

2m 11. 2712 . 8

Université de Montréal

Les noms propres dans les chants de louanges du Mandingue

par

Alexandre Enkerli

Département d'anthropologie

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès sciences (M.Sc.)

Avril, 1999

©Alexandre Enkerli, 1999



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Les noms propres dans les chants de louanges du Mandingue

présenté par :

Alexandre Enkerli

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

<u>Fonction</u>	<u>Nom, prénom</u>	<u>Unité administrative</u>
Président rapporteur	Muller, Jean-Claude	F.A.S. – Anthropologie
Directeur de recherche	Leavitt, John	F.A.S. – Anthropologie
Codirecteur	Tuite, Kevin J.	F.A.S. – Anthropologie
Membre du jury	Bibeau, Gilles	F.A.S. – Anthropologie

Mémoire accepté le : 99-09-02

GN
4
U54
1999
V029

Il y a eu de la mort

Y a eu des études sur les

Le monde est

Il est normal pour nous dans les temps de la mort de la vie

présenté par :

Alexandre Fournier

Il y a eu de la mort dans le monde

Président	Dr. Jean-Claude Fournier	Université de la
Président adjoint	Dr. Jean-Claude Fournier	Université de la
Directeur de recherche	Dr. Jean-Claude Fournier	Université de la
Coordinateur	Dr. Jean-Claude Fournier	Université de la
Membre du jury	Dr. Jean-Claude Fournier	Université de la

Mémoire accepté le 15/05/99

SOMMAIRE

Le présent mémoire est une étude spécifique d'un type de signe, le nom propre, dans un contexte particulier, les chants de louanges du Mandingue. Il existe, dans le Mandingue, deux types de spécialistes traditionnels se partagent la tâche de chanter les louanges des individus : les griots, membres d'un groupe socioprofessionnel endogame, et les artistes chasseurs, membres de la confrérie des chasseurs. Les productions expressives de ces deux types de chanteurs accordent une très grande importance aux noms personnels ainsi qu'à d'autres noms propres.

La présente étude tente d'expliquer ce phénomène à l'aide d'une démarche simple partant du nom propre pour aller vers des concepts et des phénomènes culturels plus complexes. Cette démarche accorde donc au nom propre, tel qu'utilisé dans les chants de louanges, un pouvoir particulièrement signifiant.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LES NOMS PROPRES	11
I.1 Cadre théorique.....	11
I.1.1 Barthes et les noms.....	11
I.1.2 Approches sémiotiques du nom propre	15
I.1.3 Le nom dans le langage et le système onomastique.....	16
I.1.4 Théorie de la pertinence.....	18
I.2 Intégration des approches?	19
I.2.1 Deux aspects du nom.....	20
I.3 Théorie des chants de louanges?.....	23
I.4 Les noms propres dans la société bambara.....	24
I.4.1 Types de noms	24
I.4.2 Prénom.....	25
I.4.3 Pratiques relatives au nom.....	25
I.4.4 Marqueur ethnique	26
I.4.5 Lignages et «castes».....	27
CHAPITRE II CONTEXTE CULTUREL.....	30
II.1 Contexte général	30
II.1.1 Description géographique.....	30
II.1.2 Alimentation	30
II.1.3 Aire culturelle mandingue	31
II.1.4 Commentaires sur la langue bambara.....	35
II.2 Phénomènes particuliers.....	35
II.2.1 Ethnicité et occupation	36
II.2.2 Griots	37
II.2.3 Origine des griots	38
II.2.4 Griot porte-parole.....	38
II.2.5 Confrérie des chasseurs	39
II.2.6 Le <i>sora</i>	41
II.2.7 Rôles de la confrérie dans la société	42

II.2.8	Rôles du <i>sora</i>	44
II.2.9	Griots et <i>sora</i>	44
II.3	Musique.....	46
II.3.1	Styles musicaux au Mali.....	47
CHAPITRE III LES CHANTS DE LOUANGES.....		53
III.1	Les panégyriques des griots.....	53
III.1.1	Occasion.....	53
III.1.2	Chantage.....	54
III.1.3	Types de louanges.....	54
III.1.4	Panégyriques des chasseurs.....	55
III.2	Les soirées de chasseurs.....	56
III.2.1	Les préparatifs.....	56
III.2.2	Les objets.....	57
III.2.3	Les occasions.....	59
III.2.4	Les protagonistes et la disposition des lieux.....	59
III.2.5	La cérémonie et la performance.....	60
III.2.6	Appel et réponse («call and response»).....	60
III.2.7	Le chant dans la cérémonie.....	65
III.2.8	Chantage.....	65
III.3	Notions relatives au chant.....	66
III.4	Proverbes.....	67
III.5	Analyse d'un chant.....	68
III.5.1	Circonstances de l'enregistrement.....	68
III.5.2	Texte.....	69
III.5.3	Seconde version.....	72
III.5.4	«Explication de texte».....	74
III.5.5	Commentaires au sujet de quelques noms utilisés.....	77
III.5.6	Noms de lieux.....	77
III.5.7	Noms d'espèces.....	78
III.6	Formules.....	79
CHAPITRE IV LES NOMS PROPRES DANS LES CHANTS DE LOUANGES.....		81
IV.1	Le NP dans certaines formules.....	81
IV.2	Éléments saillants.....	84
IV.3	La <i>fadènya</i>	85
IV.4	Épopées.....	86
IV.5	Naissance dans les épopées.....	87
IV.6	Héros.....	88
IV.6.1	Le grand chasseur est un héros.....	89
IV.6.2	Antagonisme du héros.....	89
IV.7	Compétition dans le domaine de la chasse.....	91
IV.8	Danger.....	91
IV.9	Individualisme.....	92
IV.9.1	Dépassement individuel et place hiérarchique.....	93
IV.9.2	Réussite individuelle.....	94
IV.10	Noms.....	95
IV.10.1	Pourquoi y a-t-il tant de noms propres dans les chants de louanges?.....	95

IV.10.2	Quels noms sont utilisés?.....	97
IV.10.3	Que signifient les noms propres?	97
IV.10.4	Quel est le rôle des noms propres dans les chants de louanges?.....	98
IV.10.5	Quels sont les effets des noms propres?	99
CONCLUSION	101
RÉFÉRENCES	103

REMERCIEMENTS

Le présent travail est basé en partie sur un séjour de terrain préliminaire au Mali d'une durée d'un mois, du 14 février au 14 mars 1998, dans la région de la capitale, Bamako, et du village de Baguinéda situé à 40 km de la capitale. Malgré la courte durée de ce séjour, j'ai eu l'occasion d'entrer en contact avec plusieurs personnes et de leur poser diverses questions relatives à mon sujet de recherche. Parmi ces personnes, j'aimerais souligner l'importance de Yoro Sidibe, artiste chasseur de grande réputation, et d'Ousmane Diarra, dit zumana, maître chasseur et secrétaire aux affaires coutumières de l'association des chasseurs du Mali. Ce séjour et les contacts que j'ai pu faire pendant cette période auraient été impossibles sans l'accueil remarquable de la famille Ramata Diarra, demeurant à Baguinéda.

Une partie du financement de l'ensemble de mes recherches de maîtrise a été assurée par une bourse de maîtrise (concours B1) en anthropologie (comité 6A) du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR).

Je tiens à remercier pour leur intérêt et leur support les personnes suivantes : John Leavitt, Kevin Tuite, Gilles Bibeau, Jean-Claude Muller, Laura Arntson, Samba Diop, Daniel Reed, Ibrahim N'Diaye dit iba, Boubacar Diabaté et, bien sûr, mon principal informateur, ami et «directeur artistique», Madou Diarra, sans qui le présent travail aurait eu beaucoup moins d'intérêt.

Au cours des périodes les plus difficiles de la recherche, Catherine Léger a réalisé l'irréalisable en m'apportant un support constant et inconditionnel, tant d'un point de vue pratique que moral. Sans sa patience et son attention, certaines épreuves auraient été insurmontables.

INTRODUCTION

Le présent travail est l'étape préliminaire de recherche que j'entends entreprendre au sujet de diverses formes d'expression orale et musicale dans le Mandingue, une région de l'Afrique de l'Ouest caractérisée par des traditions musicales et poétiques particulièrement riches. Le phénomène étudié faisant appel à diverses approches et notions, il semblait important, dans une première étape de la recherche, d'explorer diverses pistes proposées par le sujet de recherche.

Il est possible de dire qu'il existe, à l'heure actuelle, deux grandes «écoles» à base largement nationale travaillant sur le Mandingue. Le présent mémoire se situe à la jonction des perspectives proposées par ces deux «écoles», tant par son contenu que par sa forme. Ces «écoles», tout en s'influençant mutuellement, sont généralement indépendantes et forment globalement deux périodes distinctes de l'étude du Mandingue. Tout d'abord, des travaux sont effectués par ce qu'il convient d'appeler «l'équipe Griaule», c'est-à-dire un ensemble de chercheurs francophones ayant gravité autour de Marcel Griaule et de ses collaborateurs. Parmi ceux-ci, je me base surtout sur certains travaux de : Amadou Hampaté Bâ (1973a, 1973b, 1991, 1994), Youssouf Cissé (1964, 1973, 1994); Germaine Dieterlen (1988); et Dominique Zahan (1960, 1963). Ces chercheurs ont généralement tenté d'étudier la cosmogonie, la mythologie, la religion et la structure sociale des groupes culturels mandingues.

Depuis une époque plus récente, une seconde école, constituée par un ensemble de chercheurs américains, a commencé à s'intéresser au Mandingue. Plusieurs de ces chercheurs sont à la base de la «Mande Studies Association» (aussi appelée «MANSA» ou «Association des Études Mande» (Conrad, 1999)), une association internationale de chercheurs s'intéressant au Mandingue. Parmi ces chercheurs, le linguiste Charles Bird, ses étudiants et ses collaborateurs forment un groupe important dont sont inspirées plusieurs notions utilisées dans la présente recherche. Les principales œuvres consultées dans cette optique sont celles de Charles Bird (1972, 1976; Bird et Kendall, 1980), Gerald Cashion (1982), David Conrad et Barbara Frank

(1995), Laura Harris (1992), Barbara Hoffman (1990; 1995), et Patrick McNaughton (1988). Leurs recherches touchent surtout aux formes expressives élaborées dans la région ainsi qu'au statut de différents groupes sociaux. Outre les travaux liés directement à l'une de ces deux «écoles», il convient de mentionner les titres suivants parmi les autres travaux utilisés pour l'aspect ethnographique de la recherche : (Amselle et M'Bokolo, 1985; Bazin, 1988; Camara, 1992; Cissé, 1970; Conde, 1975; Kanté, 1993; Leynaud et Cissé, 1978; N'Diaye, 1970; Zemp, 1966).

Divers auteurs (appartenant ou non à l'une des deux «écoles») ont publié les textes d'importants exemples de chants de louanges et d'épopées. Parmi ces œuvres, certains ont été d'une grande pertinence pour cette recherche, tant par leur contenu que par les notices ethnographiques qu'ils contiennent : (Bird et al., 1974; Cissé et Kamissoko, 1988, 1991; Coulibaly, 1985; Derive, 1978; Innes, 1974; Jansen et al., 1995; Johnson et Sisòkò, 1992; Niane, 1960; Thoyer, 1995).

En me familiarisant avec la documentation sur le Mandingue, il m'a été donné de constater que les noms propres occupaient une grande place dans la région (cf. (Cissé, 1970 : 127; Conde, 1975 : 184-189) sur l'importance des noms dans les relations sociales). Dans les chants de louanges, non seulement ces noms sont-ils éminemment saillants mais aussi semblaient-ils compliquer considérablement certaines analyses. Les noms, de même que d'autres expressions «intraduisibles» semblent constituer un obstacle à la compréhension du texte. Cet obstacle est d'autant plus difficile à surmonter que les auteurs de ces chants ne peuvent généralement pas donner de détails sur la signification de ces éléments (Hoffman, 1995 : 41).

Deux éléments m'ont permis d'entrevoir l'importance possible de ce phénomène : tout d'abord, la lecture d'un texte de Barthes (1972) sur les noms propres dans l'œuvre de Marcel Proust et, deuxièmement, quelques réflexions préliminaires au sujet de l'importance des noms propres dans l'art des griots en général.

Bien que les griots et leurs chants aient tous deux été étudiés par divers chercheurs¹, il n'existe à ma connaissance aucun travail traitant spécifiquement des noms propres dans leurs productions. Pourtant, non seulement de nombreux noms propres sont chantés par les griots mais également ces artistes, par leur travail et leur connaissance généalogiques, font figure de spécialistes du nom propre. Cet état de choses méritait donc un questionnement spécifique.

¹ Tant en français (cf. (Camara, 1992; Tamari, 1997)) qu'en anglais (cf. (Harris, 1992; Hoffman, 1990, 1995)).

Par la suite, divers facteurs m'ont montré l'importance d'une autre forme d'expression orale dans la région : les chants des chantres de la confrérie des chasseurs. Tout comme les griots, ces artistes sont spécialisés dans les panégyriques chantés². Pour diverses raisons, l'essentiel de mes recherches a porté sur les panégyriques de la confrérie des chasseurs. La distinction entre les chants des chasseurs et ceux des griots sera développée dans différentes sections du présent travail et devrait constituer une étape importante de mes recherches ultérieures.

Problématique

Les principales questions qui orientent la présente recherche sont les suivantes³ :

- a) Pourquoi y a-t-il tant de noms propres dans les chants de louanges?
- b) Quel est le rôle des noms propres dans les chants de louanges?
- c) Quels noms sont utilisés?
- d) Que signifient les noms?
- e) Quels sont les effets des noms propres?

Une problématique secondaire est la distinction entre *jeli* (les «griots») et *sora* (ou *dônsojeli*, les «artistes chasseurs»). Bien que secondaire, cette problématique permet de définir plusieurs concepts à l'aide de quelques dichotomies simples. En fait, puisque les artistes chasseurs ont été peu étudiés, la littérature sur les griots mandingues servira de toile de fond dans la description et l'analyse des modes d'expression des artistes chasseurs.

Méthodologie

Une part importante du présent travail est de nature descriptive. Cette étape descriptive représente une phase nécessaire à la recherche parce que divers aspects du phénomène étudié ont rarement fait l'objet de recherches spécifiques.

² Toutefois, leurs chants soient généralement réservés aux membres de la confrérie contrairement aux panégyriques des griots qui peuvent être chantés en l'honneur de n'importe quel membre de la société.

³ Ces questions sont présentées dans l'ordre chronologique de leur influence sur le projet de recherche.

Il est important de signaler que la présente analyse ne se base pas directement sur des analyses formelles de textes spécifiques. Ces analyses, bien qu'intéressantes, semblent peu utiles à la présente étape de la recherche. De plus, elles nécessiteraient selon moi la constitution d'un corpus représentatif, quoique restreint, pour qu'elles offrent une certaine validité scientifique. Toutefois, un petit nombre d'extraits de textes seront utilisés dans cette étude, et le texte complet d'un panégyrique de la confrérie des chasseurs, accompagné d'une traduction en français, est présenté au cours du travail. Ces extraits et ce texte sont présentés en tant qu'exemples visant à clarifier quelques-uns des commentaires énoncés. Ils ne constituent donc pas l'objet principal de la recherche.

Ma démarche n'est donc pas proprement analytique, au sens que l'on donnerait à l'analyse littéraire. Il ne s'agit pas non plus d'une démarche clairement déductive, bien que certaines hypothèses aient pu être formulées au cours de la recherche. Ces hypothèses seront exposées au cours du texte, dans le contexte qui leur a donné naissance.

Le principal avantage de cette approche est de limiter le champ de recherche tout en l'orientant dans une optique spécifique. Dans cette perspective, les chanteurs de louanges sont vus comme des spécialistes des noms propres et leurs productions orales comme une émanation de ce savoir spécialisé. L'importance de la généalogie dans les activités des griots permet originellement de concevoir ce lien entre expression orale et savoir spécialisé. Les griots ne sont pas tous généalogistes et les noms ne sont pas les seuls éléments de la connaissance généalogique, mais la réduction du travail des griots à une connaissance onomastique est en quelque sorte justifiée par son apport heuristique. Cette explication correspond globalement au choix initial de mon sujet de recherche. Toutefois, un changement important a été apporté par rapport à ce projet initial par l'ajout d'une seconde catégorie d'artistes au champ de recherche : les artistes chasseurs.

La présente étude est surtout consacrée à la société bambara. Avec la société malinké, il s'agit d'une des plus importantes sociétés mandingues, tant par le nombre de ses membres que par son rôle dans l'histoire culturelle du Mandingue. Toutefois, la société bambara a aussi sa propre histoire, indépendamment du Mandingue. L'empire de Ségou, par exemple, est clairement distinct de l'empire mandingue et entretient même avec lui un rapport dichotomique.

Quelques commentaires énoncés au cours du présent travail peuvent donc être spécifiques à la société bambara, de la même façon qu'une recherche de terrain basée sur un village en particulier peut contenir des particularités du village visité. Mais comme les formes expressives traitées (des griots et des artistes chasseurs) sont toutes deux présentes sur l'ensemble du

territoire couvert par l'aire culturelle mandingue et qu'elles semblent liées chacune à un ensemble de caractéristiques typiques de l'aire culturelle mandingue, la plupart des analyses et interprétations décrites dans ces pages devraient s'appliquer à l'ensemble de l'aire culturelle. Dans la mesure du possible, les données spécifiques à la société bambara seront isolées et notées comme telles. La comparaison avec le contexte malinké (l'autre groupe mandingue important) formera une partie importante de l'entreprise de généralisation des hypothèses et interprétations à l'ensemble du Mandingue au cours d'étapes ultérieures de la recherche⁴.

Au cours de cette analyse, une attention particulière sera accordée aux «anthroponymes» (les noms portés par des êtres humains). Il existe pourtant d'autres noms dont la présence dans les chants de louanges suffit à rendre pertinents dans le présent travail. Ces noms seront traités séparément.

Remarques terminologiques

L'orthographe des noms bambara utilisés dans le présent travail se base sur le Dictionnaire Bambara-Français du Père Charles Bailleul de la Société des missionnaires d'Afrique, deuxième édition (1996). Il s'agit du dictionnaire le plus complet auquel j'ai pu avoir accès, c'est-à-dire incluant la transcription des tons et l'analyse des éléments (construction morphologique) (Bailleul, 1996).

Les caractères utilisés dans la transcription sont les suivants :

a b c d e ε f g h i j k l m n η η o ɔ p r s t u w y z

Ils correspondent aux signes de l'alphabet phonétique international (API) avec les différences suivantes :

a) *c* correspond à [t];

b) *j* correspond à [d₃];

c) *y* correspond à [j];

d) La nasalisation est indiquée par la lettre «n»;

⁴ Il est à noter cependant que certaines différences, touchant par exemple au baptême (N'Diaye, 1970 : 110), semblent pertinentes bien que peu influentes sur le sujet dont il est question ici.

e) Les voyelles longues sont transcrites par redoublement (*aa ee ee ii oo oo uu*);

f) L'élision est marquée par l'apostrophe.

Les tons sont notés de la façon suivante :

a) Le ton haut n'est pas marqué;

b) L'accent grave ` (*â è ê ì ò ò ù*) indique une syllabe de ton bas;

c) L'accent aigu ~ sur le deuxième caractère indiquant une voyelle longue (*âá èé êé ìí òó òó ùù*) indique un relèvement du ton;

d) L'accent circonflexe inversé ˇ (*ă ă ă ĭ ǒ ǒ ŭ*) indique que la syllabe est de ton bas modulé ascendant.

La notation (DBF) à la suite d'une définition renvoie à l'entrée correspondante du Dictionnaire Bambara-Français. L'orthographe des noms propres bambara utilisés dans ce travail est généralement francisée. Ainsi, le nom de famille «Diarra» se prononce [dyara] ou [jara]. Malgré le caractère arbitraire de certaines orthographes, ce choix allège quelque peu le texte tout en standardisant l'écriture. Plusieurs termes francisés sont largement utilisés dans la littérature. Le mot «Mandingue», par exemple, est une forme francisée du nom *manden* ou *mande* donné à l'empire du Mali, fondé au XIII^e siècle par Sunjata Keita. Par souci de clarté plutôt que par prise de position idéologique, j'utiliserai ces termes au cours du présent travail.

L'étiquette ethnique «Bambara» offre de nombreux désavantages (Amselle, 1985). En plus d'être liée, dans sa forme francisée, à la colonisation française, elle semble être liée originellement à une idéologie ethnique musulmane. Elle serait alors une déformation d'un mot arabe appliqué aux mécréants ou aux barbares. Elle est pourtant utilisée régulièrement par les tenants de la culture pour désigner en français leur langue (aussi nommée *bamanakan* (DBF)), leur culture ou l'empire qu'ils ont constitué à Ségou. Les membres de la société ont d'ailleurs tendance à véhiculer diverses interprétations du nom «*bamàna*» qui sont elles-mêmes liées à l'animisme ou au refus de la religion musulmane. L'utilisation de ce terme me semble donc respectueuse de certaines idéologies du peuple qu'il désigne. Pour des raisons similaires, les étiquettes ethniques suivantes seront utilisées dans leurs formes francisées : Dogon, Songhaï, Peul, Malinké, Bobo, Bozo, Dafing et Somono.

Dans le but de normaliser la graphie, le nombre et le genre des noms d'ethnies et de langues ne seront pas marqués. Ceci permet d'éviter les problèmes relatifs aux différences entre les

marques du pluriel ou du féminin des langues parlées par ces ethnies. Ainsi, malgré le fait que le pluriel en bambara soit marqué par le suffixe «-w» ou «-lu», il ne semble pas pratique de suffixer le nom «Bambara» de la marque du pluriel.

Puisque le nom propre peut comporter plus d'un mot (par exemple dans le cas du groupe [prénom] [nom de famille] dont les membres désignent un individu par leur conjonction et non isolément), un nom propre de plus d'un mot constitue ce que j'appelle une «locution nymique».

Je nommerai «artiste chasseur» ou «*sora*» le chanteur des chasseurs dont les chants sont l'objet principal de cette recherche. Ces termes sont ceux utilisés le plus souvent par mes informateurs principaux. Le *sora* est à la fois chasseur et artiste. Il est parmi les plus grands initiés de la confrérie. Son statut est élevé et ne dépend pas nécessairement de ses prouesses cynégétiques. Il exerce son art lors de «soirées de chasseurs» organisées par la confrérie. Ces soirées sont données à l'occasion de divers événements liés à la confrérie ou à la société en général. La performance du *sora* constitue le point d'attraction de cet événement qui attire un grand nombre de spectateurs.

Le *sora* chante les louanges des chasseurs en jouant de son instrument, le *donsònkoni* (DBF), instrument de la famille de la *kora*. Ses apprentis l'accompagnent avec divers instruments dont l'utilisation, comme celle du *donsònkoni*, est spécifique à la confrérie.

Contrairement à celles des autres membres de la confrérie, les fonctions de la confrérie constituent parfois la seule forme d'activité professionnelle du *sora*. Alors que les chasseurs ont généralement un emploi hors de la confrérie, plusieurs artistes vivent exclusivement de leur art. Ceci implique un degré de spécialisation et de professionnalisation supérieur à celui des autres membres de la confrérie.

Comme le *sora*, le griot est un artiste professionnel. Son rôle de barde est un des plus connus de la littérature orale africaine (Okpewho, 1979; Finnegan, 1970; Zahan, 1963; Johnson et Sisòkò, 1992; Jansen et al., 1995; Conrad et Frank, 1995; Camara, 1992; Bird, 1980). Les griots forment un groupe socioprofessionnel endogame généralement nommé «caste» dans la littérature⁵. À ce niveau, l'art verbal des griots est exclusif à ce groupe professionnel, mais de

⁵ Dans les études sur le Mandingue, ce mot désigne une partie d'une structure sociale hiérarchisée qui ne semble avoir aucun lien avec le système de «castes» existant en Inde. En fait, dans le Mandingue, les gens «castés» (les artisans) s'opposent aux «nobles» (les agriculteurs) et forment un groupe restreint auquel sont attachés des statuts sociaux spécifiques.

nombreux membres de ce groupe ne pratiquent pas le métier de griot. L'épopée mandingue de Sunjata, spécialité des griots, décrit la fondation de l'empire du Mali.

Comme les griots, les forgerons sont membres d'un groupe socioprofessionnel endogame. Et comme dans le cas du métier de griot, le travail de la forge n'est pas accompli par tous les forgerons. En fait, le forgeron a divers rôles à jouer dont seulement un petit nombre sont liés directement au métal. Les masques des sociétés d'initiation, par exemple, sont sculptés par les forgerons bien qu'ils soient fait en bois. Par ailleurs, les femmes forgeronnes sont membres de cette «caste» même si elles ne travaillent généralement pas le métal (sauf dans le cas des marmites sacrificielles, œuvres des forgeronnes vierges ou ménopausées). L'étude des forgerons constitue un domaine vaste tant dans le Mandingue qu'en Afrique en général (cf. McNaughton, 1988 et Kanté, 1993). Elle ne sera pas considérée en profondeur au cours du présent mémoire mais certaines observations préliminaires semblent montrer qu'elle pourrait être utile à une étape ultérieure de la recherche.

Le «patronyme»⁶ est un anthroponyme désignant le patrilignage de l'individu qui le porte. Le prénom est un anthroponyme que l'individu reçoit à sa naissance et qu'il conserve toute sa vie.

Je donnerai à l'individu cité dans un chant de louanges le nom de «personnage» même s'il ne s'agit pas, à proprement parler, de narration. L'individu louangé (celui à qui est dédié le chant) n'est pas nécessairement lui-même un personnage. Il serait sans doute utile de se référer à une théorie du personnage ou même aux notions d'acteurs et d'actants élaborées dans le contexte littéraire, mais le présent travail étant orienté vers les noms comme signes et étant conditionné par le contact avec les producteurs de chants de louanges, une telle perspective serait difficilement applicable à l'étape actuelle de la recherche.

Concepts fondamentaux

La *fadènya*, le fait d'être né d'un même père (mais pas nécessairement de la même mère) signifie généralement la jalousie, en langue bambara (DBF). Dans le cadre de la société des chasseurs, des récits épiques et des chants de louanges, elle devient un principe positif de compétition entre individus. C'est en ce sens qu'elle sera analysée. Par opposition à la *fadènya*, la *badenya* (le fait d'être né de la même mère) désigne l'amour filial et, par extension, l'entente

⁶ Cet usage semble courant à travers la littérature sur le Mandingue.

(DBF). Ne jouant qu'un rôle secondaire dans les formes d'expression étudiées ici, elle ne sera utilisée que par contraste avec la *fadènya*.

Le destin, *dakan* (DBF), désigne la destinée individuelle, concept pertinent tant dans la société des chasseurs que dans les récits épiques. Sa connotation religieuse (musulmane ou «animiste») étant ambiguë, il est malaisé d'en donner une définition claire.

Le *ɲàma* (DBF) est un des concepts les plus importants dans les études du Mandingue. Il s'agit d'une forme particulière de force ou d'énergie présente chez les êtres vivants et libérée à la mort. Elle semble liée étymologiquement au mot *ɲàmàkala* qui sert généralement à désigner les «gens de caste» comme les griots, les forgerons et les cordonniers. Il est interdit au chasseur de tuer certains animaux. Un de ces interdits porte sur le *ɲàmatutu* (coucal du Sénégal ou *centropus senegalensis* (DBF : Annexe 2)). Le nom de cet animal semble basé (malgré les dénégations de quelques-uns de mes informateurs) sur le mot *ɲàma*, la force vitale présente chez les êtres vivants. Bien qu'il puisse n'y avoir aucun lien entre *ɲàman* (ordures (DBF)) et *ɲàma* (force occulte (DBF)), la ressemblance entre les deux termes peut servir de base à des double sens et à des jeux de mots. Par exemple, différentes interprétations du mot «*ɲàmàkala*» assignent différentes valeurs aux mots qu'ils semblent comporter, «*ɲàma*» et «*kala*».

Division en chapitres

Le présent travail comporte quatre chapitres distincts. Le premier chapitre est un bref survol de quelques notions théoriques élaborées par différents auteurs en fonction du nom propre. Ce survol servira de cadre aux aspects théoriques de la recherche.

Le deuxième chapitre concerne le contexte culturel dans lequel se produit le phénomène étudié : l'aire culturelle mandingue et, plus particulièrement, la société bambara. Entre autres, ce chapitre comporte une description des deux groupes de spécialistes des chants de louanges étudiés dans le présent travail.

Le troisième chapitre est une étude descriptive des chants de louanges eux-mêmes et des contextes spécifiques qui leur donne naissance. Au cours de ce chapitre, un court panégyrique enregistré auprès d'un artiste chasseur vivant à Montréal servira de base à des transcriptions et des traductions, à une «explication de texte» et à quelques commentaires spécifiques.

Le quatrième et dernier chapitre concerne directement le sujet de cette étude : les noms propres dans les chants de louanges. Au cours de ce chapitre, différents concepts théoriques et

culturels seront utilisés dans le but de répondre aux questions posées par la problématique initiale de ce travail.

