

Musique et littérature orale

chez les Peuls du Mali

Christiane Seydou

Dans toute société de culture orale, le champ de l'expression verbale est couvert par un ensemble de types de discours particuliers qui se distinguent de celui de la communication ordinaire par leur caractère « surcodé » et par un certain nombre de traits pertinents dont le recours à la musique – instrumentale ou vocale – est, d'évidence, le plus directement lié à la situation d'oralité. L'examen du système constitué par cet ensemble de discours, mettant en lumière les particularités de chaque « genre », peut-il nous aider à déceler les raisons de ce recours à un élément extralinguistique pour donner forme et sens à un texte ? C'est ce qui sera tenté ici, en prenant pour domaine d'expérimentation la production littéraire des Peuls du Mâssina (Mali) ; aussi abondante que variée, elle offre en effet un éventail de réalisations dont certaines, comprenant une composante musicale, révèlent – précisément à travers la relation instaurée entre parole et musique – le statut et la fonction qui sont attribués à ce type d'expression artistique et éclairent la cohérence de ce choix.

Pour illustrer de la façon la plus probante notre propos, il n'est que de confronter deux genres littéraires choisis comme cas exemplaires du fait même que, d'une part, ils correspondent à deux manifestations culturelles qui, plus que toutes autres, traduisent les représentations idéologiques servant aux Peuls de points de référence identitaire fondamentaux – *pulaaku* et islam – et que, d'autre part, ils occupent, dans l'ensemble des différents genres ayant une composante musicale, deux positions extrêmes et presque antithétiques : l'un, l'épopée, associe obligatoirement musique instrumentale et parole simplement parlée ; l'autre, la poésie religieuse, prohibant au contraire toute musique instrumentale, impose la musique vocale de la parole chantée.

Toutefois, avant d'aborder la présentation de chacun de ces cas, il convient, pour en faire apparaître les traits les plus évidents, de les situer brièvement par rapport aux autres genres dont nous ne rappellerons que les principaux, c'est-à-dire ceux qui dessinent les lignes de force de la production littéraire et musicale de cette société.

Genres “parlés”

140

Sans accompagnement musical

Prose

Dans la catégorie des genres qui recourent exclusivement à l'expression verbale, mis à part les « genres courts » tels que le proverbe, la devinette et la devise qui font souvent appel à une stylistique proche de la poésie, c'est surtout le genre narratif en prose qui a la plus grande extension ; on le rencontre d'une part sous la forme de la chronique historique où sa fonction est essentiellement informative et son public relativement restreint, d'autre part sous la forme du conte (dans toutes ses dimensions, depuis la fable animalière jusqu'au conte philosophique) dont on connaît bien les caractéristiques, les fonctions et l'importance culturelle dans les sociétés africaines (notons toutefois que certains contes comprennent des chants et que la chantefable peut être, chez les Peuls, considérée comme un sous-genre du conte).

Un autre genre narratif en prose – d'une importance capitale dans cette région de l'aire peule – est le genre épique qui retiendra notre attention mais qui exige, lui, un accompagnement musical. On peut certes « raconter » tel ou tel épisode d'une Geste mais ce ne sera pas plus une épopée que « raconter » un film ne saurait être un film.

Poésie

La création poétique est, chez les Peuls du Mâssina, très développée ; elle se distribue principalement dans trois grands genres dont deux, uniquement « parlés », peuvent être qualifiés de « profanes ».

Le *mergol* (pl. *mergi*), poésie déclamée par ses auteurs sur un ton monocorde et très rythmé, bien qu'elle n'obéisse pas à une métrique régulière, traite de tous les sujets, des plus académiques aux plus triviaux, et use de tous les tons, du plus solennel au plus burlesque ; par la variété des thèmes abordés et la richesse de l'expression, ce genre représente un véritable conservatoire de la langue et de la culture peules.

La poésie pastorale des *jammooje na'i*, ou « éloges aux bovins » (œuvre des jeunes bergers) est caractérisée par un style de déclamation rapide et continu qui épouse le rythme du flux respiratoire et par une recherche exacerbée des jeux phoniques qui désigne explicitement la musique des mots comme critère artistique distinctif de ce genre (Seydou ed. et trad. 1991).

À la différence de ces deux genres poétiques, le troisième, la poésie d'inspiration religieuse – le plus répandu, et d'ailleurs commun à l'ensemble de l'aire peule – a recours, lui, à la musique vocale.

Avec accompagnement musical

L'épopée – que nous ne ferons que signaler ici – prend la forme de Gestes ; suite d'épisodes rapportés dans un style narratif simple, elle comprend également des

devises et, parfois, des éléments relevant de la chronique historique aussi bien que des motifs de contes ; toutefois, à la différence des autres épopées de l'Afrique de l'Ouest, la langue de ces récits ne comporte ni archaïsmes ni recherche particulière, les seuls effets rhétoriques étant dévolus au rythme de la déclamation : la voix joue en effet du découpage du texte et des unités de souffle pour accentuer des parallélismes significatifs, mettre en valeur tel mot, en l'isolant, ou au contraire pour conserver à une action toute son unité à travers ses phases successives, en englobant la série des propositions en une seule et même émission... ; mais, à part cette dimension rythmique de la production orale du texte, la caractéristique première de l'épopée est, comme nous le verrons, d'être certes « parlée » mais surtout obligatoirement associée à une expression musicale instrumentale précise.

Genres chantés

A capella

C'est surtout dans le monde féminin que fleurit le chant *a capella* : soit dans le contexte ludique des chants enfantins et des danses de jeunes filles (seulement rythmés par des claquements de mains) soit dans le contexte de la vie familiale (berceuses) et de la communication détournée, comme par exemple les chants de pilage si répandus en Afrique de l'Ouest. Si les uns font partie d'un répertoire connu pratiqué par l'ensemble de la communauté enfantine et représentent un héritage ludique traditionnel, les autres sont le produit d'improvisations personnalisées et seule leur pratique constitue un héritage traditionnel, leur contenu, voire leur réalisation musicale étant individuels.

Paradoxalement, à côté de ces exercices restreints à l'espace domestique féminin, il est un genre savant qui, lui aussi, utilise le chant *a capella* : la poésie religieuse qui, empruntée aux modèles arabes, revêt une forme très codifiée (métrique, rime) et exclut comme on le verra toute musique instrumentale.

Avec accompagnement instrumental

Les Peuls délèguent aux musiciens « de castes » la majorité de la production musicale : on rencontre donc la musique de danse exécutée par un orchestre composé de musiciens « castés » et, à l'opposé, la musique individuelle, pourrait-on dire, des jeunes Peuls de naissance libre qui jouent de la flûte soit en solitaires, soit dans des réunions amicales telles que les veillées entre jeunes, mais jamais dans le cadre d'une exhibition à vocation réellement publique, cette activité musicale restant de toute façon, pour eux, limitée dans le temps et ne devenant jamais une activité professionnelle (du moins dans la société « traditionnelle »).

