

# RÉFLEXIONS SUR LES STRUCTURES NARRATIVES DU TEXTE ÉPIQUE

L'exemple des épopées peule et bambara

par

CHRISTIANE SEYDOU

*Tout comme l'article de Pascal Boyer, « Récit épique et tradition », paru dans L'Homme XXII (2) : 5-34, ces « Réflexions... » s'inscrivent dans une problématique générale propre à toute étude portant sur ce qu'on appelle communément « littérature traditionnelle ». En effet, celle-ci, fondamentalement liée à l'oralité, ne peut se définir hors de sa fonction même d' « acte de parole », ni ses productions particulières s'analyser hors de ce jeu dialectique qui s'instaure entre visées sémantique et pragmatique, si intimement impliquées que leur dissociation, pour toute interprétation littéraire ou anthropologique de ces « œuvres », s'avère artificielle et inopérante.*

*Partant de cette évidence — à laquelle ne peut se soustraire quiconque veut aborder avec sûreté les « textes » produits par les cultures de l'oralité —, P. Boyer et moi-même avons porté notre regard, en fonction de nos préoccupations respectives, sur deux niveaux d'analyse, anthropologique dans un cas, plus littéraire dans l'autre.*

*Si le travail de P. Boyer avait pour ambition de plonger au cœur même des « mécanismes cognitifs » qui fonderaient le récit — et le genre — épique, après avoir dégagé les « opérations rhétoriques » et les « implications pragmatiques » mises en jeu dans l' « énonciation épique », le présent article cherche à déceler, à travers les modalités d'organisation et d'expression du texte lui-même — dans sa réalité culturelle totale, c'est-à-dire tel qu'il est conçu et délivré par son « auteur », tel qu'il est perçu et, pour ainsi dire, vécu par son auditeur, tel enfin qu'il fonctionne dans la société —, une justification ultime qui rende compte de cette mise en forme particulière ; justification qui, à l'analyse, semble devoir se situer dans le dialogue entretenu à la fois à l'intérieur du texte lui-même et dans son rapport à son destinataire, entre les deux pôles sémantique et pragmatique : expression d'une identité d'une part, acte et agir d'autre part.*

*Ainsi voyons-nous le phénomène littéraire épique soumis ici à deux démarches antithétiques et complémentaires. P. Boyer tente de découvrir — en allant de la surface des récits et principalement de leur thématique et de leur organisation narrative, jusqu'aux mécanismes mêmes qui président à leur élaboration structurelle — une*

sorte de « modèle commun de manipulation du savoir sous-jacent au récit épique », et, par-delà ce cas restreint, d'aborder le problème théorique plus général des moyens rhétoriques « d'assimilation des schèmes qui informent la tradition ». Adoptant un cheminement inverse, nous nous efforçons ici de repérer, en cernant au plus près l'expression textuelle de ces récits (organisation narrative, lexicale, syntaxe, interprétation artistique), les traits pertinents qui affleurent à tous les plans constitutifs du texte pris dans sa situation totale et globale d'acte de parole, et qui, traduisant une mise en forme efficace du savoir commun, rendent compte de la vocation spécifique imprimée à ce texte, dans la culture particulière qui le produit, vocation que nous qualifions, par convention, d'épique.



Avant d'aborder le propos qui est ici le nôtre — l'étude des structures narratives dans les textes épiques peuls et bambara<sup>1</sup> —, il convient de donner quelques précisions sur les caractéristiques qui nous ont conduite à classer des textes de ce type sous l'étiquette commune d'« épiques ».

Notons tout d'abord qu'il s'agit de textes qui, dans les cultures dont ils émanent, d'une part occupent une place homologue dans le système des genres littéraires propre à chacune d'elles, d'autre part remplissent des fonctions analogues.

Une fois retenus ces critères objectifs, nous avons, dans une étude précédente<sup>2</sup>, tenté de circonscrire le problème en confrontant des textes choisis à dessein dans des sociétés africaines aussi différentes que possible, espérant que leur comparaison systématique révélerait plus aisément, par le jeu des contrastes, des traits communs susceptibles d'être considérés comme spécifiques ou même constitutifs du genre dit « épique ».

Nous avons donc dressé un tableau comparatif d'un *mvèt* fang du Gabon et d'une Geste peule du Mâssina (Mali). Ce tableau révéla une proportion prédominante de divergences — et même de franches oppositions — sur tous les plans (contenu, style, performance, statut de l'énonciateur, etc.), ne laissant apparaître que trois points de convergence qui devaient, à l'analyse, s'avérer fondamentaux

1. Cette étude traite principalement des textes suivants : Gérard DUMESTRE, *La Geste de Ségou, racontée par des griots bambara*, Paris, Armand Colin, 1979 (« Classiques africains » 19) ; G. DUMESTRE & Lilyan KESTELOOT, *La Prise de Dionkoloni*, *ibid.*, 1975 (« Classiques africains » 11) ; Christiane SEYDOU, *Silâmaka et Poullôri, récit épique peul raconté par Tinguidji*, *ibid.*, 1972 (« Classiques africains » 13) ; ID., *La Geste de Ham-Bodédio, ou Hama le Rouge*, *ibid.*, 1976 (« Classiques africains » 18).

