

## La célébration de la pulaaku dans l'épopée peule au Foûta Jalon

**Alpha O. Barry**

Université de Bordeaux Montaigne

Réseau Discours d'Afrique

apha.barry@u-bordeaux-montaigne.fr

**Abstract:** Imagination takes shape and materiality in socio-discursive practices. The griot, public speaker, composes stories to mythify values. Among the Fulani people, telling the life of a great person takes the form of a ceremony that carries consensual values. By appealing to the emotional, the performance aesthetic is a research challenge. In this contribution, the Fulani epic is defined as a narrative celebrating exemplary figures. Of great charm, the performance celebrates the hero and the community, put in the ears of the audience the uniqueness of the model. It thus perpetuates memory and imaginations to the delight of the community.

**Keywords:** celebrate, deliberate, educate, collect, testify

### 0. Introduction : Les enjeux de la mise en scène des valeurs de la Pulaaku

Depuis l'Antiquité les rituels ont toujours constitué une forme de communication publique, un miroir dans lequel se mire la société dans son ensemble. En mettant en scène les valeurs d'une société, les rituels créent un puissant courant d'émotion, une unanimité apparente qui masque la fracture sociale. L'imaginaire prend alors forme et matérialité dans les institutions, les pratiques sociales et les pratiques discursives. C'est dans cette osmose entre scène sociale et scène énonciative, que le griot<sup>1</sup> crée le

---

<sup>1</sup> Grands orateurs publics et hommes de caste de la communauté peule du Foûta Jalon (Guinée), berceau d'un empire fondé en 1725 et conquis par l'armée coloniale française en 1896. La création d'un Etat hiérarchisé justifie l'existence de classes sociales dont, entre autres, celle des griots. Médiateur social et artiste de la parole, le griot acquiert dans les empires d'Afrique Occidentale le statut de chroniqueur. Dans l'empire peul du Foûta Jalon, la caste des griots a développé des techniques de mémorisation considérables. Ces techniques se sont perfectionnées pour devenir l'apanage de cette seule composante sociale. L'existence de la caste regroupant les professionnels de la parole est, d'ailleurs, une des conditions nécessaires à la production et à la reproduction d'épopées célèbres. Les fonctions du griot comprennent ainsi la performance verbale, la compétence littéraire, la conservation de la mémoire historique, la récitation et l'exaltation des hauts faits des princes (activité laudative). Détenteur de l'exclusivité de la production des récits épiques, le griot est un orateur assermenté qui fait office de chroniqueur d'historien et de censeur social des mœurs. Selon CAMARA (1992 : 212) "les griots ont le droit de tout dire dans le feu de leur improvisation totale, et il est malséant de se fâcher de leurs paroles, fussent-elles désobligeantes". Cette immunité de la personne du griot qui le met à l'abri de toute agression physique comme morale, lui confère une position sociale privilégiée. Toutefois il est important de préciser que la vie du griot est liée à celle de l'aristocrate. La relation de compagnonnage entre le griot et le prince oblige le premier à s'inviter sur le champ de bataille pour exciter l'agressivité du second. Enfin les griots, par vocation, occupent une place importante dans la médiation de toutes sortes de conflits sociaux. Ainsi, toute situation d'antagonisme,

mythe autour des valeurs constitutives de la société où il s'enracine : vertu d'honneur, vertu de tempérance, vertu de bravoure, etc. Dans la mesure où la ritualisation est consubstantielle à toute société et qu'au centre de ces manifestations se profile le projet symbolique de souder la communauté, je considère que l'enjeu de l'analyse de l'épopée consiste à comprendre et à expliquer la manière dont la parole du griot accapare l'imaginaire et impose des figures héroïques. C'est pour cette raison que les rituels de célébration comme le baptême du nouveau-né, la circoncision des adolescents, le mariage entre jeunes hommes et jeunes filles, le décès, etc., qui ponctuent la vie quotidienne des habitants au Foûta Jalon, occupent dans les pratiques sociales des Peuls une place considérable. Ces mises en scènes événementielles sont à réinscrire dans le contexte plus général de la représentation symbolique.

Selon Michael Carter (1991), ces manifestations, qui constituent la forme rituelle de l'épidictique assurent la fondation et la promotion d'une communauté<sup>2</sup>. Cette conception rejoint celle défendue par Perelman (1988) qui souligne que l'épidictique n'est pas seulement partie prenante du rituel : il est un rituel en soi. Hermann (2001) va plus loin, car pour lui, la communion des valeurs, propre au genre épidictique, prend sa source dans les manifestations ritualisées. C'est à ce propos que la *Nouvelle Rhétorique* puise dans le rituel festif un de ses objets d'étude puisque selon Perelman (1988 : 72-73) « en marge de l'épidictique, toute société qui tient à ses valeurs propres ne peut [...] que favoriser les occasions qui permettent aux discours épidictiques de se reproduire au rythme régulier : cérémonies commémorant des faits intéressant le pays, offices religieux, éloges des disparus et autres manifestations servant la communion des esprits. »

En postulant que les performances orales du griot, en tant que lieux d'expression des piliers de la sagesse, de la morale et de la jurisprudence, véhiculent des vertus cardinales, il est essentiel pour moi de me servir « de ce miroir dans lequel se mire » l'aristocratie peule pour chercher à comprendre et à expliquer la manière dont l'éloquence met en scène le respect de l'ordre établi : *finaa tawaa* « les coutumes séculaires ou sagesse héritée des Anciens » ; les vertus de l'éducation : *needi* « la bonne conduite en société », qui correspond à un code moral dont la dimension sociale couvre l'ossature de la communauté tout entière ; et enfin l'imaginaire : *munynyal* « la tempérance, l'ascétisme, la sobriété ». Comme c'est le cas pour toute épopée, mon corpus est constitué d'un ensemble de récits sublimes qui se proposent de célébrer la *pulaaku* dans toute sa splendeur<sup>3</sup>. Tous les Peuls riches ou pauvres

---

de rivalité ou de dissensus, nécessite l'intervention du griot en tant qu'intermédiaire par excellence entre les différents membres de la communauté.

<sup>2</sup> De même, Cicéron soutenait, dans son ouvrage *De oratore*, 2.43.182., qu' « on rallie les âmes par le mérite d'un homme, par les choses qu'il a accomplies, par la réputation de sa vie ». Il observait par ailleurs qu' « il est plus facile d'embellir ces choses si elles sont vraies que de les feindre si elles n'existent pas. »

<sup>3</sup> Dans cette contribution nous ferons référence à des extraits de textes d'une importante base de données de performances orales de griots. Ce corpus d'étude se compose de plusieurs récits, des performances orales déclamées publiquement par différents griots. La capture sonore de ces textes oraux nous a permis d'en faire d'abord la transcription puis la traduction. Nous avons ensuite découpé les textes en fonction des catégories empiriques d'analyse sur la base desquelles nous avons établi différents sous-corpus. Dans ces récits enregistrés dans divers endroits au Foûta Jalon et à plusieurs occasions, les griots racontent la vie de personnages héroïques illustres (ancêtres fondateurs, rois vaincus par l'armée coloniale française). Nous disposons de plusieurs versions de chaque récit raconté par le même griot dans des contextes différents ou racontés par différents griots. Dans cette configuration discursive des plus complexes, notre corpus d'étude de récits au Foûta Jalon représente

partagent cette idéologie qui met en avant les valeurs pastorales, et les pasteurs au-dessus des autres groupes sociaux (KANE 1986).

Ces considérations m'amènent à postuler qu'au Foûta Jalon, la performance orale du griot est un genre pittoresque exaltant qui fait du récit amplifié le bain de jouvence de l'ordre social. En d'autres termes, si l'évocation des héros représentatifs des vertus de la *pulaaku* crée chez l'auditoire le sentiment identitaire, c'est parce que l'épopée, porteuse d'un patrimoine culturel et historique dans lequel s'ancre l'identité peule, se décline sous la forme d'une modalité d'énonciation particulière dont la charge émotionnelle repose sur l'exaltation de valeurs qui assurent la cohésion sociale.