Associant parole et musique, la chanson est, quant à elle, pratiquée soit par les « griots », dans des circonstances festives ou, en tout cas, à caractère public, soit par les jeunes gens, dans les circonstances plus intimes des réunions de classes d'âge ou dans les fêtes rituelles internes au groupe, et exclusivement avant leur entrée dans le monde des adultes marquée par le mariage. Les chants des pre-

miers sont variés : chants de louanges, ou chants de circonstances accompagnés au luth, chants de fêtes soutenus par tout un orchestre, etc. Quant aux seconds, leurs chants sont accompagnés au petit luth monocorde (*molaandu*) et les percussions se réduisent au heurt des bagues d'argent contre des demi-calebasses retournées sur le sol. Ces chants s'inscrivent dans des activités ludiques et leur analyse littéraire à proprement parler est déroutante car le « texte » lui-même, essentiellement allusif – ayant comme référent une situation commune et une expérience partagée, il ne peut fonctionner qu'à usage interne – reste fort hermétique. Cela intensifie l'impact émotionnel que la phrase musicale porte déjà en soi, en créant un sentiment de complicité qui ravive celui d'appartenir à une communauté soudée par les mêmes valeurs et que réunit alors une émotion esthétique et culturelle unanime.

Ce genre de chants, où se conjuguent plaisir esthétique et complicité affective, a son pendant féminin, les jeunes filles chantant au cours des veillées leurs émois et leurs rêves en s'accompagnant de la longue calebasse cylindrique, *hummbaldu*, dont elles tirent des sons sourds par obstruction de l'une ou l'autre de ses extrémités avec la paume de leur main ou la surface de leur cuisse.

À travers l'éventail des différents cas de figure évoqués ici, il apparaît que certaines situations contrastées peuvent nous suggérer une première appréciation des statuts respectifs de la musique et de la parole dans leur rapport à l'expression littéraire.

Genres parlés/genres chantés avec accompagnement musical

Manifestement les genres qui ne comprennent aucun élément musical (chroniques historiques, contes, devinettes, proverbes, genre poétique du *mergol*...) sont ceux à travers lesquels se transmettent le savoir collectif, les règles sociales et de comportement qui informent la pensée et les réflexes mentaux de la communauté. Ils s'adressent généralement aux facultés intellectuelles ou à l'imaginaire plutôt qu'à la conscience affective, et leur fonction – bien qu'implicite – est prioritairement informative ou « pédagogique », si symbolique qu'en soit parfois le langage.

À l'extrême opposé, les genres qui conjuguent musique instrumentale et chant relèvent principalement du domaine ludique, même lorsqu'ils s'inscrivent dans des circonstances festives liées à des rituels cérémoniels ; certains toutefois, tels les chants de louanges entonnés par les griots, participent de rituels sociaux plus solennels ; mais dans tous les cas, l'expression verbale y est essentiellement allusive, elliptique, métaphorique..., comme si le cumul des musiques instrumentale et vocale impliquait ce voilement du sens des paroles que compenserait la capacité de l'élément musical à réveiller, par la complicité d'une émotion partagée, l'effet de ces paroles sur l'auditoire.

Il en est de même pour les genres chantés dans le cadre des activités ou des distractions domestiques ; on a vu que, bien que chantés *a capella*, ils sont en fait accompagnés du rythme des pilons ou des claquements de mains, rudiment de musique instrumentale.

Quand la langue est prise comme matériau sonore en soi, la musique des mots se suffit à elle-même et le texte n'est que déclamé, sans effet vocal autre que le rythme né des redondances phoniques et du flux respiratoire : la poésie pastorale en est l'exemple extrême.

Quand, au contraire, c'est le message qui est primordial – cas de la poésie religieuse –, la musique instrumentale est rejetée comme fondamentalement profane, voire impie, et l'impact affectif recherché pour mieux toucher les destinataires du message est dévolu à la musique vocale – la voix étant sans doute considérée comme un instrument maîtrisable, soumis à la seule volonté humaine, à la différence des instruments de musique, en particulier du luth dont nous verrons qu'il est lié au monde surnaturel.

Genre parlé avec accompagnement instrumental

Dans le genre épique, le « message » est porté autant par la parole que par la musique, la partition étant tout aussi « signifiante » et « opérante » que le texte.

Parmi tous ces genres, nous allons donc nous attacher plus précisément à l'épopée et à la poésie religieuse en essayant de comprendre, d'une part, pourquoi l'épopée allie obligatoirement musique instrumentale et texte narratif déclamé en prose libre, comment est réalisée cette alliance et à quoi elle correspond ; d'autre part, pourquoi la poésie religieuse exclut absolument toute musique instrumentale et a recours au chant, en même temps qu'à une forme très codifiée du texte, et quel sens revêt ce recours.

L'épopée

Le griot

L'épopée est, chez les Peuls du Mali, comme chez les autres populations voisines (malinké et bambara), l'apanage de ce que l'on appelle les « griots », classe socio-professionnelle de musiciens et d'artistes du verbe appartenant au grand ensemble des gens dits de « caste » (Camara 1976, Kyburz 1994, Tamari 1997). Au Mali, c'est la catégorie des griots *maabuube* (tisserands et/ou griots généalogistes et traditionnistes) qui détient ce savoir et cet art. Notons que la pratique du luth (*hoddu*, luth à trois cordes), commune aux griots *maabuube* et *wammaabe* (musiciens et chanteurs), n'est pas exclusive de la récitation de l'épopée, mais que, inversement, un récit – si héroïques qu'en soient les personnages – n'a véritablement statut d'épopée que s'il est accompagné au luth. Tout griot *maabo* n'étant pas également doué pour la parole et la musique, la « performance » d'une épopée peut réclamer l'association de deux artistes, l'un déclamant, l'autre jouant du luth, l'idéal restant bien sûr l'exécution par un seul et même griot du texte et de la « partition » musicale, condition optimale pour harmoniser les effets de la parole et de l'instrument.

La devise

Dans la société peule traditionnelle, l'une des fonctions principales du *maabo* est de jouer sur son luth la devise musicale de son « maître », le chef d'une famille à laquelle, de père en fils, il se trouve lié par une relation d'alliance et de clientèle bien particulière, reposant sur une dépendance réciproque : dépendance économique pour le griot et dépendance sociale et psychologique, pour le « maître »¹. Cette devise musicale, mode de désignation emblématique de la personne considéré comme le plus glorifiant, a pour correspondant une devise verbale qui, formule concise, dense et métaphorique, en est une définition sublimée et comme l'identificateur idéal (Seydou 1977). À chaque apparition publique de son maître, le *maabo* joue sur son luth la devise de celui-ci, comme sa représentation officielle, le situant de la sorte aux yeux des autres dans son statut et dans sa valeur personnelle et, ce faisant, le contraignant à se montrer digne de l'image exaltante qu'elle en suggère. De même, sur le champ de bataille étaient-ce ces notes qui soutenaient l'ardeur guerrière du combattant et le poussaient à l'exploit héroïque.