2. Cf. Christiane SEYDOU, « Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine », *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 1982, XVIII (1) : 84-98 (également paru sous forme de fascicule intitulé *Genres, formes, significations*, édité par V. GÖRÖG-KARADY).

et dont il faut par conséquent tenir compte avant d'entreprendre une étude plus fine des textes « épiques » quels qu'ils soient.

Ces trois points sont : (1) l'association de la parole et d'un instrument de musique spécifique ; (2) la transgression comme ressort de l'action ; (3) la fonction de cette production culturelle.

### *Musique, devise, épopée*

La musique est, d'évidence, le premier élément essentiel commun à toutes les épopées africaines de ces régions (malinké, soninké, bambara, peule, à l'Ouest, *mvet* gabonais ou camerounais, à l'Est) ; c'est d'ailleurs souvent l'instrument de musique qui donne son nom au genre : *hoddu* (luth à trois ou quatre cordes) pour l'épopée peule, *mvet* (harpe-luth) pour l'épopée de l'Est.

Pour en revenir aux épopées peule et bambara, il convient de signaler que le rôle fondamental de la musique y est lié à celui de la devise et du griot au sein de ces sociétés ; devise et épopée sont en effet l'apanage exclusif des griots, dont on connaît bien par ailleurs le statut et la fonction<sup>3</sup>.

Chez les Peuls, la devise musicale est composée ou simplement interprétée par le griot à l'adresse d'un grand personnage : elle consiste en un thème musical qui lui est dédié exclusivement et qui, par cela même, l'identifie ; elle a un doublet verbal qui, formule bien frappée faisant appel aux ressources stylistiques parfois les plus sophistiquées, grave en quelques mots l'image de marque de ce personnage, image qui, elle aussi, l'identifie aux yeux de tous<sup>4</sup>.

Si la devise est — quant à l'intention présidant à son énonciation — une forme de louange, elle est surtout une définition concise, dense et comme essentielle de la personne qu'elle signifie ; phrase musicale ou formule métaphorique, représentative des caractéristiques qui fondent l'identité d'un individu, elle est pour celui-ci le mode de désignation ou de dénomination le plus valorisant. En outre, elle

3. Les griots constituent l'une de ces classes socio-professionnelles endogames qui regroupent l'ensemble des artisans. Leur statut social, considéré comme « inférieur », est compensé par leur influence et leur rôle éminents dans tous les rouages de la société. On les a souvent désignés comme les « artisans de la parole » ; en effet, ils sont les agents privilégiés de la communication et de la transmission, donc de la tradition, jouant en cela un rôle culturel de premier plan. Pour l'étude de leurs statut, rôle et fonction, on pourra se reporter aux ouvrages suivants : SORY CAMARA, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris-La Haye, Mouton, 1976 ; INNES GORDON, *Sunjata : Three Mandinka Versions*, London, School of Oriental and African Studies, 1974 ; ID., *Kaabu and Fuladu. Historical Narratives of the Gambian Mandinka*, *ibid.*, 1976 ; J. W. JOHNSON, *The Epic of Sun-Jata according to Magan Sisoko*, Bloomington, Folklore Publications Group, 1983 ; C. S. BIRD, *The Songs of Seydou Camara. Kambili*, Bloomington, Indiana University Press, 1974 ; SEYDOU, *Silâmaka et Poullôri...*, *op. cit.*

4. Certains textes épiques mettent en scène la création de la devise musicale ou verbale ; on en trouve plusieurs exemples dans SEYDOU, *La Geste de Ham-Bodédio...*, *op. cit.* : 43-45, 65-78 et 299-309.

exerce sur lui un effet incoercible : jouant sur la puissance de la musique et de la parole, elle contraint le sujet, ainsi interpellé par cette évocation de l'acmé de sa personne, à ne point faillir à lui-même ; en l'amenant à un paroxysme d'exaltation, elle l'incite à réaliser cette image sublimée de lui-même qui a pour lui valeur et fonction d'identificateur idéal. D'évocation de la personne, la devise devient alors invocation de celle-ci<sup>5</sup> ; musicale ou verbale, elle l'appelle à être elle-même dans ce qui précisément l'authentifie.

Cette digression sur la devise fera mieux comprendre la signification et la fonction des textes épiques qui, dans ces sociétés, transposent au niveau du groupe celles de la devise pour l'individu. En effet, les textes épiques mettent en scène des héros représentatifs de l'« idéologie », c'est-à-dire de l'ensemble des valeurs reconnues par le groupe ; ainsi les héros peuls incarnent-ils toujours l'une ou l'autre des vertus du *pulaaku*, comportement spécifique, image et fondement de l'identité peule ; par là même, ces textes sont en quelque sorte les devises du groupe.