CHAPITRE I LES NOMS PROPRES

Puisque la présente étude porte sur les noms propres, il convient de donner un aperçu global de certaines particularités de ce type de signe. De plus, certaines pratiques et notions spécifiques au nom propre dans la société bambara seront exposées.

I.1 Cadre théorique

Divers éléments tirés de quelques théories du nom propre (NP) orientent la démarche théorique du présent travail. Dans le but d'exposer ces quelques éléments, les prochaines sections constitueront un survol rapide de certaines théories du nom propre. Ce survol n'est en aucun cas exhaustif. Il vise essentiellement à cerner des éléments théoriques pertinents dans l'étude des noms propres dans les chants de louanges. Ces éléments seront par la suite intégrés dans l'approche privilégiée ici. Certaines de ces approches, sans avoir été élaborées spécifiquement autour du NP, offrent d'autres pistes à la théorisation de ce signe. Elles seront mentionnées brièvement ici dans le but de donner un aperçu d'une optique élargie traitant des NP.

I.1.1 Barthes et les noms

Un article de Barthes sur «Proust et les noms» (1972 : 121-134) a été une des inspirations fondamentales du présent travail. Traitant de l'utilisation des noms propres dans une production littéraire spécifique, cet article m'a montré la valeur et la force de l'analyse des noms propres. Ce texte précède, dans les *Nouveaux essais critiques*, un chapitre sur «Flaubert et la phrase» (Barthes, 1972 : 135-144). On sait d'ailleurs l'importance accordée par Barthes à la phrase comme structure complète. «La phrase de Flaubert est une chose.» (1972 : 142). Le cas du nom propre, même chez Proust, est différent. Le nom, en effet, n'est pas une totalité mais il en appelle

une. Il ne semble pas réellement disposer d'un axe syntagmatique bien qu'il puisse tout à fait être composé syntagmatiquement.

Pour Barthes (1972 : 125), le nom propre est plein de sens contrairement au «désignateur rigide» de la philosophie du langage : «le Nom propre est lui aussi un signe, et non bien entendu, un simple indice qui désignerait sans signifier, comme le veut la conception courante, de Peirce à Russell». En fait, il convient de questionner la pertinence du nom de Peirce comme tenant de la conception négative du nom. Cette référence à l'œuvre du sémioticien semble tirée du fait que Peirce désigne le nom propre comme forme exemplaire de la «marque» (aussi «indice») qui est un signe qui «dénote» sans «connoter». Mais la sémiotique permet aussi de voir plusieurs autres aspects du nom propre qui seront abordés plus loin.

Voici comment Barthes décrit plusieurs aspects fondamentaux d'un NP : «le nom de Guermantes couvre immédiatement tout ce que le souvenir, l'usage, la culture peuvent mettre en lui» (1972 : 126). Ces éléments ne sont en aucun cas spécifiques au NP «Guermantes». Il convient donc de considérer brièvement ces trois producteurs de sens en fonction du cas qui nous intéresse.

Mémoire, souvenir, réminiscence

Le nom propre remplit ce que Barthes (1972 : 124) conçoit comme les trois propriétés de la «réminiscence» (chez Proust) :

- a) «Essentialisation», liée à la désignation unique;
- b) «Citation», liée au fait que proférer un nom appelle l'essence qui y est enfermée;
- c) «Exploration», liée à la possibilité de «déplier» un nom comme un souvenir.

Le «souvenir» est un élément fondateur dans l'œuvre proustienne et prend un sens spécifique dans la production de l'auteur. Mais un phénomène similaire se produit dans les chants de louanges du Mandingue. Le chant est en quelque sorte la «mémoire» d'une tradition, d'un peuple, d'une histoire. Dans le cas des griots, la connaissance généalogique permet de conserver la mémoire de divers individus se situant dans une longue filiation. Dans le cas des chasseurs, il s'agit de rappeler au souvenir des membres de la société les noms de grands personnages ayant accompli divers exploits. Dans un cas comme dans l'autre, le nom a le pouvoir de rappeler.

Ce pouvoir est sans doute plus important dans le cas de personnes décédées récemment. L'interdiction, dans plusieurs sociétés, de prononcer le nom d'une personne défunte peut être comprise comme une mesure contre l'effet négatif de ce pouvoir. Dans le cas de la société bambara, il semble que cet effet soit activement recherché et que les chants soient le domaine privilégié où cet effet peut se faire sentir.

S'il ne s'agit pas d'une caractéristique essentielle du nom propre, il est pourtant possible de le voir orienté du côté de la mémoire. En ce sens, le nom est une mémoire en ce qu'il conserve avec l'objet désigné un lien privilégié qu'il est difficile de décrire à l'aide d'approches exclusivement linguistiques. Il est aussi lié à la mémoire par son pouvoir évocateur et «résonateur». Il permet en effet d'évoquer une réalité globale (un être humain, un lieu, une famille, un groupe ethnique, etc.) par image, sans désigner quelque détail précis de cette image. Il «résonne» ensuite en ce qu'il active des connotations.

Usage

Comme pour n'importe quel signe, l'usage a un rôle important à jouer dans la signification du NP. Ce texte de Barthes porte sur un type particulier d'usage du NP constituant ce que l'on peut nommer, dans ce cas, le «nom propre littéraire». Les processus de signification engendrés par ce type de nom sont différents de ceux du NP utilisé en conversation normale. Les chants de louanges, tout comme la littérature, constituent un «usage» spécifique ou, si l'on veut, un langage «marqué», au sens linguistique du terme. C'est par l'usage que le NP devient «un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens [...]» (Barthes, 1972 : 125).

Culture

Le nom «Guermantes» est empreint de «culture». Il s'agit ici soit de la culture des gens cultivés qui peuplent l'œuvre de Proust ou, plus probablement, de la culture au sens anthropologique du terme. Cet aspect culturel de la signification du NP offre une possibilité supplémentaire à l'analyse. Dans le cas de la société bambara, le NP est inséré dans un système particulièrement complexe, une véritable «institution» du nom propre. Il est donc, plus encore que d'autres signes, éminemment culturel au sens qu'il est compris à travers un filtre culturel.

Selon Barthes, le nom propre remplit les fonctions du «mot poétique» (1972 : 126). Pour simplifier, on peut décrire le mot poétique comme un élément linguistique orienté vers la fonction

poétique du langage. Il s'agit d'un mot dont la forme elle-même est signifiante. Une «épaisseur» et un «feuilleté» caractérisent le pouvoir signifiant du NP (Barthes, 1972 : 126). Le mot «feuilleté» vise apparemment certaines notions énoncées par Jakobson au sujet de la fonction poétique. Le contexte qu'il sous-tend peut être mis en parallèle avec la notion de «couches de sens» développée par quelques chercheurs au sujet de certaines formes expressives fortement marquées dans le Mandingue (comme la production orale des griots et le langage de divination). Selon cette approche, les sens du signe se superposent en un objet composite qui, seul, a une signification réelle tout comme le masque fait par le forgeron n'a de signification que s'il est couvert de différentes matières dont chacune a un «sens» mais aucune n'est autonome.

Lorsque Barthes parle d'images produites par le NP (1972 : 126), il peut être utile de voir le nom comme créateur d'une forme unique et unie bien que complexe et «feuilletée», sans nécessairement en appeler à une théorie gestaltiste approfondie. Pour Barthes, «certaines de ces images sémiologiques sont traditionnelles, culturelles» (1972 : 127) alors que d'autres sont «individuelles, mémorielles» (1972 : 127). Il convient d'ajouter que le caractère mémoriel n'est pas obligatoirement individuel. Il est tout à fait possible de partager des souvenirs et c'est sans doute une fonction importante de nombreux événements sociaux. À la notion d'image s'ajoute la notion de «scènes» décrites par le NP (Barthes, 1972 : 127). Il est facile de voir un tel processus à l'œuvre dans la «description», par le NP, de différentes scènes de la vie du chasseur, du héros ou de la société traditionnelle en elle-même.

La notion de catalyse (Barthes, 1972 : 127), appliquée globalement au NP, permet d'expliquer plus précisément le rôle que le NP peut jouer dans la signification d'un énoncé poétique. Si de nombreux éléments de signification sont présents «dans le NP», de façon latente ou explicite, c'est surtout comme «catalyseur» que le NP produit des significations complexes.

Comme d'autres auteurs, Barthes voit dans le NP un certain degré de motivation (1972 : 128). La construction historique du nom peut servir de motivation secondaire et indirecte du signe en associant un événement lié au référent originel du signe à la signification du nom. Barthes cite le cas de quelques noms communs dont la «signification diffuse» (1972 : 128) s'apparente à celle des noms propres.

I.1.2 Approches sémiotiques du nom propre

Contrairement à l'affirmation de Barthes, pour Peirce le nom propre n'est pas «un simple indice». Il s'agit, en fait, d'un cas de figure de légisigne⁷ indiciel, distinct de la plupart des autres signes linguistiques par son caractère indiciel, mais sortant des limites de l'indice pur. L'aspect indiciel du nom propre concerne essentiellement son rapport au référent, ce que Saussure appellerait la «motivation» du signe. Le nom propre, par opposition à la plupart des autres signes linguistiques, est lié à son référent par un certain degré de motivation.

Cette motivation est ce que Barthes conçoit comme un «ancrage». Cette notion peut se rapprocher de celles avancées par différentes approches formelles du nom propre, en linguistique formelle et en philosophie du langage. Pour Kripke (1980), il s'agit d'une «chaîne» liant le nom propre à l'acte originel de baptême, qui le lie au référent.

Si, selon Peirce, le nom propre ne connote pas, ce n'est pas qu'il ne «signifie» rien mais bien qu'un des modes de la signification n'est généralement pas activé dans le cas du nom propre.

Pour Peirce, le statut du signe peut être transformé par l'emploi. En fait, l'utilisation littéraire du nom propre permet presque d'inverser le rôle de ces modes de signification. Ainsi, le nom propre littéraire connote sans nécessairement dénoter. Il est évident qu'il s'agit d'un usage particulier du nom propre. Le langage courant utilise les noms propres d'une façon plus généralement indicielle et si cet aspect indiciel du nom propre est toujours disponible en lui, elle n'est utilisée que dans des cas spéciaux. Le nom littéraire en est un, tout comme quelques énoncés à caractère métalinguistique ou onomastique.

Parler de l'origine, de la construction ou de la «signification» du nom rend disponible son «sens», ses connotations. Le nom «Saint-Hubert», appliqué à une rue ou une ville, n'est qu'un indice, sans lien apparent avec le patron des chasseurs. Du moins, il y a fort à parier que peu d'utilisateurs de ce nom connaissent l'origine réelle de ce nom. Il est toutefois possible d'activer le lien au référent originel de ce nom en associant, par exemple, la rue Saint-Hubert à la chasse.

Cet exemple, hypothétique, est en quelque sorte exceptionnel puisque les noms de saints forment un système à part. Mais il a l'avantage de montrer le mécanisme fondamental de la réactivation du «sens» du nom propre tout en étant un nom construit selon un principe onomastique spécifique.

⁷ Type de signe dont le rapport avec l'objet est fixé par une règle.

Le rapport entre origine et signification du nom est particulièrement intéressant dans le cas qui nous occupe puisqu'un des procédés fondamentaux pour donner sens au nom est de l'analyser en retraçant ses origines. Il s'agit d'un travail étymologique qui nécessite une connaissance du système onomastique dont le nom provient.

Le NP, signe plein, contient en fait les trois types fondamentaux de signes décrits par Peirce. Malgré l'utilisation du nom propre comme exemple typique d'indice (ou «Mark» (Peirce, 1981 : 308)), l'œuvre de Peirce laisse au NP la possibilité d'être aussi un icône et un symbole. Il est symbole parce qu'il peut «représenter une classe d'êtres, une convention se surimposant par l'usage sur la relation originelle qu'il entretient avec son objet» (Marty, 1996). C'est donc par l'usage que le NP devient symbole. Or la présence des NP dans les chants de louanges est un phénomène d'usage et, qui plus est, d'usage en contexte de performance. Il n'est donc pas surprenant que les théories formalistes du NP, basées sur le signe «immanent», n'aient pas exploré cette possibilité. Pourtant, l'utilisation symbolique du nom propre lui confère un statut artistique privilégié.

Le NP est aussi icône parce qu'il est plus «motivé» que les noms communs, partageant des qualités ou des configurations de qualités avec son objet (Marty, 1996). Son degré supérieur de motivation lui permet donc de fonctionner à plusieurs niveaux tant comme indice dicent que comme symbole rhématique et comme icône. Un NP peut aussi être un indice trace⁸. Ainsi, «le nom de famille d'un individu est un indice trace de sa famille». Peirce lui accorde aussi la possibilité, grâce à son ouverture, d'engendrer infiniment des significations. Il est donc clair que, loin d'être un «simple indice», le NP peut signifier, et ce à plusieurs niveaux.

I.1.3 Le nom dans le langage et le système onomastique⁹

Conçu comme signe linguistique, le nom propre doit généralement répondre aux règles de la langue à laquelle il est lié. Ces règles sont liées, par exemple, à la structure phonologique de la langue en question. Chez Barthes, ce principe est à l'œuvre dans le fait que pour Proust, par exemple, la plupart des noms devaient avoir une certaine «plausibilité francophonique» (1972 :

⁸ Défini comme «un signe qui possède un ensemble de qualités que possède aussi son objet en vertu d'une connexion réelle avec celui-ci» (Marty, 1996).

⁹ Bien que cet adjectif se rapporte à tout ce qui a trait au nom, il est souvent utilisé pour désigner un processus de création de noms propres, par exemple dans une œuvre littéraire.

131). Le système onomastique est donc lié au système linguistique. Pourtant, les noms se diffusent souvent d'une langue à l'autre.

Dans la société bambara, par exemple, la plupart des prénoms usuels sont d'origine musulmane. La structure phonologique du bambara favorisant largement les constructions de syllabes en alternance CV (consonne et voyelle), les prénoms sont généralement transformés par l'ajout de voyelles. Par exemple, la transformation du prénom «Ibrahim» en «Burama» est essentiellement l'élimination de la voyelle initiale et l'ajout de voyelles insérées entre les consonnes. En fait, un nom n'appartient pas exclusivement à la langue qui l'a fait naître. Plus encore que dans le cas du nom commun (NC), l'emprunt du NP peut être complètement intégré et les effets de l'origine externe du NP peuvent être neutralisés.

Du point de vue linguistique, le nom propre est une partie du discours comme une autre. De plus, il peut être considéré comme un type de nom. À ce titre, il se distingue des autres types de mots par plusieurs critères. Une des caractéristiques principales du nom propre est son utilisation avec d'autres types de mots. Par exemple, certaines langues (dont le français) ne permettent l'utilisation d'un déterminant avec le nom propre que dans des cas particuliers (Bénard, 1996).

En tant que partie du discours, le nom a donc, en plus d'un lien avec les autres mots, sa place dans la phrase. Dans une langue où l'ordre des mots est plus ou moins fixe, comme c'est le cas en bambara, ce critère peut acquérir une grande importance. Il est clair qu'à la base le nom propre se distingue des autres types de mots dans la place qu'il occupe au sein de la phrase et que cette distinction est critique, notamment dans le cas d'un certain type de parallélisme formel supporté par le nom propre.

Il s'agit donc d'un signe linguistique particulier. Il n'est donc pas surprenant qu'il soit l'objet d'une discipline académique à part entière. L'onomastique, «science du nom propre», semble être la discipline correspondant le mieux au besoin d'une théorie globale du NP. Or, l'onomastique est davantage concernée par l'origine, l'histoire et l'utilisation de noms propres particuliers que par une démarche théorique globale dans laquelle peut s'insérer l'étude du NP comme élément sémiotique et culturel.

Dans un contexte socioculturel donné, les noms propres peuvent former un système complexe qui constitue en lui-même une onomastique. Le présent travail pourrait donc être une forme d'ethno-onomastique, une ethnoscience du nom propre. Toutefois, un tel travail demanderait une étude précise de l'ensemble des éléments du système considéré, y compris un répertoire et une classification des noms propres utilisés dans la région. Les contraintes pesant sur

le travail de recherche dont les résultats sont présentés ici ont empêché une telle entreprise. De plus, le répertoire des noms propres utilisés dans la région étant en lui-même un système semi-ouvert, incorporant divers noms d'autres répertoires, la réalisation de cette tâche imposerait une délimitation du champ de recherche qui semble arbitraire face à la cohésion des activités concernant le nom dans le Mandingue.

Certaines caractéristiques du système onomastique en vigueur dans la région seront soulignées dans leur influence sur le phénomène étudié.

I.1.4 Théorie de la pertinence

Considérer le nom propre comme une unité de sens comporte quelques désavantages. Par exemple, cette conception se rapproche d'une vision du système de signes comme code fonctionnant par le pairage de chaque signe avec son référent respectif. Cette vision strictement binaire passe à côté de la complexité du processus de signification dont le signe unitaire fait partie. Dans le cas du nom propre, une telle conception empêche de rendre compte de ce que Barthes appelle le «feuilleté» du nom. Dans leur théorie de la pertinence, Sperber et Wilson (1995) ont clairement critiqué cette vision du signe. Leur argumentation est étoffée et mérite d'être considérée. Par contre, leur inclusion de Peirce parmi les défenseurs de cette vision semble abusive.

La théorie de la pertinence se résume par les deux principes suivants :

- «(1) Human cognition tends to be geared to the maximisation of relevance.
- (2) Every act of ostensive communication communicates a presumption of its own optimal relevance.» (Sperber et Wilson, 1995 : 260)

Se basant sur les principes de communication de Grice, cette théorie tente de répondre à certaines questions spécifiques par une perspective générale. Elle se base sur ce que les auteurs nomment la communication «ostensive et référentielle». Malgré le caractère général des commentaires faits à travers elle, il est possible que son domaine d'application soit limité à ce type de communication.

Bien qu'elle soit relativement jeune, la théorie de la pertinence offre de nombreuses possibilités à l'analyse de différents types de communication. Sans entrer dans le détail, il est intéressant de constater de quelle façon elle répond à de nombreuses questions posées par certaines des approches classiques du langage et de la communication. Un de ses plus grands

avantages est de coordonner deux grands domaines de recherches : la cognition et la communication.

Sa nouveauté dans le domaine du langage se situe en grande partie dans le rôle qu'elle accorde à la mécanique de la réception du message et au processus de «désambiguïsation» qu'elle implique. Dans le cas qui nous occupe, la partie la plus intéressante de cette théorie concerne un phénomène relativement marginal de la communication : les messages à «implicatures¹⁰» faibles.

De tels messages laissent une part importante à l'ambiguïté dans le sens que chaque interprétation possible a un «implicature» aussi faible que les autres. Il est donc difficile, voire impossible, de déterminer le sens direct du message. L'effet recherché et obtenu est ce type de double interprétation.

I.2 Intégration des approches?

Malgré leurs forces spécifiques, aucune de ces approches ne semble rendre compte de façon simple de la spécificité et de l'importance du nom propre dans le contexte de productions orales improvisées devant un public.

La question de la signification du NP les oppose sans qu'une réponse globale puisse les unir. Pour cette raison, il serait intéressant d'intégrer divers éléments de ces quelques approches pour construire une théorie globale du NP. Par la suite, cette théorie pourrait être utilisée pour situer le phénomène qui nous intéresse : le NP tel qu'inséré dans les chants de louanges du Mandingue.

Mais une telle intégration, pour être valable, devrait passer par un long travail de démonstration théorique qui ne semble pas avoir sa place ici. Je me contenterai donc d'exposer quelques-uns des aspects théoriques généraux du NP en ce qu'ils réunissent divers éléments des théories particulières abordées ici.

Le NP, et plus particulièrement le nom littéraire, peut être utilisé comme un énoncé complet. Il est si signifiant qu'il peut se suffire à lui-même. Si son usage, en combinaison avec d'autres signes, est surtout une «catalyse», il peut, dans certaines conditions, signifier pleinement tout en étant utilisé seul.

¹⁰ Cette notion, tirée des travaux de Grice, se rapporte à la portée communicative d'un énoncé.

D'une certaine façon, l'on peut dire, suite aux théories abordées ici, que le nom existe au-delà du langage. Une anecdote servira à expliquer ce point. L'élève d'un de mes principaux informateurs a été l'objet d'un panégyrique chanté par son maître. Étant originaire de la République démocratique du Congo (anciennement Zaïre), ce panégyrique était chanté dans une langue qu'il ne comprenait pas. Sans comprendre ce qui était dit de lui, il a tout de suite reconnu son nom et a prêté une attention particulière au chant, devinant son sens grâce au contexte. Le chant semble avoir eu de l'effet sur lui sans que la connaissance linguistique ait eu un rôle à jouer.

Par ailleurs, l'intégration de noms étrangers aux chants de louanges est un aspect très intéressant de la faculté qu'a le nom propre de dépasser le langage. Si le système onomastique est généralement lié au système linguistique, subissant certaines des mêmes contraintes morphologiques et phonologiques, des noms étrangers font souvent leur apparition dans le répertoire des noms d'une société particulière. Ces emprunts, ainsi que la possibilité d'utiliser un nom étranger dans le même contexte qu'un nom local, se combinent au caractère automatique de la reconnaissance du nom propre pour faire du NP un élément para-linguistique.

I.2.1 Deux aspects du nom

Le nom est à la fois distinctif et englobant. D'une part, il permet de distinguer tout en ayant le pouvoir d'englober, dans une même appellation, un ensemble d'éléments. Son pouvoir distinctif au niveau des «individus» (au sens abstrait du terme correspondant partiellement à ce que la logique formelle nomme «particuliers») est connu. Si trois personnes sont présentes et que leurs prénoms sont différents, il est possible pour eux d'utiliser les prénoms comme «désignateurs» sans risque de confusion. Dans le cas de personnes possédant le même prénom, d'autres éléments peuvent entrer en considération (le nom de famille ou l'âge, par exemple) pour remplir cette même fonction distinctive. La même chose peut être dite des toponymes ou de tout autre type de nom propre. Ce genre de situation est très clair et constitue une des voies de la réflexion formelle sur le nom propre. Il s'agit d'ailleurs d'un des éléments fondamentaux qui le distinguent du nom commun.

Mais ce pouvoir distinctif peut s'appliquer à d'autres niveaux. Des aspects secondaires du nom propre (que l'on peut regrouper dans la notion de connotation) jouent un rôle important dans sa faculté de distinguer les individus. La différenciation sexuelle des personnes est un exemple simple de cette faculté. Puisque de nombreux prénoms sont marqués par le genre, le prénom peut

servir de marqueur social distinctif du genre. Cette fonction peut même être étendue hors du domaine humain, soulignant le genre d'un animal ou accordant un genre à un être inanimé. Appeler un animal par le nom «Blanche», par exemple, implique généralement qu'il s'agit d'une femelle. Bien entendu, cet effet peut être contrecarré ou neutralisé mais il est quand même présent. Dans le cas d'êtres inanimés, l'effet est à la fois plus abstrait et plus frappant puisque la différenciation sexuelle amène avec elle un degré de ce qu'on pourrait appeler «animisation¹¹». En nommant un ouragan «Jeanne», par exemple, on prête à un phénomène météorologique un genre biologique qui peut lui donner une sorte de «vie», dans le champ de la signification. Si cet effet est subtil en parole non-marquée (bien qu'il soit possible que certaines personnes marquent le genre d'un ouragan en conversation normale), il offre une possibilité supplémentaire au langage poétique.

Le caractère sexuel du prénom est un cas relativement simple de l'effet distinctif du nom. Il existe évidemment des prénoms neutres du point de vue du genre comme «Dominique» ou «André(e)» dans le système onomastique francophone. Il est aussi possible d'inverser la distinction en donnant un prénom féminin à un individu mâle ou vice-versa. Mais même ces exceptions montrent le pouvoir distinctif du prénom puisqu'il peut être utilisé volontairement (en langage poétique) pour créer un certain degré d'ambiguïté.

Le pouvoir distinctif du nom est en partie déterminé par le contexte linguistique et culturel dans lequel il est utilisé. Il est souvent impossible de déterminer le genre d'un prénom provenant d'une langue que nous ne connaissons pas. D'autre part, deux prénoms phonologiquement ou graphiquement similaires peuvent être de genres différents dans des langues différentes. Le prénom écrit «Jean», par exemple, change de genre et de prononciation entre le français et l'anglais¹².

Par son origine, le nom propre peut aussi marquer l'origine de l'individu qu'il désigne. Un nom de famille peut marquer l'origine ethnique ou même locale de ceux qui le porte. En Suisse, par exemple, où l'origine communale est spécialement marquée et fait l'objet d'importantes procédures officielles, la localisation de l'origine d'un nom est généralement connue. Les noms en terminaison en «-az» (Clivaz ou Rudaz par exemple) sont valaisans et le nom Chapuis provient d'un village en particulier. Au Mali, où l'origine ethnique détermine un ensemble de

¹¹ Au sens d'un processus qui associe une âme à un objet inanimé. Ce peut être une des bases de ce que certains nomment «animisme» autant que d'une association apparemment anodine.

¹² D'ailleurs, comme me l'a fait remarquer Kevin Tuite, les noms français empruntés par l'anglais sont généralement des prénoms féminins ce qui crée des couples de prénoms de genres différents comme John et Jean ou Michael et Michelle.

relations sociales, la connaissance du caractère ethnique d'un nom de famille fait partie du savoir commun.

Le prénom peut aussi marquer la religion ou l'ethnicité par son origine. Dans le contexte bambara, le prénom Ibrahim, par exemple, est reconnu comme musulman et, bien qu'il puisse être donné à tout le monde, il «connote» par son caractère islamique. Dans le cas de la société bambara, le caractère musulman ou «animiste¹³» (bambara) d'un prénom est un marqueur important. Le prénom qu'on m'a donné, N'Golo, est reconnu comme typiquement bambara donc «animiste». D'ailleurs, ce semble être une des raisons qui ont orienté ce choix puisque l'effet d'un nom «animiste» porté par un Occidental semble assez amusant pour les membres de la société.

Ce qui est moins reconnu du nom propre (et qu'il partage, dans une certaine mesure, avec le nom commun) est son pouvoir englobant. Le nom peut d'abord nommer une collectivité. C'est d'ailleurs la fonction première des patronymes et des ethnonymes.

Dans le cas du patronyme, il peut autant être utilisé comme nom collectif :

«Les Diabaté sont griots.»

que comme nom individuel :

«Diabaté est griot.» (en parlant d'un individu en particulier)

La fonction du patronyme n'est pas toujours distinguée. Lorsqu'il est utilisé isolément, par exemple en terme d'adresse, il peut désigner autant une personne unique que l'ensemble des membres de l'assemblée qui portent ce nom. Cette ambivalence peut acquérir une grande importance en contexte poétique et nous en reparlerons au sujet des chants de louanges. De façon plus abstraite et indirecte, le nom peut aussi désigner une totalité. À travers le nom «Mali», par exemple, est «appelé» tout ce qui est malien.

Évidemment, le contexte (linguistique, pragmatique ou autre) entourant l'utilisation du nom propre en langage courant distingue clairement la dimension du référent qui est désignée par le

¹³ Ce terme est utilisé par les membres de la société pour désigner une religion locale qui ne fait pas partie des grands courants religieux comme la religion musulmane, le christianisme ou le judaïsme. Puisque les concepts spirituels bambara semblent reconnaître une âme à des objets inanimés, cette désignation n'est pas aussi imprécise qu'elle peut apparaître à prime abord.

réfèrent. Mais l'utilisation isolée du nom propre limite l'effet contextuel permettant de spécifier la désignation du signe et le nom peut rester tout entier dans son ambiguïté.

Un cas relativement simple d'une utilisation «décontextualisée» est celui de noms de chasseurs prononcés face à des gens qui ne les ont pas connus et sans référence à leur identité voire à leurs actes. L'effet possible d'une telle pratique est de pousser les gens à se renseigner sur l'identité et la vie des personnes dont les noms ont été mentionnés au cours de la cérémonie. D'après quelques informateurs hors de la confrérie, il s'agit d'un effet important des chants de louanges des chasseurs sur les membres de la population. Vouloir en savoir plus sur les grands personnages de l'histoire de la chasse (et, par extension, du Mandingue, lié en partie à l'histoire des chasseurs) semble être l'effet ressenti par plusieurs membres de l'assistance et une partie de cet effet est dû à l'ambiguïté du nom.

I.3 Théorie des chants de louanges?

Les chants de louanges ne feront pas ici l'objet d'un survol théorique comparable à celui qui vient d'être fait au sujet du nom propre. Plusieurs facteurs justifient cette asymétrie. Dans le but de clarifier l'exposé, il semble important d'en résumer quelques-uns.

Tout d'abord, le survol des théories sur le NP apporte quelques réponses à la problématique initiale de la présente recherche. Or, les chants de louanges, à la différence des NP, spécifient la problématique sans permettre d'y répondre de façon directe. S'il y a tant de NP dans les chants de louanges, il ne s'agit pas nécessairement d'une caractéristique du panégyrique en général. D'autres formes verbales (des salutations aux parties narratives de l'épopée) donnent une place importante aux NP et quelques chants de louanges ou certaines portions des chants de louanges n'accordent qu'une place secondaire aux NP. Mais, comme nous le verrons, les NP sont particulièrement efficaces dans un processus expressif spécifique qui est présent dans la plupart des chants de louanges de la région.