L'importance accordée dans la société peule à cette pratique musicale nous incite à interroger le lexique. En effet le vocabulaire utilisé pour désigner la « composition » des devises est éclairant : si, lorsqu'il s'agit de doter quelqu'un d'une devise verbale, la langue peule dit *haalande neddo innde*, litt. « parler pour / personne / nom », lorsqu'on doit lui attribuer un air pour devise musicale, elle dit *seekande neddo wudere*, litt. « couper pour / personne / pièce [de musique] » en la déchirant comme on le fait d'un pagne (appelé aussi *wudere*) – cette longueur d'étoffe que l'on détache d'une pièce de tissu pour s'en draper. Notons par ailleurs que c'est encore ce verbe – *seekude* (déchirer) – que l'on emploiera pour la composition d'un poème dont le nom – *gimol* ou *yimre* – fait, lui, directement référence au « chant ». Une première remarque est la récurrence de la forme suffixée du verbe *seek-an-* (déchirer-pour) qui implique la nécessaire précision du destinataire, indiquant par là même l'inscription de cette « création » musicale dans un contexte de communication prédéterminée et non dans un contexte de création gratuite ou de libre expression artistique ; et de fait l'image même du prélèvement, par « coupe » ou « déchirure », d'un morceau de musique indique bien que cet air n'est pas perçu comme le résultat d'un agencement de sons distincts et indépendants les uns des autres, choisis par la volonté d'un artiste qui, en organisant selon son propre génie des combinaisons originales, aurait créé une phrase musicale particulière et fait œuvre personnelle. Tout se passe, au contraire, comme si l'on avait affaire à une sorte de matériau sonore préexistant, un matériau résultant d'une construction, d'un assemblage de constituants déjà prêt – comme une longue pièce de tissu qui se déroule – et dans lequel le griot pourra découper le « pagne », le morceau que son inspiration lui désignera comme approprié à son destinataire.

Certes, compte tenu de la tradition d'attribuer aux personnages importants une devise musicale, il existe bien un répertoire circonscrit de ces airs, que les

1. Cf. à ce sujet, l'« Introduction » in *Silâmake et Poullôri*, Seydou ed. 1972 : 9-38.

griots connaissent et dans lequel ils puisent, détachant de cet ensemble tel ou tel thème propre au héros qu'ils veulent célébrer, pour l'interpréter, enjolivé de mille et une variations selon leur talent. Cependant, dans ce cas, on n'a pas recours à l'image du « découpage » d'un morceau de ce répertoire, qui semblerait pourtant s'imposer ; en effet, lorsqu'il s'agit non de la composition d'un air mais de son interprétation au luth, les verbes utilisés sont ou d'ordre « technique », par référence à l'instrument – *hodande*, « jouer du luth pour... », *fiyande*, « frapper pour... », *duddande* « tapoter du bout des doigts pour » [quelqu'un, un air] – ou d'ordre métaphorique, par référence au destinataire – *yarnude*, « abreuver » [quelqu'un de tel ou tel air], textuellement « faire boire à » [quelqu'un son air de musique] ; car on ne fait pas qu'entendre ou écouter sa devise musicale, on en est « abreuvé, irrigué », le verbe *yarnude* évoquant bien cette impression d'imprégnation physique bienfaisante et ce sentiment de plénitude de l'âme dont l'auditeur et destinataire se sent totalement envahi à l'écoute de son « air ».

Au talent de musicien le griot ajoute la maîtrise de la parole. Généalogiste et connaisseur de l'histoire des grandes familles et de la Geste des héros du passé, il assure la transmission et la pérennité des valeurs qui sous-tendent le fonctionnement de la société. Mais surtout, de par la puissance du verbe et de par son statut particulier le *maabo* détient, avec la devise, un moyen d'influencer non seulement la personnalité de celui auquel il s'adresse, mais son destin même ; car en lui clamant sa devise ou en la jouant sur son luth, il incite la personne ainsi interpellée à se réaliser sans faillir dans ce qu'elle a de plus authentique, sous l'effet de l'exaltation produite en elle à cette seule évocation. Maintes anecdotes et maints épisodes des Gestes épiques en sont l'illustration.

L'épopée : une devise collective

Il apparaît que, dans cette société, l'épopée fonctionne à la manière d'une devise collective, le récit épique étant comme une métaphore développée de ce qui fait l'identité distinctive du peuple peul : le *pulaaku* ; en effet non seulement les héros et leurs actions sont éminemment représentatifs de l'idéologie identitaire dans laquelle se reconnaît tout Peul, mais tout est mis en œuvre pour faire communier dans l'exaltation, par une mise en forme textuelle et musicale appropriée, un auditoire qui puise dans l'évocation de ces personnages et de leurs exploits, toujours paroxystiques, un élan vers cette image identitaire idéale (Seydou 1982).

Ce parallélisme entre la devise pour la personne, et l'épopée, son équivalent pour la communauté, est accentué par le fait que le thème musical qui soutient le récit épique d'un bout à l'autre de sa déclamation n'est autre que la devise du héros concerné ; chaque thème, qui porte un nom propre (*Ndonndoore*, *Saygalaare*, *Njaru*, etc.), introduit en le précédant le récit lui-même, indiquant immédiatement à l'auditoire de qui il va s'agir ; sur cette toile de fond ainsi tissée au gré d'une multitude de variations sur le thème de base, viennent se greffer soit des motifs communs à l'ensemble des textes épiques – tambours d'appel, cavalcades des armées, vautours se repaissant des morts au champ de bataille,

rythme implacable du destin en marche –, soit des interprétations plus personnelles et moins conventionnelles, sortes de tableaux descriptifs originaux où parfois la parole cède la place à la musique, tel le combat du héros Silâmaka contre un serpent monstrueux, que le griot se contente de signaler par deux verbes : « [le serpent] le terrasse et s'enroule autour de lui » ; après quoi, se taisant, il laisse sous ses doigts parler les cordes, égrenant les notes en longs enroulements et percutant la caisse ou la peau en furieux claquements. Le public peul, nourri de ces récits tout au long de sa vie, peut à la seule audition de ces thèmes musicaux s'en remémorer le développement et en percevoir la signification. Et la parole du griot vient, comme en surimpression, livrer sous sa forme verbale tel ou tel épisode de la Geste concernée.

La musique du luth

Chez les Peuls, la notion même d'épopée comprend cet élément fondamental, constitutif du genre : l'expression musicale, plus exactement la musique instrumentale, celle du luth (*hoddu*). Car si le texte a bien une structure déterminée et le héros un comportement spécifique, cela ne suffit pas pour autant à définir ce genre narratif comme épique ; il lui faut absolument sa composante musicale fournie par le luth. Griot et auditoire considèrent d'ailleurs que le *hoddu* « parle » ; et tout comme, pour un individu, la devise verbale est souvent considérée comme l'explicitation, somme toute superfétatoire, de sa devise musicale – suffisamment évocatrice et significative par elle-même –, de même le texte de ces récits, sobrement déclamé, est-il perçu comme une sorte de glose de la partition musicale, une traduction paraphrastique du discours de l'instrument ou, en tout cas, un doublet de celui-ci ; ce que laisse d'ailleurs pressentir l'interprétation de tel griot qui, s'accompagnant lui-même, ménageait toujours un décalage entre musique et parole, chaque séquence du récit se trouvant annoncée, devancée par le thème musical qui lui convenait et certains airs se trouvant, après quelques mesures, explicités en ces mots : « ce que tu entends là, ce sont les tambours », « ici, ce sont les vautours qui se repaissent », etc. C'étaient là les seuls moments où le récitant, instaurant une sorte de dédoublement de sa fonction, se faisait l'interprète de ce que ses doigts laissaient dire au luth.