Par ailleurs, la récitation d'une épopée dédiée à tel ou tel héros est annoncée puis, tout au long, soutenue par la devise musicale propre à celui-ci ou, si on l'ignore, par celle d'un héros plus célèbre auquel il peut être assimilé. Ce thème musical — en soi signifiant — associé à l'illustration verbale développée qu'en donne le texte du récit, interpelle et mobilise l'auditoire et, réveillant en lui, avec la conscience de son identité distinctive et commune, une profonde aspiration à s'y conformer, fonctionne réellement comme une devise collective.

Tout comme la devise, l'épopée a bien une vocation à la fois sémantique et pragmatique : elle symbolise une identité et elle appelle à vivre cette identité au sein de la communauté définie par celle-ci. Pour l'épopée, la conscience de cette identité culturelle et la tension vers cette identification résultent d'une mise en forme particulière de ce qui n'est en fait qu'un savoir collectif (les histoires racontées sont connues de tous), mise en forme reposant principalement sur le mécanisme de l'exaltation dans la communion.

#### *Exaltation, paroxysme, transgression*

Cette exaltation provoquée dès l'abord par la musique est, bien entendu, alimentée et accrue par le caractère paroxystique de l'action et du personnage même du héros épique. Celui-ci apparaît en effet comme hors normes, excessif et foncièrement inimitable : il n'est pas à proprement parler un exemple ni un modèle, il est plutôt un « moteur » qui donne l'élan et la tension nécessaires pour mettre en pratique une idéologie commune dont il symbolise l'une des composantes.

5. Pour cet aspect de la devise, cf. SEYDOU, *Silàmaka et Poullóri...*, *op. cit.* : 31-36, et ID., « La Devise dans la culture peule : évocation et invocation de la personne », in G. CALAME-GRIAULE, ed., *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*, Paris, Maspero, 1977 (« Bibliothèque d'Anthropologie ») : 187-264.



Cette notion de paroxysme, marque de l'action et du héros épiques, prend pour forme, dans la structure narrative, la transgression. Toute transgression est franchissement d'un seuil que seul autorise un excès ; dans la logique narrative, elle se trouve le plus souvent motivée par un défi et aboutit toujours à une situation agonistique, clé de voûte de tout récit épique. Cette situation agonistique a une fonction ambiguë dans l'économie générale du récit, puisqu'elle est généralement provoquée par la qualité intrinsèque du héros alors qu'elle est en même temps là pour donner à cette qualité l'occasion de se manifester : ce qui, au plan de la structure narrative, est cause (la personnalité du héros) se trouve être fin au plan de la visée sémantique ; l'action devient alors simultanément le lieu d'identification et de réalisation du héros, ce dernier devant focaliser en lui une projection du groupe qu'il représente.

Il va de soi que l'organisation générale du texte est tout entière orientée par ce « projet ». Les séquences narratives sont ordonnées de façon à mettre en place les données et les personnages avant d'introduire l'élément du défi qui devra, par une progression bien articulée, conduire jusqu'à la situation agonistique où s'exprimera et se réalisera le « projet » du héros. L'ordonnement des séquences en fonction de leur contenu suit donc un schéma simple et classique.

Cette structure narrative type explique, de par sa simplicité même, qu'on ait plutôt affaire à des Gestes ou à des cycles épiques qu'à de véritables épopées ; l'histoire d'un héros n'est jamais rapportée d'un seul trait dans un long récit unique qui le suivrait de la naissance à la mort à travers ses aventures ; elle se présente au contraire sous forme d'épisodes bien circonscrits et formant chacun un récit autonome. Même s'il arrive qu'un griot raconte d'une traite le cycle complet d'un héros, chaque épisode est indépendant et l'ensemble est construit en conséquence ; entre chaque épisode la devise musicale suffit à ménager les transitions. Leur succession n'est même pas obligatoirement ordonnée par la chronologie, et un récit qui paraît complet parce que commençant à la naissance du héros et se terminant à sa mort peut très bien se voir adjoindre un autre épisode, récit distinct qui enrichit la Geste et a tout autant d'importance que le précédent. C'est là un premier trait concernant la structuration formelle la plus large de ce type de textes.

Si l'on en vient à l'examen des structures internes de ces récits (organisation séquentielle d'une part, système démarcatif de l'autre), apparaissent deux traits prédominants — répétition et lexique temporel — que leur caractère récurrent impose à l'attention. Nous verrons plus loin que la raison commune en est, selon toute vraisemblance, la recherche d'une mise en valeur de l'agir et un certain type de relation au temps.

### *Répétition*

Le premier de ces traits — que l'épopée partage d'ailleurs avec le conte et qui semble, dans la narration, éminemment lié à l'oralité — est la répétition. Qu'il s'agisse de séquences entières ou seulement de formules, la répétition est en effet dans ces textes un élément important de leur structuration ; nous allons donc ici en examiner les modalités les plus fréquemment rencontrées.

#### *1. Répétition d'un même acte par un même personnage*

La réitération — triplication, dans la majorité des cas — d'un acte par un même personnage est, dans les cultures orales, une technique narrative ordinaire dont l'effet est de créer, par simple accumulation, une progression dramatique qui marque la primauté de l'acte, soit en l'instaurant lui-même comme nécessaire, irréversible, c'est-à-dire inscrit dans un destin, soit en le désignant comme l'indice irrécusable d'un autre acte tout aussi fatal.