### **1. La *pulaaku*, code éthico-social autour de l'affirmation d'une indépendance vis-à-vis d'autrui, de ses propres besoins et pulsions**

Sans doute est-il important pour moi d'observer que la conscience sociale dispersée dans la vie quotidienne tend à se recomposer en formant un tout organique au cours des commémorations de héros disparus, représentatifs de l'idéologie fondatrice de la *pulaaku*. La fête au Foûta Jalon est ici idéologie parce qu'elle révèle une intention bien précise : créer le consensus, l'unanimité autour des valeurs de la *pulaaku*. En d'autres termes, la théâtralisation du système des vertus communautaires autour « de la manière d'être des Peuls » entraîne l'adhésion grâce à la dramatisation. La *pulaaku* est un code social, qui désigne la manière d'être idéal sur le plan éthique. Cette distinction identitaire repose sur les vertus de la fierté, de la retenue ou maîtrise de soi, de la vaillance, etc. Dans ce cas, le rituel déclamatoire de l'épopée est comparable à une écluse virtuelle entre la représentation d'un monde imaginaire et le retour à la réalité vécue. En focalisant l'attention de l'auditoire sur le héros, qui illustre des vertus cardinales, le griot fait référence à des données culturelles éthiques et idéologiques symbolisant l'identité peule. Celles-ci appellent l'auditoire à vivre et à assumer cette identité au sein de la communauté ethnique. Ainsi, il est tout à fait logique que dans cette civilisation morale qui prône la bonne conduite en société (*needi*), c'est-à-dire le respect absolu de soi d'abord, des autres ensuite et enfin de toute la société, le griot mette en scène des récits pour réveiller l'identité culturelle en même temps que pour susciter l'exaltation des valeurs morales dans la communion. La *pulaaku* se définit donc comme une projection morale de la personne ou une manière d'être idéale en incarnant les vertus de la tempérance et de l'ascétisme.

Au Foûta Jalon, soumettre ses passions à la tempérance, c'est assurer que la loi divine prime sur la violence privée ou sectaire. En tant que une source intime de l'autorité et de la dignité du sujet individuel sur lui-même, la tempérance est en apparence centrée sur la vie de l'individu. Mais elle se révèle en réalité comme une vertu ancrée dans le corps social, puisque chaque personne est un maillon intégré dans la communauté. On devine dans ce cas l'importance que revêt l'éducation familiale au Foûta Jalon, car tout fait délictueux constitue un déshonneur pour la famille du prévenu. Ainsi, l'individu est-il traduit devant la justice par l'intermédiaire du seul représentant de sa lignée masculine auprès du pouvoir hiérarchique. Cette disposition juridique impose à chaque communauté parentale d'assumer les actes délictueux des membres de la lignée parentale. D'où la devise peule : *Diina* (la foi) - *Ganndal* (la culture, le savoir) – *Needi* (l'éducation). Chez les Peuls, l'éducation

---

un exemple particulier de composition épique peule d'une grande variabilité due en partie au remodelage par chaque griot du texte initial selon son inspiration personnelle.

englobe ainsi toute la vie sociale. Elle définit les notions de *ndimu* (liberté, droiture) et de *Kellefuye* (l'honneur, la sagesse et les autres vertus cardinales peules) qui consistent à savoir comment traiter l'humain en soi et en autrui. Le respect est alors le premier signe de gratitude.

## 2. Délibérer, un ancrage du conseil

Dans les cantiques de *Bunduuji*<sup>4</sup>, performance du genre délibératif, l'orateur définit la hiérarchie du respect dans la communauté peule de la manière suivante :

*Ko neene en go'o* - ma mère en première position  
*Baaba en dhidho* - mon père en deuxième position  
*Karamoko en tato* - mon maître en troisième position  
*Esiraabhe en nayo* - ma belle-famille en quatrième position  
*Si dhii dhoo fow fuuti juldho,*  
*Jango o yiidataa e nulaadho Muhammadu*  
Tout fidèle qui viole ces règles n'aura pas son salut dans l'Au-delà

On s'aperçoit sans doute que le respect commence dans la maison maternelle, car on vouvoie respectivement ses parents, ensuite le maître coranique qui transmet la sagesse, la belle famille et les plus âgés, dépositaires de la confiance et l'autorité. Le respect dont il s'agit concerne l'ordre établi - *finaa tawaa* - par les Anciens qui sont investis d'un pouvoir d'ordre divin. Grâce à la discipline qu'elle impose, la bonne conduite en société conditionne, d'une certaine manière, une auto-police. Elle interpelle constamment chaque Peul à agir dans le sens de l'honneur et à faire son devoir dans le respect, notion fondatrice de l'éducation. C'est ce qu'on appelle *Jihad nafsu*<sup>5</sup> ou la tempérance qui est la vertu la plus centrée sur la maîtrise du corps. Elle se définit par la recherche de la mesure dans la jouissance des plaisirs. Elle prône la privation des plaisirs d'ici-bas - *cu'aari aduna* - jugés éphémères, ce qui suppose la totale maîtrise des organes sensoriels. Ainsi, les plaisirs de la vue, de l'ouïe, de l'odorat, du toucher, de la marche, du goût, et enfin vénérien sont-ils sujets à la tempérance. Cela consiste à : *reenugol tere en* « surveiller les organes de sens ».

*Reenugol juudhe dhen* « avoir la maîtrise de ses mains = s'abstenir de toucher aux biens d'autrui »

*Reenugol koydhe dhen* « avoir la maîtrise de ses pieds = s'abstenir d'aller partout où on n'a pas l'autorisation de se rendre »

*Reenugol gite dhen* « avoir la maîtrise de ses yeux = s'abstenir de regarder ce qui est proscrit »

*Reenugol hunndoko kon*<sup>6</sup> « avoir la maîtrise de sa bouche = s'abstenir de trop parler, de médire ou de parler des sujets qui ne nous regardent pas »

---

<sup>4</sup> Documents oraux qui font partie de notre corpus extrait de la base des données sur les récits de griots au Foûta Jalon

<sup>5</sup> Expression arabe qui signifie *violence quotidienne que l'on doit exercer sur soi en vue de maîtriser ses pulsions*. La maîtrise de soi est un signe de maturité et/ou de sagesse (*kellefuye*). *Hellifaadho*, désigne toute personne mature qui fait preuve de sagesse dans l'approche de tous les problèmes sociaux.

<sup>6</sup> De toutes les tempérances, celle qui frappe la bouche et par extension la parole est l'une des plus fortes. Car la parole est l'acte humain le plus susceptible de mettre en accusation une personne. C'est ce qui explique l'expression suivante : *hunnduko ko henndoko* « la bouche c'est ça qu'il faut maîtriser le plus ». Un autre proverbe peul stipule : *si ndiyan hibbi dhan nokkotaako* « La parole est comme de

*Reenugol noppi dhin* « avoir la maîtrise de ses oreilles = s'abstenir d'écouter toute parole non conforme aux usages »

*Reenugol kine dhen* « avoir la maîtrise de ses narines = ne pas sentir ce qui est proscrit »

*Reenugol awra on* « avoir la maîtrise de ses pulsions sexuelles = ne pas se livrer à la luxure »

*Reeenugol reedu ndun* « avoir la maîtrise de son ventre = éviter la gourmandise »

Cette tempérance n'est pas un cas extrême d'ascétisme, car elle n'affecte pas la survie de l'homme et de l'espèce, mais elle soumet la jouissance des plaisirs à des lois pour le bien de la communauté. Parlant de l'éducation au Foûta Jalon, Diallo (1972 : 113) observe que l'abstinence, la sobriété et la modestie sont cultivées à tel point chez l'enfant peul qu'elles deviennent des traits marquants de son caractère. Ainsi, le gouvernement de soi implique-t-il le gouvernement d'autrui, d'autant plus que la consommation personnelle d'un bien commun peut soit entraîner son manque chez autrui, soit nuire aux autres. Par exemple, la gourmandise est une intempérance monstrueuse et nuisible à l'occasion des cérémonies (baptême, mariage, décès, etc.), dans la mesure où une seule personne risque de consommer beaucoup de nourriture aux dépens des autres. Comme l'atteste l'extrait précédent, les cérémonies de déclamation d'une épopée constituent un puissant moyen d'agir sur les membres de la communauté en concentrant l'attention sur des thèmes traitant de la vie morale. La proclamation de ces paroles se transforme en force sociale à partir du moment où l'auditoire, prenant en compte leur valeur de vérité, considère qu'elles cristallisent la formation de certains modèles de vertu qui délimitent une vision conquérante et sélective. Etant donné qu'elle fait appel à l'émotionnel, la valeur esthétique de la ritualisation publique constitue, me semble-t-il, un enjeu important pour la recherche aujourd'hui.

### 3. Célébrer : l'apostrophe, une forme de prudence rhétorique

Dans l'exemple suivant<sup>7</sup>, le griot encense dès l'amorce toute la communauté en apostrophant les quatre lignées de l'aristocratie peule du Foûta Jalon (BARRY 2011 : 39-40).