Le chant de louanges n'est que le contexte dans lequel se retrouve le phénomène étudié. En fait, l'expression «chant de louanges» n'a été adoptée que parce qu'elle est utilisée par divers auteurs et par quelques informateurs. Or, d'autres types de chants (les «chansons fétiches», par exemple) sont aussi considérés à l'intérieur du champ couvert par la recherche. Le nom «chant de louanges» est finalement un terme générique pouvant s'appliquer à n'importe quel genre de chant produit par un type particulier de personnage culturel que l'on peut nommer chanteur de louanges.

Le choix des chants de louanges comme contexte dans lequel étudier les NP vient surtout du fait que les artistes dont traite ce travail sont spécialisés dans les chants de louanges. En fait, comme le disait un de mes principaux informateurs, «tout ce qui unit les griots et les artistes chasseurs, c'est les chants de louanges». Or cette ressemblance, ainsi que la distinction qu'elle implique, serait masquée par une étude trop générale du chant de louanges.

I.4 Les noms propres dans la société bambara

Après avoir considéré certaines notions générales au sujet du NP, il convient d'examiner rapidement certaines particularités du NP dans la société sur laquelle porte la présente étude. Dans la société bambara, le NP (et plus particulièrement le nom personnel) est intimement lié à plusieurs autres phénomènes culturels. Quelques-uns de ces phénomènes seront abordés brièvement ici. Ils n'ont d'autre utilité que de replacer le phénomène étudié dans son contexte culturel.

I.4.1 Types de noms

D'une manière générale, la présente étude se concentre sur les noms personnels. Comme c'est le cas dans une grande partie de l'Occident et peut-être par influence de la colonisation occidentale de la région, les noms personnels utilisés dans la société bambara actuelle sont le prénom et le patronyme (ou nom de famille).

Le prénom peut être ou non bambara. En fait, en contexte musulman, les prénoms d'origine arabe (comme Burama ou Madou) sont les plus courants. À ma connaissance, chaque prénom est exclusivement masculin ou exclusivement féminin. Les membres de la communauté connaissent généralement l'origine (bambara, arabe ou autre) et le genre de chaque prénom. Diverses connotations sont liées à certains prénoms et ces connotations font aussi l'objet d'une connaissance collective.

Dans une large mesure, le «patronyme» bambara fonctionne de la même façon que le nom de famille en Occident. Le répertoire des patronymes d'origine mandingue est relativement limité. L'association du patronyme au lignage est étroite bien que la notion de lignage implique moins le système de parenté dans lequel l'individu se situe sa famille que la structure sociale qui donne à chaque «lignage» un statut particulier.

Outre les noms personnels, d'autres noms propres sont considérés dans le champ de la présente étude. Parmi ceux-ci, les toponymes et les ethnonymes sont particulièrement pertinents. Les rapports entretenus entre ces types de noms et les noms personnels enrichissent le champ d'analyse sans pour autant complexifier la problématique. Les rapports du nom au souvenir sont évidents tant dans les noms personnels que dans les toponymes. Les principes identitaires liés aux ethnonymes sont actifs dans les noms personnels. En fait, la plupart des interprétations effectuées ici s'appliquent à la fois à ces quatre types de noms (prénom, patronyme, toponyme et ethnonyme). Par contre, quelques commentaires, spécifiques à l'un ou à l'autre de ces types, fera l'objet de commentaires particuliers notés comme tels.

I.4.2 Prénom

Le mot *togo* désigne à la fois le prénom et la renommée (DBF). Sans nécessairement impliquer une relation conceptuelle, cette homonymie va dans le sens de l'interprétation (exposée ici) qui veut que la renommée s'acquière en «se faisant un nom». En plus de l'homonymie entre prénom et renommée, divers termes poursuivent ce rapport. Par exemple, le mot *togoma* désigne à la fois une personne ayant le même prénom ou une personne de renom (DBF).

Il m'a d'ailleurs été donné de constater que le fait de porter le même prénom est spécialement marqué par les membres de la culture. À l'heure actuelle le mot *omo* («homo-» du français «homonyme») est couramment utilisé comme terme d'adresse entre deux individus portant le même prénom. Cette situation est fort fréquente dans le cas de plusieurs prénoms masculins d'origine musulmane portés par de nombreux hommes (comme «Madou» et les autres versions du prénom du prophète musulman, «Burama» et les autres versions du prénom «Ibrahim», etc.). Pour quelques-uns de mes informateurs, cette homonymie est associée à une synonymie. En fait, le prénom étant lié au caractère de la personne, cette synonymie désigne probablement une communauté de caractère. À la lumière du lien entre les mots pour prénom et pour renommée, cette pratique semble liée à une vision particulière du prénom.

I.4.3 Pratiques relatives au nom

Le baptême est sans doute la pratique culturelle la plus directement liée au NP. Dans le cas des sociétés du Mandingue, il peut être de divers types et comporte plusieurs étapes. Il est, d'une manière générale, dominé par la présence des femmes. Pour ce qui est de la dation du nom en tant

que telle, il semble que le baptême musulman ait remplacé le baptême «traditionnel» dans de nombreuses régions. Selon mes informateurs, dans ce type de baptême, le prénom donné à l'enfant est choisi dans le Coran par le marabout en fonction du jour de naissance. Ceci explique en partie le nombre élevé d'individus portant le même prénom.

Il semble qu'une pratique similaire ait lieu lors du baptême traditionnel. Même en contexte musulman, les autres moments de la cérémonie sont liés plus directement à la tradition et sont généralement limités aux femmes. D'ailleurs, la cérémonie peut comporter du *gita*, un type particulier d'événement musical auquel seules les femmes participent et qui sera expliqué plus loin.

D'autres pratiques culturelles sont liées directement au nom. Il existe par exemple des interdits relatifs au nom, sans que le nom personnel soit à la base d'un véritable système de tabous et d'obligations. Par ailleurs, bien que cette pratique semble avoir disparu dans la société actuelle, il semble que, jadis, la femme ne pouvait pas appeler son mari par son nom en public et qu'elle ait eu à utiliser un intermédiaire.

Et puisque, selon la conception bambara, le nom est une voie d'accès à l'individu, certaines précautions peuvent être prises en relation avec le nom. Donner un nom à un enfant, c'est le confronter aux dangers de la vie sociale. C'est du moins ce que laisse croire certaines pratiques et certaines explications relatives à la notion bambara du nom. Par exemple, un nouveau-né, n'ayant pas encore de nom, ne peut pas être touché par la sorcellerie. Lui donner un nom a pour effet de le rendre vulnérable tout en l'insérant dans la structure sociale. Ne disposant pas d'informations supplémentaires à ce sujet, il m'est malheureusement impossible d'approfondir cette analyse à l'étape présente de la recherche. Mais il est clair que de telles notions et pratiques peuvent être reliées à différentes interprétations énoncées ici.

I.4.4 Marqueur ethnique

La région considérée étant fortement multiethnique (le Mali, par exemple, compte plus de vingt ethnies), différents éléments marquant l'ethnicité prennent une importance considérable dans le contexte de la présente étude. Dans plusieurs cas (celui des Peul du Wassoulou, par exemple), le nom est le principal marqueur ethnique. L'utilisation d'une langue ou l'autre étant davantage liée à l'environnement social immédiat (les Peul du Wassoulou parlent bambara), l'identité linguistique ne joue qu'un rôle secondaire face à l'identité ethnique. Bien que certaines caractéristiques physiques soient associées à différentes ethnies (le teint de peau des Bozo, par

exemple), l'appartenance n'est pas déterminée, du moins officiellement, par des critères physiologiques. Certaines pratiques et quelques modes de subsistance sont exclusifs à une ethnie particulière mais il ne s'agit généralement pas d'un marqueur très sûr.

Le nom semble donc être le meilleur marqueur ethnique. La connaissance de l'origine ethnique des noms les plus courants dans la région semble commune à l'ensemble de la population. Les noms Sangare et Sidibe sont peul; le nom Maïga est songhaï; le nom Diarra est bambara; etc.

De plus, quelques noms, en passant d'une ethnie à l'autre, se sont transformés, bien que le détail du type de ces transformations me soit inconnu. Le nom Diop est considéré comme l'équivalent direct de Traoré; le nom Kone (porté par la mère de Sunjata Keita, par exemple) est équivalent à Diarra, etc. Ces équivalences sont associées, comme les prénoms «homonymes», à une forme de synonymie. Il est possible que, dans ce cas-ci, la transformation des noms ait suivi la sémantique. Ces noms seraient alors des traductions des noms originaux comme le nom francophone «Lévesque» se transforme en «Bishop» chez les anglophones. Mais le sens sémantique des patronymes étant obscurci par l'ambivalence dans les interprétations qu'en donnent les griots, il m'est impossible de retracer ce processus. Il existe, bien entendu, des cas plus problématiques. Bien qu'il semble y avoir des noms reconnus comme malinké, de nombreux noms sont utilisés autant chez les Bambara que chez les Malinké.

En fait, l'ethnicité n'est pas déterminée exclusivement par le nom. On m'a présenté des Bobos nommés Diarra et il semble que quelques Diallo soient Minyanka (*miŋanka* (DBF)) alors que leur nom est, d'après plusieurs informateurs, typiquement peul. Mais même dans de tels cas, la mention d'un patronyme, dissociée de sa référence à un individu, porte un caractère ethnique. Ainsi, un informateur qui ne connaissait pas un Diallo dont je parlais m'a assuré qu'il devait être peul, simplement par son nom. Qu'il soit membre d'une autre ethnie ne l'empêche pas de rester peul par son nom.

I.4.5 Lignages et «castes»

Il est tautologique de dire que le patronyme implique le lignage si l'on définit le patronyme comme un nom porté par les membres d'un même lignage patrilinéaire. Pourtant, l'association entre patronyme et lignage est accompagnée par des phénomènes plus complexes où la notion de lignage peut presque être remplacée par la patronymie.

Dans le cas des griots, par exemple, le lignage peut impliquer une tradition spécifique. Aux dires de quelques personnes (incluant des griots), les Diabaté et les Kouyaté, par exemple, ne chantent pas la même chose et ne jouent pas de la même façon. Ce système de transmission exclusive de la tradition à l'intérieur d'un même lignage n'a rien de surprenant et rappelle d'une certaine façon les écoles indiennes de chant. Mais ce qui est intéressant ici est que ce type d'exclusivité lignagère semble lié à la spécialisation des griots. Il est fort possible qu'une situation semblable se produise chez les forgerons ou chez d'autres artisans mais il serait étrange qu'une telle situation se présente dans des lignages nobles puisque ceux-ci ne sont pas spécialisés.

Puisque le lignage détermine la «caste» (l'appartenance à un groupe socioprofessionnel endogame), le patronyme (ou *jamu*) est une marque importante de la place dans la hiérarchie sociale. Mais un nom, même isolé et sans référence directe au lignage auquel il appartient, désigne la «caste» de façon plus directe. À titre d'exemple, le patronyme que j'ai reçu lors de mon arrivée, «Camara», est perçu comme «casté» par les membres de la culture. Pour cette raison (mais aussi, et probablement surtout, parce que mes hôtes étaient des Diarra), on m'a rapidement conseillé d'abandonner le nom de Camara pour le nom de Diarra, patronyme bambara noble. Ce changement de patronyme, impossible pour ceux qui l'ont reçu à la naissance, était une façon de m'ennoblir ou de s'assurer que mon statut social demeure élevé.

La «caste» étant occupationnelle, le nom peut aussi désigner, par extension, l'occupation. Les Diabaté et les Kouyaté sont griots; les Kanté et les Fané sont forgerons; et les Camara sont *fune*, le *fune* étant un type particulier de spécialiste de la parole apparenté au griot. Le cas du nom Camara est particulier. Tout d'abord parce que, contrairement aux autres «castes», il est porté par tous les membres de la «caste». Tout *fune* est Camara. Mais le contraire n'est pas vrai et c'est une seconde particularité de ce nom puisqu'il existe des Camara nobles (Camara, 1992 : 86) alors qu'il ne peut pas y avoir, selon ce que j'ai appris, des Diabaté ou des Kanté nobles. Bien entendu, cette association se fait à partir du lignage. Mais il est possible de dire d'un individu dont on ne connaît que le nom s'il est «casté» ou non. En fait, certaines personnes ont mentionné qu'il peut arriver qu'un individu prenne un nom de griot en devenant griot, soit par alliance soit, semble-t-il, par profession.

Lorsqu'il est utilisé en conjonction avec un nom personnel, le nom de «caste» peut servir à la fois de titre et de «désignateur», apportant une précision au nom qu'il accompagne. Un forgeron du prénom de Tumanî peut être appelé «*numu* Tumanî», nom (ou «locution nymique») désignant l'individu casté sans référence à son nom de famille.

La *sènènkùnya* («relation traditionnelle de plaisanterie et de service» (DBF), cf. infra p.32) est directement liée au patronyme (cf. (Cissé, 1970 :127; Conde, 1975 :191)). Les Traoré et les Diarra forment un des exemples les plus connus de *sènènkùn*. En prenant le nom Diarra, je fus directement inséré dans ce rapport et plusieurs Traoré utilisaient à mon égard les plaisanteries qu'ils réservent aux Diarra.

À cause de l'équivalence des noms d'une ethnie à l'autre, cette relation se complique. Un Diop et un Diarra sont *sènènkùn*. Ceci peut évidemment s'expliquer par les rapports entre lignages, l'équivalence entre noms étant due à l'ascendance lignagère. Toutefois, en relation dyadique normale, la référence au lignage est purement abstraite et indirecte. Elle passe, en fait, par le nom. Ainsi, si l'équivalence entre Diop et Traoré n'avait pas été reconnue par les membres dans leur conception du patronyme, la *sènènkùnya* serait somme toute impossible entre Diop et Diarra. La validité de cette interprétation demande à être vérifiée mais elle semble réaliste en situation de contact social normal.

Après ces considérations relatives au nom, il convient maintenant d'examiner le contexte culturel et social dans lequel le phénomène étudié est inséré.

CHAPITRE II CONTEXTE CULTUREL¹⁴

II.1 Contexte général

II.1.1 Description géographique

La région considérée dans la présente étude est centrée autour du fleuve Niger. Il s'agit d'une vaste région de savanes bordée par le désert au nord. Les principales villes de cette région sont situées sur les bord du Niger. Le Mali, où se situe la partie la plus importante de la présente recherche, n'a aucun accès à l'océan. Le Niger est donc le principal point d'eau. Son niveau fluctue grandement entre la saison sèche et la saison des pluies. Son lit est en quelques endroits couvert de végétation. La navigation sur le Niger dans les environs de Bamako est rendue difficile par des courants et ressacs ainsi que par la faible profondeur du fleuve en cet endroit. Ainsi, seules des pirogues sont utilisées dans cette région.

II.1.2 Alimentation

Au Mali, l'alimentation est principalement basée sur le riz et le mil. Le riz pousse dans certaines régions où un système d'irrigation a été construit durant l'époque coloniale. Le mil constitue une des plus importantes formes d'agriculture de la région. Des poulets sont élevés dans la plupart des enclos familiaux. À ce régime s'ajoute du poisson pêché dans le Niger et la viande d'animaux d'élevage comme le bœuf ou la chèvre.

¹⁴ L'ethnographie de l'aire culturelle mandingue étant largement connue (cf. (Cissé, 1970; Conde, 1975; Dieterlen, 1988; Leynaud et Cissé, 1978; N'Diaye, 1970; Zahan, 1960, 1963)), je me contenterai d'exposer certains éléments ethnographiques spécifiques dans le but d'aider la compréhension des thèses exposées dans ce mémoire. Les commentaires descriptifs de ce chapitre se basent à la fois sur la littérature disponible et sur l'observation préliminaire directe.

Traditionnellement, les Bambara (ethnie majoritaire du Mali) se concentrent sur l'agriculture, les Peul sur l'élevage et les Bozo et les Somono sur la pêche. À l'heure actuelle, cette distribution des «modes de subsistance» est quelque peu brouillée mais elle conserve une certaine importance, surtout au niveau culturel.

La chasse complète l'alimentation. Puisqu'elle est un domaine important d'activité culturelle et qu'elle constitue un des éléments importants du présent travail, elle ne sera pas décrite en détail dans la présente section. Son apport alimentaire est secondaire par rapport à son importance culturelle. Elle est généralement l'œuvre d'individus de n'importe quelle ethnie, membres de la confrérie des chasseurs.

Bien que secondaire, son apport alimentaire est réel. Il ne s'agit donc pas ici de chasse exclusivement sportive. Divers animaux sont chassés, du «cobaye sauvage»¹⁵ au buffle, de la biche au lion. La brousse est le lieu privilégié de la «grande chasse» mais quelques chasseurs trouvent leur gibier en bord des collines ou sur le fleuve.

II.1.3 Aire culturelle mandingue

Dans cette notion («aire culturelle») semblerait se cacher une conception kroeberienne de la culture. Pourtant, l'aire géographique délimitée par les cultures de langue mandingue constitue une part importante de la définition du sujet de recherche¹⁶. La présente section a pour but d'examiner brièvement cette définition.

D'une manière générale, le Mandingue correspond à la zone couverte par l'ancien empire du Mali fondé par Sunjata Keita au XIII^e siècle. Puisque cet empire a fait l'objet d'amples travaux¹⁷, seuls quelques éléments d'information directement liés à son importance pour les chants de louanges des chasseurs seront abordés ici.

Le Mandingue forme une vaste «aire culturelle» à l'intérieur de laquelle de nombreux groupes ethniques entretiennent des liens étroits. Seuls quelques-uns de ces groupes sont de langue ou d'origine mandingue. Pourtant, l'influence de la culture mandingue et quelques-uns de ses traits les plus apparents s'étendent à l'ensemble de la région. Puisque la société bambara et la

¹⁵ Il s'agit du nom donné par mes informateurs à un rongeur vivant dans les collines près de Baguinéda.

¹⁶ Le critère linguistique de la définition du Mandingue a récemment été réévalué et critiqué (Vydrin, 1996).

¹⁷ Par exemple à travers diverses versions de cette «épopée mandingue» que constitue l'histoire de Sunjata (Cissé et Kamissoko, 1988 et 1991; Innes, 1974; Jansen et al., 1995; Johnson et Sisòkò, 1992; Niane, 1960).

société malinké sont les groupes les plus importants de la culture mandingue, il est raisonnable de concentrer les recherches sur ces groupes. Pour diverses raisons, la société bambara du Mali et, plus particulièrement, des régions entourant Bamako, la capitale malienne, est au centre de la présente étude.

Le contexte mandingue offre certaines particularités, compliquant l'appartenance à un groupe identitaire uniforme. Par exemple, selon certains de mes informateurs, il existe encore aujourd'hui des rois du Mandingue constituant une structure politique importante quoique masquée par les structures nationales datant des indépendances africaines¹⁸. Par contre, l'existence de ces rois n'est pas nécessairement connue de tous les membres de la société. Il est donc possible de dire que l'identité «générale» n'est pas nécessairement fondée sur l'appartenance aux royaumes mandingues. Ainsi, un individu appartenant à cette «ethnie» généralement connue sous le nom de «bambara» peut revendiquer son identité «mandingue» sans que celle-ci soit manifeste dans ses rapports quotidiens.

Toutefois, la pérennité du Mandingue comme référence culturelle demeure assurée, au cours des siècles et des colonialismes. Comme nous le verrons plus loin, les chants de louanges, ainsi que les noms qu'ils comportent, ont un rôle à jouer dans la perpétuation du Mandingue. De plus, la survie du Mandingue est en partie assurée par un système de «relations à plaisanteries»¹⁹ propre à la région, la *sènènkùnya*. Ce système a fait l'objet de différents travaux²⁰ et ne sera pas examiné ici de façon détaillée.

Globalement, ce système repose sur un type particulier de relation sociale où, entre autres, les normes usuelles de respect et de déférence sont mises en veilleuse. Comme l'avait déjà noté Henri Labouret, les «relations à plaisanteries» peuvent s'appliquer à différents groupes, que ce soit entre deux ethnies ou entre deux lignages (Labouret, 1929 : 245).

Un des aspects les plus visibles de cette relation est la possibilité qu'ont des «parents à plaisanteries» de tenir des propos désobligeants l'un à l'égard de l'autre. Ces propos sont souvent orientés vers la relation de maître à esclave (un individu traitant son *sènènkùn* d'esclave) ou sur les mérites relatifs des parties en présence. Ce type de relation, sans être exclusif au Mandingue, joue un rôle important dans la conception identitaire mandingue qui s'apparente plus à la notion

¹⁸ Jean Bazin a noté une variante régionale d'un phénomène semblable mais la notion de la permanence du Mandingue y semble moins généralisée (Bazin, 1988).

¹⁹ Ce nom, bien qu'inadéquat, semble suffisamment connu pour être utilisé ici.

²⁰ Il a été décrit et analysé par divers chercheurs depuis la première moitié de ce siècle. Cf., entre autres, Mauss (1928), Labouret (1929) et Paulme (1939).

de réseau qu'à celle de nation unie et uniforme. `Sory Camara décrit de façon détaillée la *sènènkùnya* telle qu'elle existe dans la société malinké à l'heure actuelle. Cette description est incluse dans le chapitre sur les relations de solidarité (Camara, 1992 : 35-50). Cette relation, qui s'applique à des couples de familles comme les Traoré avec les Diarra, peut aussi s'appliquer entre deux groupes ethniques, comme entre les Dogon et les Songhaï.

La *sènènkùnya* touche donc les membres de différents groupes. Pour Camara, par exemple, les rapports informels qui caractérisent ce système ont pour fonction de diminuer la pression due au système social hiérarchique présents au sein de la famille. Bien que les rapports familiaux soient eux-mêmes tendus, la *sènènkùnya* semble plutôt orientée vers le maintien de l'équilibre social entre lignages ou ethnies différents. De plus, un de mes informateurs m'a attesté que c'est grâce à ce système que l'harmonie sociale a pu être préservée en dépit du grand nombre de groupes ethniques qui peuplent la région.

La création de l'empire du Mali est considérée comme la naissance d'un type particulier de démocratie. Cette notion de régime féodal en tant que type de démocratie est peut-être spécifique au Mandingue. Ici encore, une certaine notion de réseau, unifiant divers groupes distincts, semble primer sur l'idéologie centralisatrice de nombreux autres régimes impériaux. L'empire mandingue, du moins à son origine, se constituait en confédération de royaumes dépendant d'un rapport centralisé mais conservant une certaine autonomie. L'empire du Mali disposait d'une cour complète dans laquelle le griot avait un rôle important à jouer. En fait, l'époque féodale était en quelque sorte l'âge d'or des griots. Selon quelques «nobles», le rôle des griots à l'époque actuelle n'est qu'une survivance de l'époque féodale.

La région couverte par le Mandingue comprend de nombreuses routes commerciales, et ce depuis des temps reculés. Il n'est donc pas surprenant que la présence d'individus d'origine mandingue dans de nombreuses sociétés environnantes soit liée au commerce. De plus, quelques peuples, nomades à l'origine (les pasteurs peul, par exemple), se sont installés dans la région auprès des populations sédentaires installées sur le territoire depuis une période plus ancienne (les agriculteurs bambara, par exemple). Le résultat est la présence d'un grand nombre d'ethnies sur l'ensemble du territoire.

Au point de vue linguistique, la situation est aussi caractérisée par la multiplicité. Au Mali, par exemple, plus de 20 langues sont parlées par des membres d'autant d'ethnies. Si certaines régions sont dominées par la présence d'une de ces langues, toutes ces langues sont parlées jusqu'à aujourd'hui. D'autre part, certaines langues mandingues sont utilisées comme langue de contact dans une grande partie de l'Afrique de l'Ouest. En Côte-d'Ivoire et dans certaines parties

du Sénégal, par exemple, la langue «dioula», langue conçue par plusieurs comme une version simplifiée d'une langue mandingue, est largement utilisée par des membres de diverses ethnies. Il n'est donc pas surprenant qu'aux environs de la capitale du Mali, au centre même de l'aire culturelle mandingue, le bambara soit parlé par des Songhaï, des Peul ou des Dogon. D'ailleurs, aux dires de plusieurs informateurs de diverses ethnies de la région, la langue bambara s'apprend facilement. Si cette caractéristique est conçue comme liée à la structure même de la langue, il est fort probable que la situation pluri-linguistique qui caractérise la région soit la cause de la facilité de l'apprentissage du bambara. D'une manière générale, la région est donc caractérisée par l'intégration culturelle. Le caractère relativement harmonieux de cette situation est largement valorisé. Cette intégration permet aux différentes ethnies de préserver tant leurs identités qu'un bon nombre de leurs pratiques tout en favorisant la cohésion sociale.

La sous-région ouest africaine a fait face à différentes occupations coloniales. L'époque des grands empires africains a vu le pouvoir se succéder d'un groupe à l'autre pour des périodes plus ou moins longues. Si l'empire mandingue de Sunjata Keita est le plus connu et le plus durable de ces empires, d'autres groupes ont eu l'occasion de contrôler ou de dominer une partie de la sous-région à un moment ou à un autre de son histoire. Le peuple bambara ne fait pas exception à cette règle. Outre son implication dans la constitution de l'empire mandingue, il a été à la base d'un empire historiquement important, basé à Ségou.

La distinction entre les héritages respectifs de l'empire mandingue et de l'empire bambara est connue jusque dans les caractéristiques internes des musiques qui les représentent. Selon des musiciens avec lesquels j'ai pu collaborer, la musique du Mandingue est basée sur la gamme majeure alors que la musique de l'empire bambara est essentiellement pentatonique. Bien que cette distinction n'empêche pas les mélanges, elle est suffisamment reconnaissable pour déterminer l'origine de chansons particulières.

Dans le contexte qui nous occupe, il est important de noter que les systèmes onomastiques présents dans la région semblent connus de l'ensemble des membres de la communauté. L'appartenance au Mandingue se détermine d'abord et avant tout par le nom de famille, symbole définitif de l'appartenance lignagère. De ce point de vue, le Mandingue est un «système fermé», ensemble restreint de lignages signifiés par leurs patronymes. Ainsi, les *jamuw* (patronymes) mandingues ne sont pas neutres : ils construisent et délimitent un espace social.

II.1.4 Commentaires sur la langue bambara

L'idéologie linguistique du bambara en fait une langue facile à apprendre. Bien que cette idéologie découle de la situation linguistique particulière de la sous-région, il est intéressant de considérer quelques aspects structurels du bambara. Il s'agit d'une langue à tons mais, aux dires de certains, le ton n'y est pas aussi important ou compliqué que dans d'autres langues, le malinké étant parfois utilisé comme point de comparaison. L'ordre des mots, de type «SOV» (sujet, objet, verbe), est strict et régulier, s'appliquant à tous les éléments de la phrase. En fait, l'ordre des mots détermine en grande partie la distinction entre sujet et objet. Les deux énoncés suivants (en bambara puis en français) démontrent l'importance de ce phénomène :

(1) *mu ru be ne fe*

(2) *ne be mu ru fe*

(1) J'ai un couteau (littéralement : «couteau auxiliaire moi vouloir»)

(2) Je veux un couteau (littéralement : «moi auxiliaire couteau vouloir»)

La morphologie bambara est relativement simple en ce sens qu'elle se base sur un nombre restreint de suffixes nominaux et verbaux et que, pour le reste, les mots sont formés par conjonction de morphèmes isolés. Un mot comme *badenya* (concept d'harmonie filiale basé sur le fait, pour des enfants, d'être nés d'une même mère), par exemple, est formé par la juxtaposition de *ba*, mère, *den*, enfant et du suffixe d'abstraction *-ya* qui équivaut à peu près à «-ité» en français ou à «-ness» en anglais. Dans un cas comme celui-ci, où le schéma tonal reste inchangé, il est probable que la forme prosodique soit le seul marqueur de la composition du mot. Le nom propre, forme fixe, entre dans ce système de façon particulière. Ses frontières sont d'autant plus claires qu'il est objet de reconnaissance, de «réminiscence» au sens de Barthes (1972 : 124).

II.2 Phénomènes particuliers

Après avoir entrevu quelques éléments du contexte culturel général, il est maintenant possible de décrire quelques phénomènes culturels particuliers. Cette description se basera essentiellement sur les deux types de spécialistes qui sont au centre de la présente étude : les griots et les artistes chasseurs. De plus, puisque les artistes chasseurs sont membres d'un groupe particulier, quelques commentaires au sujet de la confrérie dont ils font partie serviront à les replacer dans leur contexte spécifique.

II.2.1 Ethnicité et occupation

La notion d'ethnicité bambara est quelque peu problématique (Amselle et M'Bokolo, 1985). Elle semble en partie liée (du moins dans son nom) aux différentes colonisations qui ont eu lieu dans la région. Une partie de sa définition provient de l'islamisation tardive de la population. Des Bambara eux-mêmes revendiquent l'origine «animiste» de leur nom qui signifierait «le pays de ceux qui refusent Dieu». Sous cette revendication se trouve sans doute une notion d'autonomie et de liberté qui a une importance dans l'idéologie commune. Malgré l'importance de la religion musulmane dans le Mali actuel, l'identité «animiste» demeure très forte.