Ainsi, lorsque le cheval de Ham-Bodêdio bronche par trois fois, le héros fait aussitôt appel aux devins pour interpréter cet acte, car, dit-il, « ce n'est pas par hasard ». Et, si l'on prend pour exemple ce procédé — si classique dans les contes et dans les récits épiques — qu'est la mise à mort des messagers annonceurs de mauvaises nouvelles, on s'aperçoit que celle-ci ne signifie rien d'autre que la négation entêtée d'un événement dont par trois fois des émissaires anonymes se sont fait les hérauts ; et l'insistance du personnage à vouloir éliminer un fait en éliminant le vecteur indique à elle seule l'importance de ce fait. Si bien que la répétition n'a pas pour seul effet, comme on pourrait s'y attendre, de désigner ce personnage comme un tyran cruel, capricieux ou irréfléchi : elle a bien davantage pour but de signifier que la réalité du fait rapporté par les messagers est indéniable, fatale, et s'impose même à celui — si puissant soit-il — qui s'acharne à la refuser.

#### *2. Répétition d'un même acte par plusieurs personnages*

Lorsque plusieurs personnages accomplissent successivement un même acte, le récit en est répété textuellement autant de fois qu'il y a de personnages, sans crainte d'amortir l'intérêt de l'anecdote ; au contraire, cette technique permet de mettre en relief par une infime différenciation contrastante — que seule une telle répétition pouvait rendre sensible — la spécificité du personnage qui, dans la suite du récit, deviendra l'un des acteurs principaux.

Ainsi, dans un épisode de *La Geste de Ham-Bodêdio*<sup>6</sup>, on relève, au cours d'une

6. Cf. SEYDOU, *La Geste de Ham-Bodêdio...*, op. cit. : 41-131.

très longue scène reprise quatre fois exactement dans les mêmes termes, un seul détail qui varie : alors que les trois premiers preux demandent au griot qu'ils ont rencontré des nouvelles de son maître (le héros) puis lui offrent dix pièces d'or, le quatrième, outre des nouvelles de son maître, lui demande des nouvelles de l'épouse de celui-ci, puis lui offre vingt pièces d'or. C'est là un indice suffisant — rendu d'autant plus flagrant par l'exacte répétition de tout le reste — qui distingue de ses pairs ce quatrième personnage et le signale comme le futur partenaire du héros.

3. *Répétition d'un même acte présenté sous deux — ou trois — de ses aspects : prédit, actualisé, relaté*

Dans ce cas, lorsqu'on répète fidèlement, suivant les mêmes termes, le récit d'un acte dans ses différents états, c'est, d'une part, pour lui assurer sa réalité dans son passage du potentiel (prédiction) au vécu (actualisation), sa véracité dans son passage du vécu au su et au transmis (relation), et surtout sa présence irrécusable dans le destin du héros ; d'autre part, pour respecter l'inscription dans leur temps propre de ces états successifs qui ont chacun leur valeur, leur signification et leur fonction spécifiques.

Par cette façon qu'a le récit de coller à la vérité se trouve ainsi ménagée, en ce qui concerne la logique narrative, la progression dramatique qui porte l'acte prédit jusqu'à sa réalisation effective puis à son intégration dans la nouvelle situation ainsi créée à partir de laquelle l'action va pouvoir se poursuivre ; par là est aussi assurée l'implication de l'auditoire qui, assistant étape par étape à cette émergence de l'acte puis à sa prise en charge par le personnage, enfin à son inscription dans la chaîne d'engendrement des actes, se sent plus intimement associé au devenir du héros et plus profondément concerné par son destin.

Grâce à cette technique narrative, l'éclairage se porte tout entier sur l'acte en tant que tel ; le narrateur s'efface au maximum devant l'acte mis en scène, s'interdisant d'intervenir pour contracter la narration en recourant à l'ellipse ou au « commentaire », comme le ferait probablement le narrateur « écrivain » qui se contenterait sans doute d'une formule telle que : « Et tout se passa comme il avait été prédit. » Au contraire, le griot laisse l'auditeur vivre d'emblée et comme de plain-pied la réalité de l'histoire tout au long de son processus d'actualisation, en transplantant celui-ci dans le temps vécu de l'action narrée.

4. *Répétition d'une même structure actantielle s'exprimant dans deux actes strictement parallèles mais situés dans deux domaines distincts*

C'est le cas, par exemple, du classique affrontement en duel de deux héros, d'abord au jeu (dames, échecs, etc.) puis en combat singulier, thème quasi universel dans les épopées. Le strict parallélisme des deux situations dans les deux

temps de cet affrontement a un double effet. Il y a tout d'abord une sorte de projection analogique sur le plan ludique de l'épreuve martiale qui va suivre, partie de dames et lutte mettant en jeu à la fois la connaissance d'une certaine technique et de ses contraintes (règles du jeu, règles du maniement des armes ou prises de lutte), une certaine forme d'intelligence, la *mêtis* — bien connue dans le contexte épique —, et enfin une part de hasard ; autrement dit, une combinaison du nécessaire et du contingent dans une joute dont l'issue contribuera à désigner le gagnant comme le plus valable, mais aussi — et surtout — comme investi d'une destinée qui le dépasse.