*E koni junuubi Jaljallo winndaaki*  
*Pereejo So naatataa yiite*  
*Seydiyanke nyaadhaa bhe sali yawre*  
*Yette Baa bhe bhen deeli dhin dhuudhaa*

Et c'est ainsi, les pêchés d'un Diallo ne sont pas écrits  
Un So n'entre pas en enfer  
Les Seydiyanke (Bari) ne sont pas sévères, ils réprouvent le manque de respect  
Chez les Ba les mauvaises graines sont peu nombreuses

En s'adressant à un auditoire étendu à toute la communauté peule réunie pour la circonstance, la déclamation de l'épopée acquiert le statut de grand spectacle dans l'exemple précédent où le contenu encomiastique de l'apostrophe se passe de commentaire. Elle articule esthétique et sublimation, condition nécessaire à la création du sentiment d'appartenance à une collectivité donnée. En apostrophant

---

l'eau : une fois versée elle ne peut plus être ramassée ». C'est pourquoi il est recommandé *non pas de parler en abondance, mais de manger à satiété.*

<sup>7</sup> Ce passage est un extrait de la performance orale de Diallo Tafsir, sous-corpus de notre base de données des récits épiques peuls du Foûta Jalon.

nommément les quatre lignées de l'aristocratie, l'orateur fait valoir l'importance que revêt la cérémonie pour la communauté tout entière qui se sent impliquée dans le contenu encomiastique associé aux paroles prononcées. On constate d'une part, que la mise en spectacle de la parole du griot fait appel à une esthétique très élaborée et, d'autre part, que l'auditoire d'un récit épique n'est pas passif, mais il partage les valeurs abondamment évoquées dans une sorte de communion totale. Comme le montre l'extrait précédent, les noms, représentants électifs, peuvent se fonder sur plusieurs traits particuliers qui sont à la base de la nomination. Ainsi que l'indique PERNOT (1993 : 615), « l'orateur épique est porte-parole d'une collectivité large, unanime, abstraite, définie par ses caractéristiques politiques, sociales ou culturelles, et dont l'assistance réelle est le symbole. » En faisant un geste en direction de son auditoire, l'orateur épique s'assure la réussite de la cérémonie. Le griot qui s'adresse aussi singulièrement à la jeunesse dans l'exemple suivant<sup>8</sup> l'inscrit comme paramètre principal du protocole énonciatif.

*Ko onon yo sukaabhe Fuuta,  
Hedhee mi yewta on tariika mawbhe mo'on.  
Hedhee hunnduko hikko no yewta noppi kesi.*

C'est à vous jeunes gens du Foûta que je m'adresse  
Ecoutez-moi vous raconter l'histoire de vos ancêtres  
Ecoutez la causerie d'une vieille bouche à l'adresse d'oreilles neuves

Ainsi qu'on le voit, pour mettre en scène les valeurs communes, l'épopée a-t-elle besoin de compositeurs, d'orateurs et d'auditeurs. L'interaction entre ces trois composantes sociales et la recherche d'une connivence entre orateur épique et auditeurs justifie l'apostrophe de la jeunesse dans l'extrait précédent. La prudence rhétorique ou capacité d'agir (ARISTOTE, *Rhét.* 1.13.20, 1103 à 10) s'avère indispensable pour le griot surtout quand on sait que « l'orateur est obligé, s'il veut agir, de s'adapter à son auditoire » (PERELMAN 1958 : 9). C'est dans cette connivence savamment orchestrée par le griot que toute épopée prend corps dans l'histoire et dans le mythe. On accepte d'emblée que la complicité joyeuse qui unit l'orateur et son auditoire conditionne le succès de la performance verbale. Or, toute la collectivité porte tant d'intérêt à la célébration épique que la déclamation du récit déborde largement le cadre d'une initiative individuelle pour prendre une dimension publique. Comme déjà indiqué (BARRY 2011 : 66), l'épopée est une composition particulière et efficiente qui se propose de réveiller l'identité culturelle en exaltant dans la communion totale les vertus cardinales défendues par une société. Son dynamisme mobilisateur et sa capacité de communier avec un auditoire unanime à l'occasion d'une cérémonie rituelle en fait une production culturelle dont le contenu idéologique fait partie du savoir collectif.

#### **4. Témoigner pour la postérité, commémorer les actions du patriarche**

Comme je vais le montrer tout au long de cet article, la fonction hagiographique originelle de la description est un *topos* puissant et productif dans l'épopée au Foûta Jalon. En représentant les figures du héros, des lieux et des actions, la description met en scène les valeurs de la communauté peule. Elle exerce ainsi un effet sur

---

<sup>8</sup> Cet extrait provient de la performance orale de Farba Njaala, sous-corpus de notre base de données des récits épiques peuls du Foûta Jalon

l'auditoire car l'archétype est une image qui exerce sur l'esprit une emprise exceptionnelle offrant à l'esprit humain la représentation sensible d'une situation existentielle. Dans cette perspective, analyser les séquences descriptives dans l'épopée peule consiste à explorer un monde parallèle dans lequel les ressorts rhétoriques de l'éloquence du griot célèbrent la puissance de représentations pittoresques, celles qui mettent en scène portraits, actions, et paysages en vue de faire admirer à l'auditoire un décor somptueux tout au long de la narration.

### **5. La généalogie : un rite d'investiture**

Dans son prélude, l'épopée de l'Alfaa Yayaa<sup>9</sup> met en veilleuse le héros principal ; le griot fait alors d'une pierre deux coups puisque l'image de Karamoko Alfaa de Labé est construite en amont. Elle prépare l'auditoire à suivre pas à pas, selon la technique du dévoilement progressif, dans une sorte de longue généalogie, l'origine du héros. Dans la mesure où l'attribut des noms transforme les enfants en revenants, le nom se situe au carrefour de deux voies : une voie ascendante relative à la mémoire collective allant des enfants aux parents et aux arrière-grands-parents, et une voie descendante portée vers l'avenir selon un cycle allant des grands-parents aux petits-fils. Ainsi, dans la généalogie, quand le griot apostrophe le personnage du héros et dit : « fils de », il inclut la double référence à la lignée et à la nomination qui ressuscite les grands-parents dans son petit-fils. Le nom propre fonctionne dans le cadre de la procréation et donc de la *génése* « par une série théoriquement interminable de descendants porteurs de noms évoquant la mémoire des ancêtres. La *génése* permet ainsi la transmission d'un *kléos* minimal à l'intérieur d'une lignée » (SVENBRO 1988 : 89). Aussi chaque fois que le griot appelle un *Télémaque* de vive voix – l'Alfaa Yayaa dans notre exemple – c'est le *kléos*<sup>10</sup> de l'ancêtre le plus illustre qui résonne. En d'autres termes, dans la sonorité de ce *kléos*, le père revient à la vie sans cesse ; de telle manière que dans toutes les généalogies entonnées par le griot, le nom du fils n'est rien d'autre que le renom du père. Ainsi, le nom propre dans l'épopée peule du Foûta Jalon fonctionne-t-il comme une *mnème* inscrite dans la lignée.

*Ibn Yaasin jibini Maakan Ibn*  
*Maakam Ibn jibini Bodhewal Maakam e Galo Maakam*  
*E Jaalika Makam bhe habhi*  
*Bodhewal hucci Fuuta*  
*Jaalika heddi Bhunndu*  
*On jibini Samira Bodhewal*  
*Samira Bodhewal jibini Saadiqa Sannde*  
*Saadiqa Sannde jibini Jaa Saadiqa*  
*Jaa Saadiqa jibini Ilo*

Ibn Yaasin donna naissance à Maakan Ibn  
Maakam Iunu donna naissance à Bodhewal Maakam  
Galo Maakam et Jaalika Makam  
Ils entrèrent en conflit

---

<sup>9</sup> Cet extrait provient de la performance orale de Farba Njaala, sous-corpus de notre base de données des récits épiques peuls du Foûta Jalon

<sup>10</sup> Le *kléos* ou renom peut se définir comme une sorte de “semence impérissable”, capital symbolique ou renommée d'un personnage qui se transmet de père en fils et de génération en génération.

Boñewal prit la direction du Fuuta  
Jaalika resta à Bhunndu  
Lui donna naissance à Samira Bodhewal  
Samira Bodhewal donna naissance à Saadiqa Sannde  
Saadiqa Sannde donna naissance à Jaa Saadiqa  
Jaa Saadiqa donna naissance à Ilo

Selon Jesper Svenbro (1988), pour les Grecs d'Homère à Platon, les humains ont deux moyens d'accéder à l'immortalité : la génération (*genesis*) et le renom (*kléos*). Dans le premier cas, les attributs du héros courent sur l'axe généalogique pour consacrer le singulier du sujet nommé et pour assurer la continuité. Ce mode du choix des noms est déterminé par le souvenir de personnes de sang, faisant de sorte que l'attribut des noms transforme les enfants en revenants. Partant de ces considérations, nous allons observer la manière dont cette généalogie rassemble plusieurs générations dont l'origine est rapportée à Bhunndu au Foûta Tooro (Sénégal), point de départ de Ilo considéré comme l'ancêtre mythique des Peuls du Foûta Jalon. Dans ce rite d'investiture, le généalogiste ne se préoccupe pas de restituer avec exactitude la vérité historique. En revanche, en citant plusieurs figures emblématiques de la lignée patrilinéaire du héros, elle construit une communauté représentative de la dynastie. L'exorde introduit ainsi une interminable énumération de noms de lieux et d'hommes qu'on peut qualifier de catalogue, ce qui suppose de la part du griot un véritable entraînement de la mémoire à travers laquelle se fixe et se transmet le répertoire des connaissances permettant à la communauté de déchiffrer son passé. En remontant à la source, la remémoration ne cherche pas à situer les événements dans un cadre temporel précis, mais à découvrir l'originel ou la réalité primordiale. Le temps est donc inclus dans les rapports de filiation. En invoquant la querelle familiale comme motif du départ d'Ilo de Bhunndu, l'orateur pose les jalons d'un itinéraire historique qu'il essaie de rendre plausible. Dans l'extrait suivant de la performance de Farba Njaala, la généalogie cède la place à une autre figure de l'éloge du personnage.