L'identité ethnique semble aussi être liée en partie (du moins, à son origine) à l'occupation ou, du moins, au principal mode de subsistance. La distinction entre Bambara agriculteurs et Peul éleveurs est de ce type. Selon quelques informateurs, divers conflits (territoriaux et autres) naissent de cette différence et constituent un des rares éléments de friction dans un milieu culturel où, selon mes informateurs, plus de vingt ethnies vivent en harmonie depuis des siècles.

Un autre cas intéressant est celui des ethnies de pêcheurs. Les Bozo (*bòso*, «ethnie de pêcheurs du moyen Niger» (DBF)) est la principale ethnie de pêcheurs de la région. En plus de leur mode de subsistance, ils sont généralement distingués par le fait qu'ils habitent au bord du fleuve mais aussi, ce qui est plus surprenant, par leur couleur de peau. En effet, les Bozo sont perçus comme étant de teint plus foncé que les autres membres de la société. Dans la littérature, les Somono (*sòmòno*, «pêcheur de métier, piroguier» (DBF)) sont aussi mentionnés en tant qu'ethnie de pêcheurs. Toutefois, je ne dispose pas de données spécifiques à leur sujet et il est possible que quelques commentaires sur l'ethnie ne soit pas applicable à leur égard.

La question des «castes» à caractère socioprofessionnel peut être éclairée par ce rapport entre occupation et ethnicité. Bien que ce rapport ne forme pas une réponse complète à la problématique posée par une situation aussi complexe, il est intéressant de lier ces deux situations dans ce qu'elles ont de similaires, c'est-à-dire d'associer une distinction sociale à une différence de «mode de production». Parmi les interprétations de la situation des «castes», la notion de production «artisanale», opposée à la production agricole, occupe une certaine place. En effet, les forgerons, les griots et les cordonniers (pour ne nommer que les «castes» les mieux connues) travaillent tous une matière à fort statut symbolique. Puisque «caste» et ethnicité sont indiquées d'abord et avant tout par le patronyme de l'individu, ces considérations sont pertinentes pour l'étude des noms propres dans les chants de louanges.

II.2.2 Griots

Le griot, ou *jeli*, est un personnage social important dans le Mandingue. Il possède de nombreux rôles dont la plupart sont liés au travail de la parole : il chante les louanges des grandes familles et les épopées des grands héros du Mandingue; il transmet la parole de plusieurs individus; il récite les généalogies et les faits historiques; il raconte les exploits et les défaites, etc.

Comme les artisans (plus particulièrement les forgerons, *numu*, et les cordonniers, *garanke*), les griots sont membres d'une «caste» ou, plus précisément, d'un groupe socioprofessionnel endogame. D'ailleurs, il est possible de les voir comme des «artisans de la parole», ce qui peut expliquer en partie leur inclusion dans le système de «castes». Ils ne sont pas initiés et ne peuvent pas devenir rois. Bien qu'ils ne soient pas tenus de pratiquer une profession liée à leur condition, ils demeurent toujours membres de leur «caste», sans espoir de changer de position dans la structure sociale.

Le statut social des griots est un des cas les plus complexes de la topographie sociale. Les concepts usuels de respect et de mépris ne permettent pas de décrire clairement le statut des griots. Ces personnages sont à la fois méprisés et respectés. Ils occupaient jadis, semble-t-il, une position intermédiaire entre les nobles et les esclaves. Mais ils étaient plus affranchis que les nobles puisqu'ils ne devenaient jamais esclaves et ils étaient moins libres que les esclaves puisqu'ils ne pouvaient pas quitter leur condition. Ils sont désormais considérés, au sein de la société moderne, comme des représentants importants de la culture mandingue tout en étant perçus comme une sorte de survivance inférieure des griots royaux de l'époque impériale de la région.

Les principaux chants de louanges des griots correspondent aux principales familles du Mandingue. Chaque chant de louanges (*pasa* ou *fasa*) est lié au nom d'un individu ou d'un lignage important dans la culture mandingue. Il y a donc un *fasa* des Kouyaté, un *fasa* de Sunjata, etc. Le chant sert donc de marqueur identitaire du lignage. D'ailleurs, le chant lui-même est identifié par un motif mélodique, automatiquement reconnu par les membres de la culture.

L'association du nom au motif mélodique, claire chez les griots, est plus ténue dans les chants du *sora*. Il est possible qu'elle n'existe que par l'influence des griots. Pourtant, au moins un informateur m'a assuré qu'il existait des équivalences entre les chants des griots et ceux des chasseurs. Une chanson fétiche des chasseurs dédiée aux tueurs de lions est aussi assignée aux

Keita, descendants de Sunjata. Cette chanson est donc fonctionnellement équivalente au *fasa* de Sunjata.

II.2.3 Origine des griots

D'un autre côté, l'origine des griots est, en soi, un sujet difficile. Hugo Zemp (1966) et d'autres chercheurs (cf. (Camara, 1992; Conrad et Frank, 1995)) ont recueilli et répertorié plusieurs mythes relatifs à l'origine des griots. D'après plusieurs, les griots sont d'origine extérieure au Mandingue alors que pour d'autres ils sont autochtones. Parmi les origines extérieures, le lien à La Mecque est le plus souvent revendiqué par les griots eux-mêmes. Mais diverses interprétations, plus ou moins réalistes, accordent une origine juive voire celte aux griots. Quoi qu'il en soit, il est fréquent de donner aux griots une origine étrangère.

Que les griots soient étrangers ou non, il est possible qu'ils aient emprunté quelques éléments de leur art aux artistes chasseurs. Mais même si l'art des griots provenait originellement de l'art des chasseurs, il est évident que les deux types de chants ont évolué séparément. Et comme, en tant que groupe professionnel, les griots semblent avoir été généralement plus «spécialisés» que les artistes chasseurs, l'évolution de l'art des griots semble avoir donné naissance à un art plus «élaboré» (au sens le plus neutre du terme) que l'art traditionnel des chasseurs. Ainsi, la *jèliya* laisserait une plus grande place à l'innovation et les formes expressives qui en résultent seraient d'une forme artistique plus «pure» (au sens de «l'art pour l'art») que les chants des chasseurs dont les liens avec la confrérie sont très étroits.

II.2.4 Griot porte-parole

Le rôle des griots est souvent associé à celui de porte-parole. Au sens propre du terme, les griots sont souvent ceux qui «portent» ou rapportent les propos de d'autres individus. Lorsqu'un roi parlait à ses sujets ou lorsque, à l'heure actuelle, un noble s'exprime en public, c'est en fait le griot qui clame chacune des paroles que l'intervenant lui dit à voix basse, servant ainsi de «porte-voix humain». En fait, cette étape intermédiaire de la transmission orale permet aussi un embellissement de la parole grâce à l'éloquence du griot. Les griots sont donc facilement considérés comme des rapporteurs, dans tous les sens du terme. Ainsi, un chasseur disait d'un griot qu'il ne faut pas dire les secrets de la chasse devant lui parce qu'il va tout répéter. Selon

Bailleul (DBF), la *jèliya* (condition du griot) est aussi le nom du beau parler et de la flatterie. La connotation négative de l'éloquence du griot est donc visible jusque dans la terminologie.

II.2.5 Confrérie des chasseurs

Les commentaires qui suivent proviennent en partie d'observations préliminaires sur le terrain telles que confrontées à un examen de la littérature sur les chasseurs du Mandingue (cf. (Cashion, 1982; Cissé, 1964, 1994; Coulibaly, 1985; Derive, 1978; Thoyer, 1995)). Dans l'ensemble, ces deux types d'information se recoupent largement et il ne semble pas nécessaire de noter la mention de chacune des caractéristiques étudiées par ces auteurs. Outre certains éléments de variation régionale, il existe quelques désaccords relatifs aux données descriptives présentées par ces auteurs. Ces divergences semblent dues davantage à des différences d'interprétation qu'à des écarts significatifs quant à la nature du phénomène étudié. Pour cette raison, j'ai tenté d'exposer ces commentaires descriptifs dans leur plus grande généralité, en partant du niveau relativement neutre de l'observation préliminaire. Il convient toutefois de souligner le parti pris de candeur qui guide cette description. La naïveté de ces commentaires saura bénéficier de l'apport de recherches plus approfondies, tant en bibliothèque que sur le terrain.

En tant qu'association, la confrérie comporte à la fois une face publique et une dimension privée, voire secrète. La face publique des activités de la confrérie comprend un ensemble de cérémonies (tant des rituels que des événements plus récréatifs) et divers services orientés vers l'ordre et la protection. En plus de la présence de nombreux policiers et militaires au sein de la confrérie, constituant un réseau très fort et très serré à l'intérieur de la structure officielle des forces de l'ordre, la confrérie semble servir, dans certaines situations, de service de sécurité publique.

La notion de protection est aussi à la base de certaines activités secrètes de la confrérie. En effet, c'est un fait connu que chaque chasseur connaît les plantes et sait s'en servir pour la protection et la guérison. Ce qui est secret est la façon dont il se sert des plantes. D'après certaines bribes d'informations qui m'ont été dévoilées, le processus d'utilisation d'une plante s'effectue selon plusieurs axes et les paroles prononcées constituent le plus important de ces axes. Il est important de savoir quelle plante utiliser pour traiter quel problème et de savoir à quelles manipulations il faut procéder pour obtenir le résultat escompté. D'autre part, les paroles prononcées lors de la fabrication du remède ont autant d'importance que les manipulations effectués. Parmi ces paroles, certaines semblent liées à la structure des relations sociales alors que

d'autres sont à caractère humoristique sexuel. Par exemple, pour une plante qui permet au chasseur d'attraper du gibier, le texte à dire ressemble à ceci :

«Une chose a été empruntée à mon père par mon oncle. Cette chose doit être rendue. Elle doit être rendue à [prénom du chasseur]».

Le sens réel de chaque parole est lié à l'utilité de celle-ci. L'interprétation précise en est difficile dans la mesure où il s'agit d'énoncés ambigus. Mais l'interprétation générale en est facilitée par l'explication de l'effet de la plante.

Dans une large mesure, la confrérie fonctionne comme une franc-maçonnerie. Dans les deux, nous retrouvons une partie publique centrée sur les services et une partie secrète remplie de mystère. De plus, de la même manière que la franc-maçonnerie utilise des symboles tirés de la maçonnerie, la confrérie utilise des symboles tirés de la chasse. Dans l'une comme dans l'autre, l'adhésion est aussi peu discriminatoire que possible. La distinction de nationalité, de religion ou d'ethnie n'empêche pas un individu d'entrer dans l'une ou l'autre de ces associations. Le caractère religieux des deux associations est, pour ainsi dire, sous-affirmé et peut se combiner à la pratique d'une religion constituée. Par exemple, malgré quelques compromis (relatifs, entre autres, à la consommation de viande ou d'alcool) des musulmans peuvent très bien faire partie de la confrérie des chasseurs.

Bien entendu, ce portrait correspond davantage à l'idéologie de ces associations et il est clair que, du moins dans le cas de la confrérie des chasseurs, des questions religieuses peuvent causer divers problèmes à quelques membres. Au cours de mon séjour, un membre particulièrement «animiste» a été mis dans une situation dans laquelle il semble avoir été obligé de répondre aux accusations de *kafiri* («mécréant») provenant des membres d'une association villageoise dont il ne faisait pas partie.

Au Mali, la confrérie des chasseurs a été officialisée et constituée en association depuis l'époque de l'indépendance du Mali. Il s'agit d'une organisation structurée avec sa charte et son conseil dont la composition rappelle celle du conseil d'administration d'une entreprise (avec un président, des vice-présidents, des secrétaires et des rencontres régulières). Divers rôles traditionnels ont trouvé leur place dans cette organisation. L'édification du lieu sacrificiel, tâche demandant, entre autres, une grande pureté morale, est assignée au secrétaire aux affaires coutumières, un grand chasseur à la grande rigueur morale.

L'association règle de nombreux litiges, recueille des cotisations, organise plusieurs événements, veille à la bonne marche des associations villageoises, etc. Lors de mon séjour, j'ai

eu l'occasion d'assister à une réunion du conseil. Une part importante de la réunion a été consacrée à des discussions au sujet de la «Fédération», un organe formé dans la capitale par la scission de l'association.

Les règles relatives à la chasse sont à la base des préoccupations de la confrérie. Leur observance stricte est nécessaire à la sûreté des chasseurs. Ceux-ci courent en effet de graves dangers, tant au niveau physique que spirituel, s'ils négligent quelque aspect du code de la confrérie. L'initiation au *dànkun*²¹ par exemple, est nécessaire à toute entreprise de chasse d'une quelconque envergure. Or, quelques villages ne disposent pas de lieu sacrificiel où initier leurs jeunes chasseurs. Des chasseurs m'ont parlé des dangers auxquels s'exposaient les chasseurs de ces villages, n'étant pas protégés par le *dànkun*. De plus, il est primordial de suivre l'ordre des rites. Au cours de mon séjour, un village qui avait négligé certaines étapes des rituels funéraires d'un grand chasseur était l'objet d'une série de malheurs qui n'étaient pas limités à la chasse. Les règles de la confrérie touchent donc l'ensemble de la société.

Au sein de la confrérie, le barde jouit d'un statut particulier. Il est tout d'abord un grand initié. Son pouvoir sur les chasseurs est suffisamment important pour lui permettre de revenir sur certaines décisions prises par les membres dirigeants de l'association. C'est du moins le cas de Yoro, un artiste chasseur de grand renom.

En tant que principal responsable de la face publique de leurs activités, le barde est en quelque sorte un porte-parole des membres de la confrérie. Le pouvoir de ses chansons est reconnu et il est craint personnellement pour son pouvoir dans le domaine symbolique. Plus encore que chez les autres membres de la confrérie, le recours à la magie représente une façon de lui nuire ou, pour le moins, de nuire à sa réputation.

II.2.6 Le *sora*

Le barde des chasseurs, le *sora* ou «artiste chasseur», est un grand initié dont le rôle à l'intérieur de la confrérie est de chanter les louanges des chasseurs. Ce rôle est apparenté à quelques-uns des rôles des griots et il est possible qu'il y ait une filiation directe entre ces deux types d'activités.

²¹ Lieu sacrificiel où ont lieu plusieurs rituels des chasseurs.

Comme pour les griots, il est difficile de connaître l'origine des artistes chasseurs. Selon un artiste chasseur peul en milieu bambara, le premier *sora* (ou, du moins, le premier joueur de *dònsonkoni*) aurait été malinké mais, très tôt, cet art se serait développé au sein d'autres ethnies comme chez les Bambara et les Peul. Selon ce même informateur, l'association entre cet art et la chasse ne s'est produite qu'après coup, lorsqu'un chanteur a commencé à honorer les exploits cynégétiques d'un membre de la confrérie naissante des chasseurs, c'est-à-dire à l'époque de Sanènè et Kontron, les fondateurs de la confrérie des chasseurs.

Bien qu'il ne soit pas nécessairement professionnel, le *sora* est un spécialiste de son art. La valorisation des prouesses techniques l'incite à pratiquer et à perfectionner des motifs mélodiques ou textuels pour les exécuter à grande vitesse. Quelques artistes en viennent à acquérir une adresse technique admirée et deviennent renommés pour leur art. Parmi ceux-ci, quelques-uns parviennent à un statut de célébrité et gagnent des montants considérables en jouant pour différentes associations locales ou régionales.

L'apprentissage de l'art du *sora* se fait auprès d'un maître. En fait, tout membre de la confrérie effectue son apprentissage par le biais de ce type de rapport, l'art n'étant que la forme la plus stricte de cette relation. Dans le cas des artistes chasseurs, les apprentis vivent auprès de leur maître et dépendent exclusivement de lui. L'apprentissage complet dure trois ans et peut être poursuivi aussi longtemps que le maître le désire. Les apprentis se distinguent les uns des autres par leur ancienneté et leur habileté artistique. Cette hiérarchie est visible par le type d'instruments joués. Les plus jeunes apprentis jouent du *nege* alors que les apprentis les plus expérimentés jouent du *dònsonkoni* pour accompagner leur maître. En fait, le maître peut même déléguer certaines cérémonies à son meilleur apprenti. C'est de cette façon que l'apprenti se prépare à la vie active. Mais il ne devient un artiste chasseur à part entière, pouvant prendre ses propres apprentis, que lorsque son maître lui a donné sa bénédiction.

II.2.7 Rôles de la confrérie dans la société

La confrérie est privée et secrète bien que certaines de ses activités aient un caractère public. Il s'agit en quelque sorte d'un club «sélect» dont certaines actions ont pour but de stimuler le public à accomplir des actes de bravoure. Ainsi, les membres de l'assistance d'une soirée de chasseurs se sentent liés aux chasseurs, essaient de les connaître et tendent à s'identifier à eux. Ils crient lorsque des noms d'individus qu'ils connaissent sont chantés et cherchent à connaître les noms qu'ils ne connaissent pas. L'artiste attire donc l'attention des membres du

public sur divers individus et les pousse à apprendre leur histoire, intimement liée (selon plusieurs informateurs, chasseurs ou civils) à l'histoire de la confrérie. Il perpétue ainsi la «mémoire historique» de la société.

Les rôles de la confrérie et de ses membres sont multiples. Comme l'on peut s'y attendre, la chasse est l'activité principale des membres de la confrérie des chasseurs. Ainsi, la confrérie a pour but d'encadrer les chasseurs de la région. En ce sens, elle ressemble quelque peu à divers types d'associations que l'on retrouve en Afrique ou même en Occident. La chasse accomplie par les membres de la confrérie a par contre un rôle spécifique dans la région, ce rôle étant davantage lié à différentes activités socioculturelles qu'à l'alimentation.

Les membres de la confrérie assument parfois un rôle de protection des autres membres de la société. Par exemple, il est de la responsabilité des chasseurs de mettre hors d'état de nuire des bêtes féroces qui menaceraient un village. Dans le contexte actuel, cette responsabilité semble s'étendre à des dangers humains. Dans certaines régions, la confrérie assure même une forme de «sécurité civile».

Le rôle des chasseurs en contexte militaire est difficile à déterminer. Bien que de nombreux militaires soient membres de la confrérie, les chasseurs sont différenciés des militaires jusque dans les cérémonies nationales auxquelles ils prennent part. Puisque l'armée est une institution nationale, il est probable que la séparation entre le chasseur et le militaire soit du même type que celle entre structure politique nationale et pouvoir traditionnel ou encore entre foi musulmane et «animisme». Dans le contexte mandingue, ces distinctions n'opposent pas des réalités contradictoires et il est tout à fait possible de faire partie de deux groupes apparemment opposés.

Puisque chaque chasseur possède une connaissance au moins partielle des modes traditionnels de guérison, la confrérie a un rôle médical à jouer dans la société. Chez les chasseurs, la guérison passe par l'utilisation des plantes. Ces plantes forment en quelque sorte un système spécifique où chaque processus de guérison est lié à un ensemble de plantes. Cet ensemble de plantes, énuméré, peut en quelque sorte «désigner» la maladie qu'ils doivent permettre de guérir. Ce phénomène éclaire en partie la présence de certains noms de plantes dans les chants de louanges.

Le rôle religieux de la confrérie peut toucher tous les membres de la société. Par exemple, le non-respect des pratiques funéraires relatives aux membres de la confrérie peut entraîner des résultats désastreux sur l'ensemble d'un village. Les actes de bravoure des chasseurs servent

d'exemple à suivre pour tous les membres de la société. C'est d'ailleurs à ce niveau que se situe un des premiers rôles du *sora*.

II.2.8 Rôles du *sora*

En plus de son rôle en tant que membre de la confrérie, divers rôles sociaux sont assignés au *sora*. Un premier rôle, général, est de «stimuler», par ses chants, les membres de la confrérie comme les membres de la société en général. L'effet des chants du *sora* est donc décrit comme une stimulation, particulièrement liée à des actions courageuses.

Un second rôle du *sora* est de rapporter les exploits des grands chasseurs. Par ce rôle, l'artiste chasseur est apparenté à l'historien ou au gardien de la tradition. Bien que ses propos portent surtout sur les chasseurs, les exploits rapportés ne sont pas nécessairement liés à la chasse mais doivent démontrer une forme de courage. D'autre part, ces actions sont souvent rapportées de façon implicite et ne sont que rarement décrites explicitement.

Par ses chants, l'artiste chasseur aide à unifier la société. Dans une certaine mesure, l'artiste fait le pont entre la confrérie, société en grande partie secrète, et le grand public. Il est en fait le membre de la confrérie qui est le plus orienté vers le public. Le *sora* dispose d'une certaine autorité en matière des actes de chaque chasseur, ce qui lui permet parfois de régler des litiges relatifs à la chasse.

II.2.9 Griots et *sora*

Malgré son rôle de porte-parole dans les cérémonies de chasseurs, qu'il joue dans d'autres circonstances, il est difficile de connaître précisément le rôle que le griot peut jouer face à la confrérie des chasseurs. Alors que les principaux rythmes des chasseurs ne peuvent être joués par les griots, un des grands chants des chasseurs, *janjon*, fait partie du répertoire des griots.

Dans la confrérie, les «castes» sont égales mais les griots, n'étant pas initiés, ne peuvent pas devenir *sora*. De plus, un interdit empêche les artistes chasseurs de jouer avec des griots. Il est donc intéressant d'examiner les rapports qu'entretiennent ces deux spécialistes de chants de louanges. Bien qu'au cours de discussions formelles et informelles, les chasseurs et artistes chasseurs aient tenté de minimiser le rôle culturel des griots, il semble exister différents liens entre les griots et les artistes chasseurs. En fait, plusieurs indices permettent de penser que divers

aspects de l'art des griots puissent provenir originellement des activités expressives des artistes chasseurs.

Premièrement, une telle association est attestée par des tenants de la culture. Ensuite, quelques motifs mélodiques des griots sont considérés comme étant équivalents des motifs des panégyriques des chasseurs. L'instrument privilégié des artistes chasseurs, le *dònsonkoni*, est considéré comme l'ancêtre direct de la *kora*, instrument typique des griots.

Le rapport entre le griot et le roi correspond, dans une certaine mesure, au rapport entre les *sora* et le chasseur. D'ailleurs, du moins durant la période impériale, le roi était un chasseur. Une différence notable est que, contrairement au griot, le *sora* n'est généralement pas associé à un individu en particulier alors que, du moins à l'époque féodale, le griot était souvent attaché à un seul personnage.

L'idéologie courante veut que l'art du *sora* soit près de la tradition alors que celui du griot laisse une certaine place au changement. Cette notion peut provenir de l'attitude des nobles à l'égard des griots mais il est évident que certaines «innovations» (la professionnalisation) et quelques changements (la conversion à la religion musulmane, par exemple) se soient produits plus rapidement chez les griots que chez d'autres membres de la société alors que les artistes chasseurs sont davantage perçus comme étant fidèles à une tradition ancienne de la région. Ceci n'empêche pas l'art des griots d'être authentique, traditionnel et stable. Mais l'idéologie commune ainsi que quelques faits sociaux semblent montrer que les artistes chasseurs laissent moins de place à l'innovation et que la tradition qu'ils perpétuent est plus ancienne.

Il est possible de croire que l'échelle musicale utilisée soit passée d'une gamme pentatonique vers une gamme heptatonique similaire à la gamme majeure bien que cette transformation puisse aussi avoir eu lieu dans l'autre sens. Le nombre supérieur de cordes de la *kora*, combiné à l'antériorité attestée du *dònsonkoni*, supporte l'hypothèse du passage d'une gamme pentatonique à une gamme heptatonique.

Selon mes informateurs, les griots continuent jusqu'à aujourd'hui à emprunter des éléments musicaux ou historiques aux artistes chasseurs. En fait, un informateur m'a même spécifié que ce que les griots chantent est essentiellement ce que les artistes chasseurs ont abandonné. Puisque cet informateur affichait une sorte de mépris à l'égard des griots, cette affirmation doit être prise sous toute réserve. Mais comme cet informateur admet un lien entre l'art des chasseurs (auquel il est associé) et celui des griots (qu'il semble mépriser et dont il tente de se dissocier), cette affirmation est significative. Selon certains, Kambili, dont l'épopée est chantée par les chasseurs,

précéderait Sunjata de plusieurs siècles. Par contre, une version de l'épopée de Kambili situe l'action au tournant du siècle dernier. Quoi qu'il en soit, les deux épopées ont des structures suffisamment similaires pour permettre d'envisager une filiation directe.

Le rapport entre le maître et son disciple, chez les artistes chasseurs, s'oppose à la transmission de père en fils chez les griots. D'autre part, alors que pour le chasseur, le nom désigne les actes, le nom prononcé par le griot désigne l'héritage. Ces deux distinctions, apparemment indépendantes l'une de l'autre, appellent en fait une différence dans la notion de continuité. Bien entendu, la pérennité de la tradition est assurée dans un cas comme dans l'autre. Mais le type de filiation directe en vigueur chez les griots (apparenté à un «héritage») s'oppose au type de structure répétitive par laquelle des actes extraordinaires sont accomplis par des individus qui n'ont aucun lien direct entre eux.

II.3 Musique

Puisque la présente recherche porte sur les productions orales de musiciens professionnels, il convient de situer ces acteurs dans le champ des activités musicales de la région. La présente section concerne donc la pratique musicale et l'organologie de la région. Au cours de mon séjour, j'ai eu l'occasion de rencontrer des musiciens professionnels maliens avec lesquels j'ai pu pratiquer et discuter. Ces rencontres avaient un but essentiellement pratique, mais certaines constatations faites à ces occasions ont leur place ici. Alors que la musique des chasseurs est essentiellement pentatonique, la musique des griots est jouée, selon ce que j'ai pu voir, sur des modes de la gamme majeure (ou en intonation juste).

Le nom «*nègè*», donné à divers objets métalliques (DBF), est utilisé pour désigner l'instrument utilisé comme principal accompagnement rythmique aux chants du *sora*. Il s'agit d'un idéophone formé d'un tube de fer frotté et frappé à l'aide d'une tige métallique qui lui est attachée. Cet instrument, de même que la partie métallique du *dònsònkòni*, semble avoir un statut particulier sur le plan spirituel bien que je n'aie pas recueilli, jusqu'à présent, de données spécifiques sur ce sujet.

Selon Bailleul (DBF), la *kora* est une «*sorte de guitare-harpe*». Cette description est assez valable puisqu'il s'agit d'un cordophone à cordes pincées s'apparentant à la fois à la harpe et au luth. Le système organologique donne généralement à ce type d'instrument le nom de «*harpe-luth*». Ces instruments sont surtout caractérisés par la présence d'un manche (comme sur un luth)

et par la disposition des cordes (similaire à celle de la harpe) qui, contrairement au luth, ne permet pas de changer la hauteur des notes en jouant.

Je nommerai «motif mélodique» toute série de notes musicales chantées ou jouées sur un instrument reconnu comme unitaire par le musicien ou les membres du public. En général, l'ordre des notes et les valeurs rythmiques sont considérés comme les paramètres les plus pertinents. Certains motifs mélodiques sont en fait considérés par les musiciens comme des motifs gestuels exécutés sur l'instrument. Il s'agit d'une piste de recherche intéressante pour l'étude de la production. Toutefois, l'identité du motif tel qu'il est perçu par l'auditeur ne dépend pas nécessairement de l'interprétation instrumentale. Ainsi, un motif généralement exécuté à la *kora* est reconnu qu'il soit exécuté à la guitare ou qu'il soit imité par la voix humaine. Un motif peut comporter un contour principal, permettant de l'identifier, et laisser une certaine place à l'ornementation. Comme les instruments les plus utilisés sont généralement d'accord fixe, le motif mélodique ne peut pas nécessairement être transposé. D'ailleurs, chaque corde du *dònsònkòni* ou de la *kora* et chaque lame du *bala* a un nom, la distinguant des autres, sans référence à l'accord. Dans le cas du *dònsònkòni*, ces noms sont liés au rôle de chaque corde dans la technique de jeu : la corde mère, le benjamin, la route principale, la fantaisie, le public.

II.3.1 Styles musicaux au Mali

Outre leurs rôles sociaux, les modes expressifs étudiés ici sont aussi considérés comme des genres musicaux à part entière, reconnus comme tels par les habitants de la région. Les prochaines sections ont donc pour but de donner une brève description de quelques-uns des genres musicaux reconnus au Mali. Puisque quelques-uns de ces genres musicaux partagent diverses caractéristiques avec les chants de louanges (l'importance des noms propres, par exemple), ces descriptions serviront à montrer que, malgré leurs particularités, les chants de louanges ne sont pas isolés du contexte musical général de la société.

II.3.1.1 Musique des griots

L'instrumentation et les techniques vocales sont des traits distinctifs de la musique des griots, tant pour les membres de la culture que pour les amateurs étrangers. La *kora* est un instrument exclusif aux griots du Mandingue. Avec le *bala* et le *nkoni*, il fait partie de ce que des griots appellent le «trio africain». Ce type de formation semble s'être fixé comme ensemble

instrumental typiquement mandingue, possiblement sous l'influence de l'industrie musicale locale et internationale. En fait, la plupart des griots musiciens sont musicalement autonomes puisqu'ils peuvent chanter tout en s'accompagnant de leur instrument. Et puisqu'il existe une certaine compétition entre les griots, le jeu en groupe n'est pas généralisé.