De plus, la répétition sur ces deux plans distincts (jeu et lutte) accuse, par la préfiguration même d'un acte par l'autre ou par la simple accumulation des actes parallèles, cette inscription de l'actant dans son destin et, par là, le dépossède pour ainsi dire de son acte au profit d'une sorte de *fatum*. Quoi qu'il en soit, là encore, cette présentation cumulative tend à donner aux actes la primauté dans le récit.

##### 5. *Répétition complexe : triplifications et parallélismes gigognes*

Un dernier exemple retiendra notre attention pour la raison que, tout en respectant une double triplification en parallélismes gigognes, il présente, paradoxalement, une distorsion inattendue dans la succession logique des actes : cette « anomalie » apparente qui affecte tous les récits de duels, moments cruciaux de l'action épique, fournira peut-être une clé supplémentaire pour comprendre cette spécificité des structures narratives dans l'épopée.

En effet, dans les nombreux duels où s'affrontent les héros bambara ou peuls une fois parvenus à l'acmé de la situation agonistique qui soutient toute l'architecture du récit, on constate une sorte de désarticulation des moments du duel. La logique du réel — ailleurs si bien respectée dans le déroulement du récit — qui devrait faire du duel un échange de coups alternés entre les partenaires, est totalement délaissée : à l'alternance de l'échange se substitue le parallélisme d'une répétition, chacun des partenaire visant successivement, par trois fois, avec trois armes différentes et en vain, son adversaire mué, quant à lui, en une cible immobile, comme abstraite, neutre et désincarnée. Le parallélisme absolu de la triplification des coups, avec une identique progression dans l'emploi des armes — fusil, lance, sabre — qui rapproche de plus en plus la cible sans pour autant en faciliter l'atteinte, reproduit d'ailleurs, dans bien des cas, les trois parties de jeu de pions qui le précèdent. Par ce procédé se trouve confirmée l'exacte égalité des adversaires, égalité qui ne pourra plus être entamée que par le recours ultime à une arme magique, ce qui ne fait qu'entériner l'équivalence des partenaires du point de vue de leurs qualités personnelles. N'oublions pas que seule est valorisante pour un héros épique la lutte contre un de ses pairs ; aussi, pour que dans un affrontement de ce genre l'un des partenaires puisse enfin avoir l'avantage, l'équilibre

des forces et des valeurs ne peut-il être rompu que par l'intervention d'une puissance extérieure.

Cette désarticulation de la logique réelle a aussi pour effet, tout comme les répétitions précédemment examinées, d'accentuer l'effacement des actants derrière la fonction de leurs actes : les héros, en effet, si particularisés soient-ils dans l'ensemble du récit, deviennent, dans cette situation précise et déterminante, des êtres « neutres » qui ne font que s'inscrire dans une mise en place des actions (ici délibérément artificielle) dont ils ne semblent plus être pleinement les maîtres, la victoire appartenant désormais à l'adjuvant magique, instrument du destin. Cette « neutralisation » des héros transparaît dans la formule même utilisée par le griot pour exprimer chaque coup manqué : « Le fusil [la lance, le sabre] ne dit que mensonges [*i.e.* rata son coup] ; ce ne fut pas X [Y] qui le [la] refusa, ce fut le fusil [la lance, le sabre] qui le refusa. » Ainsi les héros se trouvent-ils statufiés et les objets, au contraire, seuls doués d'une volonté active.

Tous ces exemples illustrant le procédé de la répétition — utilisé jusqu'à la démesure dans maints récits épiques peuls, en particulier — montrent que celle-ci joue un triple rôle :

- esthétique et stylistique : elle rythme la narration et donne de l'ampleur à tel ou tel temps du récit ;
- sémantique : elle permet, par contraste, de dégager les différences pertinentes ; elle donne aux différents états d'un acte tout leur sens ; elle privilégie l'acte, l'instituant comme constitutif du héros dans l'accomplissement d'un destin ;
- fonctionnel : elle situe chaque acte dans sa relation propre au temps, lui conférant ainsi la force du vécu, afin de réduire la distanciation inhérente à toute narration, à tout « discours ».

Ces exemples ont en effet un point commun : la lumière des projecteurs se trouve, grâce à cette « technique littéraire », braquée sur l'*acte* et l'*agir* ; car c'est ici l'acte qui est porteur de sens, et tout doit être mis en œuvre pour lui faire livrer ce sens ; de même, c'est l'*agir* qui est la finalité secrète du récit, et tout doit être mis en œuvre pour rendre efficiente cette finalité.

#### *Traits démarcatifs : musique et lexique temporel*

Nous trouverons un reflet et une confirmation de cet aspect de la « narration » épique, non plus dans l'organisation interne des séquences, mais dans le système d'articulation et de démarcation de celles-ci par la musique et les indications temporelles. Ainsi se précisera davantage encore le corollaire de cette mise en lumière de l'acte et de l'*agir*, qui consiste en une relation au temps d'un type particulier.