Mais le luth ne fait pas que « parler » ; tout comme la parole du griot qui « prend » celui auquel elle est adressée, le luth exerce un pouvoir, une emprise sur celui qui l'entend. De fait le caractère emblématique des « airs » joués par le *hoddu* confère à ceux-ci une double portée : sémantique, puisqu'ils désignent tout à la fois des héros et leur histoire (bien connus du public) ; pragmatique, puisque, en éveillant en l'auditoire une émotion partagée, une exaltation intériorisée, ils le plongent, par une sorte de communion fervente, dans la célébration de sa propre identité culturelle et une ardente aspiration à la perpétuer. À observer l'attitude de tout auditeur de ces airs de *hoddu*, on devine que la notion d'esthétique dans la création musicale se confond ici avec l'intention sémantique et pragmatique de la phrase mélodique interprétée. Certes, l'art de chaque musicien est reconnaissable à son aptitude à multiplier les variations sur le thème de base, à son habi-

leté à marier parole et musique ou à suppléer la parole par les notes de ses cordes, mais l'admiration qu'un griot peut susciter se mesure précisément à cette exaltation muette qu'il fait germer au plus profond de chacun qui, à cet instant privilégié, se sent intensément appartenir à une communauté avec laquelle il partage l'idéal du *pulaaku*, son point de référence identitaire, dont l'épopée est, avec ces airs joués au luth, l'un des véhicules culturels les plus efficaces.

Le griot dans le texte : une mise en abyme

L'importance accordée par les Peuls au *hoddu* et au *maabo* dans leur système socioculturel se révèle aussi dans la place qu'occupent dans leur littérature ces deux sujets ; il n'est besoin que de laisser parler les textes en soulignant ce trait particulièrement significatif, inhérent au genre épique et au statut de son énonciateur : c'est que toute déclamation d'un récit épique par un griot constitue en soi une véritable mise en abyme. Déjà, en jouant sur son luth la devise musicale du héros et en en déclamant la devise verbale, le narrateur s'inscrit d'emblée lui-même dans le récit comme jouant le rôle du griot du héros en question, instaurant de la sorte une confusion des êtres, des temps et des actes qui confère à l'épopée sa puissance d'évocation et sa valeur toujours actuelle.

Bien plus encore, dans la Geste de Ham-Bodêdio (l'un des héros les plus connus dans le monde peul) par exemple, se trouvent précisément mises en scène, incluses dans le récit, l'invention de la devise musicale du héros et de sa devise verbale². Là encore nous voyons la musique précéder la parole pour la définition du personnage et le griot *maabo* jouer un rôle majeur dans la destinée de celui-ci. En effet, il est habituel que, dans toutes les épopées, le narrateur dote les griots intervenant dans l'intrigue d'une charge significative dans leurs rôles de messenger, confident, conseiller, négociateur, etc. ; mais c'est surtout leur influence déterminante sur la réalisation du destin du héros qui est mise en évidence lorsqu'ils contraignent celui-ci à l'action en lui jouant sa devise ou que, au contraire, en laissant leur luth muet, ils l'empêchent de se lancer dans une aventure jugée perdue d'avance. Dans le cycle de Ham-Bodêdio, cette fonction du griot est particulièrement bien illustrée dans l'épisode initial où l'action épique ne s'engage vraiment qu'une fois le héros doté de sa devise musicale.

Invention de la devise musicale de Ham-Bodêdio

Cet épisode longuement mis en scène par le narrateur traduit en outre le caractère surnaturel attribué à la création musicale. En effet, parce qu'il a, une nuit, entendu sans en découvrir l'auteur, un air inconnu et extraordinaire, Ham-Bodêdio met en demeure, sous peine de mort, tous les griots de son fief de retrouver cet air – que pourtant aucun d'entre eux n'a ouï. S'ensuit une quête vaine de la part de chacun, jusqu'au moment où, près de rentrer bredouille, le dernier est hélé en pleine brousse par le djinn qui a créé cet air et qui

2. Pour l'invention de la devise musicale, voir Seydou ed. et trad. 1976 : 65-81 ; pour celle de la devise verbale, voir *ibid.* : 299-309.

va le lui révéler au cours d'une expérience intime, suivant le processus initiatique le plus classique : mise à l'épreuve (soumission à l'appel de l'inconnu, résistance à l'effroi devant l'étrange, docilité totale dans l'apprentissage), « abandon du vieil homme » (obéissance aveugle à l'injonction de briser son luth et oubli de tout son savoir antérieur), récompense et « renaissance à l'homme nouveau » (remise par le djinn d'un nouveau luth extrait d'une termitière et, après lustration du griot avec des charmes magiques, don de l'air recherché et restitution de son talent).

Le griot, disciple docile du djinn-initiateur, voit alors ses doigts doués miraculeusement d'un savoir tout neuf qui désormais n'appartiendra qu'à lui ; et, revenu auprès du héros son maître, il en deviendra le griot attitré puisque seul détenteur de sa devise musicale. La suite du récit montre comment l'épouse du héros, à son tour, méritera, par son esprit d'indépendance, son courage, sa fierté et sa maîtrise de soi, que cet air soit joué pour elle aussi.

Invention de la devise verbale de Ham-Bodêdio

Un autre épisode de la même Geste met en scène l'invention de la devise verbale du héros lorsqu'à la veille d'un combat ce dernier, exigeant qu'on lui trouve une devise qui lui convienne, se livre à une hécatombe de griots, dénonçant pour chaque métaphore proposée une interprétation négative possible, jusqu'à ce que l'un d'entre eux découvre, pour le désigner, l'image sans aucune ambiguïté qui enfin lui agrée. Et le narrateur de s'identifier, non sans un clin d'œil au public, à ce griot triomphateur, et seul survivant, auquel il attribue son propre nom, entrant ainsi délibérément et explicitement dans le jeu de la mise en abyme que nous évoquions plus haut. Toutefois, à la différence de l'épisode précédent, celui-ci – qui connaît des avatars édulcorés dans diverses versions de cette épopée – n'apparaît que pour stigmatiser le caractère fier, indépendant, violent et excessif du personnage de Ham-Bodêdio alors que la découverte de sa devise musicale semble conditionner tout le récit épique lui-même, tant il est vrai qu'il n'est pas d'épopée pour qui n'a pas une devise musicale ; ne peuvent en effet être célébrés que ceux qui ont mérité d'en avoir une. Et si l'on veut narrer les hauts faits d'un personnage dont on ignore « l'air », il faudra choisir parmi les héros épiques de référence celui auquel ce personnage peut être assimilé et dont la devise musicale pourra lui servir d'« indicatif ».

Invention de l'instrument de musique : le luth

Pour ce qui est de l'instrument de musique lui-même, nous ne pouvons passer sous silence, tant il est illustratif de l'importance accordée au luth, un texte fameux, le *Fantang* (Ndongo 1986), que nous évoquerons ici bien qu'il n'appartienne pas au patrimoine des Peuls du Mali mais à ceux du Sénégal.