Bien que l'art des griots soit généralement basé sur le chant, un genre instrumental exécuté par des griots fait partie de ce qui est reconnu en tant que «musique des griots». La *kora* semble être l'instrument le plus utilisé pour ce genre musical au Mali.

Le *jembe*, instrument populaire en dehors du Mali, est aussi joué par quelques griots. Bien qu'il provienne de la culture mandingue, il n'y est pas hautement considéré. Il n'en reste pas moins un des instruments les plus représentatifs de la musique mandingue.

La musique des griots mandingues est généralement basée sur une échelle de sept notes semblable à la gamme majeure. Il est possible que cette échelle ait reçu des influences extérieures. D'une manière générale, le jeu instrumental est basé sur la répétition de motifs mélodiques ou rythmiques. La voix des griots est caractéristique. Il s'agit d'une voix riche et puissante, sans vibrato, généralement utilisée dans l'aigu. Une certaine nasalité la caractérise bien que cette description soit niée par les membres de la culture.

II.3.1.2 Musique des chasseurs

Le *dònsonkòni* est l'instrument privilégié de la musique des chasseurs. Cet instrument est reconnu par les griots eux-mêmes comme étant l'ancêtre de la *kora*. Les deux instruments sont largement similaires par leurs formes mais diffèrent à plusieurs niveaux. Tout d'abord, le *dònsonkòni* est plus volumineux et plus grave que la *kora*. Ensuite, la *kora* a généralement 21 cordes alors que le *dònsonkòni* en compte seulement six. Les cordes de la *kora* sont accordées selon une échelle de sept notes alors que les cordes du *dònsonkòni* sont accordées selon une gamme pentatonique.

Une particularité du *dònsonkòni* est la présence d'une pièce de métal en forme de pelle au bout du manche. Cette pièce amovible est garnie de bagues de métal qui vibrent continuellement pendant le jeu ou lorsque le manche est frappé. Le son produit par la vibration des bagues de métal enrichit le son et masque quelque peu la fréquence des notes jouées. Il s'agit d'un élément important de l'instrument qui suffit à le distinguer des autres harpes-luths typiques de la région.

Fabriquée par les forgerons et exclusive aux artistes chasseurs, cette pièce semble avoir un caractère sacré.

Selon mes informateurs, il est possible d'ajouter une septième corde au *dònsonkòni*. Il est alors interdit de placer la pièce de métal sur l'instrument et l'instrument est alors considéré comme un *kamalennkòni*, une «guitare des séducteurs». Toujours selon mes informateurs, il est interdit de jouer des rythmes des chasseurs sur cet instrument. Puisque les seules différences attestées entre le *kamalennkoni* et le *dònsonkòni* sont le nombre de cordes et la présence de cette pièce de métal, il semble que ces caractéristiques soient importantes au point de vue de l'authenticité de l'instrument.

La voix de l'artiste chasseur est reconnaissable. Elle est généralement plus rauque que la voix d'un griot et est surtout utilisée dans le médium. Au Mali, la musique des chasseurs est régulièrement diffusée à la radio tant lors d'événements spéciaux²² que dans la programmation régulière. Puisque cette musique est liée à une confrérie exclusive et secrète, la popularité de ce type de musique peut surprendre.

II.3.1.3 Les «divas du Wassoulou»

Les chanteuses du Wassoulou sont peut-être les représentantes les mieux connues de la musique malienne. Leur style musical est lié à la musique des chasseurs, tant par des procédés stylistiques que par des formules mélodiques spécifiques. D'après mes informateurs, elles utilisent souvent des «rythmes» de la musique des chasseurs en les transformant légèrement ou en s'excusant auprès des chasseurs pour leur «emprunt». Par ailleurs, une d'entre elles a pu utiliser des motifs musicaux exclusifs aux chasseurs grâce à son statut de forgeronne. D'ailleurs, selon Annik Thoyer, il semble y avoir un lien entre le statut de forgeron et celui de *sora* (Thoyer, 1995 : 19). Tal Tamari a souligné ce rapport, l'étendant même aux griots (Tamari, 1997 : 51). Par ailleurs, une telle corrélation entre appartenance socioprofessionnelle et fonction de *sora* n'apparaît pas significative parmi les cas qu'il m'a été donné d'examiner.

²² Comme la fête de l'indépendance ou la mort d'un grand chasseur.

II.3.1.4 Soirées de *bala*

Bien que des soirées de *bala* soient souvent organisées dans les régions visitées, elles ne semblent pas avoir fait l'objet d'études spécifiques dans le contexte bambara. Pourtant, plusieurs aspects de ces soirées rappellent une partie des principes exposés ici au sujet des panégyriques. L'importance des noms propres ainsi que la relation entre l'artiste et les membres de l'assemblée sont parmi ces ressemblances.

Selon quelques informateurs, ce type de soirées est d'origine sénoufo (*senefo* (DBF)) et il est possible que les musiciens soient eux-mêmes membres de cette ethnie. Dans un contexte multiethnique comme celui qui prévaut en Afrique de l'Ouest, une telle situation n'est pas surprenante. Ne disposant pas d'informations sur de telles soirées dans la société sénoufo, la présente description sera basée sur de telles soirées en contexte bambara. De plus, certaines observations proviennent de ma propre interprétation des événements, fortement limitée par mon manque de connaissances au sujet de ce type de performance.

J'ai eu l'occasion d'assister à deux soirées de *bala* dans le village de Baguinéda. Ma connaissance de la langue étant insuffisante, plusieurs informateurs m'ont décrit ce qui était dit au cours de ces soirées. La précision de ma description est donc diminuée par ces étapes de traduction en situation de performance.

Bien qu'il n'y ait pas de restriction d'âge, la place des jeunes dans de telles soirées est considérable. Ceci contraste avec la place secondaire réservée aux jeunes dans la plupart des autres événements sociaux.

Au début de chaque danse, des hommes et des femmes viennent se placer en deux lignes parallèles au centre du cercle de danse. Chaque homme fait face à la femme avec laquelle il danse. La formation de ces couples de danseurs est l'objet de petites querelles opposant, par exemple, deux femmes voulant danser avec le même homme. Au cours de la danse, ces couples peuvent changer, apparemment en fonction des prouesses des danseurs. Lorsque les lignes sont formées, les danseurs passent à tour de rôle entre les deux lignes en se serrant la main.

Des bandes de tissu que les femmes portent autour des hanches sont enroulées par des femmes autour du cou de quelques danseurs dont la danse semble particulièrement appréciée. Ces bandes sont aussi attachées autour des hanches de certaines danseuses par des membres féminins de l'assistance. Les danseurs quittent la piste de danse petit à petit pour ne laisser qu'un couple pendant la phase finale de la danse. C'est surtout au cours de cette dernière partie que plusieurs membres de l'assistance (apparemment surtout des femmes) crient des encouragements aux

danseurs. Lorsque les musiciens ont cessé de jouer, les danseurs retournent à leurs places respectives (les groupes de femmes et d'hommes étant formés séparément) et des participants viennent discuter avec le chanteur. Après quelques discussions, le chanteur clame le nom de plusieurs danseurs.

Comme dans les chants de louanges, les soirées de *bala* accordent une place prépondérante aux noms personnels. En fait, une des fonctions principales du chanteur est de dire les noms de quelques danseurs. Il se fait d'ailleurs payer pour prononcer ces noms. Un garçon ou une fille vient lui donner de l'argent en lui disant le nom de la personne qu'il ou elle veut complimenter et le chanteur clame ce nom accompagné de compliments stéréotypés.

La danse est une façon de se mettre en valeur. Contrairement aux soirées de chasseurs, les prouesses chorégraphiques ont une grande importance et les pas sont spécifiques. La danse (et la musique qui l'accompagne) est d'ailleurs liée à l'identité individuelle par d'autres aspects. Plusieurs danseurs, par exemple, ont une danse propre et ils sont prêts à payer les musiciens pour l'exécuter. Ceci peut même faire l'objet d'une sorte de «vente aux enchères» où la danse exécutée est celle qui a été payée le plus cher.

Dans une certaine mesure, les soirées de *bala* ont pour fonction d'unir des gens grâce à la performance. Il m'est difficile de connaître l'influence réelle de ces soirées sur la formation des couples mais de nombreux gestes montrent que l'attirance mutuelle entre gens de sexes opposés est à la base de l'événement.

II.3.1.5 Soirées de *gita*

Le *gita* (instrument de musique formé d'unealebasse à laquelle des cauris sont attachés (DBF)), est le nom donné à un type de cérémonie auquel seules les femmes participent en présence de leurs enfants et de quelques hommes. Au cours de ces cérémonies, une femme chante accompagnée de plusieurs joueuses de *gita* et de musiciens. Après chaque danse se produit une séance d'offrandes au cours de laquelle les paroles de chaque donatrice sont répétées par une autre femme (apparemment une griotte). Cette façon de procéder est similaire à celle adoptée par les griots lors des cérémonies de chasseurs ou d'autres cérémonies courantes dans la société.

II.3.1.6 Artistes

La musique étant traditionnellement réservée à des catégories spécifiques d'individus, la musique produite par des personnes n'appartenant pas à ces catégories est clairement distinguée des autres. Mes principaux informateurs parlaient alors d'artistes.

Ces musiciens n'étant pas limités à un genre musical particulier ou à une instrumentation stricte, plusieurs utilisent des instruments ou des éléments musicaux tirés de genres musicaux extérieurs à la culture. La guitare, par exemple, bien qu'elle soit utilisée par quelques griots, est souvent jouée par ces musiciens. Malgré leurs pratiques musicales, qui pourraient les apparenter aux griots, ils ne semblent pas subir de la perte de statut qu'entraînait le jeu d'un instrument de musique dans la société traditionnelle.

II.3.1.7 Musiques occidentales

Le rapport entre certaines musiques occidentales et leurs sources africaines, voire mandingues, est explicitement noté par les membres de la culture. Quelques genres musicaux, comme le blues, le jazz et le reggae sont parfois conçus comme liés directement à des sources musicales maliennes. Divers éléments musicaux renforçant cette association sont alors notés et soulignés.

Après ce bref aperçu du contexte général et des contextes spécifiques dans lesquels les chants de louanges se situent, il convient de décrire les panégyriques qui nous intéressent ici. Le prochain chapitre constitue donc une description générale des chants de louanges considérés dans les contextes qui leur donnent naissance.

CHAPITRE III LES CHANTS DE LOUANGES

Le présent chapitre est essentiellement une description analytique de deux types de «chants de louanges» produits, dans le Mandingue, par des spécialistes traditionnels : les griots et les artistes chasseurs.

III.1 Les panégyriques des griots

Le fait de chanter les louanges des différents membres de la société est une des caractéristiques principales des griots. Bien que tout griot ne soit pas chanteur, ou même musicien, c'est par leurs activités expressives dans le domaine de la «flatterie» que les griots sont le plus connus.

Si les griots sont connus par leur art et si cet art est relativement connu tant dans le Mandingue qu'à l'extérieur, une étude précise des caractéristiques formelles de leur art reste à faire. En effet, bien que divers enregistrements de la musique des griots aient été réalisés par quelques chercheurs, à ma connaissance l'étude directe de la spécificité de leur art n'a pas fait l'objet, jusqu'à présent, de publications importantes. Par exemple, le travail de Sory Camara sur la condition des griots (Camara, 1992) contient quelques textes de chants de griots mais ces chants ne sont pas analysés dans leur forme ou leur contenu.

III.1.1 Occasion

Contrairement à d'autres formes expressives, comme les chants des chasseurs, les chants des griots peuvent être produits à presque n'importe quelle occasion. Les événements ritualisés du cycle de vie (naissance, baptême, mariage, décès, etc.) constituent le contexte privilégié dans lequel les griots peuvent chanter. Mais il est aussi possible, pour un griot, de chanter un individu

à tout moment qui lui semble opportun. Par contre, il semble rare pour un griot de chanter durant la nuit. Le travail des griots est une activité essentiellement diurne. Puisque certaines cérémonies ont lieu la nuit (c'est le cas des cérémonies de chasseurs), la participation des griots à ces événements exclut le chant.

III.1.2 Chantage

Généralement, un griot chante un individu en attendant une rétribution monétaire directe. En fait, il chante continuellement jusqu'à ce qu'il reçoive de l'argent. Il n'est donc pas payé pour son art comme s'il s'agissait d'un salaire. L'argent qui lui est donné est une façon de le faire taire et de se libérer d'une partie du poids de son chant. Donner de l'argent au griot est la seule réaction possible du noble. Ainsi, le noble louangé garde généralement la tête basse tout au long du chant et ne démontre aucun signe de l'effet du chant sur sa personne. Pourtant, aux dires de plusieurs, cet effet est important. Mais le code de comportement du noble l'empêche de réagir autrement que par un don d'argent. Ce don est parfois considérable et certaines personnes se ruinent à cause des griots. Dans une large mesure, l'art des griots, bien qu'apprécié à divers degrés, est largement considéré par les nobles qui en font l'objet, comme une forme de flatterie et même de chantage. C'est d'ailleurs un des facteurs qui contribuent à faire du griot un personnage peu considéré, voire méprisé.

III.1.3 Types de louanges

Selon Dominique Zahan (1963 : 134-141), les *pàsa* (*fàsa* «louange», (DBF)) des griots se divisent en catégories plus ou moins inclusives, associées aux effets qu'ils ont sur la personne (et, en particulier, sur le *ḡàma*). Une première forme, sur laquelle Zahan donne peu d'informations, se nomme *mangutu* et constitue la devise de la personne. Cette forme n'est pas décrite plus et elle semble peu liée aux autres formes considérées. Toutefois, Solange de Ganay (1941) propose une analyse en profondeur des «devises» chez les Dogon dont les effets (1941 : 147-161) semblent apparentés à ceux des chants de louanges du Mandingue, y compris dans l'importance du *ḡàma*.

La seconde forme débute une sorte de système d'inclusion et de hiérarchie de formes de chants de louanges. Il s'agit du *ma-dyamu* (*mǎjǎmu* «louer» (DBF)) qui est, en quelque sorte, la part personnelle du patronyme. Prétendant du lien de ce terme au contexte qui lui donne naissance, Zahan n'en donne que peu d'explications. Appliqué par extension à des plantes, il ne

semble pas différer outre mesure des autres formes considérées. Mais son caractère personnel indique qu'il est mis en relation avec les louanges adressées à la famille qui comprennent deux autres catégories : le *burudyu*. (*buruju* «origine, généalogie» (DBF)) et le *balemani*. La description de ces genres, déjà peu précise dans le travail de Zahan, semble contredite en partie par Dieterlen (1988 : 98-101). Or, comme le dit Zahan lui-même, les griots mélangent parfois les genres dans le but d'obtenir plus d'effet. Ceci implique en partie que ces genres ne sont pas aussi clairement catégorisés par les griots eux-mêmes que par le chercheur.

En fait, à la lumière de cette divergence, il semble nécessaire de réévaluer quelques aspects de la terminologie de Zahan qui est, à plusieurs égards, différente des autres sans faire l'objet d'une justification claire. La force des travaux de Zahan est de mettre en relation différents concepts mais il serait difficile de se fier exclusivement à ses propos pour comprendre les catégories utilisées par les membres de la culture. D'ailleurs, Zahan ne spécifie que très rarement la source de ses informations et il semble nécessaire de prendre ses commentaires avec prudence.

III.1.4 Panégyriques des chasseurs

Parce que mes informations proviennent surtout d'artistes chasseurs eux-mêmes et que j'ai passé la plus grande partie de mon temps sur le terrain avec eux, la présente description des événements est influencée par le point de vue du *sora*. De plus, quatre des cinq cérémonies auxquelles j'ai eu la chance d'assister étaient données par Yoro Sidibe, un de mes principaux informateurs. Ce *sora* est très réputé, tant à l'intérieur de la confrérie que dans la société en général et ce jusqu'en Guinée où il est occasionnellement invité. Certaines des pratiques décrites ici peuvent donc être en partie idiosyncrasiques. Cette description a été en partie vérifiée et complétée par l'observation d'autres artistes chasseurs et à l'aide de commentaires de quelques informateurs. Dans son ensemble, elle devrait être assez générale pour s'appliquer à la plupart des artistes chasseurs.

On m'a toutefois parlé du fait que plusieurs artistes chasseurs pratiquent maintenant pour obtenir de l'argent alors que, selon ces mêmes informateurs, Yoro Sidibe et ses élèves sont restés fidèles au caractère non commercial de leur art. Les commentaires positifs prononcés par plusieurs personnes au sujet de Yoro Sidibe ont aussi contribué à démontrer le caractère particulier de cet individu. Mais la description des différentes étapes de la cérémonie, dans son ensemble, semble applicable aux soirées de chasseurs en général.

Au cours de cette description, les termes «cérémonie» et «spectacle» seront utilisés de façon interchangeable. En effet, bien que ce type d'événement ait un réel caractère sacré, il s'agit aussi d'une performance à but récréatif. L'expression «soirée de chasseurs» est peut-être moins problématique de ce point de vue et il est vrai que la performance elle-même se produit presque toujours le soir, mais je tiens à encadrer l'événement dans son contexte spécifique qui me semble plus vaste que la soirée elle-même.

III.2 Les soirées de chasseurs

Comme je l'ai mentionné au début de ce travail, les panégyriques des chasseurs sont chantés lors des soirées organisées par la confrérie des chasseurs. Je procéderai donc à une description générale de ce contexte.

III.2.1 Les préparatifs

La préparation d'une cérémonie peut être prise en charge par la confrérie de la communauté dans laquelle la performance se déroule et ce même si la cérémonie a été commandée par un individu. Dans un tel cas, l'hôte donne un certain montant d'argent à la confrérie pour couvrir les frais relatifs à la cérémonie. Parmi les frais les plus importants se retrouvent : la location d'équipement d'éclairage et, parfois, d'un système de sonorisation; la nourriture des invités (y compris le *sora* et ses élèves); certaines sommes pour des sacrifices ou des dispositions spéciales; ainsi que le salaire de l'artiste.

Pendant la période couverte par la cérémonie (une fin de semaine, par exemple), le *sora* et ses élèves sont hébergés et nourris par l'organisateur de la cérémonie dans une habitation isolée. En plus d'y dormir, le *sora* y entrepose son matériel et y passe un peu de temps pendant la journée. Dans sa cour viennent plusieurs chasseurs, dont quelques-uns semblent avoir des requêtes spéciales. De la nourriture et des breuvages lui sont offerts et il procède à la distribution de ces aliments à ses élèves et invités. Le matin d'une cérémonie, un animal peut être sacrifié et certaines démarches importantes du point de vue symbolique, mais cachées du public, peuvent avoir lieu. Les visites qu'il reçoit au cours de la journée semblent être l'occasion pour lui d'apprendre à connaître les gens auxquels il a affaire. Dans au moins une cérémonie, un événement survenu pendant le jour à la résidence temporaire du *sora* fut à la base de

commentaires chantés. Un chasseur a osé courtiser une femme alors qu'il portait son costume cérémoniel.

III.2.2 Les objets

Divers objets spécifiques sont présents lors des cérémonies des chasseurs. Leurs significations sont généralement tenues secrètes. Ces objets semblent être utilisés pour la plupart dans un but de protection.

La tenue traditionnelle du chasseur est formée d'un pantalon et d'une tunique en tissu épais et lourd, généralement d'une couleur ocre. Divers objets, connus en français sous le nom de «gri-gri», sont accrochés à la tunique en plus de cordes et de miroirs. La tenue du *sora* peut aussi être ornée de clochettes qui ne sont posées à sa tenue que lorsqu'il est parvenu à un certain stade de son art.

Plusieurs chapeaux peuvent être portés par le chasseur. Un d'entre eux est exclusif à la société des chasseurs. Il s'agit d'un chapeau plat, sans bord duquel pendent des cordes et auquel sont fixées des petites cornes de bois.

Le sac qui accompagne le chasseur dans tous ses déplacements relatifs à la chasse (contrairement à la tenue) est généralement fait d'une peau d'animal à laquelle sont attachées des cordes. Il est couvert de certaines substances (en particulier du sang) et renferme les *boli*, fétiches du chasseur.

Chaque chasseur porte un sifflet qu'il utilise pour signaler sa présence. Selon un de mes informateurs, le sifflet est utilisé pour indiquer que le chasseur a tué du gibier. Lors des cérémonies, des coups de sifflets retentissent de toutes parts à différents moments. Selon Bird, en situation de chasse, un grand coup de sifflet signifie un grand danger et un appel à l'aide (Bird et al., 1974 : 120).

De fabrication artisanale ou commerciale, le fusil (*màrifa* ou *marfa*, de l'arabe «midfa'» (DBF)) est peut-être le symbole le plus visible du chasseur. Le *marfa* «traditionnel» est un fusil à poudre très bruyant et, semble-t-il, peu précis, qui refuse parfois de se déclencher. Les fusils commerciaux sont de modèles et de qualités variables. La portée et la puissance de tir sont généralement les critères explicites permettant de juger de la qualité du fusil. La précision du tir est largement perçue comme étant relative à l'habileté du chasseur. Toutefois, un chasseur très

connu attribue une partie de sa réussite en brousse au choix de ses fusils qu'il achète en personne aux États-Unis. Au cours des cérémonies, le chasseur doit présenter son fusil aux dignitaires présents. Cette présentation est faite en posant la crosse du fusil sur le sol devant le dignitaire auquel cet honneur est fait.

L'élément le plus mystérieux quant à son utilisation est sans doute la «queue de sanglier» (*ku*, «queue, chasse-mouche» (DBF)) que les chasseurs portent autour de la main. La boutade que le chasseur lance à l'occasion au sujet de son utilité veut qu'elle serve à chasser les mouches. Dans la danse, elle est portée au même titre que le fusil et semble pouvoir le remplacer à certaines occasions.

La hache traditionnelle semble aussi remplir une fonction semblable à celle du fusil. Elle est portée dans la main ou sur l'épaule (par un manchot, par exemple) au cours des danses. Son utilité précise dans le contexte de la chasse n'est pas l'objet d'une description très claire mais, au moins dans une instance décrite par un informateur, elle est dite avoir servi à fracasser le crâne d'un grand animal. Son rapport à l'agriculture n'est pas spécifiquement indiqué mais il est fort possible qu'il y ait une association symbolique entre son utilité agricole et sa présence dans les cérémonies de chasseurs.

Même si les pêcheurs ne sont pas membres de la confrérie des chasseurs, il m'a été donné d'assister à une soirée de chasseurs donnée en leur honneur. À cette occasion, la présence de filets de pêche lors de la cérémonie semble avoir eu un rôle symbolique important. En fait, la chanson analysée ici débute par un commentaire sur les filets de pêche. Les explications données par l'auteur de cette chanson impliquent que le filet de pêche représente un instrument utilisé pour une chasse abondante.

Très peu d'instruments de musique sont admis dans la confrérie. Tout comme les autres objets caractéristiques de la confrérie des chasseurs, ils semblent posséder un caractère sacré. Il s'agit généralement du *dònsònkoni*, du *nege* ou *kàrîṅa* et d'un ou deux autres instruments de moindre importance. Ces instruments sont les seuls à pouvoir être joués ensemble dans la confrérie. En fait, même hors contexte, un artiste chasseur ne peut pas être accompagné par la *kora*, le *jènbe* ou le *bala*, associés aux griots. Les instruments occidentaux ne subissent pas cette association et peuvent donc être utilisés bien que cette pratique soit très rare. Outre les instruments du *sora*, on retrouve un type particulier de tambour joué par d'autres membres de la confrérie et accompagnant des chants différents de ceux du *sora*. N'ayant observé de tels tambours que dans une seule cérémonie, il m'est impossible d'en donner plus de détails.

III.2.3 Les occasions

De multiples occasions semblent propices aux cérémonies de chasseurs. Dans certains cas, il s'agit de célébrer l'arrivée d'un chasseur ou son accession à un statut plus élevé à l'intérieur de la confrérie. Dans d'autres, il s'agit de réparer, par des cérémonies, un tort qui a été fait. À une occasion, une soirée de chasseurs a été organisée en l'honneur du baptême des deux enfants d'un pêcheur. Ce cas est d'ailleurs intéressant par plusieurs aspects. Tout d'abord parce que l'organisateur de la cérémonie n'est pas lui-même membre de la confrérie. Il s'agit d'une innovation de Yoro d'inclure les pêcheurs (perçus comme des chasseurs de poissons et d'animaux marins) dans sa pratique. Le fait que Yoro soit lui-même piscivore peut avoir un lien à cette pratique.

Un autre détail intéressant relatif à cette cérémonie est le fait que les deux enfants du pêcheur sont nés le même jour de mères différentes. Ceci est digne d'intérêt en tant que circonstance extraordinaire de la naissance tout autant qu'en tant que réalisation extrême du rapport entre co-épouses. De plus, il ne semble pas habituel d'inviter un *sora* dans le cadre d'un baptême.

III.2.4 Les protagonistes et la disposition des lieux

Le lieu de cérémonie forme un grand cercle dont une partie est réservée aux artistes et à leurs invités, une seconde aux grands chasseurs, aux dignitaires de la confrérie et aux invités spéciaux, une troisième aux chasseurs membres de la confrérie locale et une dernière, la plus importante en superficie, est consacrée au public en général, incluant des chasseurs provenant d'autres confréries. Bien que cette disposition ne semble pas liée à des références extérieures comme les points cardinaux ou la direction du fleuve, les différents emplacements semblent suivre un ordre strict suivant une rotation anti-horaire.

Une lampe est située au milieu du cercle et, dans certaines situations, un système de sonorisation peut aussi être installé pour les besoins des dignitaires. La terre au centre du cercle est nivelée avant la cérémonie et est régulièrement arrosée entre les épisodes de danse. Les artistes sont assis sur des tabourets bas et un récipient rempli d'eau fraîche est situé près d'eux. Les dignitaires et grands chasseurs sont généralement assis sur des nattes alors que les autres

chasseurs et les membres du public peuvent être assis sur le sol ou sur des chaises ou même rester debout au cours de la cérémonie.

III.2.5 La cérémonie et la performance

Une cérémonie complète dure une journée. Mais Yoro et ses élèves, par exemple, peuvent passer deux ou trois jours dans une même communauté et participer à plusieurs cérémonies pendant cette période de temps. Le spectacle lui-même dure une soirée complète, du coucher du soleil jusque vers minuit ou une heure du matin.

Le spectacle est divisé en plusieurs parties. La première partie est généralement assurée par des élèves du *sora*. Les élèves chantent quelques chansons et peuvent même «faire lever²³» certaines personnes. Cette partie ressemble donc aux interventions du *sora* mais sont de moins grande importance.

Lorsque le *sora* arrive, le véritable spectacle débute. Au début, en plus des périodes de réponses, une série de procédures et de discours officiels alternent avec les interventions du *sora*.

Plus encore qu'un processus de transmission orale, il s'agit ici de représentations publiques. Ceci implique un certain degré d'interaction entre l'artiste et les membres de l'assistance. Cette interaction est primordiale à plusieurs niveaux.

Un exemple d'interaction simple est constitué par les exclamations des membres de l'assistance lorsque le nom de Waraba Caco, un chasseur célèbre dans la région visitée, était mentionné. Par ailleurs, l'interaction se retrouve dans ce que je nommerai la structure «appel et réponse».

III.2.6 Appel et réponse («call and response»)

La structure «appel et réponse», bien connue dans différents contextes musicaux, en Afrique comme ailleurs²⁴, joue à plusieurs niveaux dans le cadre des cérémonies de chasseurs et même dans le rapport entre artiste et chasseur. Tout d'abord à l'intérieur du chant, chaque vers

²³ Dédier une chanson à un chasseur qui doit alors se lever et danser au milieu du cercle.

²⁴ Désignée par l'expression «call and response» dans la littérature ethnomusicologique anglophone.

est alterné avec une réponse stéréotypée, généralement basée sur *nàámu* (de l'arabe *naam*, «oui!») de la part d'un ou de plusieurs de ses élèves. Ce rôle est appelé *nàamùnàmìnèna* (celui qui répond «oui» (DBF)). Le coup de fusil, forme première de la salutation selon un de mes informateurs, est en quelque sorte une réponse, de la part du chasseur, au chant du *sora* ou aux interventions d'autres membres de l'assistance. Le bruit produit par ces coups de fusil peut être considérable et effrayer les femmes et les enfants. Il semble valorisé, pour un homme adulte, de ne pas sursauter aux coups de fusil. Cette absence de réaction est perçue comme une preuve de courage même si le coup de feu, tiré en l'air, ne présente généralement pas de danger imminent. Les fusils traditionnels étant peu fiables, quelques coups de fusil sont ratés. Ceci provoque le rire des membres de l'assistance.

Les membres de l'assistance (chasseurs ou civils) peuvent, à certains moments, crier une phrase stéréotypée du type «*i dàansogò*» en réponse à certains éléments de la performance. Le nom d'un chasseur connu provoque régulièrement ce type de réponse. Les coups de feu réussis attirent généralement ce type de réponse. Bien qu'il n'y ait pas de périodes spécifiques pour les coups de feu ou les interjections, quelques moments d'une grande solennité ne doivent pas être interrompus par ces types de réponses. Bien qu'en général les membres de l'assistance aient une connaissance suffisante de la cérémonie pour s'astreindre de réagir de façon intempestive, il peut arriver qu'un chasseur tire un coup de feu ou lance une interjection à un moment importun. Dans de tels cas, le *sora* peut tenir des propos désobligeants à son égard ou même le menacer. Il s'agit donc d'un type de réponse fortement conditionnée qui peut survenir à tout moment pendant les épisodes «légers²⁵» de la cérémonie.