Le principal — et immédiat — trait démarcatif entre les séquences est d'ordre

musical. Nous avons déjà souligné l'importance de la musique dans la déclamation du texte épique. Notons que dans l'épopée, musique et parole, bien qu'indissolublement liées, sont non pas subordonnées l'une à l'autre, mais comme superposées, chacune assumant son rôle et délivrant sa part de signification. La devise musicale du héros est la trame continue sur laquelle viennent s'incruster d'autres thèmes musicaux évocateurs d'actions, de personnages, de tableaux : galop des coursiers allant au combat, champ de bataille hanté par les charognards, devise de la bière de mil et des buveurs, etc. Après chaque thème nouveau, le musicien, pour reprendre le fil du récit, renoue insensiblement, par un habile jeu instrumental, avec la devise musicale du héros.

La parole suit un mouvement parallèle, brochant sur la trame générale du récit, tableaux, dialogues ou devises ; mais les transitions y sont généralement abruptes, marquées le plus souvent par une simple et brève suspension de la voix.

La musique semble donc bien opérer comme marque dans la structuration du récit ; en effet la continuité même de la musique, lorsqu'elle comble les silences de la voix, signale tout à la fois le passage d'un tableau à un autre, d'une séquence à une autre, le retour au récit après une digression, etc., et le lien interne qui fait de cet ensemble un tout cohérent : la personne du héros dont la devise musicale est comme le substitut<sup>7</sup>.

Lorsque cette démarcation musicale est doublée, dans le texte, d'une indication d'ordre lexical, celle-ci est généralement temporelle ; et c'est là, semble-t-il, le second trait démarcatif important dans la délimitation des structures narratives. Il est en effet frappant de constater que lorsqu'un épisode d'une épopée est narré sans accompagnement musical, d'une part il perd son caractère de récit épique, d'autre part ces indices temporels prennent une importance accrue, comme si, suppléant à l'absence de marques musicales, ils devaient ponctuer le texte, apparaissant même dans certains cas comme de véritables « tics » stylistiques.

Ces indications temporelles font essentiellement référence au temps cosmique objectif : « A l'aube, le matin, quand le soleil fut haut dans le ciel, à midi, à l'heure de la prière de *sallifana*, à l'heure de la prière de *lássara*, au crépuscule, le soir venu, au cœur de la nuit... » Quant au temps relatif — « Hier, demain, aujourd'hui, la veille... » —, il n'est qu'exceptionnellement mentionné, et cela seulement à l'intérieur des séquences, jamais comme démarcatif. Lorsque, dans mainte épopée bambara, on entend un « En ce temps-là », c'est que le griot intervient à titre personnel dans l'évocation de la vie de Ségou au temps de Da Monzon, par exemple ; la partie du texte ainsi introduite — si longue soit-elle — est, par rapport au reste du récit, comme une incise, caractérisée en outre par un style particulier.

A ces marques temporelles sont souvent associées des indications spatiales traduisant principalement des déplacements ; peuvent aussi apparaître des

7. Cf. *supra*, note 5.



« formules » ressemblant à des devises et qui décrivent le lever du soleil, la nuit, certains lieux, buts du voyage ou de l'expédition guerrière, ou bien encore le cavalier sautant en selle pour s'engager dans l'action<sup>8</sup>. Le style poétique de ces formules (recherche très poussée des jeux phoniques et des effets de rythme, expression imagée et métaphorique), semblable à celui des devises, tranche sur le style narratif simple et dépouillé du reste du récit. En outre, ces formules sont figées alors que le texte narratif est libre ; leur déclamation accélérée et d'un seul trait ou bien, au contraire, très hachée les distingue nettement du rythme de la narration propre aux épopées.

Mis à part ces passages poétiques, quelques tableaux descriptifs et d'éventuels « commentaires » — comme en aparté — du griot, les parties narratives qui constituent l'essentiel du texte épique se caractérisent par une sécheresse de style trop marquée pour ne pas être délibérée : les phrases très brèves, souvent réduites au seul prédicat, dépourvues de tout ornement stylistique, à la syntaxe élémentaire — qualificatifs et circonstanciels en semblent systématiquement bannis —, concentrent, par cette représentation dépouillée et ponctuelle de l'acte, toute

#### 8. Voici quelques exemples de ces formules :

« On s'éveilla au matin : le soleil fut battu à coups de bâton, depuis l'est, et tiré au-dessus de Karsâna ; il roula sur Han-Dyioua, Dogondoutchi, Tambacounda, le pays des Arabes, suivant son bon plaisir, sans rencontrer d'opposition jusqu'à ce qu'enfin son disque brillât haut dans le ciel. »

« Aussitôt, il harnache son Vieil-Homme de cheval, Grand-Blanc, qui avança vers lui la jambe droite. Alors, il foula le forgeron (il mit le pied à l'étrier) et la cordonnère s'étira (et les étrivières s'allongèrent) ; il s'assit sur un bourrelier (la selle), reprit bien en main la cordonnère (les rênes) et le forgeron (le mors) répondit, dans la bouche du cheval. Et il continua ainsi [sautant] une vieille termitière effondrée, un œuf, une souche, un trou, une noix de doum. Il retint alors son cheval si fort que l'extrémité de la queue de celui-ci ramassa vingt mesures de sable ; il le fit se redresser au point qu'il fit penser au long bâton d'un vieillard qui se rend à la mosquée » (pour l'explication de ces formules, cf. SEYDOU, *La Geste de Ham-Bodêdio...*, *op. cit.* : 32-35).