*Min inni - Pullo ko e Ilo fudhdhi yhawde Fuuta  
Ko on bhe innanaynoo moolee Jaa Saadiqa*

Moi je dis que c'est par Ilo que le Peul a commencé à escalader le Foûta  
C'est lui qu'on appelait Moolee Jaa Saadiqa

Trois paramètres énonciatifs gouvernent le dispositif narratif dans cette séquence d'éloge : en prenant la charge de sa parole par un « je » énonçant, le griot modalise la valeur de vérité de son propos. Il atteste ainsi qu'Ilo est bel et bien le premier Peul arrivé au Foûta Jalon. Cette modalité assertive sert d'effet déclencheur pour faire advenir un catalogue de valeurs laudatives qui prennent pied à la naissance du patriarche. Tout commence par son surnom - *ko on bhe innanaynoo moolee Jaa Saadiqa* - qui rappelle dans un élan généalogique le père d'Ilo. Mais à cela le griot ajoute - *moolee* - c'est-à-dire celui dont on doit se méfier ou chez qui l'on trouve protection, ce qui laisse supposer qu'Ilo fils de Jaa Saadiqa était un homme craint ou à craindre. Cette représentation du personnage une fois posée, le griot énonce un catalogue de désignations qui exploitent les ressources poétiques de la langue dans une composition versifiée de cinq énoncés disposés horizontalement sur l'axe syntagmatique.



*Mo nyiiriri gaccaynoo fayde*  
*O yelaa e yelo*  
*O danyaa e danye*  
*O jibinaa jokkule baali*  
*Bhe wii mo Jallo mo jallaa naawaango*

Celui que la nourriture laissait s'engraisser  
On formula le vœu pour qu'il soit  
On le mit au monde dans la prospérité  
On l'engendra au cours de la surveillance des moutons  
On l'appela Jallo qui ne voulait pas perdre la face

En début de vers la reprise en quatre occurrences du pronom /o/ crée une assonance autour de la voyelle /o/, morphème du singulier alors que /bhe/ qui apparaît au début du cinquième vers est la forme marquée du nombre (pluriel). Ce noyau phonique de base, qui est doublement récurrent : /o-oo/ au vers 1 forme une opposition entre les traits de brièveté et de longueur. En revanche au vers 2, les deux occurrences de /o/ partagent le même trait de brièveté. Les vers 3 et 4 comptent chacun une seule occurrence du /o/, tandis que le vers 5 contient quatre occurrences du son /o/ qui partagent le même trait de brièveté. Sur le plan phonostylistique on observe au vers 1 une double occurrence de /ay/ dans les bases verbales : gacc-ay-no / f-ay-de. Contrairement à cette reprise simple d'un son unique, aux vers 2, 3 et 5, le griot exploite les ressources stylistiques de la répétition. Ainsi, chaque base verbale présente-t-elle une double occurrence avec une variation morpho-phonologique selon la structure alternée brièveté vs longueur ou longueur vs brièveté : /aa-o / aa-e / o-aa/

yel-aa / yel-o = (aa-o)  
dany-aa / dany-e = (aa-e)  
jall-o / jall-aa = (o-aa)

Alors que le radical est le même dans chaque vers, les morphèmes gouvernent l'opposition entre voyelles brèves et voyelles longues. Cette opposition qui est inversée, se présente selon la structure longue/brève pour *yel-aa / yel-o* alors que pour *jall-o / jall-aa* on a une opposition voyelle brève/voyelle longue. Enfin au vers 4 la composition poétique du griot s'appuie sur l'opposition des syllabes initiales.

Ji-binaa / jo-kkule = (ji/jo)  
Ji-bi-naa / ba-ali = (bi/ba)  
Jokku-le / baa-li = (le/li)

La reprise de ces différentes sonorités, qu'elles soient assonantes, allitératives ou dissonantes, confère à la séquence des qualités poétiques tant sur le plan formel, stylistique que sur celui du contenu de l'éloge qui représente un portrait emblématique de l'ancêtre des Peuls du Foûta Jalon.

Le deuxième paramètre énonciatif mis en œuvre dans l'éloge est l'élan de générosité du patriarche qui distribue aux griots vivres, habits et argent dans l'extrait suivant de la performance de Farba Njaala.

*O mari sambur dhidhi, o dhaa sambur o loowi bagi*  
*O dhaa sambur o loowi kaalisi daneejo, e nenndi maaro piitaandi*

*O joodhii haa o juuli futuroo  
O wi'i - noddee Awlubhe, bhe noddaa  
O wi'i - noddee Jeliibhe, bhe noddaa  
O sunni busiiji, o jodhdhini e mu'un, o wi'i - yo bhe naatu, bhe naati  
O wutti lampuuji dhin dhi dhaanii  
Woo - yo bee yhettu ko junngo mun yani wo  
Bhe yhetti bhe yalti, Maama Ilo ko honnun waawi ko wonaa Alla  
O wi'i - haray en nyalaande*

Il avait deux chambres, il emplit l'une des chambres de tissus  
Il emplit l'autre chambre de pièces de monnaie en argent et du riz net  
Il attendit après la prière du crépuscule  
Il dit - faites appel aux Awlubhe, on les appela  
Il dit - faites appel aux Jeliibhe, on les appela  
Il alluma les bougies, il prit place, il leur dit d'entrer, ils entrèrent  
Il souffla sur les lampes qui s'éteignirent  
Il dit - que chacun prenne ce qui tombe dans sa main  
Ils prirent, ils sortirent, Maama Ilo que pouvait-il faire sans Dieu  
Il leur dit - à un de ces jours [adieu] !

Deux catégories de griots étaient concernées par ces cadeaux : les Awlubhe (griots peuls) et les Jeliibhe (griots mandingues). La référence à ces deux catégories laisse supposer que Maama Ilo voulait que tous les griots soient servis surtout qu'il s'agissait d'un geste d'adieu. La ruse du texte d'éloge consiste à s'inscrire dans la tradition du discours épideictique sans pour autant dévoiler explicitement la vertu d'équité. En effet, si l'hommage, qui suppose l'accomplissement d'un geste d'offrande, concerne une dimension essentiellement collective, elle confère plus de vigueur à l'hyperbole. Cette représentation du personnage à l'aide d'un panégyrique clôturé le sens d'une vie, en souhaitant l'inscrire dans l'éternité. Pour cela, Maama Ilo s'est bien gardé de distribuer individuellement les cadeaux aux griots. En procédant de cette manière, il crée les conditions d'un partage équitable selon la chance de chacun puisque c'est après l'extinction des bougies seulement que chaque griot doit prendre ce qui lui tombe entre les mains.

Le troisième paramètre énonciatif met en œuvre une autre stratégie de comparaison voilée entre lui-même - dont la générosité est sans limite - et un roturier dont les cadeaux offerts aux griots sont dérisoires. Cette forme de construction de l'image de soi dans cet extrait de la performance de Farba Njaala est d'une subtilité étonnante.