Le terme *Fantang* désigne en fait une phrase mélodique particulière qui constitue, dans cette région de l'aire peule, la devise musicale attitrée des Peuls pasteurs et du *pulaagu* (ou *pulaaku*) ; cet air, joué par les griots, accompagne un récit qui

n'est autre que celui de l'apparition de la catégorie des musiciens-laudateurs qui le déclament (*wammbaabe*) et de l'instauration du système relationnel qui lie Peuls, griots et artisans.

Ce récit légendaire déclamé sur le mode épique commence par une longue évocation – en forme de devise – du bovin et de l'élevage, érigés en signes distinctifs du Peul ; puis il met en scène trois frères qui ont en propriété commune le troupeau hérité de leur père.

L'aîné, Hammadi, puis le dernier-né, Demba, ayant trouvé trop rude le métier de bouvier, seul le cadet, Samba, décide de s'y consacrer entièrement. Dès lors chacun des frères vaque à ses occupations favorites. L'aîné, Hammadi, qui passe la journée à errer dans la brousse, fournit son frère en ustensiles de bois servant à la traite ou à l'abreuvement de ses bêtes ; en effet, ayant par hasard trouvé un gros morceau d'écorce concave, il le rapporte à Samba qui s'en sert pour puiser de l'eau pour ses bêtes ; jusqu'au jour où, l'écorce étant usée, Samba demande à Hammadi de lui en procurer une nouvelle ; ce dernier exige alors un don en compensation et, lorsqu'il lui rapporte une écuelle, Samba le gratifie d'un tau-reau, instaurant, avec ce premier échange – bien de consommation contre objet technologique – le système économique de base mais aussi, préfigurant, par la disproportion entre l'objet fourni et le « paiement » accordé, la relation foncièrement dissymétrique entre le Peul et l'artisan « casté ». En devenant l'ancêtre des boisseliers, Hammadi représente donc ici le prototype des artisans castés.

Plus complexe est le récit de la découverte et de l'appropriation du luth qui aboutiront à l'instauration du statut de griot et d'un nouveau type d'alliance entre le frère cadet, Samba, et le benjamin, Demba. Ce que nous en retiendrons ici est surtout le caractère surnaturel de l'apparition de l'instrument de musique.

Un jour Samba, couché sous un baobab au milieu de son troupeau, est réveillé par un vautour qui, perché sur l'arbre, joue du luth ; lui lançant une motte de terre sur laquelle il a crachoté des incantations, Samba lui fait lâcher l'instrument ; il s'en empare et, imitant l'oiseau, il prend plaisir à en jouer ; jusqu'au jour où, surpris par Demba et ne pouvant résister aux sollicitations de son cadet, il le lui remet ; ce dernier qui a une belle voix parcourt désormais le pays en célébrant sur son luth les vaches et son frère pasteur ; en échange de quoi, il reçoit cadeaux et moyens de subsistance et devient le prototype du griot.

D'autres versions font découvrir par Demba lui-même le vautour qui, après avoir bu le lait des calebasses confiées à la garde du jeune homme, se perche sur un arbre et, sortant un luth de sous son aile, joue la devise musicale des bovins ; fasciné par le spectacle et séduit par la musique entendue, Demba en perd le boire et le manger et finit par avouer la cause de son état à son frère Samba qui se met alors à l'affût et tue l'oiseau pour s'approprier le luth. Là encore c'est lui, le frère berger, qui dépouille l'oiseau de son instrument pour le remettre à son puîné, annonçant ainsi symboliquement la relation de totale dépendance du griot vis-à-vis du Peul : en effet, ce dernier (Samba) fournit au griot (Demba) non seulement l'instrument de musique mais aussi, en sa personne même, la matière sur laquelle ce dernier exercera son art verbal (l'éloge du pasteur et de son troupeau) et le des-

tinataire privilégié qui, en échange de sa parole, le prendra en charge économiquement ; c'est ainsi que, lorsque Demba voudra prendre femme, il viendra solliciter l'aide de son frère pour avoir le bœuf porteur exigé par la coutume ; Samba réclamera alors, en échange de son don, qu'il lui chante son répertoire.

Il n'en demeure pas moins que le maître du luth est, dans ce récit, un vautour qui, perché sur un arbre, en joue avec talent pour célébrer les bovins. Si certains textes rappellent que le luth est en soi le symbole du trio fraternel originel par les éléments mêmes qui le constituent – caisse due au boisselier, peau et cordes dues aux bêtes du troupeau, sons dus aux doigts du musicien qui le fait parler –, on n'y rencontre point ici l'évocation de sa facture : il apparaît bien plutôt comme une sorte d'objet magique dont Samba (ou Demba) a eu la révélation fortuite, puis dont il a pris possession en le soustrayant par la force à son propriétaire et en le faisant quasiment tomber du ciel. Quant à la pratique de l'art musical, elle suit la technique d'apprentissage traditionnelle, le musicien s'exerçant à reproduire par lui-même l'air qu'il a entendu jouer par le vautour. Dans l'une des versions il est spécifié que cet air est bien celui du *Fantang* et que l'oiseau « chante en hommage aux bergers » ; cette musique et ce chant, qui semblent être une sorte d'action de grâce de sa part pour le lait dont il vient de s'abreuver à l'envi, exercent une fascination totale sur Demba, le futur griot, fascination d'ordre esthétique certes, mais aussi plus profonde – cette scène fonctionnant comme une projection du destin du griot, laudateur de ceux-là mêmes qu'il « dépouille » de leurs biens.

Ce récit légendaire désigne donc la découverte et la pratique du luth comme préalables à l'instauration d'une organisation sociale reposant sur une distribution des fonctions qui induit une distinction des statuts et l'établissement de relations spécifiques entre les catégories ainsi définies. Et cette justification quasi mythique des structures de la société peule confère au *hoddu* un rôle déterminant, puisque c'est de son appropriation par le cadet de trois frères peuls (celui qui a choisi la garde des troupeaux), puis de son attribution par celui-ci au benjamin (qui a une belle voix) que découlent tout le système relationnel entre Peuls et « gens de caste », et l'alliance particulière entre Peuls et griots.

On mesure ici combien le statut, les attributions et le rôle du griot dans le fonctionnement du système social, et surtout le type de relation qui le lie au Peul, sont indissociables de la forme et de la fonction du genre épique, et tout particulièrement de ce que représente, dans cette société, l'interprétation musicale au luth, instrument qui constitue le signe distinctif du griot et auquel les Peuls accordent manifestement, par rapport aux autres instruments de musique, une importance spécifique dans leur univers « idéologique ».

En effet, si devise et épopée sont l'apanage du griot c'est parce que, par delà leur contenu textuel et leur mise en forme musicale, elles sont agissantes, la première sur la personne, la seconde sur la communauté, en raison du pouvoir particulier attribué à la parole du griot et aux notes du luth, cet objet « volé aux djinns » et qui garde de son origine une efficacité quasi magique.

Ces textes laissent clairement transparaître les notions attachées, dans la société peule, au luth et à sa musique qu'ils situent dans l'univers du démonial. Et cela

suffit sans doute à justifier la méfiance que cultivent à l'égard de cet instrument les esprits respectueux de l'orthodoxie religieuse ; l'effet d'exaltation produit par cette musique sur l'âme humaine et ses conséquences dans les actes qu'elle inspire ne pouvant que confirmer cette méfiance.