« Ils attendirent jusqu'à l'heure où le hibou pleure, où les pattes des oiseaux se roidissent sur les branches ; voleur et gros rat, fibre de doum et pouvoirs du Seigneur. »

« C'est le *Korossé* qu'on lui entonnait :  
 hydromel et caïlcédrat,  
 chose à boire, chose à saouler,  
 égare l'étranger,  
 fait frapper l'hôte  
 et souiller le pantalon,  
 vermine et jus de potasse  
 qui vient par la route et repart par la brousse,  
 voilà l'air qui reconforte,  
 le complice d'un méfait aura affaire à Dieu !  
 Chose à boire, chose à saouler ! »  
 (DUMESTRE, *La Prise de Dionkoloni*, *op. cit.* : 53-55.)

l'expression sur la sphère de l'action. La référence au temps cosmique signalée plus haut y est d'autant plus significative qu'elle apparaît comme la seule indication circonstancielle par rapport à laquelle se situent les actes.

*Relation au temps : l'acte et l'agir*

Sans nous appesantir sur l'évidente fréquence des formes verbales — qui est déjà une marque aussi manifeste que banale de la primauté accordée à l'action dans ce genre de textes —, nous soulignerons ici cet autre trait stylistique qui nous semble encore plus pertinent : la prépondérance de la juxtaposition sur la subordination dans la syntaxe de la narration épique. En optant pour cette modalité syntaxique, le narrateur feint de refuser la hiérarchisation et l'ordonnement des actes tels que les introduit — comme le terme même l'indique — la subordination et qui relèvent de la reconstruction de la réalité par le discours, reconstruction qui distribue chaque acte selon une logique orientée non plus par la simple et réelle succession chronologique, mais par la reconnaissance a posteriori de la causalité et de la finalité qui organisent l'ensemble des faits et ne sont décelables qu'une fois réalisé leur enchaînement. Au contraire, la juxtaposition présente chaque acte tel qu'il eut lieu, comme isolé dans sa réalité intrinsèque et son temps propre, simulant ainsi la coïncidence de son actualisation et de son énonciation. C'est là encore un des aspects de cette stratégie stylistique qui tend à focaliser l'esthétique de l'épopée sur l'agir, en accord avec la fonction même de ce genre littéraire. Cette stratégie compte encore d'autres moyens tels que le recours à des techniques théâtrales (dialogues, utilisation du style direct) et cinématographiques (tableaux statiques ou dramatiques ; tableaux simultanés, retours en arrière, etc.) ; c'est que tout, dans la mise en forme du message épique, doit concourir à gommer au maximum les effets de la transposition inévitablement liés à la relation d'un acte par un narrateur. Cette volonté de conserver à chaque acte sa qualité de réalité vécue, en respectant autant qu'il se peut le rapport de l'acte à son temps réel apparaît encore plus clairement si l'on prend pour contre-épreuve un autre style narratif tout aussi traditionnel et courant : celui du conte. En effet, dans les parties purement narratives de son texte, le conte situe les actes dans leur enchaînement et par référence les uns aux autres. Le conteur peut dire : « A fit telle chose ; A n'eut pas plus tôt fait telle chose qu'il... » ou bien : « A fit telle chose ; et comme il avait fait telle chose, il... » Ce souci constant de la relation des actes entre eux, de leur concaténation non seulement dans la chaîne du temps mais surtout dans leur logique interne ainsi explicitée, apparaît bien comme un trait caractéristique du style narratif du conte qui est en cela, comme nous l'avons constaté pour les Peuls, identique à celui de la narration ordinaire, dans le discours quotidien. C'est là, il est vrai, le résultat normal de la transposition de la réalité par l'acte même de narration qui est déjà une interprétation plus qu'une représentation de cette réa-

lité. L'épopée, quant à elle, pour avoir sur son auditoire une plus sûre emprise, s'ingénie à réduire par tous les moyens qui peuvent être les siens l'inévitable distanciation qui s'instaure entre l'acte réel et la relation discursive de cet acte.