*Hodho dhon Pullo bhii sobhbhitoo kollal heefoo geenal  
Goree mette mawbhe  
Inoowo neene mun e baaba mun fotataa jogaade dammbe  
Tuggannde bimmbi haa naange daroo e hoore  
Okka on ga'un sinnata wulen maa kormo kelen  
Maa siikuliiri tawa njubuuru no darii hakkunde galaadhi muudhun  
Maa dolekke solaadho maa tammaaji cewdhi*

Vous êtes l'hôte d'un Peul fils de celui dont l'orteil saillant s'écorche sur les herbes  
Qui est l'égal d'une grande tristesse  
Celui qui dit de son père et sa mère qu'ils ne sont pas égaux en dignité  
Du matin jusqu'à ce que le soleil soit au zénith  
Il vous fait cadeau d'un taurillon de couleur ocre ou d'un taurillon à un sabot  
Ou d'un bouc ayant une touffe de poils entre les cornes

Ou d'un boubou usagé ou de petites pièces de monnaie

Dans cet extrait, la représentation de la parole du personnage déclame un catalogue de stéréotypes négatifs qui jette une lumière sur le profil de l'avarice. Cette dérision repose sur l'application par le griot de la règle morale de l'instruction par l'allégorie. En cryptant à dessein son discours, le griot revient par un détour dénoncer les avares. Ainsi, tout se passe comme si l'orateur épique faisait parler Ilo le patriarche pour dire à son auditoire que l'avarice est un vilain défaut et que le devoir d'un prince est de faire preuve de générosité envers les griots. En clôturant le sens d'une vie, Ilo par la bouche de l'orateur épique referme son discours en recommandant aux griots d'inscrire son nom dans l'éternité pour ne pas laisser son geste sombrer dans l'oubli. Le mémorable prend une valeur symbolique et c'est ici que la figure de l'incommensurable temps devient l'autre, l'ennemi qui se dresse devant la mémoire du héros, qu'il faut combattre pour renforcer la cohésion sociale entre les générations. La stabilité du renom immortel ou de cette « semence impérissable » tient au fait que le nom propre apparaît comme un élément fixe, qui fait entendre le kléos d'un père ou d'un ancêtre. Celui à qui le nom fait référence survit parce que la transmission du renom impérissable s'effectue par la seule voie de la postérité biologique, conférant ainsi l'immortalité à la descendance. D'où le désir d'immortalité qui constitue un enjeu important pour le personnage du héros, héritier de valeurs cardinales à perpétuer. Car « la perpétuation de l'ancêtre est inséparable du culte domestique » (CLERGET 1990 : 19).

*O wi'i – anndi-ton-mi*

*Nedhdho luttataa wadhude sababu ronka filleede*

Il dit - rappelez-vous de moi !

Un homme ne peut faire du bien sans qu'on en parle

Étant donné que l'art de l'éloquence relève de la souveraineté du griot, parce qu'il est le seul à accorder ou à refuser la mémoire à un clerc, on comprend mieux la démarche de Ilo qui aspire à l'immortalité. En effet, par sa louange, le griot accorde à l'homme une mémoire, cette parole qui ne cesse d'être et qui s'identifie à l'être chanté. Ainsi, au Foûta Jalon, la mémoire d'un homme se définit-elle par l'éternel monument qu'est le catalogue de vertus chantées par le griot à la gloire du clerc. Dans la mesure où seule la parole du griot permet à l'homme d'échapper au silence et à la mort, on peut sans doute considérer que la vibration harmonieuse qui exprime la louange est puissance et vie.

On peut alors se permettre d'établir une ressemblance entre la fonction du griot au Foûta Jalon et celle du poète dans la Grèce Antique. En effet, l'étude de la relation entre la vérité, la louange et le récit liturgique dans la Grèce antique, amène Detienne (2006) à soutenir que « si la vérité se traduit par des actes et des gestes rituels, elle qualifie le plus souvent un type de parole déterminé, prononcé dans certaines conditions par un personnage investi de fonctions précises » (2006 : 113). L'affirmation précédente insiste sur la relation entre performance et fonctions sociales assumées par l'orateur. Cette position théorique est défendue par Bourdieu (1982) dans le cadre de la représentation politique entre le mandateur et le mandant. Précédant Bourdieu, Foucault (1971) avait déjà indiqué que le discours vrai, c'est « le discours prononcé par qui de droit et selon le rituel requis » (1971 : 71). En d'autres termes, on peut affirmer que dans le récit du griot la vérité ne s'oppose pas au mensonge, puisqu'il n'y a pas de vérité face au mensonge. En revanche c'est une

parole que nul ne conteste et que nul ne démontre. Elle est le souffle vital dans lequel se manifestent les valeurs positives qui se dévoilent dans la parole. Selon Svendro (1988) le versant du renom (*kléos*) relève de l'acoustique, donnant à entendre que l'essence pulsionnelle de la renommée consiste à se faire entendre, à résonner. Ainsi, le terrain d'élection qu'est le nom du héros est-il particulièrement exploité par le griot pour assurer sa renommée parce qu'il a accompli un exploit mémorable ou bien qu'il va l'accomplir. Dans ces conditions quand le griot apostrophe un personnage, il ne se borne pas simplement à le décrire ou à le classer idéalement, mais il le qualifie, il provoque son destin ou suscite le réel. Cette force dévolue à l'éloquence du griot revêt une grande importance dans la transmission de la mémoire collective.

## **6. La représentation du héros entre esthétique de la typification et enjeu encomiastique : mise à l'épreuve par un test de vertu exemplaire**

Je postule que l'éloquence du griot trompe en séduisant son auditoire par le détour d'un récit didactique. Partant de cette idée, je vais montrer la manière dont la parole de l'orateur épique est prise dans l'enchevêtrement d'un réseau de valeurs symboliques. En considérant l'allégorie ou le discours crypté comme une ruse de la part du griot, on peut aussi affirmer que la superposition d'un second plan d'énonciation au premier plan de la narration perturbe la netteté de l'image première. Ainsi, l'épopée n'est-elle pas réductible à l'idéologie qu'elle véhicule. Le plus important consiste donc à appréhender la scénographie de l'énonciation et la manière dont celle-ci génère l'art de l'éloquence. La séquence textuelle précédente dont les actions mémorables de générosité sont attribuées à Ilo présente une ressemblance frappante avec l'extrait suivant qui se rapporte à Karamoko Alfaa mo Labe, petit-fils d'Ilo, patriarche des Peuls du Foûta et père de l'Alfaa Yaya<sup>11</sup>.

*O wenduno alansara ley no yahi haa bhanni hoore bu'i  
Godhdho iwi Nyagantu hewtitii mo ka hoore laawol  
Wi'i mo - karamoko Alfaa ka taaniraabhe maa jeyaa mi  
O maaki - hakkunde men e heeferbhe bhen nyonki  
En waawataa hiwrondirde  
Bhe maaki - awa an luttidan en e bheynguure nden, wonaa ko ma bamma  
Taalibabhe bhen nyowti, bhe wi'i - bhaawo ko men njeenayo  
On accayno, o tawta men wona sappo  
Karamoko janngani bhe kammin fiihatin qaliilatin qalabas si'atan kasiratan bi'ahnan  
wallahu mina saabiriina  
O defi nyiiri maaro e nebban, o wadhi huyre mbajjere  
O naadi e suudu nibhbhu ndu, o wi'i - taalibaabhe aamen !  
Bhe nyaami huunde juuti, o wi'i - towne juudhe !  
Bhe towni juudhe o yolnii, o tawi alaa jasudho nyiiri ndin luttindirgol nebban  
Alaa tayhudho huyre nden ka juudhe  
Hawrudho e mayre woo no feraade yeeso oya  
O wi'i - ko enen dho wakkilotoo sabu en janfondirtaa*

Il prit pied dès l'aube jusqu'en fin d'après-midi et même davantage  
Quelqu'un provenant de Nyagantu le rattrapa sur le chemin  
Il lui dit - Karamoko Alfaa je suis un de tes petits fils  
Il déclara - la distance qui nous sépare des païens est réduite

---

<sup>11</sup> Extrait de la performance orale de Farba Njaala, corpus extrait de la base de données des récits de griots au Foûta Jalon.

Nous ne pourrons pas faire connaissance  
Toi, tu resteras avec la famille, tu vas assurer sa protection  
Les disciples en discutèrent en disant puisque nous ne sommes que neuf  
Vous devriez le laisser se joindre à nous pour en faire dix  
Karamoko Alfaa prépara un repas de riz et de l'huile, il mit un seul morceau de viande  
Qu'il posa dans une maison obscure, il invita les disciples à manger  
Ils mangèrent pendant un bon moment, il leur dit - soulevez les mains !  
Ils levèrent les mains, il éclaira [la pièce]  
Il observa que personne n'avait creusé un sillon pour se servir en huile  
Personne de sa main n'avait coupé le morceau de viande  
Celui qui le touchait, le repoussait vers quelqu'un d'autre  
Il dit - c'est nous ici qui allons prendre courage puisqu'on ne va pas se trahir.

La guerre étant imminente, il était nécessaire pour Karamoko Alfaa de mesurer le degré de solidarité, de consistance et de cohésion entre les membres de son équipe. Tout cela repose sur un ensemble de vertus morales dont notamment l'honnêteté, la loyauté, la sincérité des uns envers les autres. Il s'agit en fait pour l'orateur épique de cultiver chez l'auditoire la nécessité de renforcer les liens de la communauté et de créer une solidarité agissante pour le bien commun. D'ailleurs le griot indique dans un élan plus didactique ce qui suit.