Aussi comprendrons-nous que, dans les régions du monde peul où a triomphé le réformisme musulman, les griots se soient vus encouragés à « briser leurs luths » et le genre épique ait été combattu, et que, corollaire évident, en tous lieux la poésie religieuse ait exclu l'accompagnement instrumental.

La poésie religieuse

On peut estimer que, à certains égards, la poésie religieuse se situe à l'opposé de l'épopée, genre éminemment profane et si lié à la glorification des vertus cardinales du *pulaaku* – considérées comme contraires à l'idéal islamique – qu'il devait être proscrit par les musulmans orthodoxes au point de disparaître dans les régions orientales de l'aire peule ou d'y subir une métamorphose pour se muer en un genre poétique « islamisé », hérité de la tradition littéraire arabe. La poésie religieuse, elle, est au contraire, un genre unanimement cultivé dans toutes les parties du monde peul³.

Au Mali, le Mâssina qui se présente comme le « nombril » (*wuddu*) de l'aire peule, possède, à côté d'une littérature épique florissante et toujours vivante, une riche tradition de littérature d'inspiration islamique et, en ce domaine, la production poétique y est très féconde : elle comprend plusieurs sous-genres, depuis le poème d'amour mystique jusqu'au poème didactique en passant par l'élégie – oraison funèbre – et le prône. On y remarque, en particulier par rapport aux autres régions où la poésie didactique⁴ est souvent bien plus développée, une prédilection pour la poésie mystique.

La facture de cette poésie, tout entière empruntée aux modèles arabes, est caractérisée, sur le plan de l'expression linguistique, par deux traits principaux :

- elle obéit à une prosodie basée sur une scansion tout à fait classique suivant divers mètres fondés sur une succession précise de pieds constitués d'une combinaison de syllabes longues et brèves ; elle respecte généralement les divers schèmes canoniques de la poésie arabe (en particulier *tāwil* et *kāmil*) en exploitant toutes les variantes autorisées ; on relève en outre certaines formes qui ne font pas partie des mètres conventionnels mais reposent sur les mêmes principes ;
- elle observe très régulièrement l'obligation de la rime ; le vers peut comprendre de deux à cinq (tel le *taḳmis* ou quintain) sections parallèles dont la dernière porte la rime (souvent tout un mot), identique d'un bout à l'autre du poème, tandis que les rimes intérieures peuvent varier à chaque vers (soit *ab, cb, db ; aaab, cccb, dddb ; aaaab, ccccb, ddddb*).

Par ailleurs, on y voit appliquées toutes les règles de la rhétorique qui nous est familière : tropes divers, parallélismes, chiasmes, recherche des jeux phoniques

3. Cf. pour le Cameroun, Haafkens 1983 ; pour la Guinée, Sow 1966, Mombéyâ 1971.

4. Pour un exemple de poésie didactique guinéenne, cf. Mombéyâ 1971.

tels que anaphores, allitérations, etc., cette recherche se trouvant tout à la fois favorisée par la répétition de la rime et entravée, ou du moins rendue moins aisée par les contraintes de la métrique. Comme dans toute poésie classique, enfermée dans le carcan de ces exigences formelles, l'art de dire se mesure à l'harmonie des sons et des rythmes née du choix des mots qui est régi concurremment par ces règles et par la nécessité du message à délivrer.

Un troisième trait distinctif de ce genre poétique, extra-linguistique celui-là, est son recours à la musique vocale ; il est d'ailleurs symptomatique que le terme qui le désigne, *yimre*, fasse référence explicitement au chant (*yimde*, « chanter » ; *gimol*, « chant ») ; quant au verbe signifiant « composer » [un poème], *yubbude* [*yimre*], il est également utilisé pour la confection d'un collier ou d'une ceinture de perles (« enfiler » des perles en un agencement harmonieux et bien ordonné) ; peut-être cette image n'est-elle que la traduction de l'expression arabe analogue, le verbe *nattama* signifiant aussi bien « disposer en ordre, en série (des perles) » que « composer des vers » ; en tout cas elle rend bien compte de la double notion de régularité et d'enchaînement qui préside à l'élaboration de cette poésie.

Si, dans d'autres zones de l'aire peule, cette poésie religieuse peut n'être que récitée ou psalmodiée, au Mâssina elle est toujours chantée, soit par une seule voix soit en groupe ; dans ce cas, généralement, un meneur chante le premier hémistiche (ou les premières sections) de chaque vers et le groupe poursuit en entonnant le dernier (ou la dernière). On peut ainsi l'entendre de la bouche de vieilles femmes dévotes, de chanteurs, souvent aveugles, postés à la sortie de la mosquée, après la grande prière du vendredi ou bien durant les nuits du mois de Ramadan, ou encore chantée par les talibés dans les zaouias où est cultivé et perpétué le souvenir du répertoire de tel ou tel cheikh et poète célèbre.

Comme dans le modèle arabe, la composante musicale de cette récitation est uniquement vocale ; mais ici cette option – si motivée qu'elle puisse être par l'imitation évidente de ce modèle – se justifie encore bien davantage par le jeu des oppositions dans le système des genres pratiqués par les Peuls de cette région. En effet, nous avons vu que, dans le contexte d'une littérature d'inspiration islamique, tout accompagnement instrumental était proscrit comme éminemment profane et presque « diabolisé », la musique instrumentale se partageant deux zones de la vie sociale : celle, exclusivement ludique et festive du divertissement profane, et celle sérieuse et culturelle de la transmission du passé par les griots et les cordes du *hoddu* qui exaltent des héros et des vertus peu compatibles avec les valeurs prônées par l'islam ; ce qui a contribué à assimiler la musique instrumentale au monde de la *jaahiliyyat* – cette « ignorance » attachée à l'époque antéislamique de l'idolâtrie – et de ce fait à la prohiber dans toute manifestation à caractère religieux. Face à cette suspicion vis-à-vis de la musique instrumentale, l'expression musicale ne peut alors être prise en charge que par la musique vocale grâce à laquelle s'ajoute au rythme de la scansion de chaque vers une mélodie qui en épouse le mouvement.

Cet élément musical est si inhérent à la poésie religieuse qu'il semble « a-normal » qu'elle soit simplement déclamée : l'expérience nous a montré que toute

tentative de réciter l'un de ces poèmes entraînait immanquablement des erreurs, des lapsus, des oublis, des hésitations, de brusques arrêts... et que, inversement, pour se remettre en mémoire un poème avant de l'interpréter, le récitant commençait souvent par en chanter l'air. De même il est dit que le poète, lorsqu'il choisit le mètre sur lequel il va composer son poème, fredonne la phrase musicale qui lui servira de matrice à la fois rythmique et mélodique sur laquelle apposer ses mots. Le vers se trouve donc phrasé suivant cette délimitation à la fois textuelle et musicale que ponctue la rime généralement marquée par un mélisme plus ou moins accentué. On peut certes affirmer que la composante musicale a, dans ce cas, une fonction mnémotechnique : ajoutée aux effets conjugués de la scansion et de la rime, elle favorise manifestement la mémorisation de ces textes⁵. Pourtant, il ne semble pas que le recours au chant doive être réduit à cette seule fonction, car il existe dans la production poétique des Peuls de cette région bien d'autres genres qui suivent d'autres critères stylistiques ne faisant appel ni à une métrique régulière ni à la rime et que l'on pourrait donc supposer avoir d'autant plus besoin du soutien mnémotechnique de la phrase musicale ; or, ces genres n'ont aucun recours au chant ; bien au contraire, ils sont déclamés très rapidement, avec une grande virtuosité et une articulation parfaite, sans un lapsus, mais sur un ton monocorde et sans aucune recherche mélodique.