III.2.6.1 Les modes de réponse

La danse est, elle aussi, un type de réponse aux interventions du *sora*. Elle intervient à des moments précis de la cérémonie et peut être très simple et stéréotypée, dans le cas de la première étape de chaque intervention, ou libre et élaborée à la fin d'une intervention.

La structure «question et réponse» se retrouve même dans l'alternance entre les interventions du *sora* et les interventions de différents membres de l'assistance. L'un et l'autre type d'interventions peut durer jusqu'à une demi-heure. Certaines interventions des membres de

²⁵ Cette «légèreté» est caractérisée par une ambiance informelle contrastant avec la solennité des épisodes les plus intenses.

l'assistance sont directement reliées aux chants du *sora* ou à des événements survenus lors de ces chants. Si le *sora* a chanté un *cèfɔli* et qu'un chasseur l'a dansé sans que le *sora* ou l'assistance connaisse les actes qui rendent sa participation légitime, il a l'occasion de répondre à ce moment. Si, lors du chant précédant la période de réponse, le *sora* s'est adressé à un individu en particulier, celui-ci a alors l'occasion de répondre à ces propos. Il peut s'agir d'accusations portées au chasseur pour ne pas avoir respecté les règles de la confrérie ou un défi lancé au chasseur de tuer un animal. Les déclarations officielles et diverses pratiques cérémonielles ont aussi lieu durant ces épisodes de la cérémonie.

À chaque intervention d'un participant autre que le *sora*, un griot répète ses propos, phrase par phrase. Le rôle du griot dans la confrérie est donc semblable à celui qu'il assume dans la société en général. D'autre part, l'artiste chasseur ayant la possibilité de répondre directement, il s'agit d'une médiation asymétrique. Il serait possible de voir une équivalence fonctionnelle entre le griot et le *sora* dans cette asymétrie. En fait, l'éloquence de ces deux personnages étant reconnue, la médiation ne semble pas nécessaire entre l'artiste chasseur et l'assistance.

À un niveau plus abstrait, le rapport entre le *sora* et le chasseur peut être vu dans son ensemble comme une alternance entre les requêtes du *sora* et les actes du chasseur. Apporter du gibier au *sora* est un type particulier de réponse dont la partie verbale peut être assurée lors de la période officielle de réponse. En bambara, l'interrogation négative remplace régulièrement le mode impératif qui est conçu comme impoli (Bailleul, 1977 : 21). Le nom personnel remplace l'énoncé impératif lorsqu'il «provoque» l'individu. Ce n'est généralement pas le cas dans la société en général où le nom personnel est une façon de louer l'individu.

En fait, lorsqu'il est prononcé par le *sora* en contexte de performance, le nom personnel est la forme minimale d'appel. Le contexte suffit à lui donner un sens; il n'a donc nul besoin d'une formulation linguistique complète décrivant la requête de l'artiste. Il se suffit à lui-même comme énoncé complet. En ce sens, il dépasse l'énoncé linguistique complet de type «SOV». Sa simplicité et le fait qu'il est appris très tôt en font un stimulus assez direct. La réaction au nom personnel peut donc être plus directe ou plus rapide que la réponse au langage. Dans ce contexte, le nom personnel ne passe pas par le langage. S'il s'agit d'un élément verbal, il peut, comme certains cris, provoquer une réaction plus proche du réflexe que de l'énoncé verbal complet.

Le coup de feu est, selon un de mes informateurs, le premier *cèfɔli*. C'est aussi la forme minimale de réponse. Il implique un réflexe conditionné qui, en situation de danger, peut faire la différence entre la vie et la mort. En contexte de performance, de nombreux coups de feu sont tirés aux moments les plus «chauds». Il est intéressant de constater que plusieurs de ces coups de

feu succèdent immédiatement la mention du nom d'un chasseur connu. La structure «appel et réponse» est donc bouclée.

III.2.6.2 Les réponses orales

Il existe plusieurs niveaux et types de réponses orales. Les interjections stéréotypées constituent un niveau minimal de réponse orale «institutionnalisée» et le discours officiel en représente l'étendue maximale. Entre ces deux extrêmes se situent plusieurs types de réponses.

De nombreuses réponses sont faites en privé. En fait, certaines informations partagées par le chasseur et le *sora* sont tenues secrètes. La succession de l'appel et de la réponse ne se fait pas nécessairement dans l'ordre logique. Dans une certaine mesure, il est possible de dire qu'en chassant le *dònsò* répond (ou, du moins, prépare sa réponse) au *sora*. L'appel peut lui être lancé au cours d'une cérémonie subséquente mais son acte de réponse est déjà accompli. Bien entendu, si le *sora* «appelle» le chasseur après en avoir reçu du gibier, c'est en fonction d'une prochaine chasse et sa requête ne sera pas placée en contretemps de la réponse. Mais les processus d'appel et de réponse peuvent se chevaucher.

La structure «appel et réponse» est, en fait, symétrique et cyclique. Symétrique d'abord parce que les actes des chasseurs appellent eux-mêmes une réponse de l'artiste. Cyclique ensuite puisque la dynamique se poursuit continuellement et qu'il devient impossible de savoir quelle intervention est venue en premier.

III.2.6.3 Les offrandes

La coutume de donner dix noix de kola n'est pas exclusive à la société des chasseurs. Sous le nom de «*wòrotan*» («dix noix de kola») son importance dans les procédures matrimoniales en fait une sorte de symbole de l'inégalité sociale à travers les revendications d'une artiste comme Oumou Sangaré. Au cours de la cérémonie, ces dons sont faits de la manière suivante : chaque invité est appelé, à tour de rôle, pour venir chercher ses noix de kola. La formule utilisée est très simple : «[nom de l'invité], *wòrotan* ou *wòroduuru*» («dix noix de kola» ou «cinq noix de kola»), par exemple «N'Golo Camara, *wòrotan*». L'invité s'approche ou quelqu'un (le griot, par exemple) vient lui porter son offrande. En plus de la valeur symbolique du geste posé, ce type d'offrande est intéressant du point de vue de la performance. Il s'agit d'une partie de la

cérémonie consacrée exclusivement par une liste de noms : celle des invités. Cette liste ne contient pas que des noms de chasseurs puisque certaines personnes présentes peuvent être de grands invités sans être membres de la confrérie. Au cours des premières cérémonies auxquelles j'ai assisté, les offrandes qui m'ont été faites sous le nom de «*fàràje*» («personne de race blanche») n'ont causé aucune réaction. Par contre, lorsqu'on m'a fait cette offrande sous le nom de N'Golo Camara puis de N'Golo Diarra, les membres de l'assistance riaient de bon cœur. Ceci m'amène à penser que c'est le nom utilisé et non le geste qui provoquait ces rires alors que ma simple participation aux danses provoquait le rire sans qu'un nom me soit explicitement assigné.

Les individus énumérés lors des offrandes sont honorés. Les individus nommés dans les chants sont louangés. La différence se situe surtout dans le type de réponse qui est attendue dans l'un et l'autre cas. Dans le premier cas, l'invité est plutôt passif, sa participation est minimale. Dans les chants, par contre, prononcer le nom d'un des membres de l'assistance équivaut à un défi qui lui serait lancé.

Une autre différence importante est que tous les individus énumérés sont présents (ou, tout au moins, sont représentés dans l'assistance). De nombreux personnages nommés dans les chants sont absents, voire morts. Les noms de personnes présentes sont «mêlées» (en fait, il semble y avoir une distinction entre individus présents et absents) à des noms de personnages historiques, légendaires, à des célébrités vivantes ou mortes. Bien que de nombreux noms cités soient ceux de chasseurs décédés, ces chants visent directement les membres de l'assistance. Comme l'écrivait un Malien sur une liste de courrier électronique, «nous rendons hommage aux morts pour encourager les vivants».

Les offrandes de gibier sont un des principaux modes de réponses, du chasseur au *sora*. C'est d'ailleurs la principale demande (le principal «appel») de l'artiste au chasseur. En effet, le *sora* demande souvent au chasseur de lui rapporter un gigot. Cette demande est un défi et non une forme de mendicité ou de requête personnelle.

Dans plusieurs cas, lorsque le chasseur n'a pas été en mesure d'apporter du gibier, son offrande peut se faire sous forme d'une compensation monétaire de 500 à 1000 francs CFA. Cette pratique semble d'ailleurs être assez courante dans un contexte de rareté relative du gibier. Mais malgré sa fréquence, il ne s'agit ici que d'une «solution de rechange» et le *sora* peut continuer à insister jusqu'à ce qu'il ait reçu son gibier. C'est du moins la situation que mes informateurs m'ont décrite. L'argent que l'artiste reçoit dans ces conditions ne doit pas être confondu avec le salaire qui lui est habituellement versé.

III.2.7 Le chant dans la cérémonie

Chaque chant constitue une étape importante de la cérémonie. La présente section est une tentative de description de cette étape de la performance. Cette description est la synthèse d'observations faites sur de nombreuses interventions (en moyenne huit à dix par cérémonie) au cours de cinq cérémonies. De plus, certaines étapes ont été discutées au cours de conversations informelles et d'entrevues semi-dirigées avec des chasseurs et des artistes chasseurs.

Chaque intervention du *sora* suit globalement la structure suivante. Après avoir réchauffé et accordé son instrument, le *sora*, assis, commence à chanter. À ce moment de la performance, son jeu instrumental et son chant sont généralement à leur niveau minimum, tant au point de vue du rythme que de l'amplitude et du registre. L'accompagnement des élèves est réduit.

Le *sora* et ses élèves se lèvent ensuite pour se diriger vers d'autres parties de l'assistance. Le sens général de la rotation est anti-horaire; l'artiste et ses élèves tournent parfois sur eux-mêmes. Ensuite, l'artiste commence à s'adresser directement aux chasseurs. Il peut alors dédier son chant à un des chasseurs et le faire lever. Le groupe formé par le *sora* et ses élèves fait alors face au chasseur à qui le chant est dédié. Le chasseur louangé marche au rythme de la musique qui est, s'il s'agit d'un *cêfɔli*, relativement lente. Des membres de l'assistance peuvent venir honorer le chasseur en lui levant le bras ou en lui touchant le mollet. Ce dernier signe est dit être lié au fait que ce sont les mollets qui supportent le chasseur. Après un certain temps, d'autres chasseurs peuvent suivre le chasseur honoré et danser derrière lui.

Après avoir fait un certain nombre de tours, le chasseur et le groupe d'artistes retournent à leurs places. C'est généralement à ce moment que divers membres de l'assistance viennent danser devant le *sora*. Les pas exécutés ne répondent pas à des critères chorégraphiques formels contrairement à d'autres formes de danse connues dans la région. La rapidité des mouvements de pieds semble particulièrement valorisée. Le griot lui-même participe en dansant de façon extravagante ce qui provoque généralement le rire dans l'assistance.

III.2.8 Chantage

Les chants de louanges des chasseurs peuvent servir comme forme unilatérale de pression sociale apparentée au chantage. On m'a par exemple raconté l'anecdote d'un homme riche qui a

promis un buffle à un *sora*. Cette promesse n'ayant pas été tenue, à diverses occasions depuis cette date, l'artiste clame publiquement qu'il n'a encore jamais mangé cette viande. Ce commentaire, désobligeant à l'égard du chasseur qui n'a pas réussi à tenir sa promesse, peut être répété pendant des années.

Par ailleurs, quelques informateurs m'ont expliqué qu'un artiste chasseur peut, à l'aide de procédés de sorcellerie, empêcher un chasseur de tuer du gibier, surtout lorsque ce chasseur a prononcé une promesse publique. Cette pression est unilatérale puisque le *sora* n'est pas lui-même tenu d'apporter du gibier.

Cette forme de chantage est très différente de celle impliquée dans l'art des griots. Tout d'abord, il ne concerne généralement pas une rétribution mais bien un défi lancé au chasseur. L'objet de ce chantage est lié directement aux prouesses cynégétiques. De plus, le *sora*, par ses connaissances au niveau de la sorcellerie, est plus dangereux que le griot.

III.3 Notions relatives au chant

Dans la littérature, une notion particulièrement intéressante ressort de l'étude des chants des griots. D'après Hoffman (1990, 1995), les griots eux-mêmes disent que chaque instance de la formule «[NP] *ni* [NP]» n'a pas de sens référentiel et ne signifie que par son appartenance à une classe de lignes qui peuvent être chantées pour une personne d'un clan spécifique : «When asked the meaning of an individual phrase, *jeliw* say that it is its membership in the class of phrases that can be sung for a person of a specific clan [...]»²⁶ (Hoffman, 1995 : 41).

Une telle conception semble liée au fait qu'un *sora* peut chanter une chanson spécifique en l'honneur d'un individu en fonction d'événements particuliers vécus par le chasseur et connus du *sora*. S'ajoute à ce type d'association le fait que, dans certaines portions d'une chanson, les individus désignés par les noms chantés dans une même formule ont vécu des événements similaires. Cette portion du chant signifie alors «ces gens ont fait telle chose». En connaissant certains des noms cités, il devient possible de connaître par généralisation les actions importantes des autres individus cités. Ceci ressemble au jeu des séries où il faut déduire, à partir d'un certain

²⁶ Dans le texte dont provient cette citation, le mot «phrase» fait essentiellement référence à des formules du type «[NP] *ni* [NP]» qui, selon l'auteure, caractérise le *jelikan*, le langage des griots (Hoffman, 1995 : 41). Par ailleurs, il n'y a presque pas de différence dans ce texte entre la notion de «clan» et l'usage du patronyme.

nombre d'éléments d'une série, quel sera le prochain élément permettant de poursuivre la série. Il est possible que cet aspect ludique soit volontaire.

L'interprétation d'un motif n'est pas nécessairement univoque. Par exemple, plusieurs interprétations m'ont été données d'un même motif que j'ai entendu à plusieurs reprises et qui est présent dans le chant analysé ici. Il peut être traduit par «[NP] le jour tombe, nous n'étions pas nés ou nous étions petits mais ce n'est pas un mensonge». La tombée du jour est conçue comme équivalente à la mort. Les noms cités sont ceux de grands personnages défunts. Pour certains, il décrit le courage de grands hommes d'États qui ont préféré mourir que de subir la défaite. Pour d'autres, il parle de personnes qui ont été trahies et a comme morale que «tant que l'on vit, il faut s'attendre à tout».

Il ressort de ceci que, pris isolément, les différents noms cités au cours d'une même chanson n'ont pas nécessairement un sens référentiel précis mais que leur appartenance à un ensemble de noms implique une signification diffuse. La formule et les noms propres ont leurs sens propres.

III.4 Proverbes

L'usage de proverbes est fort courant, tant en conversation normale que dans les formes d'expression orale les plus marquées. Dans des débats, ils semblent servir de réponse ultime à divers arguments. Leur caractère parfois humoristique les place naturellement dans les «relations à plaisanteries»²⁷. La capacité de placer des proverbes dans la conversation est valorisée comme une habileté linguistique et sociale. Ainsi, la connaissance des proverbes marque la complétion de l'apprentissage de la langue. Ces proverbes sont souvent basés sur des double sens, parfois à caractère sexuel.

Comme les noms propres, les proverbes dépassent le langage usuel. Et comme les noms propres, ils constituent une connaissance plus culturelle que linguistique. Même si les proverbes sont traduits ou empruntés d'un groupe à l'autre, leur compréhension est fortement culturelle. Et parce que leur origine est imprécise, perdue dans la connaissance commune, ils font partie de la «tradition» et aident à perpétuer le savoir traditionnel.

²⁷ Cf. supra p. 32.

La fonction pédagogique des proverbes est évidente. Pourtant, quelques proverbes sont difficiles à interpréter, même par des membres de la culture. Ils font souvent appel à des analogies complexes qui rendent obscur leur sens. Ainsi, un proverbe comme «Même si l'on refuse de reconnaître que le lapin est un bon coureur, il faut quand même admettre que ses oreilles sont longues», cité hors contexte, est difficile à comprendre parce qu'il fait appel à une analogie subtile basée sur une notion particulièrement subtile de la vérité.

III.5 Analyse d'un chant

Bien que la présente étude ne soit pas centrée sur l'analyse formelle de textes spécifiques, il semble important de présenter un exemple d'un chant de louanges, d'en donner une traduction et d'en analyser quelques aspects. Cette présentation ne tend aucunement à la représentativité. Elle permet simplement de donner quelques exemples précis des processus à l'œuvre dans le phénomène étudié.

III.5.1 Circonstances de l'enregistrement

Le chant présenté ici a été enregistré auprès de Madou Diarra à son domicile personnel, à Montréal. Bien qu'il ait été enregistré hors contexte et dans une situation artificielle, il semble convenir aux besoins de l'analyse. Ce chant a l'avantage d'être court tout en développant plusieurs mécanismes exposés au cours de ce travail.

J'ai choisi ce chant parce qu'il semblait comporter un nombre important de noms. Mais cette proportion ne semble en aucun cas être inhabituelle. En fait, en contexte de performance, une chanson peut comporter un nombre beaucoup plus élevé de noms, chantés les uns à la suite des autres. Alors que pendant une cérémonie le *sora* peut passer d'une chanson à l'autre sans démarcation claire, la chanson analysée ne comporte que deux parties relativement fixes. C'est d'ailleurs le format adopté par mon informateur principal lors de spectacles à Montréal. Une raison probable de cette différence est que les accompagnateurs de mon informateur principal sont moins expérimentés que ceux de son maître et sont donc moins habitués à passer d'une chanson à l'autre.

Un élément très important qui manque dans la chanson que j'utilise est la réplique donnée par le *nàamùnàmìnèna* (l'élève du *sora* chargé de lui répondre) qui ponctue chacun des vers

prononcés. Malgré cette lacune, le chant est très bien découpé en vers et en parties. En l'absence des interventions des apprentis, l'exécution s'accélère généralement. La partie fixe semble toujours être de même durée. La partie variable est accélérée ou ralentie pour accommoder le nombre de syllabes du nom et les pauses entre les instances de la formule raccourcissent jusqu'à la fin où la formule se combine à une terminaison allongée.

III.5.2 Texte

Le titre originellement donné à cette chanson par mon informateur était «Saje». Ce nom²⁸, est le prénom d'un grand *sora* dont les interprétations de cette chanson sont appréciées de mon informateur. En fait, le titre réel de cette chanson, selon des informateurs que j'ai rencontrés au Mali, est *kumanjan* ou *kulanjan*, qui est à la fois le nom d'un oiseau semi-mythique qui semble avoir un statut particulier pour le chasseur et un nom commun signifiant «grande enclume du forgeron». De plus, alors que cette chanson m'a été présentée comme chanson fétiche (ou *cêfɔli*), elle ne fait pas partie des *cêfɔli* que le maître de ce chanteur m'a énumérés.

Comme ma connaissance de la langue bambara est rudimentaire et que le texte est chanté à un débit rapide, j'ai transcrit ce texte avec l'aide du chanteur qui me donnait, au fur et à mesure, diverses indications sur la signification de ce chant. Nous sommes alors partis de l'enregistrement et avons procédé vers par vers à la transcription et à la première étape de la traduction. Le découpage en vers correspond globalement à ce processus de transcription. Dans un but de vérification, j'ai par la suite envoyé ma transcription, accompagnée de cette première traduction, à M. Ibrahim N'Diaye, locuteur natif. La transcription corrigée a ensuite été transmise à Madou Diarra qui semble en être globalement satisfait.

Voici toutefois la transcription complète de ce chant telle que réalisée en collaboration avec l'auteur et corrigée par un locuteur natif, suivie de la traduction originale en français, telle que dictée par l'auteur.

²⁸ Ce nom est aussi écrit «Sadie». Il est prononcé [saje] par les Bambara et, apparemment, [sagwe] par les Peul.

III.5.2.1 Transcription initiale

1. a' ye kɔɔmɔ diyan, bɔmɔɔjɔn
2. i ya foronto daa bɛ kala'a
3. jɛɛtaborinye tɛ n'kɔnɔ
4. jɛɛtaborinye tɛ n'kɔnɔ
5. jɛɛtadonso di tɛ kɛɛ tɔgɔtiki
6. musolandi tɛ kɛɛ donso ye, tɛ kɛɛ tɔgɔtiki
7. mɔgɔ' bɛ ninna yan, bɛɛ n'i'lakunukan
8. numu tumani sekinne solonna rɔ
9. danye sule sekinne yanfoyila
10. ngenso ka laforonto, alima' jaka
11. donsokalikan tɛ kɔrɔbɔ
12. manya' kadi donso tɛ siranna
13. sa' burama donso tɛ siranna
14. buru ka sedu donso tɛ siranna
15. jurufɔ' yɔrɔ donso tɛ siranna
16. n'k'a ye wasolon kalaforonto nye fla citɔ ro'
17. kameri, donso kameri' siran' fula
18. kameri' fɔ tɔgɔ' kanji
19. koronkoron' farabila
20. subila ani kenebila, koo tɛ kelen ni
21. jenelɔkɔ mi n'i la menelɔkɔ
22. genikaba nyininka ani borokala
23. bugaderi la mamuso' jine, jine nenene
24. jalaba fɛ jine, jine ni nenena
25. lenge fɛ jine, jine ni nenena
26. sikɔrɔ fɛ jine, jine ni nenena
27. nereba fɛ jine, jine ni nenena
28. i la kuru da, jine wuyi
29. a y'a bɛɛ yalala, denmisen' ni mɔɔkɔrɔba, 'y'a bɛɛ yalala
30. nin ye kɛɛla di?
31. ni 'makosa
32. kolokani lonlayiri binna donmin na
33. jɔn tɛ bɛɛ bɔ, ni ma nanbara
34. buguni' nkala jamanatiki binna donmin na
35. jɔn tɛ bɛɛ bɔ, ni ma nanbara
36. jɔnsekɔrɔ binna donmin na
37. jɔn tɛ bɛɛ bɔ, ni ma nanbara
38. bɔ benba binna donmin na
39. jɔn tɛ bɛɛ bɔ, ni ma nanbara

III.5.2.2 Traduction initiale

1. Où est mon filet de pêche?
2. Le piment brûle la bouche
3. Je ne chante pas pour les peureux
4. Je ne chante pas pour les peureux
5. Les peureux n'ont pas leur place et leur nom ne va nulle part
6. L'adultère n'a pas sa place
7. Chacun a son destin
8. Tumani le forgeron est mort à Solonaro
9. Danye Sule est mort à Yanfuila
10. Alima Shaka le piment de N'Genso
11. Le chasseur ne rompt pas ses promesses
12. Many Kadi n'a pas peur
13. Sa Burama n'a pas peur
14. Burika Seydou n'a pas peur
15. Yoro le joueur de cordes n'a pas peur
16. Le Baobab du Wassoulou n'a pas peur
17. Le chasseur Kameri, le bon Peul Kameri
18. Le nom du père de Kameri était Kanji
19. Laisser sa trace fait le bonheur
20. Tout le monde sait que la nuit et le jour ne sont pas pareils
21. La forêt sacrée de Jenne et le bois du même nom ne sont pas pareils
22. La tige de maïs et le «boro kala» ne sont pas pareils
23. Buga Deri, prie le génie de ta grand-mère de me protéger
24. Génies du caïlcédrat, protégez-moi
25. Génies du «lengé», protégez-moi
26. Génies du karité, protégez-moi
27. Génies des marais, protégez-moi
28. Les génies de la montagne viennent
29. Les grands maîtres se promènent, enfants et adultes, les grands maîtres se promènent
30. Qu'est-ce que c'est?
31. Ça s'apprend
32. Le pilier de Kolonkoni, le jour tombe
33. Nous n'étions pas nés ou nous étions petits mais ce n'est pas un mensonge
34. Le chef de canton de Buguni, le jour tombe
35. Nous n'étions pas nés ou nous étions petits mais ce n'est pas un mensonge
36. Dyonse Koro, le jour tombe
37. Nous n'étions pas nés ou nous étions petits mais ce n'est pas un mensonge
38. Ba Bemba, le jour tombe
39. Nous n'étions pas nés ou nous étions petits mais ce n'est pas un mensonge

III.5.3 Seconde version

Plusieurs mots utilisés dans cette chanson diffèrent de leurs formes habituelles. Il m'a donc été impossible de vérifier dans les dictionnaires disponibles la graphie ou le sens de tous ces mots. J'ai pourtant tenté de vérifier la transcription et la traduction initiales en collaboration avec l'auteur et à l'aide du Dictionnaire Bambara-Français de Bailleul (1996).

Au cours d'une discussion ultérieure avec l'auteur au sujet de quelques détails relatifs à ce chant, il m'a été donné de constater que le sens précis de chaque terme ou de chaque phrase porte à interprétation. Bien que l'auteur ait accepté la transcription et la traduction telles quelles, quelques éléments expliqués au cours de cette conversation semblent différer de ceux transcrits et traduits originellement. Par exemple, «*meneloko*» n'est pas le nom d'un type de bois de chauffage mais serait lié à un adjectif signifiant qu'il brûle longtemps. Puisque ces différences ne semblent pas significatives pour l'auteur, il est possible de croire que les paroles de cette chanson sont ambiguës. En fait, le sens référentiel précis de chaque parole n'a que peu d'importance dans la présente analyse qui tente surtout de mettre à jour certains phénomènes liés aux noms propres.

Dans une certaine mesure, le texte original n'a que peu d'importance. Le *sora* lui-même modifie son texte à chaque fois qu'il le chante. D'ailleurs, mon informateur modifiait certains mots au cours de la transcription, ce qui me porte à croire que les mots exacts ont une importance secondaire.

Voici pourtant une seconde version de la transcription et de la traduction originales visant à exposer le plus clairement possible la forme du texte original.

III.5.3.1 Texte modifié

1. a' ye kɔ mɔɔjɔn, bɔ mɔɔjɔn «Vous êtes filet de pêche de rivière, filet de pêche de fleuve»
2. i ya foronto daa be kalanda «Tu es piment qui chauffe la bouche»
3. jito bɔnya te n'kɔnɔ «pleutre respect de pas dans mes pensées»
4. jito bɔnya te n'kɔnɔ «pleutre respect de pas dans mes pensées»
5. jito dɔnso di te kee tɔgɔtigi «pleutre chasseur pas est maître de son nom»
6. musolandi te kee donso ye, te kee tɔgɔtigi «celui qui recherche les femmes n'est pas chasseur, n'est pas maître de son nom»
7. mɔgɔ' be nina yan, bee n'i'lakunukan «gens partagent ici, chacun [n'i'lakunukan]»
8. numu tumani seginnasolonna rɔ «forgeron Tuman est revenu (est mort) à Solona»
9. danye sule seginna yanfoyila «Danye Sule est revenu (est mort) Yanfuila»
10. ngenso ka laforonto, alima' jaka «N'Genso piment de, Alima Shaka»
11. dɔnso kàlikan te kɔrɔbɔ «chasseur la promesse pas mettre à l'épreuve»
12. manya' kadi donso te siranna «Many Kadi chasseur pas craindre»
13. sa' burama donso te siranna «Sabu Burama chasseur pas craindre»
14. kurika sedu donso te siranna «Kurika Seydou chasseur pas craindre»
15. jurufɔ yɔrɔ donso te siranna «jouer corde Yoro chasseur pas craindre»
16. n'k'a ye wasolon ka laforonto nye fla cito ro' «je dis qu'il est Wassoulou piment de yeux deux crève»
17. kameri, donso kameri' siranfila «Kambili, chasseur, Kambili [siranfila]»
18. kameri' fa tɔgɔ' ka kanji «Kambili père nom est Kanji»
19. korokoro fara bila «colporteur peau mettre»
20. su bilako ani kene bilako te kelen ni «soir conduite de ainsi que clarté conduite de pas un et»
21. jene lɔkɔ mi n'i la mene lɔkɔ «Djenné [lɔkɔ] [mi n'i la] flamber [lɔkɔ]»
22. genikaba n̄n̄n̄ka ani borokala «[genikaba] interrogation de ainsi que [borokala]»
23. buga deri la mamuso' jine, jine nenena «Buga Deri [la] grand-mère génie de, génie [nenena]»
24. jalaba fe jine, jine ni nenena «grand caïlcédrat [fe] génie de, génie [ni nenena]»
25. lenge fe jine, jine ni nenena «[lenge] [fe] génie de, génie [ni nenena]»
26. sikɔbɔ fe jine, jine ni nenena «noix de karité [fe] génie de, génie [ni nenena]»
27. nereba fe jine, jine ni nenena «grand nèrè [fe] génie de, génie [ni nenena]»
28. i la kùlu da, jine wuli «tu [la] colline bouche de, génie se lève»
29. a y'a bee yaalala, denmisen' ni màakòròba, 'y'a bee yalala «Ah! il est chacun se promène, enfant et vieillard, chacun se promène»
30. nin ye kala di? «ce est [kala] comment?»
31. nin 'makosa «ce ['makosa]»
32. kolokani lonla yiri binna don min na «Kolokani [lonla] arbre, tombe jour que»
33. jɔn te bere bɔ, nin ma nanbara «homme pas grand, ce pas mensonge»
34. buguni nkala jamana tigi, binna don min na «Buguni [nkala] pays chef, tombe jour que»
35. jɔn te bere bɔ, nin ma nanbara «homme pas grand, ce pas mensonge»
36. juse kɔrɔ, binna don min na «Juse vieux, tombe jour que»
37. jɔn te bere bɔ, nin ma nanbara «homme pas grand, ce pas mensonge»
38. ba benba, binna don min na «grand-père, tombe jour que»
39. jɔn te bere bɔ, nin ma nanbara «homme pas grand, ce pas mensonge»

III.5.4 «Explication de texte»

Plus qu'une véritable analyse, la présente section est une «explication de texte» basée sur l'usage des noms propres. Cette «explication de texte» n'a évidemment pas la prétention d'épuiser le contenu textuel du chant. D'ailleurs, comme mentionné plus haut, ce contenu textuel n'est pas si clairement disponible à la compréhension de chacun. Je présenterai donc quelques éléments d'interprétation tirés de mon travail avec l'auteur et de la démarche exploratoire qui caractérise cette recherche.