*Ontuma Pullo Fuuta ko jabhata ko mayde  
Hari ontuma bhe jabhataa gacce*

En ce moment le Peul du Foûta préférait la mort  
Ils ne toléraient pas le désaccord

En embrayant son discours dans le passé, le griot se pose en orateur qui critique les mœurs sociales par le présent de l'énonciation. Il invite ainsi l'auditoire à une autocritique en vue de redynamiser les valeurs du passé. En d'autres termes, la confiance réciproque qui fonde le lien contractuel entre les disciples, s'actualise dans une conduite vertueuse de l'Homme reposant sur la maîtrise de soi. Elle semble marquer une sorte d'adhésion intime de l'individu au groupe qui incarne l'acte de foi envers les autres en authentifiant un comportement vertueux. Si le récit met en scène la vertu des disciples du personnage principal de l'épopée, cette mise en scène du rituel prête également à une double interprétation. En effet, par-delà le récit exemplaire se dessine le projet énonciatif de dispenser une leçon de morale à l'auditoire. Ainsi l'éloquence du griot, ouvrière de ruse, est-elle comparable à une activité créatrice d'images tissant une relation entre les personnages du récit et des représentations mentales. C'est dans l'alchimie de cette figuration que l'épopée assure une fonction éducative. Le début du récit mimant la promesse de la fin, la dimension éducative s'incarne dans la force de persuasion mise en scène. Cet appel à la prise de conscience de l'auditoire qui doit imiter les vertus des ancêtres est rendu possible par le fait que le récit du griot s'embraie dans le passé, ce qui laisse entendre que dans le présent de l'énonciation ces vertus sont bafouées par les nouvelles générations.

## **7. De la description à la représentation d'une scène**

La bouche du griot célèbre la puissance de la parole dans des portraits de héros qui contribuent à créer une fluidité entre les diverses modalités du récit. Dans la

représentation des personnages, des lieux et des scènes, le portrait s'organise par exemple autour de traits physiques. Cette manière de raconter une scène ou de composer des portraits vise à magnifier l'image du héros dans une représentation théâtrale fondée sur des caractères fixes et des schémas répétitifs. Ainsi, décrire est-il un exercice rhétorique par excellence car la parole du griot, par touches infimes, suffit à faire germer dans l'esprit de l'auditoire un décor générique. Cette technique mise en œuvre par le griot – orateur épique - relève de la touche qui soumet l'espace du récit à l'épreuve de la représentation picturale. En d'autres termes, « décrire, ce n'est jamais décrire un réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique » (HAMON 1993 : 13). La représentation du héros est donc un exercice d'éloquence qui se propose de mettre en évidence un caractère, et puisque ce caractère se relie à la doxa de la culture peule, il s'appuie sur un catalogue d'attributs adaptés aux figures des personnages en fonction de stéréotypes donnés d'avance. Le mode de mise en scène du discours descriptif est très récurrent dans l'épopée de Sammba Gelaajo. Nous analysons ici un extrait de la performance orale de Farba Njaala. Par exemple, les séquences suivantes annoncent l'arrivée de Kummba Linngere chez le héros.

*Nyannde mun bhe hewti galle Sammba Gelaajo  
Maayo no taarii saare nden hingo seekaa pecce dhidhi  
Feccere goo no rewi ka bhaawo kowle  
Feccere goo no rewi ka nder kowle  
Woo dhun dhaa ko mayo Alla dhun dhaa ko mayo Gelaajo*

Ce jour-là ils arrivèrent dans la propriété de Sammba Gelaajo  
Un fleuve ceinture la cité, il se divise en deux affluents  
Une moitié coule derrière les palissades  
L'autre moitié coule dans les palissades  
On dit - celui-ci est le fleuve de Dieu, celui-là est le fleuve de Gelaajo

Dans cet extrait on voit émerger le rapport de miroir entre le personnage divinisé et Dieu humanisé, ce qui permet de concevoir Sammba Gelaajo comme une personne mixte, située à mi-chemin entre Dieu et les humains. Par l'essence du corps il est semblable à tout humain, alors que par son charisme il incarne le divin sur terre. Le statut ontologique de dominateur sur les humains est transposé dans le monde du récit - qui est imprégné de figurisme et de symbolisme - par les deux affluents du même fleuve. Si l'un des affluents relève du droit divin, l'autre par contre appartient à Sammba Gelaajo. Ainsi, tout se passe comme si par la grâce du verbe, le héros divinisé se situait au-dessus des humains, tandis que par nature il demeurerait sous la tutelle de Dieu. En d'autres termes, Benjamin (1985 : 242) soutient que « l'allégorie a sa demeure la plus durable à l'endroit où l'Ephémère et l'Eternel se touchent au plus près ». À la suite de cette divinisation de Sammba Gelaajo, le griot –Farba Njaala en l'occurrence - met en valeur son charisme par le détour d'une scénographie descriptive de l'ambiance dans la cour du héros.

*Ko dhon woni Maasina  
Ko maaro woo mayde woo fayannde woo jillaa !  
Ko pucci dammpitata woo  
E ko awlubhe hodhata korli muudhun  
Ko kurkaadhi piitotoo nenndi  
E ko rewbhe awlubhe dudhdhata kummbal yelaa  
No wadhi galle wan ngal jibhi-libhi*

C'est là-bas le Maasina  
Là où le riz, la mort et le canari sont mélangés  
Le bruit des sabots de chevaux  
L'écho des griots qui jouent leur luth  
Les domestiques qui pilent pour blanchir le riz  
Les femmes griottes qui tapent Kummbal yelaa  
Font un remue-ménage dans la grande propriété

La représentation d'une ambiance de remue-ménage reçoit une peinture pittoresque dans la séquence précédente. Alors que le domicile de Sammba Gelaajo constitue le cadre spatial immédiat de la description, celle-ci se situe sur le plan géographique, plus largement au Macina. Les lieux communs qui peuplent la séquence s'enracinent dans un environnement domestique familier où la vie est régie par des relations de cour. D'ailleurs dès qu'on s'intéresse aux détails de la construction pittoresque, apparaissent des accents encomiastiques qu'orchestre et amplifie la scénographie. Dans le texte résonnent en écho les airs de chanson, de musique, les coups de pilon, les sabots des chevaux. À en croire le griot, cette ambiance carnavalesque de bruits divers forme un mélange hétéroclite mais harmonieux puisque tout se passe comme si au Macina le riz, la mort et le canari formaient un tout. Ainsi, si le charisme et le statut social du personnage, en tant que qualités extraordinaires, se mesurent à l'importance et au prestige de sa cour, la dimension encomiastique acquiert beaucoup d'importance dans la séquence descriptive.

### **8. Quand l'allégorie énigmatique est un discours encomiastique**

Dans l'épopée de Sammba Gelaajo, la scénographie du portrait allégorique emprunte parfois la forme discursive de l'énigme, qui confère au corps humain le statut de lieu signifiant. Ainsi, l'allégorie énigmatique constitue-t-elle un réservoir de topoï qui attestent la volonté libre du griot de les utiliser pour illustrer sa narration par des supports dont la fonction est cognitive et esthétique. À l'image du récit exemplaire précédent, celui qui suit correspond à une péripétie du voyage de Sammba Gelaajo. Le récit suivant, extrait de la performance orale de Farba Njaala, sous-corpus de notre base de données sur les récits de griots au Foûta Jalon, met en scène un berger qui chante l'éloge de Sammba Gelaajo tout en faisant pâître un troupeau de neuf-cents têtes de bovins.