Ce détail apparemment infime, qui distingue sur ce point précis les styles narratifs du conte et de l'épopée, révèle la différence d'attitude dans l'acte de narration qui fonde ces deux genres littéraires ; différence dont on pourrait voir un reflet dans les formules d'introduction de l'un et de l'autre. En effet, un récit épique peut s'annoncer fréquemment par une formule anodine telle que : « Voici ce qu'*avait fait* X, dans les *temps passés* », et il peut aussi se clore sur un : « Ainsi *avaient fait* X et Y, dans les *temps passés*. » Le conte, lui, dit : « Voici ce qui *avait été*, *c'est*, ce *n'est pas* ; *c'est un conte*. » On voit clairement que si, dans le conte, l'accent est mis sur l'existence atemporelle (c'est-à-dire, en fait, de tous les temps) et irréelle, il est, dans l'épopée, mis sur l'agir inscrit dans le temps et présenté comme actualisé. Cette orientation délibérée de la narration dans l'un et l'autre genre répond sans doute à leurs différences fonctionnelles qu'il serait ici trop long d'exposer. Contentons-nous de rappeler brièvement que le conte est la projection parabolique d'une histoire dans un monde hors du temps et pourtant apparemment quotidien, et qu'il a une vocation pédagogique implicite puisqu'il informe subrepticement les individus dans leur système de pensée, leurs représentations symboliques, leur comportement social, éthique, etc., construisant ainsi leur manière d'être. L'épopée, elle, serait plutôt comme la projection « cinématographique » d'une histoire vécue par un héros représentatif, dans un temps réel, et que la narration ne ferait que réactualiser ; elle a par ailleurs une vocation éminemment « motrice » : en réactualisant les actes de ce héros, elle leur donne, grâce à une mise en forme particulière adaptée à ce dessein et dont nous avons tenté de dégager ici les traits principaux, une présence et une densité qui forcent l'auditoire à une participation intériorisée très intense, lui faisant vivre un instant privilégié d'exceptionnelle identification à l'idéologie commune ; en réactivant le sens de son identité culturelle, elle l'entraîne à assumer à son tour cette identité dans un sentiment d'unité et de solidarité communautaire revivifié. Le dynamisme mobilisateur de l'épopée est tel que, périodiquement, selon les aléas de l'histoire ou les exigences idéologiques, en maints points du globe ce genre littéraire a été encouragé ou au contraire proscrit par les pouvoirs en place. Car, de même que la personne interpellée par sa devise est irrésistiblement incitée à se hausser à sa plus haute valeur et à agir en conséquence, de même l'auditoire d'un texte épique, entraîné par la puissance de la musique et de la parole dans l'orbe du héros-symbole, se trouve investi d'une force d'agir tout entière orientée vers l'affirmation de l'identité — nationale, ethnique, culturelle, voire religieuse — qui l'authentifie et l'unifie.

C'est bien là ce qui nous avait amenée à voir dans l'épopée une « devise collective » : à la qualité d'identificateur idéal — de la personne pour la devise, du

groupe pour l'épopée — s'ajoute, pour l'une comme pour l'autre, la mise en œuvre de techniques stylistiques et textuelles dont l'objectif commun est d'appeler l'auditeur à tendre de tout son être vers la réalisation de cette identité.

Si, dans une simple tentative d'analyse des structures narratives, c'est cet objectif que nous avons dû invoquer pour pouvoir rendre compte de procédés de structuration du texte qui se situent pourtant sur des plans aussi divers que les plans narratif — la répétition —, linguistique — le lexique du temps — et esthétique — les intermèdes musicaux —, c'est qu'il conditionne avec une remarquable cohérence l'ensemble des modalités d'organisation et d'expression du récit épique. C'est aussi là, sans doute, une illustration de la qualité de manifestation culturelle totale que revêt, dans les cultures de l'oralité, toute « œuvre littéraire », pour laquelle l'expression textuelle et artistique ne se peut dissocier de sa fonction même d'acte de parole.

### Résumé

Christiane SEYDOU, *Réflexions sur les structures narratives du texte épique. L'exemple des épopées peule et bambara.* — L'exploration des procédés de structuration des textes épiques peuls et bambara met en évidence une focalisation de l'esthétique épique sur l'acte et l'agir, en parfait accord avec la fonction assumée par ce type de discours dans les sociétés qui les produisent. En effet, seule peut rendre compte, avec une certaine cohérence, de l'ensemble des modalités d'organisation et d'expression de ces récits — pris dans leur situation totale « d'actes de paroles » —, la vocation à la fois *sémantique* et *pragmatique* du genre épique, qui est de symboliser une identité et d'appeler à vivre cette identité au sein de la communauté définie par celle-ci.

### Abstract

Christiane SEYDOU, *Considering Epic Narrative Structure: Peul and Bambara Texts as an Example.*—An examination of the procedures underlying the structuring of Peul and Bambara epic tales shows how the epical aesthetic is focused upon *action* and *acting*. This follows from the dual function of this type of discourse in societies that produce those tales. Indeed, only by taking into account both the *semantic* and *pragmatic* nature of the epic genre—as both symbolizing an identity and assuring its actualization—can the entire range of organizational and expressive modes that characterize these narratives—understood as complete “speech acts”—be explained coherently enough.

*N.B.* La version anglaise de cet article est parue sous le titre : « A Few Reflections on Narrative Structure of Epic Text : Case Exemple of Bambara and Fulani Epics », traduite par Brunhilde Biebuyck, dans *Research in African Literatures*, 1983, 14 (3) : 312-331.