L'ordre d'exposition des parties du texte correspond donc à cette démarche. Le nom propre étant au centre de la présente recherche, les passages du texte qui se développent autour du NP seront exposés en premier, suivis de parties indirectement liées au NP complétées par des éléments isolés.

À prime abord, cette chanson semble comporter trois formules répétitives basées sur des noms propres. La première (lignes 8 et 9) ne comporte que deux instances et associe le nom d'un personnage au nom du lieu où il est mort : «[nom personnel] *seginna* [toponyme]» (où *seginna* signifie «est décédé à»). Selon l'auteur, chaque artiste chasseur connaît un grand nombre d'individus par leurs noms, leurs actes, les noms de leurs parents et le lieu de leur mort. Cette formule est donc liée à une connaissance spécialisée de la part des artistes chasseurs. Dans la première instance (ligne 8), le nom «*numu* Tumani» est constitué du mot pour forgeron suivi du prénom du personnage. Ce personnage était en fait un féticheur peul du Wassoulou.

Les noms cités dans les trois premières instances (lignes 12 à 14) de la seconde formule (lignes 12 à 15, «[nom personnel] *te siranna*») sont composés du prénom de la mère du personnage suivi de son propre prénom. Dans la dernière instance de la formule (ligne 15), le nom «*jurufɔ yɔrɔ*» est constitué du titre «joueur de cordes» (musicien) et du prénom du personnage, Yoro, désignant le maître de l'auteur de cette chanson.

La troisième formule (lignes 32 à 39), plus longue et plus complexe. Chaque instance de cette formule comporte deux lignes, sa division provenant du processus de transcription. Cette formule comporte en fait quatre parties. La première est constituée par l'identification du personnage; la seconde «*binna donmin na*» semble signifier «lorsqu'il est tombé» (au sens de mourir); la troisième «*jon te bere bo*» signifie «nous étions petits»; et la quatrième «*nin ma nanbara*» signifie «ce n'est pas un mensonge». La première partie est clairement séparée du reste de la formule et est chantée à un débit plus rapide. Les trois autres parties suivent toutes le même

motif rythmique. Les deux premières instances (lignes 32 à 35) sont en fait basées sur un toponyme et un titre désignant le dirigeant de ce lieu. Les deux dernières instances (lignes 36 à 39) désignent en fait le même personnage, tout d'abord par son prénom suivi du mot «*kɔrɔ*», ancêtre, puis par l'appellation «*ba benba*» signifiant grand-père. Les lignes 30 et 31 sont répétées avant chaque instance de cette formule ainsi qu'à la fin du chant. Ces lignes forment une structure «question et réponse» apparemment liée à l'apprentissage qui semble être une fonction importante du chant.

En fait, la section couverte par les lignes 30 à 39 est accompagnée d'un motif mélodique différent de celui du début et correspond à la portion de l'intervention du *sora* pendant laquelle tout le monde peut danser. D'ailleurs, le fait que les noms mentionnés ne désignent pas nécessairement des chasseurs, associé à ce commentaire sur l'apprentissage lie cette section au public en général.

La ligne 29 «*a y'a beɛ yaalala, denmisen' ni màakòròba, y'a beɛ yaalala*» sert de pivot entre les deux parties du chant. Pendant que cette ligne est chantée, les grands chasseurs retournent à leur place et le rythme s'accélère. L'expression «il se promène» semble désigner les maîtres qui viennent de danser. La mention des enfants et des vieillards complète la transition entre la première partie, dirigée vers les chasseurs, et la seconde partie, concernant le public en général. Par ailleurs, la septième ligne «*mɔgɔ' be nina yan, beɛ n'i'lakunukan*» semble désigner la distinction entre le destin des chasseurs et celui des civils.

La démarche favorisée ici dévoile ensuite une quatrième formule (lignes 23 à 28), basée sur des noms d'espèces et sur des types d'endroits au lieu des anthroponymes et toponymes des trois premières formules. La structure de base de cette formule (utilisée telle quelle des lignes 24 à 27) est la suivante : «*[nom] fe jine, jine ni nenena*». Par sa structure, cette formule ne semble pas significativement différente des formules basées sur des noms personnels. En fait, la première instance de cette formule (ligne 23) cite le nom du personnage à qui serait associé l'ensemble de la formule. Il s'agit de Buga Deri, un Malien de l'ethnie Dafing, qui vit à Montréal. Selon la seconde version du texte, les quatre instances suivantes (lignes 24 à 27) nomment des arbres ou les lieux où ils se trouvent. La formule se termine (ligne 28) par le nom d'un lieu auquel plusieurs chasseurs sont associés. Le mot arabe *jine* est utilisé dans l'ensemble de la formule pour désigner des génies «animistes».

En plus des formules répétées, d'autres lignes contiennent des noms propres. C'est le cas, tout d'abord, de la dixième ligne : «*ngenso kala fòrònto, alima' faka*». Cette ligne comporte un toponyme (N'Genso), un nom d'espèce végétale («*fòrònto*», «petit piment, *Capsicum frutescens*»

(DBF)) ainsi qu'un nom personnel formé du prénom de la mère du personnage (Alima) et de son propre prénom. La ligne suivante (ligne 11), «*dònsokalikan te kòròbò*» signifie qu'il ne faut pas mettre à l'épreuve la parole du chasseur. Cette expression est associée à la force du piment qui implique elle-même la force du chasseur.

La ligne 16, «*n'k'a ye wasolon kala fòrònto nye fla citò ro'*», est en fait associée à Yoro Sidibe, qui est mentionné à la dernière instance (ligne 15) de la deuxième formule. La première partie est apparentée à la dixième ligne, la seconde signifie que ce piment crève les yeux. La deuxième ligne «*i ya foronto daa be kalanda*» est aussi liée au piment et les lignes 2, 11 et 15 forment une structure intéressante associant divers aspects du piment à des éléments du caractère du grand chasseur.

Deux noms sont mentionnés au début d'un passage (lignes 17 à 22) associé, selon l'auteur, à Kambili (ou Kameri), le héros d'une épopée des chasseurs. Ce passage au complet est chanté très rapidement et pratiquement sans interruption. La division en lignes distinctes est donc liée au processus de transcription et non à la métrique. Aux dires de l'auteur, il lui a fallu de nombreuses heures pour maîtriser ce passage. Dans la première ligne de ce passage (ligne 17), l'expression «*kameri siran' fula*» a été traduite par «le bon Peul Kameri». Or, une version de l'épopée de Kambili utilise une formule ressemblant à cette expression comme nom du héros, sans lien au mot *fula*, peul. La deuxième ligne de ce passage (ligne 18) offre un intérêt particulier dans le contexte de la présente recherche. Tout d'abord, il s'agit de la seule ligne du texte associant le nom du personnage au prénom de son père alors que le prénom de la mère du personnage est souvent utilisé. Cette distinction est d'autant plus significative que, contrairement à la juxtaposition des prénoms, elle est soulignée explicitement par la mention du fait qu'il s'agit du nom du père du personnage. La ligne suivante est une expression obscure dont la signification semble être liée à l'importance de «laisser sa trace» (comme une pierre qui roule). Il est fort possible que cette expression, suivant la mention du rapport de Kambili à son père, joue à la fois sur la filiation patrilinéaire et sur l'importance de se faire un nom. Les trois lignes suivantes (lignes 20 à 22) sont des comparaisons binaires interprétées dans leur ensemble comme l'impossibilité, pour un individu, de se mesurer à Kambili. Dans ces trois comparaisons, le premier terme semble valorisé au détriment du second. Ainsi, la vie nocturne, au cœur de laquelle les chants sont chantés, le bois de Jenne, considéré comme sacré, et le maïs, qui est comestible, sont différents (et conçus comme supérieurs) du jour, du bois de chauffage et d'une sorte de faux maïs non comestible.

Un passage de quatre lignes au début de la chanson (lignes 3 à 6) forme un motif intéressant. Les deux premières lignes (lignes 3 et 4) sont une répétition simple de «*jitò bonya te*

n'kɔnɔ», signifiant «les pleutres ne sont pas dans mes pensées». Les deux autres lignes (lignes 5 et 6) diffèrent entre elles par leur première partie mais comportent la même deuxième partie «*te kee togotigi*» qui signifie que le nom des chasseurs peureux ou immoraux ne sont pas maîtres de leur nom (au sens qu'ils ne seront jamais célèbres). L'ensemble de ce passage signifie donc que l'auteur ne chante que les noms des chasseurs courageux et moraux et qu'il méprise les chasseurs peureux ou immoraux. La septième ligne, mentionnée plus haut, renforce le caractère distinctif de ce passage.

Utilisant une démarche simple, il m'a donc été possible d'expliquer partiellement chacune des lignes du texte. Le fait qu'une démarche aussi simple ait un tel pouvoir explicatif contribue à démontrer l'importance du nom propre dans le chant.

III.5.5 Commentaires au sujet de quelques noms utilisés

Quelques-uns de ces noms désignent des gens dont mon informateur ne connaît pas les actes. Il s'agit apparemment de noms enseignés par son maître et mon informateur m'a proposé de poser à son maître les questions relatives à ces noms. Des contraintes temporelles m'ont empêché de questionner son maître sur la «signification» de l'ensemble de ces noms. Je ne peux donc pas en donner de détails précis. Mais après avoir tenté d'obtenir plus d'informations sur quelques-uns des personnages désignés, j'ai préféré me concentrer sur des questions plus générales, les réponses à de telles questions posées hors contexte n'ayant pas donné les résultats escomptés. D'autre part, quelques noms sont ceux de personnages célèbres dans la société en général. De plus, quelques-uns des noms chantés désignent des connaissances directes de l'artiste.

III.5.6 Noms de lieux

Les toponymes compris dans cette chanson désignent une région vaste mais spécifique couvrant deux des régions administratives actuelles du Mali : Buguni et Wassoulou. Ces deux régions semblent être parmi les régions les plus importantes pour la confrérie des chasseurs du Mali. Alors que le Wassoulou est peuplé majoritairement de Peul parlant le bambara, Buguni est plutôt peuplé de Bambara.

En plus d'être reconnue pour la chasse et pour son caractère peul, la région du Wassoulou est reconnue pour ses grandes chanteuses. Or, il semble exister un lien entre ces chanteuses et les artistes chasseurs. La région décrite est donc une sorte de référence pour la chasse et pour les artistes chasseurs. Le type de parallélisme à contenu géographique auquel nous avons affaire ressemble, dans une certaine mesure, à un procédé stylistique analysé par Steven Feld dans les chants de deuil des Kaluli de Nouvelle-Guinée (Feld, 1990).

De tels noms désignent des lieux importants pour la confrérie. Il s'agit par exemple de villes ou régions où de grands chasseurs ont vécu. Une ville est honorée par la glorification de ses citoyens les plus célèbres. À l'inverse, un lieu prestigieux augmente le prestige individuel du chasseur louangé. Dans un contexte où les déplacements sont fréquents, le nom d'un lieu, prononcé à une certaine distance de ce lieu, possède une force particulière, encourageant un certain sentiment de nostalgie. Les régions du Buguni et du Wassoulou sont très connues des chasseurs de l'ensemble du Mali. Quelques chasseurs bamakois s'y rendent à la fois pour bénéficier du savoir des grands chasseurs qui y vivent et pour chasser un gibier apparemment plus abondant ou plus important.

III.5.7 Noms d'espèces

Les noms d'espèces entretiennent avec les noms propres un rapport particulier. Si leur statut sémiotique ainsi que leur mode de désignation n'ont pas de liens directs au NP, leur énumération, dans un chant, rappelle certaines des méthodes utilisées dans l'énumération des noms propres. Ici, les noms d'espèces végétales énumérés en association avec des génies peuvent être expliqués par les mêmes processus que ceux décrits dans le cas des NP. En effet, le sens référentiel du nom de plante isolé n'est peut-être pas responsable de sa présence dans cette énumération. Comme désigné plus haut au sujet du rôle des chasseurs dans la guérison (cf. supra p. 39 sq.), les noms de plantes constituent une sorte de système de désignation où chaque élément d'une énumération se rapporte à l'ensemble dont il fait partie. Le choix des plantes nommées n'est donc pas arbitraire et semble lié directement à diverses pratiques médicinales dans lesquelles ces plantes sont utilisées. En fait, ce passage a été décrit par l'auteur comme une forme de «thérapie» visant à traiter les problèmes personnels de Buga Deri. Ces noms de plantes ont donc un rôle subtil à jouer dans le chant.

Autre point important, le chant présenté ici ne comporte pas de noms d'espèces animales. Pour un chant de la confrérie des chasseurs, cette absence (ou, en fait, cette lacune) mérite

examen puisque la connaissance du domaine animal est primordiale pour le chasseur. D'autres chants mentionnent des animaux mais ces mentions ne semblent pas communes à la plupart des chansons. En fait, il est fort probable que ces noms soient sous-entendus par d'autres parties du chant et qu'ils soient tus dans le but de garder secrètes certaines connaissances relatives à ces animaux. D'ailleurs, chaque énumération de noms de plantes (ou même de noms de chasseurs) sert peut-être à désigner une espèce animale spécifique. Ainsi, énumérer des chasseurs qui ont tué un buffle permet de spécifier que ce chant traite de cet animal. Énumérer des noms d'espèces animales n'aurait pas une fonction aussi précise.

Par ailleurs, il semble que ces noms de plantes cités désignent tout autant le lieu où ces plantes poussent que ces plantes elles-mêmes. C'est du moins ce que laisse croire la présence de la conjonction *fɛ* (DBF) qui, selon Bailleul (1977 : 33, 39) est liée aux références spatiales. Dans ce cas, les lieux désignés sont peut-être ceux où se trouve un certain type de gibier, ce qui expliquerait alors la formule dans son ensemble.

III.6 Formules

Le répertoire des noms personnels constitue en quelque sorte un vocabulaire restreint qui aide à l'improvisation. La technique privilégiée est de répéter un même motif en ne changeant à chaque instance qu'une partie, correspondant au nom propre, cette partie étant intégrée à un répertoire vaste mais limité. La place qu'occupe le NP dans diverses formules répond donc, entre autres, à un besoin pratique déterminé par la situation de performance. Puisque l'artiste sait quelle partie de la formule verbale est adaptée à un motif mélodique spécifique, la part du NP est régularisée. D'autre part, la régularité de la formule est renforcée par les interventions des apprentis et, d'une manière générale, le jeu en groupe force la régularité.

Il est nécessaire pour l'apprenti de savoir quand intervenir, et il est possible de maintenir le rythme grâce à des motifs à durées déterminées. Les apprentis étant habitués à intervenir automatiquement après l'intervention du *sora* principal, la structure est essentiellement basée sur l'alternance entre les interventions, que cette alternance suive la structure du motif mélodique ou non. En fait, bien que la pulsation rythmique soit régulière, la notion de formule diffère de la notion de mesure musicale ou de métrique poétique²⁹. De façon abstraite, il est sans doute

²⁹ Cette distinction n'implique pas que la musique n'est pas mesurée ou que le texte n'est pas métrique. En fait, pour ce qui est de la mesure musicale, elle est aisément perceptible, au moins dans le cas de performances en milieu occidental. Et Bird (1976) a clairement démontré que le texte de ces chants suivait une métrique régulière.

possible de comprendre le motif comme étant équivalent à la mesure musicale mais cette interprétation ne semble pas réaliste dans le système expressif. Par exemple, le nombre de répétitions d'un même motif mélodique n'est pas, en lui-même, régulier. Il est possible pour l'artiste principal d'intervenir à n'importe quel moment du cycle constitué par le motif mélodique. La fin de son intervention peut correspondre à la fin du motif mélodique mais son intervention est la référence ultime. Ainsi, le motif mélodique est une entité distincte et stable.

L'existence de formules basées sur le NP permet d'y voir une structure à deux axes, similaire à celle du langage en général. Le NP dispose d'abord d'un axe des équivalences. Cet axe paradigmatique est saturé par le parallélisme des formules répétitives qui lui accordent une place spécifique. Dans les formules décrites ici, le NP est la partie permettant la substitution alors que le reste de la formule est fixe. Ainsi, la formule «[nom] *dônso te s'rana*» peut se réaliser avec divers noms comme «Manya Kadi *dônso te s'rana*» ou «Sabu Burama *dônso te s'rana*».

Par ailleurs, en tant qu'énoncé autonome, la formule représente l'axe syntaxique du NP. Les possibilités syntaxiques de tels énoncés sont limités. Le nom propre, en tant qu'énoncé, est marqué par une règle de combinaison simple.

Après cette description de deux types de chants de louanges et des contextes qui leur donnent naissance, il convient maintenant d'analyser le rôle joué par les noms propres dans ces productions orales.

CHAPITRE IV LES NOMS PROPRES DANS LES CHANTS DE LOUANGES

Le présent chapitre examine certaines voies de réponses aux questions posées par la problématique initiale de cette étude. Quelques concepts culturels comme la *fàdènya* ainsi que d'autres formes de productions orales comme l'épopée aideront à mettre le sujet étudié en perspective.

IV.1 Le NP dans certaines formules

Différentes formes verbales jouent un rôle prépondérant dans la composition formulaire (Lord, 1965, 1991, 1995) qui caractérise le chant de louanges ou l'épopée. Il est donc intéressant de voir la place que le NP occupe dans ces formules. Selon les informations que j'ai pu recueillir, ces formules sont utilisées autant par les griots que par les artistes chasseurs.

La succession simple de deux noms propres constitue un premier type de formule. Bien que cette forme soit apparemment banale, elle peut être assez forte en ce qu'elle associe les deux termes dans un rapport de possession. En bambara, en effet, le rapport de possession est exprimé par la simple succession de deux termes. Ainsi, «*ne muru*» (littéralement «moi couteau») signifie «mon couteau» sans que cette forme nécessite un marqueur de possession. Le même processus est à l'œuvre avec les noms propres. La forme «[NP][NP]» implique la possession et, généralement, la filiation. Dans les chants de louanges, elle est souvent utilisée pour marquer les relations filiales et, plus particulièrement, le rapport à la mère. «Dugo Kambili», c'est Kambili le fils de Dugo, «Sogolon Jata», c'est Jata, le fils de Sogolon. L'utilisation régulière de ce type de formule implique un lien étroit entre le personnage louangé et sa mère, lien qui est parfois visible dans les actions du personnage. Dans le cas de Sunjata, ce lien est renforcé par plusieurs éléments. Sogolon est très présente dans les différents événements de la vie de son fils et elle est à la base de plusieurs des circonstances qui font de Sunjata ce qu'il est. Par exemple, c'est en

partie parce que Sogolon a été désignée par le buffle du Do comme mère d'un enfant extraordinaire que la naissance de Sunjata a été si importante. Et c'est pour sauver l'honneur de sa mère que Sunjata marche pour la première fois. En fait, même sa décision de retourner dans le Mandingue est liée à la sépulture de sa mère. Dans ce sens, le père de Sunjata ne lui donne pas beaucoup plus qu'un statut de noble, la fonction de roi étant longtemps refusée au héros.

La formule suivante est largement utilisée dans les chants de louanges de la confrérie :

[prénom de la mère du personnage][prénom du personnage]

Cette formule est particulièrement révélatrice. Son équivalence fonctionnelle avec le nom personnel unique ([prénom du personnage][patronyme du personnage]) lui permet d'être insérée dans une formule plus complexe.

Par exemple, la formule :

[nom] *dònsò te s'rana*

peut comprendre la formule [prénom de la mère du personnage][prénom du personnage] dans la position du nom.

Cette formule présente un intérêt particulier du fait qu'elle est à la fois complexe et concise. Elle est constituée de deux parties, tant par son sens référentiel que par sa structure rythmique. La première partie, formée du nom individuel et du titre *dònsò*, fonctionne comme épithète³⁰. La dernière voyelle est allongée en fonction de la longueur du nom cité. Du point de vue rythmique, la seconde partie est clairement distinguée de la première. Elle représente, en fait, une des valeurs les plus importantes de la confrérie : le courage. Dans cette formule, comme dans la plupart des autres, le nom est lui-même une structure complexe et peut contenir plus d'un élément.

L'autre intérêt de cette formule se situe au niveau du rapport entre la mère et le personnage. Il convient de noter qu'une formule similaire basée sur le prénom du père du personnage n'est pas aussi largement utilisée dans les chants de louanges.

Dans la société bambara, le rapport à la mère n'est pas univoque. Bien que la société soit dans une large mesure patrilinéaire et, aux dires de plusieurs, patriarcale, le rapport à la mère est aussi important (bien que plus «couvert») que le rapport au père. Comme l'a résumé un de mes

³⁰ Bien que ce phénomène soit lié à la composition par formules, ce mot est une épithète au sens large du terme.

informateurs, le chasseur tient sa force de son père mais il est sous la bénédiction de sa mère. Le patronyme vient du père alors que le prénom est donné dans une cérémonie surtout féminine.

Cette formule peut tirer son origine du système polygame. En ce sens, cette formule signifierait que le personnage en question est l'enfant d'une femme en particulier et non d'une des autres épouses de son père. La problématique de la maternité dans le contexte polygame mandingue étant un thème culturel fondamental, que l'on retrouve jusque dans les épopées, cette interprétation semble plausible.

De plus, le prénom, relié à la mère par certaines pratiques, individualise plus que le patronyme. C'est ainsi que l'on peut interpréter le rapport entre prénom et renommée. Par ailleurs, la présence dans une même formule des prénoms de la mère et du personnage permet de croire qu'une fonction importante de ce type de formule est de faire ressortir l'aspect individuel du personnage cité. D'autre part, dans l'idéologie prêchée par la confrérie des chasseurs, le père est en quelque sorte un rival. La mère, pour sa part, est éducatrice et formatrice.

Si, dans la société bambara, un être humain est rarement seul, un nom personnel est rarement utilisé isolément. De nombreuses formes associent directement le nom personnel d'un individu à ceux d'autres individus ou à ceux de groupes. Par exemple, la forme «[toponyme][nom personnel]» est souvent utilisée pour associer des personnages à des lieux particuliers. En fait, un même personnage peut être associé à plusieurs lieux. Il semble ainsi adopter une forme d'ubiquité symbolique. D'autre part, cette forme renforce le caractère local de la personne en l'inscrivant dans un espace déjà socialisé puisque cet espace a déjà un nom.

L'union de deux éléments à l'aide du connectif «*ni*» (DBF) s'applique à différents types de formules. Parmi celles-ci, la forme [nom propre] *ni* [nom propre] est sans doute la plus pertinente dans la présente étude. Mais il existe d'autres types de formules qui, suivant le même modèle général, utilisent d'autres types de termes.

En bambara, les salutations usuelles ont souvent la structure suivante : «*i ni* [nom]» où «*i*» est le pronom personnel de la deuxième personne, où «*ni*» est un connectif et où [nom] est le nom d'une période de la journée³¹ : *sògòma* pour le matin, *tùle* pour le zénith, *su* pour la nuit, etc. Ces expressions sont généralement traduites «toi et le matin», «toi et le soleil», etc. Toutefois, la signification de l'association entre les deux termes est imprécise. Le connectif «*ni*» peut être

³¹ Ces noms s'apparentent aux noms propres en ce sens qu'ils forment un système restreint et relativement fermé. L'analogie entre les salutations et les formules basées sur le NP semble donc pertinente.

utilisé comme marqueur de comparaison, peut désigner la manière ou le moyen et indique toute association traduite par «et» en français. De plus, cette forme s'applique à la formule habituelle de salutation chez des chasseurs «*a' ni ko*» («vous et dire») ainsi qu'à la formule usuelle de remerciement «*i ni ce*» («toi et l'action»), qui rend plus obscur encore le type d'association établi entre les deux termes.

Il existe une similitude structurelle entre quatre formes verbales marquées : les salutations usuelles (*i ni su*); la parole des griots (Simbon *ni Salaba*) (Hoffman, 1995 : 41); des formules utilisées par les artistes chasseurs (*su bila koo ani kene bila koo*); et le langage de divination (*musoya ni kele*) (Hoffman, 1995 : 42). Quelques analyses formelles permettraient probablement de trouver d'autres associations entre ces formes verbales. Par exemple, il serait possible de dire que les formules de louanges forment un genre de salutation à la troisième personne dont la fonction conative est masquée par le déplacement du sujet. Si cette association est juste, une fonction de ce type de formule peut être de saluer un individu présent en faisant appel à une tierce personne, son ancêtre par exemple.

Dans le langage de divination, la forme est courante et semble contribuer à l'obscurité de ce type de parole. Cette analyse offre donc un certain intérêt. Mais, contrairement aux chants de louanges, il s'agit ici de noms communs et non de noms propres. La similarité de structure que nous traitons pourrait n'être que l'effet de processus syntaxiques habituels du bambara.

D'autres formules plus longues ou plus complexes sont utilisées dans les chants. Elles accordent généralement le même rôle au NP : celui de l'élément changeant contre une structure fixe. Par ailleurs, le NP est très souvent placé en début de formule, la partie fixe complétant chaque vers.

IV.2 Éléments saillants

D'autres types de mots semblent occuper une place similaire à celle des NP dans les formules comme dans la structure générale du chant. Il serait intéressant d'analyser ces mots à la lumière de l'étude des NP dans les mêmes chants. Sans effectuer ces analyses, il est déjà possible d'entrevoir certaines tendances qui semblent se dessiner.

En fait, les artistes auxquels j'ai parlé m'ont dit retarder volontairement le moment où ils dévoilent le nom de l'individu louangé dans le but de créer un effet de tension esthétique. Dans

cette optique, certains mots utilisés aux endroits stratégiques généralement réservés aux NP peuvent servir de leurre déviant l'attention de l'auditeur.

De plus, quelques NC sont des homonymes de NP. Par ailleurs, il semble possible d'interpréter des NC comme NP et vice-versa. Ce passage s'effectue grâce à/ la distinction entre «sens sémantique» du NC et «signifiante sociale³²» du NP. Le mot «*jenε*», par exemple, peut à la fois être interprété comme le nom (commun) pour fuseau et comme le nom (propre) d'une ville importante (Jenne) à laquelle est attachée une forêt sacrée. Lorsque les deux interprétations sont juxtaposées dans une même formule, l'homonymie est mise en relief. D'autre part, si ce mot est utilisé à un moment où un NP est attendu, l'interprétation en tant que NP de ville est favorisée mais peut ne pas correspondre au contexte. Dans ce cas, l'interprétation en tant que NC est possible mais entraîne avec l'homonymie une partie de la «signifiante» associée au NP.

En plus de la place dans la formule, le volume sonore peut rendre divers éléments saillants. C'est le cas de quelques interjections dont la puissance sonore est souvent considérable. Les interjections ont souvent été décrites comme des cris par mes informateurs. Il convient de croire qu'elles servent à attirer l'attention des auditeurs (et, éventuellement, des apprentis). Leur longueur étant peu proportionnelle au débit du chant, elles doivent avoir d'autres utilités comme celle de laisser au chanteur le temps de préparer le texte qui suivra. Leur longueur implique aussi un décalage, un retard dont l'effet esthétique est fortement perceptible. L'ampleur de cet effet est en partie dépendante de la rigidité de l'alternance entre les interventions du *sora* et celles des apprentis. Le retard est d'autant plus perçu comme tel que les interventions des apprentis sont structurées. En fait, il ne s'agit pas toujours d'interjections pures. La plupart des pronoms personnels étant formés d'une voyelle unique, ils se prêtent à un tel traitement d'autant plus qu'ils sont, comme le NP, utilisés généralement en début de phrase, moment stratégique du retard.

IV.3 La *fadènya*

Deux principes divergents permettent de comprendre plusieurs aspects de la place du nom propre dans les chants de louanges : *fàdènya* et *badènya*. Le premier signifie littéralement «le fait de descendre du même père» et se rapporte à la jalousie et à la discorde qui existent entre les

³² Cette notion de signifiante sociale indique que, si le nom signifie peu, du point de vue sémantique, il n'en est pas moins signifiant, socialement.

demi-frères et demi-sœurs, nés d'un même père mais de mères différentes. Le second, qui signifie «le fait d'être nés d'une même mère», désigne l'entente qui règne entre les enfants provenant des deux mêmes parents. La *fàdènya* est donc la partie négative d'une dichotomie liée au système matrimonial polygame. Si son sens courant, éminemment négatif, s'applique à la jalousie et même à la méchanceté en général, son sens premier est spécifique.