*Hibhe feyhyha, gorko no ayna na'i*  
*Himo ayni kolce teemmedhdhe jeenay na'i*  
*Himo aynana Pullo no wi'e Gonngoo Yero*  
*Himo joodhii non ka hakkunde na'i ton*  
*Himo wacca Sammba Gelaajo*  
*Sammba nani dhun hibhe feyhyha ka hoore dhatal*  
*Sammba poodhi taltali darii*  
*O wi'i - jonnee lan o Pullo waccaydho lan, o anndaa lan*  
*Bhe wubbi tun, Sammba wifi bhe juudhe bhe darii*  
*O wi'i - munynyee ! "ko jon buru loppata burun"*  
*O wuggii, o ari, o tawi Pullo on ka hakkunde galaadhi na'i*  
*Ton no joodhii, no jogii cawel ko yiltirta na'i dhin kon*  
*O wi'i mo - Pullo, o wii naamu !*  
*O wi'i - a jaaraama ! On wi'i - mba !*  
*O wi'i - Sammba mo mantataa oo hidhaa anndi mo ?*

*Pullo wi'i - alaa mi anndaa mo !  
O wi'i - ko mantirtaa mo non ?  
O wi'i - sagata mantete, mi manti  
O wi'i - no nanirdhaa innde Sammba ?  
O wi'i - mi nanii junngo Sammba nyaamo no yona soganaaji nay  
Junngo makko nano bhuraa soganaaji tati  
O wi'i - koyngal makko nanal bhuraa soganaaji nay  
O wi'i - yiitere Sammba no wa'i wa yhiyhan ni  
O wi'i - yiitere makko nyaamere no wa'i wa bhiraadham rawnude  
Sammba wii pulal ngal luggu  
Mi nanaali firtu !*

Ils étaient de passage, un homme surveillait des bovins  
Il surveillait neuf-cents têtes  
Il les surveillait pour un clerc peul qui s'appelait Gonngoo Yero  
Il était assis au milieu du troupeau  
Il vantait Sammba Gelaajo  
Sammba entendit ces paroles, ils étaient de passage sur la route  
Sammba tira les lanières et se dressa sur son chemin  
Il dit - faites venir ce Peul qui me flatte, il ne me connaît même pas !  
Ils se précipitèrent mais Sammba leur fit un signe de la main, ils s'arrêtèrent  
Il leur dit - attendez ! « C'est le maître de la brousse qui hache [la viande] d'un petit gibier » !  
Il s'en pressa, arriva, il trouva le Prince peul au milieu des cornes de bovins  
Il était assis, il tenait le bâton dont il se sert pour orienter les bovins  
Il dit – Prince peul ! Celui-ci dit - oui !  
Il dit - salut ! Celui-ci répondit - *mba* !  
Il dit - Sammba que tu vantes, le connais-tu vraiment ?  
Le Peul dit - non je ne le connais pas !  
Il dit - pourquoi le vantes-tu ?  
Il dit - je rends hommage à un homme valeureux, qu'on doit vanter.  
Il dit - comment as-tu entendu parler de Sammba ?  
Il dit - j'ai appris que le bras droit de Sammba peut atteindre quatre coudées  
Son bras gauche ne dépasse guère trois coudées  
Son pied gauche ne dépasse pas trois coudées  
Il dit - l'œil gauche de Sammba ressemble à du sang  
Son œil droit ressemble à la blancheur du lait  
Sammba dit le pular est profond  
Je n'ai pas compris explique !

Dans cette séquence, l'élucidation énigmatique se pose en termes de décryptage d'images encomiastiques liées aux signes corporels, correspondant à une sorte de pansémiotique qui a connu ses heures de gloire à la Renaissance, et que Foucault nomme « épistémè de la ressemblance » (1971). En d'autres termes, il s'agit d'un symbolisme qui informe grâce à des lois d'analogie. Dans les traités de la Renaissance, les signes corporels, les talismans, les songes qui composent les présages sont susceptibles d'un déchiffrement allégorique. Je postule que dans l'arrière-plan discursif de cette représentation figurée d'images parlantes, se trame une des ruses ouvrières du récit qui permet au griot de construire une allégorie



intentionnelle en vue d'amplifier l'éloge de Sammba Gelaajo<sup>12</sup> sous le couvert d'une représentation énigmatique.

*O wi'i - wonaa tagu on wa'i non ko jikku on  
O wi'i - yiitere makko ko ñemmbi ko si o jonhii bimmbi  
O fellondiraama haa naange darike e hoore  
O nanngii wuluure ngaari kefeero wallinaama hirsama  
Yhiyhan ila wa jallungol  
Ko dhun yiitere makko nanere nden nyemmbi  
O wi'i - yiitere nyaamere ko nyemmbi  
Ko soo finii cappan'nay kunnawal lacciri yorndi  
E bhiraadhan keccan huubhata mo  
Kanko e soofaabhe makko bhe itta kooyhe  
Ko dhun yiitere makko nyaamere nyemmbi !  
O wi'i - junngo makko nyaamo ko nyemmbi  
Ko soo nanngii kummabite  
Ko timmata wuluure alaadu nagge  
Noo sennditiranta dhun miskiinaabhe  
Tawa junngo makko nano no jogii e taltali fonnti  
Foccoodi e becce ndimaangu ngun  
Nanan ngal no yabhbhi e hirke ko dhun nyaaman ngal nyemmbi*

Il dit - ce n'est pas son physique qui est ainsi c'est son caractère !  
Il dit - ce que son œil imite c'est quand il commence le matin  
Il livre une bataille jusqu'à ce que le soleil atteigne le zénith  
Qu'il ait attrapé mille païens mâles couchés et égorgés  
Que le sang ait coulé comme un fleuve rebelle  
C'est ce que rappelle son œil gauche  
Il dit - ce que son œil droit rappelle  
Au réveil ce sont quarante auges de couscous sec  
Et du lait frais qui l'entourent  
Lui et ses soldats prennent leur petit déjeuner  
C'est ce qu'imite son œil droit  
Il dit - ce qu'imite son bras droit quand il attrape les bœufs  
Cela peut atteindre mille cornes de bovins à la fois qu'il distribue aux indigents  
Alors qu'il tient dans sa main gauche les lanières tendues  
Tout au long du flanc de sa monture son pied droit maintien le mord

Le décryptage soigneusement agencé de l'énigme suit une progression verticale de haut en bas et de gauche à droite en adéquation avec les axes spatiaux de projection du corps dans le cosmos. Cette orientation topographique est attachée au symbolisme de la gauche et de la droite. En effet, la droite, direction propice par excellence, est positive ; alors que la gauche, en tant que mauvaise direction, est négative. Dans la mesure où c'est par le corps que le sens est perçu, il est le lieu où le verbe signifie le monde en transformant en fiction ce qui relève du quotidien. Le berger commence tout d'abord par l'œil gauche, puis il enchaîne avec l'œil droit, ensuite viennent les bras gauche et droit, enfin les pieds. Le corps porteur de signes interprétables devient la matérialisation de ce qui est propre au héros, l'image de son être. C'est pour cela que la représentation sur la base de signes corporels est en décalage complet avec l'interprétation que le berger en fait. D'ailleurs, il précise que « le corps de Sammba

---

<sup>12</sup> Extrait de la performance orale de Farba Njaala, sous-corpus de notre base de données sur les récits de griots au Fouta Jalon.

Gelaajo ne se présente pas ainsi, mais qu'il s'agit plutôt de la peinture de son caractère. » Ainsi, la physiognomonie ou science des divers aspects des apparences extérieures et des attitudes projette-t-elle l'histoire du personnage en l'améliorant pour en donner une vision lumineuse. Elle consiste à lire tout ce qui concerne la vie humaine en tant que devenir individuel et parfois collectif.

Enfin, sur le plan culturel, on constate que le glissement de l'univers symbolique des signes corporels à l'univers de l'image du héros qui circule dans la société repose sur une sorte de garantie dans la transmission des schèmes culturels de la pansémiotique peule du Foûta Jalon. En d'autres termes, même si dans le discours du berger la relation d'imitation entre signes corporels et exploits guerriers, actions humaines, et enfin aisance matérielle, semble aller de soi, la connaissance du code symbolique interprétatif n'est réservée qu'aux seuls initiés. Toutefois, cette interprétation par le personnage du berger qui rencontre pour la première fois Sammba Gelaajo et qui ignore sa présence devant lui, pose le problème de la vacuité du récit. Ce trou, perçu comme un espace de liberté que se donne le griot, atteste que si l'illusion est le propre de l'art de la parole, elle postule aussi que le plaisir poétique résulte du constat de cette infirmité de la pensée. Ainsi, la vacuité ou jouissance de la liberté de l'orateur épique tout comme le remplissage de la texture du récit se produisent dans la nudité du face à face entre le griot et son auditoire.

Par le jeu des instances allégoriques, l'énigme féconde le portrait du personnage pour faire voir les aspects qui font la singularité du héros, ses passions, ses sentiments, ses vices et ses vertus. La représentation axiologique du héros, qui tend au merveilleux, se déploie en enchaînant la narration de l'allégorie et son décryptage. Cet exemple d'allégorie efficace, qui donne à voir dans la dynamique de la coulée verbale l'image embellie du héros, s'élabore sur la relation entre la forme stylistique et le sens. Sans doute peut-on observer aussi que l'imagination créatrice du griot est mise en exergue par une saisie allégorique du réel qui condense et illumine les formes discursives des images analogiques. La force d'incarnation de ces images dans le verbe ne dévoile pas forcément le versant intelligible et abstrait de la représentation du héros. Ainsi, tout se passe comme si, jouant dans le sens inverse, le compositeur de l'œuvre, au lieu d'arrimer allégorie et interprétation, résumait dans une sorte de clause une pédagogie de l'harmonie entre les actions du héros et les qualités qu'on lui assigne (ou l'image de lui qui circule dans la communauté). Par-delà ce premier niveau d'appréhension du texte, l'analyse dévoile forcément la trace d'un travail de production narrative associé à celui de la forme stylistique. En tissant un réseau de relations entre la structure formelle et l'agencement allégorique, le griot joue sur l'emboîtement stylistique et narratif pour entraîner l'auditoire dans un exercice de l'esprit allant des mots au contenu de la pensée représentée. La logique de la représentation, qui s'incarne dans l'axiomatisation de l'harmonie, s'appuie sur le *topos* de la couleur blanche et rouge. Ce qui induit un système hypothético-déductif qui associe à des faits singuliers une relation logique et nécessaire à intégrer dans un faisceau de connexions indispensables pour une bonne intelligence de la représentation allégorique.