C'est d'ailleurs la comparaison des caractéristiques de la poésie profane et de la poésie religieuse qui, peut-être, nous fournira quelque piste d'interprétation de l'importance de la part du chant dans celle-ci, choix qui implique, dès l'abord, une double différenciation : l'exclusion de la musique instrumentale qui, comme on l'a vu, préserve ce genre de tout vestige de « paganisme » ; et le recours à la musique vocale qui, comme on va le voir, le distingue de la stylistique des genres poétiques profanes qui, non chantés, font un usage esthétique de la seule musique des mots.

En effet, le trait stylistique le plus frappant de la poésie profane peule est la recherche des jeux phoniques : le degré suprême de cette recherche étant atteint dans la poésie pastorale des *jammooje na' i* (« éloges aux bovins ») où l'ordonnance des sons est la règle prédominante, les mots étant exploités pour la qualité « acoustique » de leur face signifiante plus encore que pour leur signifié, de façon que leur succession crée une chaîne sonore ininterrompue où les mots s'engendrent les uns les autres de par leurs constituants phoniques. Or ce choix extrême d'une utilisation artistique de la langue pour elle-même, comme matériau sonore, est éminemment profane et donc inconcevable dans le contexte de la poésie religieuse, dont la composition est forcément motivée par une volonté militante de célébrer Dieu, le Prophète, la religion, et d'inciter les auditeurs à

5. L'expérience nous a montré combien la transmission orale de cette poésie s'avérait plus fidèle que la transmission écrite ; en effet le maître de la zaouia où avait été enregistré tout le répertoire d'un poète, chanté par ses talibés, possédait un manuscrit de ce répertoire transcrit en *ajami* ; la comparaison entre le texte écrit et le texte chanté a fait apparaître quelques menues différences ; or les règles de la métrique permettant aisément de repérer quelles étaient les variantes erronées, il est apparu clairement qu'elles étaient toutes le fait des copistes.

s'engager dans la bonne voie ; il est évident que, dans cette poésie-là, c'est le message qui prime, et ce serait en trahir la vocation que d'accorder à l'esthétique des sons une importance exagérée⁶. À la différence de la poésie profane évoquée plus haut, la qualité phonique des mots ne doit jamais ici prendre le dessus car la langue doit surtout signifier ; toutefois, pour obtenir aussi que les cœurs et les esprits soient fortement impressionnés par le message délivré, la forme à donner à ce message est déterminante. Certes, les règles prosodiques y contribuent, tout particulièrement la rime qui, reprenant généralement un seul et même mot tout au long du poème, joue un triple rôle : sémantique, par l'évocation incantatoire du mot-clé du message (souvent l'un des attributs de Dieu ou son nom lui-même ou encore celui du Prophète ou d'un cheikh) ; rythmique, en délimitant chaque séquence métrique ; mélodique enfin, par la répétition en écho des mêmes sons. Mais le souci de conserver au discours, moulé dans son modèle prosodique, toute son efficacité, interdit de le subordonner à la musique des mots ; aussi la recherche d'un effet esthétique capable de renforcer l'impact de ce discours sur l'auditoire est-elle dévolue uniquement à la musique vocale comme si, étant donné le respect dû au message, on ne pouvait que dissocier la communication du sens, réservée au texte énoncé, de celle de l'émotion – pourtant nécessaire pour mieux toucher et convaincre le destinataire – réservée, elle, à la voix qui l'énonce ; ce qui n'est pas sans nous placer au cœur d'un paradoxe : le chant n'est-il pas, au contraire, ce lieu privilégié où semble devoir se réaliser une intime fusion entre parole et musique, une mutation du langage en matériau sonore pour une union du sens et du son et la rencontre de deux arts dont les lisières peuvent alors se confondre dans la voix humaine ?

C'est ici, on l'a vu, la comparaison avec les autres types d'expression poétique propres aux Peuls qui nous amène à voir dans le choix du chant pour cette poésie religieuse, un moyen de conserver au discours son autonomie sémantique ; l'impact affectif lié à son sens pouvant être relayé et exalté par les effets de la voix, la poésie religieuse utilise alors le chant dans sa double composante, rythmique et mélodique – la première coïncidant avec les artifices de la prosodie imposée qui structurent la parole, la seconde introduisant l'élément esthétique et affectif qui habille celle-ci de résonances plus profondes pour, faisant vibrer les âmes, les mener au seuil de l'ineffable. Ce qui explique certes la place universelle de l'expression chantée dans les rituels religieux mais qui, pour les Peuls, dans le cas précis de cette poésie, semble surtout illustrer le rôle compensatoire de la musique

6. Dans son œuvre principale, *Busuraa'u*, Mohammad Tukur, l'un des plus renommés des poètes peuls orientaux, met l'accent sur le caractère militant de sa poésie en précisant que : « Ces paroles ne sont pas que du rythme mais rapportent ce qui a été dit. / Il n'y a rien de plus que la totalité de la prédication de la loi d'Ahmed » (Haafkens 1983 : 329, v. 1141). Inversement un auteur de *mergi* – genre uniquement déclamé – introduit un long lexique bilingue en forme de poème, morceau de bravoure composé pour exhiber son talent, avec ces mots : « Examine ce propos qui le peut ! Il verra / que moi, je l'ai forgé et harmonieusement accordé » (Seydou 1989 : 307), le premier verbe évoquant le rythme de la déclamation et le dernier la juste mélodie des mots puisqu'il signifie, dans le contexte technologique du tissage, « donner une tension égale aux fils de chaîne » mais surtout, dans le contexte artistique de la musique instrumentale, « accorder un luth » [en en tendant les cordes].

vocale par rapport à la musique des mots qui, elle, constitue le trait stylistique fondamental, caractéristique de l'expression poétique profane, au point de devenir elle-même signifiante.

Les deux situations évoquées ici présentent des différences pertinentes qui nous font percevoir le rapport de la musique à la littérature dans la production orale des Peuls du Mali, et surtout l'importance et la signification qui sont accordées à l'élément musical selon le genre concerné.

Dans le premier cas, le genre épique, caractérisé par l'association obligatoire d'un discours « prosaïque » déclamé et d'une musique instrumentale, on s'aperçoit que celle-ci n'est pas qu'un simple accompagnement musical ou un ornement esthétique du récit mais qu'elle constitue une opération artistique et socioculturelle à part entière qui, ayant sa réalité propre, double l'expression verbale et peut même parfois la supplanter sur le plan de la fonction ; de plus sa charge symbolique et sa fonction sont directement liées respectivement à l'instrument, le luth *hoddu*, et au statut de l'exécutant, le griot *maabo*.