*Sammba diwi cogerenje puccu ngun diwi Pullo on  
Cikkoroy oo banhnhe too, gite mun luutonndiri sagataa on  
Ko ndaltii kon wa dhedhdhaadho  
Pullo on wi'i - alaa ko min wi'etee Sammba Gelaajo  
Pullo on wadhi dalan allaalu ko aynirta na'i dhin kon  
Pii puccu makko ngun mayhi daroyii too*

*Kanko Sammba o wi'i - iijam Pullo ko piirudhaa mi ?  
On wi'i - Pullo ko mantata  
Pullo ban mun ko bhaawo makko  
Wonaa fii hidhaa darii  
Ko bhurdhaa mi ko heewude puccu  
A bhuraa lan wonnde Pullo !*

Sammba, qui fit une culbute par-dessus son cheval et le Prince peul  
Atterrit de l'autre côté, ses yeux clignotèrent  
Au regard du crâne rasé du jeune homme comme quelqu'un qu'on a étranglé  
Le Prince peul dit - c'est moi qu'on appelle Sammba Gelaajo !  
Le Prince peul se servit de son bâton de pâturage  
Il frappa son cheval qui sursauta et se dressa de l'autre côté  
Sammba Gelaajo dit - Que se passe-t-il, pourquoi me frappes-tu ?  
Il dit - un Peul vante un autre Peul en son absence !  
Ce n'est pas parce que tu te dresses [devant moi]  
Et que tu possèdes plus de chevaux que moi  
Mais tu n'es pas un Peul plus digne.

Et puisque le récit allégorique dans le cadre d'un exemplum exige une interprétation univoque, tout se passe comme s'il s'agissait d'une relation de maître-élève, car Sammba le célèbre héros, ignorant, se fait expliquer le discours crypté par le berger. Après avoir décrypté l'allégorie énigmatique, au grand bonheur de notre héros, celui-ci décline son identité. Stupéfait, le berger frappe son cheval en martelant qu'il est aussi digne que lui.

*Sammba wi'i - besema ! Teemedere keeganan darii yeeso makko  
O wi'i - fonntee oo Pullo ! Pullo on wengaa dow  
Sammba wii jippinee mo, bhe jippini mo  
O wi'i - Pullo, Pullo wi'i - nam ! Ko piirudhaa mi ?  
O wi'i - Pullo ko mantata bannu Sammba ko bhaawo makko  
Ko bhurdhaa mi ko heewude puccu, a bhuraa lan wonnde Pullo*

Sammba s'écria esclaves ! Cent jeunes hommes se dressèrent devant lui  
Il dit - tendez ce Peul ! Le Peul fut suspendu en hauteur  
Sammba dit - faites-le descendre, on le descendit  
Il dit - Peul ! Le Peul dit - oui ! Il dit - pourquoi m'as-tu frappé ?  
Il dit - un Peul ne vante les mérites de Sammba qu'à son insu  
Tu me dépasses en nombre de chevaux, mais tu n'es pas Peul plus que moi

En résistant à la peur le berger gagne le duel contre Sammba Gelaajo. Ce qui l'amène à affirmer que même si le héros est plus puissant et plus riche, en revanche il n'est pas plus digne qu'un berger comme lui. Même en ayant été soumis à une épreuve de courage, le berger ne s'est pas laissé influencer par la peur ; il a au contraire résisté vaillamment à l'épreuve de force. Ainsi, la forme narrative du récit exemplaire se voit investie d'une portée esthétique et idéologique. Le berger est l'incarnation de la vertu du courage, en apportant la preuve, comme l'a écrit Hampâté Bâ (1974 : 10) que « si l'on capture un Peul au cours d'une guerre ou d'une razzia, on le tue ou on le libère. » Ce qui illustre l'attachement de la communauté peule au sens de l'honneur. L'acte héroïque du berger peul atteste ses vertus personnelles érigées en exemple à imiter dans le récit. Cette finalité didactique ne concerne pas que le divertissement, ou le plaisir de l'écoute, ou encore l'agrément d'historiettes qui permettent à

l'auditoire d'apprécier les qualités narratives d'un récit édifiant, mais selon Hans-Joachim Schmidt, « par les exempla, les normes de comportement sont soumises à des règles, qui sont à la base d'un rituel par lequel les différents groupements entrent en communication entre eux. Les exempla contribuent à garantir une base commune d'entente sur le fondement des règles qui stabilisent la société. » (1998 : 232). En distribuant les attributs à chaque personnage selon les principes dont il est le seul garant, le griot veille au maintien de l'équilibre interne du récit, entre amplification et atténuation, confirmation et réfutation.

## 9. Conclusion

Les œuvres patrimoniales de la littérature peule du Foûta Jalon sont des récits épiques conservés par la caste de griots, professionnels de la parole, qui les transmettent de génération en génération par la voie orale. L'épopée constitue donc un fond culturel ; des savoirs encyclopédiques sédimentés au fil des âges dont la déclamation au cours de cérémonies ritualise la célébration de héros disparus. La ritualisation est consubstantielle à toute société. Au centre de ces manifestations, se profile l'enjeu symbolique de souder la communauté autour de certaines valeurs. L'analyse consiste donc à comprendre et à expliquer la manière dont la parole du griot accapare l'imaginaire, et impose des figures héroïques. À l'occasion de la déclamation d'une épopée au Foûta Jalon, la performance favorise la co-émergence de fonctions rhétoriques qui se résume en des actes comme célébrer, éduquer, rassembler ou témoigner.

## Bibliographie

ARISTOTE (1994 [1959]), *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Librairie J. Vrin.

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. livres I et II, Médéric Dufour, livre III, Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Les Belles Lettres.

ARISTOTE, 1969 [1932], *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres.

BÂ, Amadou Hampâté (1974), *L'éclat de la grande étoile, Le bain rituel*, Classiques africains.

BARRY, Alpha Ousmane (2011), *L'épopée peule du Fuuta Jaloo. De l'éloge à l'amplification rhétorique*, Paris, Karthala.

BENJAMIN, Walter (1985), *L'origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion.

BOURDIEU, Pierre (1982), *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.

CAMARA, Sori (1992), *Gens de la parole, Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*, Paris, Karthala.

CARTER, Michael (1991), « The ritual functions of epideitic rhetoric : the case of Socrate Funeral Oration », in *Rhetorica* IX-3, 209-232.

DETIENNE, Marcel (2006), *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Livre de Poche.

CLERGET, Joëlle (1990), dir, *Le nom et la nomination. Source, sens et pouvoirs*, Erès, Paris.

DIALLO, Thierno (1972), *Les institutions politiques du Fuuta Jaloo au XIX<sup>e</sup> siècle*, Dakar, IFAN.

FOUCAULT, Michel (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

HAMON, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université.

HAMON, Philippe (1993), *Du descriptif*, Paris, Hachette.

HERMAN, Thierry (2001) « Le Président est mort. Vive le Président. Images de soi dans l'éloge funèbre de François Mitterrand par Jacques Chirac. » in M. Dominicy & M. Frédéric (éds.), *La mise en scène des valeurs*, Paris-Lausanne, Delachaux & Niestlé, 167-202.

KANE, Oumar (1986), *Le Fuuta Toro des Satigui aux Almaami (1512-1807)*, Thèse d'État, Université de Dakar.

PERELMAN, Chaïm & OLBRECHT-TYTECA, Lucie (1958), *La Nouvelle Rhétorique – Traité de l'argumentation*, Tome 2 PUF, Paris.

PERELMAN, Chaïm (1988), *L'empire rhétorique*, Vrin, Nouvelle Édition, Paris.

PERNOT, Laurent, *La Rhétorique de l'éloge du monde gréco-romain*, Tome 2 Les valeurs, Institut d'Études Augustiennes, Paris, 1993.

SCHMIDT, Hans-Joachim (1998), « Les recherches sur les exempla dans les pays germaniques », in Jacques Berlioz et Marie Anne Polo de Beaulieu (dir.), *Les exempla médiévaux : nouvelles perspectives*, Paris, Honoré Champion, 217-242.

SVENBRO, Jesper (1988), *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce Antique*, Paris, Éditions La Découverte.