Dans le second, caractérisé par l'association d'un discours poétique et de la musique vocale du chant, on voit au contraire l'incontournable connexion existant entre parole et musique, intimement unies dans la voix de l'énonciateur, s'imposer comme un moyen de conforter l'effet du message émis, par une sublimation de son expression sonore, l'objectif du poète étant non seulement de convaincre le destinataire de ses vers par la force du sens des mots, mais aussi de toucher son âme par les vibrations de la voix humaine porteuse de ces mots et auxquelles semble dévolue la mission de transmettre cette incommunicable émotion mystique que ceux-ci ne peuvent à eux seuls ni rendre ni susciter.

En outre le rôle de la musique dans ces deux genres traduit la différence d'attitude du Peul vis-à-vis de la musique selon qu'elle est instrumentale ou vocale : cette différence semble tenir au fait que l'instrument du chant, la voix, appartenant à l'homme, créature de Dieu, lui paraît maîtrisable et peut donc sans réticence être intégré dans ses moyens d'expression langagière quel que soit le domaine concerné, tandis que l'expression musicale, qui passe par un instrument, notamment par un instrument à cordes, lui semble, comme l'attestent les légendes et certaines croyances, venir d'un autre monde, celui des djinns ; dans ces textes, on a vu en effet que la création musicale était présentée comme ayant une origine non-humaine, la découverte du luth (instrument qui est non pas l'œuvre d'un artiste ni d'un artisan mais bien le produit d'une révélation à caractère surnaturel) comme impliquant une incursion dans le monde de l'inconnu et sa pratique, une relation ambiguë avec les puissances occultes : situation qui reflète bien les représentations attachées à l'art musical et au pouvoir de ces cordes dont l'action est si forte sur l'âme des hommes, et que seuls les griots – de par leur statut particulier, leur apprentissage et leur savoir – peuvent dompter et utiliser à leur guise.

Enfin la place accordée, dans les textes, tant à l'invention du luth – à la base du mythe fondateur de l'organisation sociale – qu'à celle de la devise musicale

– moteur de tout acte héroïque traduisant les valeurs qui président au fonctionnement de la société – est certes une illustration et une justification du rôle que jouent cet instrument, cette musique et ses interprètes dans la vie des hommes et dans les rouages de la société, mais elle reste aussi un indice éloquent de l'interrogation que pose aux Peuls le mystère de l'inspiration artistique et de la création musicale.

Quant à l'alliance entre langue et musique telle que nous l'a révélée l'examen de ces deux genres littéraires – épopée et poésie religieuse –, elle nous éclaire sur les diverses utilisations des potentialités respectives de ces deux systèmes signifiants et sur leurs modalités d'articulation dans le champ d'expression d'une culture, et elle re-situe le problème général du statut et de la fonction de la parole dans la musique vocale⁷ – problème cher aux esthéticiens – dans sa nécessaire dimension anthropologique telle que l'impose l'inscription de ces formes d'expression dans les sociétés de tradition orale.

En effet, dans son exécution duelle, discursive et instrumentale, l'épopée superpose les deux systèmes signifiants – linguistique et musical – qui, exploités parallèlement et conservant chacun sa spécificité, apportent leur concours respectif de façon cumulative, chacun selon ses normes et ses ressources propres, à la réalisation d'un même objectif culturel – à la fois sémantique et pragmatique – que seul le griot *maabo*, de par son statut dans cette société, est habilité à prendre en charge.

À l'inverse, dans la fusion de la parole et de la musique vocale, la poésie religieuse semble dissocier la fonction impartie à chacun des systèmes signifiants ; paradoxalement, bien que, par la succession même des vers, phrase linguistique et phrase musicale se structurent l'une l'autre et que, au sein du vers, l'agencement des mots soit étroitement lié au mouvement rythmique et à la courbe mélodique de la phrase musicale, cette conjugaison des deux systèmes réserve à chacun une vocation distincte : les mots faisant appel aux facultés intellectuelles et spirituelles de l'auditoire pour la transmission d'un message explicite destiné à être consciemment admis et respecté, et la musique vocale faisant appel à ses dispositions affectives pour l'aider à percevoir le message ineffable de la relation mystique. Autre arcane qui nous ramène au champ mystérieux du langage musical que cette excursion au pays des Peuls nous a fait parcourir : des notes nées d'un luth venu du monde surnaturel des Génies et chantant sous les doigts inspirés du griot, aux sons nés de la voix humaine et modulés avec une profonde émotion par le poète pieux, s'employant pour exprimer sa vie intérieure, à y mouler le Verbe, don de Dieu.

MOTS CLÉS : Mali – Peul – musique instrumentale – chant – poésie religieuse – épopée.

7. Cf. par exemple, à ce sujet, Ruwet 1972 : 41-69.

BIBLIOGRAPHIE

Camara, Sory

1976 *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris-La Haye, Mouton.

Haafkens, Johannes

1983 *Chants musulmans en peul. Textes de l'héritage religieux de la communauté musulmane de Maroua (Cameroun)*.

Leiden, E.J. Brill.

Kyburz, Olivier

1994 *Les hiérarchies sociales et leurs fondements idéologiques chez les Haalpulaar'en (Sénégal)*. Paris, Université Paris X-Nanterre, thèse de doctorat.

Mombéyâ, Tierno Mouhammadou-Samba

1971 *Le filon du bonheur éternel*, ed. par Alfâ Ibrâhîm Sow. Paris, Armand Colin (« Classiques africains » 10).

Ndongo, Siré Mamadou, ed.

1986 *Le Fantang. Poèmes mythiques des bergers peuls*. Textes de la tradition orale peule. Paris, Karthala-Ifan-Unesco.

Ruwet, Nicolas

1972 *Langage, musique, poésie*. Paris, Éditions du Seuil (« Poétique ») : 41-69.

Seydou, Christiane

1977 « 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 (« Bibliothèque d'anthropologie ») : 187-264.

1982 « Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine », *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, XIII-1 : 84-98.

1989 « De l'art d'accommoder les mots. Lexiques bilingues en forme de poèmes », in *Graines de parole. Puissance du verbe et traditions orales*. Textes offerts à Geneviève Calame-Griaule, réunis par l'équipe du CNRS Langage et culture en Afrique de l'Ouest. Paris, Éditions du CNRS : 299-328.

Seydou, Christiane, ed. et trad.

1972 *Silâmaka et Poullôri, récit épique peul raconté par Tinguidji*. Paris, Armand Colin (« Classiques africains » 13), 1 disque.

1976 *La Geste de Ham-Bodêdio ou Hama Le Rouge*. Paris, Armand Colin (« Classiques africains » 18), 1 disque.

1991 *Bergers des mots, poésie peule du Mâssina*. Paris, Les Belles Lettres (« Classiques africains » 24).

Sow, Alfâ Ibrâhîm, ed.

1966 *La Femme, la Vache, la Foi. Écrivains et poètes du Fouta-Djalon*. Paris, Julliard (« Classiques africains » 5).

Tamari, Tal

1997 *Les castes de l'Afrique occidentale. Artisans et musiciens endogames*. Nanterre, Société d'ethnologie (« Sociétés africaines » 9).