Sa pertinence dans la présente étude provient du fait que, dans les chants de louanges comme dans les épopées, la *fàdènya* est en fait valorisée. En fait, dans quelques cas, les actes du personnage louangé peuvent impliquer la violation d'interdits. Le héros, ou du moins le grand chasseur, peut même être une véritable «crapule», aux dires de quelques informateurs. En fait, certains chants sont attribués spécifiquement aux «crapules» qui ont le courage de violer les interdits dans le but d'accomplir leurs actes.

IV.4 Épopées

Si le nom est la forme la plus simple de la parole louangeuse, l'épopée est la plus haute forme de chant de louanges. Pourtant, elle diffère considérablement du chant de louanges tel qu'étudié ici, tant par sa durée que par sa structure. En fait, elle est composée de nombreuses parties dont certaines sont elles-mêmes des chants de louanges. Mais certaines notions relatives aux épopées dans leur ensemble peuvent servir à expliquer différents aspects des chants de louanges.

Nous connaissons les grands royaumes et empires africains à travers grâce aux épopées qui racontent les exploits de leurs fondateurs. Ces épopées sont chantées par des spécialistes de la parole comme les griots et les artistes chasseurs. Si elles contiennent de nombreuses données historiques, elles constituent aussi un genre important de la littérature orale. Si le travail esthétique ou symbolique ne nuit pas spécifiquement à la réalité historique, il est parfois difficile de déterminer l'authenticité précise de quelques-uns des faits relatés.

Dans la région considérée ici, l'épopée la plus connue et la mieux étudiée est sans doute l'épopée mandingue de la fondation de l'empire du Mali par Sunjata Keita au début du XIII^e siècle. En fait, elle décrit un ensemble de royaumes de la région tous impliqués dans le conflit qui opposait le noble Sunjata Keita au forgeron Soumangoro Kante.

D'autres empires et royaumes ont fait l'objet d'épopées élaborées. C'est le cas de l'empire du Ghana ou du royaume bambara de Ségou. Plusieurs épisodes de ces épopées sont fort connus

et ont servi de base à plusieurs chants et textes. Toutefois, leur influence sur l'ensemble des productions expressives de la sous-région semble moins importante que celle de l'épopée mandingue, et ce même en contexte bambara.

D'autres épopées, sans doute moins connues, offrent une forme similaire sans nécessairement décrire la fondation d'un royaume ou d'un empire. Parmi celles-ci, l'épopée du grand chasseur Kambili offre un intérêt particulier dans la présente étude. Elle est chantée par les artistes chasseurs et plusieurs des thèmes qu'elle développe sont communs à l'épopée de Sunjata.

Il y a quelques années, Yoro Sidibe a enregistré une «Histoire de Yamouroudian Traore» qui représente, en quelque sorte, un type moderne d'épopée ou du moins une forme étendue d'un panégyrique adressé à un chasseur encore vivant. Aux dires de quelques personnes, il s'agit d'un des enregistrements les plus forts de l'artiste. L'histoire elle-même est chantée dans sa totalité sur un seul motif mélodique simple répété. Cette structure est atypique tant en comparaison avec les chants de louanges que par rapport aux véritables épopées. Habituellement, les épopées et les panégyriques sont constitués de plusieurs parties correspondant à des modes expressifs distincts ou à des motifs mélodiques différents (cf. (Bird, 1976)) alors que l'accompagnement de cette chanson constitue une forme d'ostinato. La force de cet enregistrement de Yoro Sidibe semble liée à cette uniformité mélodique. De plus, contrairement à la plupart des chants de louanges, cette chanson comporte une part narrative importante. En fait, l'artiste y décrit divers gestes qu'il a accomplis en prévision d'une grande chasse. Cette description semble même être à la limite de dévoiler des secrets de la chasse.

IV.5 Naissance dans les épopées

Les circonstances précédant la naissance du héros dans une épopée africaine sont souvent l'objet d'une élaboration complexe. Il semble que ce soit un moyen d'augmenter le statut du héros en faisant de sa naissance un événement extraordinaire voire surnaturel. Ainsi, un prestige particulier est associé aux naissances survenues durant une éclipse ou un autre phénomène météorologique rare.

Dans certaines versions des épopées de Sunjata et de Kambili, la naissance du héros ne survient qu'à la moitié de l'histoire. Par exemple, dans une version de l'épopée de Kambili (Bird et al., 1974) sur 2727 vers au total, la naissance du héros n'est narrée qu'aux vers 1553 à 1556. D'autres versions donnent des proportions similaires.

Dans les épopées qui nous intéressent, la naissance du héros est orientée autour de ce que l'on pourrait appeler le «choix» de la mère du héros³³. Dans les deux épopées considérées ici, la mère du héros est originellement exclue. Sogolon, la mère de Sunjata, était bossue. En plus du caractère extraordinaire de cette difformité, qui renforce probablement l'association de Sogolon au buffle (animal féroce s'il en est), le mépris éprouvé par la favorite du roi à l'égard de la future mère du héros est résumé dans cette caractéristique physique.

La place des femmes dans les épopées est une façon d'entrevoir la relation entre mère et fils. En tant que mère du héros et rivale de l'épouse favorite du père du héros, la femme peut avoir un rôle considérable dans l'épopée. L'objet de cette vaste partie du texte consacrée à la naissance du héros est surtout centré sur la femme et sur le choix de la mère du héros.

IV.6 Héros

Selon Charles Bird et Martha Kendall (1980), le héros des épopées mandingues est résolument orienté vers la *fàdènya*, principe de compétition généralement conçu comme synonyme de jalousie. Ceci impliquerait, en fait, que les actes du héros en font un être socialement indésirable. Une phrase, répétée plusieurs fois dans certaines versions des épopées mandingues étudiées par ces auteurs, résume cette ambivalence du statut du héros : «le héros n'est bienvenu que pendant les jours troublés». Le héros a donc un rôle précis à jouer dans la société mais ses actions sont, dans une certaine mesure, marginales voire asociales.

D'après une version de l'épopée de Kambili, le but du héros est de «se faire un nom». Cette notion résume très bien le rapport qui s'élabore entre compétition, renommée et nom personnel. Le héros, personnage fondamentalement asocial placé sous le signe de la jalousie filiale, lutte pour acquérir un prestige personnel le plaçant au-dessus de la hiérarchie sociale et même, au-dessus de son père dans le lignage. En effet, si un fils développe plus de prestige que son père, son nom personnel sera cité plus souvent que celui de son père dans les chants et les épopées.

³³ Il s'agit d'un effet de la polygamie en ce sens que c'est parce qu'il a plus d'une femme que le père du héros cherche à savoir quelle femme lui donnera un fils.

IV.6.1 Le grand chasseur est un héros

Dans une certaine mesure, les grands chasseurs correspondent au modèle du héros mandingue proposé par Bird et Kendall (1980). Kambili, héros d'une grande épopée, était d'abord et avant tout un grand chasseur. Selon les griots, Sunjata était lui-même chasseur bien que cette notion soit contestée par quelques chasseurs. Selon eux, Sunjata ne pouvait être chasseur puisqu'il était perclus. Mais même dans un tel cas, la chasse conserve son importance dans l'épopée puisque ce serait alors les généraux de Sunjata qui étaient chasseurs. D'ailleurs, c'est par la chasse que Sogolon est devenue la mère de Sunjata. Le lien entre chasse et héroïsme est donc très étroit. De l'avis de plusieurs chasseurs, l'art épique des griots se base (du moins en partie) sur ce que les artistes chasseurs ont chanté.

La chasse et le combat (événements fondamentaux des épopées mandingues et de la formation des grands empires d'Afrique de l'Ouest) constituent deux aspects d'un même processus de compétition entre individus. Dans les épopées mandingues, même si les combats armés mettent en présence deux groupes ennemis, c'est d'abord autour de l'affrontement entre deux individus que l'action se déroule. Le combat lui-même est généralement narré en quelques lignes mais l'opposition et l'antagonisme entre les opposants (que ce soit entre le héros et son ennemi direct ou entre les co-épouses du père du héros) occupent la plus grande partie de la narration.

IV.6.2 Antagonisme du héros

L'antagonisme entre le héros et son ennemi ne provient pas d'un dualisme de type manichéen. Le héros n'est pas nécessairement «bon» et son ennemi n'est pas seulement «mauvais». En fait, en plus des nuances subtiles entre ces deux pôles, divers éléments montrent que le héros n'est du «bon» côté que parce qu'il est le vainqueur.

Ainsi, les ruses élaborées par les personnages féminins des deux épopées considérées ici sont à l'encontre de la morale commune. En usant de leurs charmes pour obtenir le secret de la force de l'ennemi du héros, ces femmes font acte de trahison. Elles usent d'un pouvoir subtil qui ne fait pas partie du jeu de la sorcellerie qui est le mode du conflit. En fait, la force est plus importante que la «bonté d'âme». Ainsi, c'est plutôt par volonté égoïste que Sunjata a défait Sumangoro que par désir de sauver le Mandingue. C'est parce qu'il a perdu que Sumangoro est considéré comme ennemi et non parce qu'il était cruel.

De telles conceptions doivent avoir un rôle à jouer dans un autre type d'antagonisme : celui entre le chasseur et la bête chassée. Il serait difficile de trouver chez les chasseurs une conception de la bête comme étant maléfique. Pourtant le chasseur doit tuer la bête, acte d'autant plus courageux que la bête est dangereuse. Or le *ṅàma*, force vitale présente chez tous les êtres vivants, n'est positif que lorsqu'il est endigué. C'est le vainqueur du combat, quel qu'il soit, qui est considéré héroïquement et son honneur dépend de la puissance de son adversaire.

À prime abord, la *fàdènya* semble liée au thème œdipien de compétition entre père et fils. Ce thème est décrit explicitement dans la phrase suivante (Bird et al., 1974 : vii) : *i fàden folò y'i fà dè ye*, «c'est ton père qui est ton premier concurrent». Mais au lieu d'une simple triangulation, la *fàdènya* implique un système complexe de relations insérées dans le système polygame. En effet, alors que la triangulation œdipienne est basée sur la différenciation par rapport au couple primaire, la relation de *fàdènya* oppose plusieurs couples par l'adjonction de la co-épouse, de son rapport au père et, éventuellement, de ses enfants. La relation construite par ces quatre personnes (ego, père, mère, co-épouse) ne forme pas une structure carrée d'oppositions binaires. En fait, le processus de triangulation est augmenté voire dédoublé par le rapport d'ego au couple que forment son père et la co-épouse. La relation entre Sunjata et son demi-frère implique en fait cinq personnes sur deux générations : les quatre membres de la relation décrite ci-dessus en plus du demi-frère.

L'enjeu du rapport de compétition entre père et fils n'est pas l'affection de la mère mais bien un défi, lancé au fils, de surpasser son père par ses actes et «se faire un nom pour lui-même» (Bird et al., 1974 : vii). Ceci ne signifie nullement que les actes d'un homme ne sont pas liés à son rapport à sa mère mais bien que certaines notions psychanalytiques liées à l'affection de la mère ne semblent pas pouvoir s'appliquer ici.

En fait, la mère du héros est l'objet de plusieurs des actes les plus importants du héros. Ainsi, c'est pour venger sa mère que Sunjata a commencé à marcher, c'est pour enterrer sa mère que Sunjata s'est battu contre Soumangoro et c'est parce que sa mère était puissante que Sunjata était différent des autres. C'est ce qu'implique l'épithète de «celui aux deux noms» appliquée à Sunjata : Sogolon, bien que femme, a donné un nom (un «totem³⁴») à Sunjata.

³⁴ Dans le Mandingue, ce terme est utilisé pour désigner une association entre un lignage ou un individu et un animal. Cette association semble impliquer une série d'interdits et une communauté de caractère mais ne semble pas constituer un véritable système totémique.

IV.7 Compétition dans le domaine de la chasse

Vouloir surpasser les autres à la chasse est un but d'autant plus difficile à atteindre que le gibier est rare. La compétition pour la nourriture, outre sa résonance darwinienne, est institutionnalisée par la confrérie. Tuer un buffle est un acte de grand courage. C'est aussi une façon d'obtenir une plus grande quantité de nourriture et ainsi nourrir une famille plus nombreuse, ce qui constituerait un «avantage sélectif» sur les autres membres de la société. Il ne s'agit pas ici de principes d'écologie culturelle mais plutôt d'une justification secondaire des actes du chasseur. Le courage n'est pas lié uniquement à la quantité de nourriture obtenue mais plus au danger de l'entreprise. Tuer un éléphant semble moins prestigieux que tuer un buffle. Mais il s'agit bien ici d'une activité de subsistance et non d'une activité sportive. Si la qualité du gibier a une grande importance aux yeux du *sora* et des membres de la confrérie, le nombre de bêtes tuées a son importance propre. Un chasseur prolifique peut avoir une lignée plus nombreuse mais un chasseur téméraire risque sa propre vie.

Il est possible que cette distinction ait un rôle à jouer dans le type de chasse que le chasseur pratique. Si celui-ci se croit suffisamment habile et s'il n'a pas à craindre pour sa descendance, il peut tenter d'acquérir un nom au péril de sa vie. S'il n'est pas encore prêt pour un tel risque, il peut chasser une plus grande quantité de bêtes moins prestigieuses et réserver la grande chasse pour le moment où il aura acquis l'expérience et la force nécessaires. Il n'est donc pas surprenant que les grands chasseurs soient généralement âgés. Le *sora* continuera à glorifier les chasseurs de gros gibier. Les risques encourus par les chasseurs téméraires est la rançon de la gloire que les chasseurs doivent payer pour se faire un nom.

IV.8 Danger

La présence du danger justifie les actes du chasseur. Si le héros n'est bienvenu que pendant les périodes troublées, l'entreprise individuelle du chasseur se tolère facilement lorsqu'elle s'oppose à un danger réel. Le danger le plus palpable est de nature animale. Plusieurs animaux sont réputés dangereux. Ce sont d'ailleurs ces animaux qui font l'objet de procédures spéciales comme le *kuntike*, ablation de la queue, qui sont conçues comme liées au *nyàma*. L'hippopotame bloque les rivières, le buffle contrôle la brousse et le *wokulo* (animal semi-mythique) bloque certaines routes.

L'épopée de Sunjata débute généralement par la chasse. C'est le buffle du Do qui donne femme au père de Sunjata en échangeant sa vie contre le mariage de Sogolon la bossue. Sans être

belliqueuse, Sogolon était elle-même très dangereuse comme en témoigne la nuit que les chasseurs ont passée avec elle. Au cours de cette nuit, lorsque les deux chasseurs ont voulu avoir des relations sexuelles avec elle, Sogolon s'est transformée en bête féroce.

Une topographie du danger s'élabore autour de la distinction entre village et brousse. Le village, où prévaut l'entente et la hiérarchie sociale, est généralement conçu comme un lieu de faible danger même si le danger humain y est toujours présent. À l'opposé, la brousse, terrain privilégié du chasseur, est un lieu de danger constant. Il est donc logique d'y voir la *fàdènya* prévaloir. La route est en quelque sorte une zone intermédiaire. Elle peut être dangereuse mais elle est empruntée par tout le monde. Le fait que le lieu sacrificiel, le *dànkun*, soit toujours construit au carrefour de deux routes renforce cette conception topographique du danger et de la protection. Le danger et le courage forment les deux faces d'une même médaille. En fait, le courage est une réponse au danger tout comme les actes du chasseur répondent aux appels du *sora*.

Le *ηàma* (la «force occulte plus ou moins néfaste» dont sont doués les animaux (DBF)) est un des plus grands dangers de la chasse. Tuer un animal libère du *ηàma*. Cette force est néfaste lorsqu'elle n'est pas contrôlée. Le chasseur est «préparé» à faire face à cette force, tant par sa force spirituelle et psychologique que par son entraînement technique. Son courage est donc mesuré en partie par sa disposition à faire face au danger représenté par le *ηàma* et cette disposition nécessite une préparation complexe encadrée par la confrérie.

IV.9 Individualisme

Ainsi, ces notions reposent sur une notion particulière de l'individualisme. Il ne s'agit pas nécessairement de l'individualisme à caractère atomique véhiculé en Occident, mais d'une forme sociale d'individualisme. Il est connu que la notion même d'individu telle que conçue en Occident est étrangère à de nombreux systèmes philosophiques. La «personne» ou l'individu ne forme pas nécessairement une totalité indivisible et autonome (cf. (Colloque international sur la notion de personne en Afrique noire, 1973)). Mais, ce qui est plus pertinent ici, les actions individualistes décrites ici demeurent fortement ancrées dans l'action sociale.

IV.9.1 Dépassement individuel et place hiérarchique

Le texte du chant de louanges ne dit pas nécessairement ce que l'individu a fait. La part narrative du chant est plutôt limitée et raconte rarement les événements précis dont découlent les actes de courage du chasseur.

Les actes de courage sont surtout désignés, de façon implicite, par le type de chanson. Le lien entre les différents chants et les individus à qui ils peuvent être dédiés fait l'objet d'une association subtile dont le détail est rarement connu des auditeurs. C'est en fait par reconstitution et rétrospection que les membres de l'assistance en viennent à connaître les actes pour lesquels le chasseur est louangé. En fait, les propos du *sora* à l'égard du chasseur ne sont pas nécessairement des «louanges» au sens strict du terme. Quelques propos peuvent être très critiques et il n'est pas évident que leur unique but soit d'honorer le chasseur.

La fonction principale des noms dans les chants de louanges est de pousser les auditeurs (chasseurs ou civils) à se surpasser. Pourtant, une telle volonté de se surpasser n'est pas favorisée dans la société civile puisque le dépassement individuel est contraire à la place hiérarchique que l'individu occupe dans la société.

De manière générale, les griots encouragent les gens à conserver leur place dans la structure hiérarchique. Ceci est visible tant par leur rôle présumé de «référence négative» (Camara, 1992 : 183-191) que par leurs pratiques expressives visant le maintien du statut social. Dans les chants, le noble est encouragé à se comporter comme noble et le griot à assumer son rôle de griot. Nommer les ancêtres d'un noble l'aide à se rappeler de la place qu'ont occupée les membres de son lignage au sein de la société. Les critiques véhémentes que les griots peuvent adresser aux nobles qui ne se comportent pas convenablement ont pour but de préserver la structure sociale hiérarchique.

D'un autre côté, plusieurs chants du *sora* valorisent la rupture d'interdits au profit de la chasse. Le chasseur est donc poussé à placer la réussite dans le domaine de la chasse au-dessus de certaines valeurs de la société civile. S'il est suffisamment entraîné, il pourra contrer les effets attendus de la rupture d'interdits. La connaissance et l'entraînement qu'il reçoit proviennent de son maître avec lequel il entretient un rapport direct sans qu'il fasse partie de sa famille. Le portrait dressé du chasseur est donc celui d'un être fondamentalement individualiste, plaçant la chasse au-dessus de la société civile et acquérant un savoir secret d'un maître qui n'est pas son parent. Le contraste est frappant.

Il s'agit certainement d'une distinction abusive mais elle met en relief deux fonctions fondamentales du nom propre dans les chants de louanges. De la part du griot, il s'agit d'une façon de rappeler à l'individu sa place dans la hiérarchie. De la part du *sora*, c'est un encouragement à dépasser la structure imposée par la société civile.

En contexte polygame, la volonté de se surpasser passe par la compétition filiale représentée par la jalousie des enfants de même père mais de mères différentes, la *fàdènya*. Les principales épopées de la région, celle de Kambili et celle de Sunjata, comportent de nombreux phénomènes liés à la compétition filiale.

Dans certaines versions des épopées, les naissances simultanées du héros et de son demi-frère sont à la base du conflit. S'agirait-il ici d'une transposition polygame du culte des jumeaux? Cette interprétation demanderait sans doute un examen plus approfondi mais il est légitime d'adresser directement la question de la compétition entre demi-frères sans passer par le culte des jumeaux. La compétition entre demi-frères constitue en fait une version extrême de la tension familiale due à la polygamie. L'importance de la mère et du conflit qu'elle entretient avec sa co-épouse est une donnée essentielle.

IV.9.2 Réussite individuelle

Dans les sociétés mandingues, seuls quelques domaines d'activités laissent une place réelle à la réussite individuelle : la chasse, le commerce, la guerre, les arts et la fonction publique. Une topographie de la société en centre et en marges permettrait sans doute de rendre compte de quelques-uns de ces phénomènes mais elle ne devrait pas être basée sur une notion démographique de majorité ou sur une notion sociologique d'exclusion. Les personnes orientées vers la réussite individuelle sont nombreuses et ne sont généralement pas reléguées à un statut inférieur dans la société.

Peu importe son statut à la naissance, un être peut tenter d'acquérir un prestige individuel dans un des domaines mentionnés ci-dessus. Ce prestige lui donne alors un statut social spécifique, plus élevé que celui qu'il détenait en tant que civil.

La possibilité d'accéder à un statut individuel supérieur semble servir de soupape de pression à la société civile même si la hiérarchie sociale y est moins pesante qu'à l'époque des grands empires. Malgré de nombreux changements et un degré évident de nivellement, la société conserve divers éléments d'inégalité sociale dans sa structure.

L'opposition entre réussite individuelle et rôle traditionnel n'est pas co-extensive à la dichotomie entre modernité et tradition. La chasse, par exemple, est une activité éminemment traditionnelle bien qu'elle soit une des principales voies vers la réussite individuelle.

La culture réserve aux femmes peu de lieux où elles peuvent acquérir un prestige individuel. Le commerce est une de ces rares possibilités. La place du marché accorde une grande importance aux femmes tant comme commerçantes que comme clientes. La présence des femmes dans les épopées dévoilent une autre possibilité, offerte aux femmes, de se réaliser individuellement. Les femmes peuvent compléter les héros. L'individualisme est contraire à l'harmonie communautaire qui dépend, elle, d'une hiérarchie stricte.

Le lien entre individualisme et destin est complexe. Dans le contexte actuel, la notion de destin individuel (*dakan*) est ambiguë. Son nom semble être de composition bambara : «*da.kan* (création.parole)» (DBF) ou «*nà.kan* (venue.parole)» (DBF). Mais son application prend un sens musulman : «*ala k'a nàkan diyá*, Que Dieu lui accorde un heureux destin!» (DBF). Un informateur me disait que le chasseur surpassait son destin (à l'aide de procédures spéciales comme l'utilisation de certaines plantes), alors qu'un autre me disait que si un chasseur tue beaucoup, c'est que Dieu a mis dans son destin de tuer beaucoup. Sans être incompatibles, ces deux points de vue compliquent l'analyse.

IV.10 Noms

Suite à ces commentaires sur les noms dans les chants de louanges et sur des phénomènes apparentés, il est possible de tenter de répondre aux divers aspects de la problématique initiale (cf. supra p. 3).

IV.10.1 Pourquoi y a-t-il tant de noms propres dans les chants de louanges?

Une réponse générale est qu'ils ont de nombreuses caractéristiques particulièrement appropriées pour les chants de louanges. Certaines des propriétés importantes des noms propres seront donc résumées ici.

Tout comme l'image, le nom propre condense, en tant que signe plein, un ensemble de significations (Barthes, 1972 : 127). Pour paraphraser le proverbe populaire, il serait possible de dire que, comme l'image, «le nom propre vaut mille mots». C'est d'ailleurs une de ses forces en tant que signe littéraire. Il évoque une réalité complexe (objet de la «réminiscence» (Barthes,

1972 : 124)), le pouvoir de l'évocation étant indépendante de la possibilité de dénoter et permet de combiner (et cacher) plusieurs significations dans un même signe.

Étant généralement de forme simple, il permet, du point de vue de la production expressive, la répétition à travers des formules verbales simples. Il semblerait d'ailleurs facile de justifier la présence du NP par des critères linguistiques ou poétiques purement formels tels que l'euphonie, l'assonance ou l'harmonie vocalique. Or, ces critères ne suffisent pas à expliquer le choix, le sens ou l'importance du NP dans les chants étudiés. Ces dimensions constituent ce que l'on pourrait concevoir comme la «signifiante» du NP, incluant à la fois sa signification et son importance structurelle. L'utilité pratique de l'aspect formel du NP, prise isolément, ne suffit pas à expliquer son importance dans les chants puisqu'une énumération pure, étant peu signifiante, n'aurait sans doute aucune valeur esthétique dans un mode de production expressive. Par ailleurs, les noms propres forment un système relativement restreint. La construction d'un sous-ensemble restreint (constitué par les noms chantés au cours d'un même chant) à l'intérieur d'un ensemble vaste mais plus restreint que celui constitué par les autres parties du discours est donc plus intéressante qu'une énumération pure. C'est sans doute en ce sens qu'il faut comprendre la notion de signification dans une classe de formules telle que décrite par les informateurs de Barbara Hoffman (1995 : 41).

Orienté vers le souvenir et la mémoire (la «réminiscence» de Barthes (1972)), le nom est tout désigné pour remplir le rôle social du chant de louanges qui est de perpétuer la tradition. En entendant les noms des grands chasseurs ou des membres de son lignage, l'auditeur peut chercher à connaître l'histoire de ces personnages. Du point de vue social le nom permet d'ailleurs, plus que d'autres types de signes, de singulariser (au sens de l'anglais «single out») et de distinguer. En ce sens, il favorise une forme particulière d'inégalité sociale. Il met en valeur quelques individus au détriment des autres. C'est d'ailleurs un principe fondamental de la «célébrité» ou, plus précisément, du «renom». Mais cette inégalité n'est pas basée sur le système hiérarchique entretenu par la structure sociale globale.

Le nom attire l'attention de l'auditeur. Il s'agit d'un signe particulièrement saillant, d'autant plus que les paroles des chants sont parfois inintelligibles, que le débit du chanteur est rapide, qu'une partie du vocabulaire est obscure et que les noms sont souvent détachés du reste. De plus, le nom personnel est un signe connu et reconnu par l'auditeur. C'est pour cette raison qu'il interpelle l'auditeur. Par ailleurs, les noms sont généralement séparés du reste, souvent placés en début de formule. De plus, les formules dans lesquelles ils sont insérés sont répétées à plusieurs reprises, ce qui augmente leur effet. Le répertoire des noms étant limité, les noms sont facilement reconnus, même dans un contexte où l'intelligibilité est moindre. Dans le cas de noms étrangers,

cet effet peut être encore plus fort puisque le nom peut ressortir de la structure phonologique du chant.

IV.10.2 Quels noms sont utilisés?

Les noms personnels sont utilisés en abondance dans les chants de louanges. Ils peuvent généralement être formés du prénom et du patronyme, du patronyme seul, du prénom seul ou du prénom de la mère suivi du prénom du personnage. Ils peuvent être insérés dans des formules dont ils constituent la partie variable ou être utilisés isolément. Il est bien sûr probable que le choix des noms soit influencé par des critères formels et métriques. Or, comme mentionné ci-dessus, ces critères ne suffisent pas à expliquer ces choix. Par ailleurs, mes informateurs ne m'ont pas donné de détails explicites à ce sujet et la littérature réserve peu de place à l'étude spécifique de la part formelle des NP. Quoiqu'il en soit, la forme syllabique et tonale des noms personnels est relativement régulière et il est possible de voir les différents noms personnels utilisés comme formellement équivalents au niveau de l'énonciation. Logiquement, ce type d'équivalence semble diminuer l'impact de la forme particulière d'un nom spécifique pour sa sélection comme élément du chant. Par ailleurs, dans les chants des chasseurs, tout nom peut être utilisé, peu importe sa provenance, en autant que diverses informations relatives au référent soit communiquées au *sora*. Les griots, par contre, chantent surtout les grandes familles du Mandingue et la sélection des noms fait face aux contraintes du répertoire restreint constitué par l'ensemble des membres de ces familles, qui sont l'objet d'un apprentissage spécifique. Dans un cas comme dans l'autre, des critères sociaux s'ajoutent aux critères formels pour déterminer le choix des noms énoncés.

Outre les noms personnels, d'autres noms sont utilisés dans les chants. D'une part, les toponymes, qui permettent de décrire un espace, et d'autre part les ethnonymes, si importants au niveau identitaire. De plus, d'autres types de mots semblent avoir une utilité similaire à celle des noms propres et peuvent remplir certaines des mêmes fonctions. C'est le cas, par exemple, des noms d'espèces végétales et de certains noms communs entretenant des rapports d'homonymie avec les noms propres.

IV.10.3 Que signifient les noms propres?

Les noms sont des signes fortement évocateurs et signifiants mais leur signification n'est pas toujours dénotative et univoque. En fait, ils signifient peut-être plus par leur utilisation que

par leur sens référentiel propre. Dans les chants de louanges, les noms propres développent des significations complexes au sein de structures signifiantes «feuilletées» et «épaisses» (Barthes, 1972 : 126).

Les noms personnels mentionnés dans les chants de louanges font partie d'un répertoire. Chez les griots, il s'agit du répertoire des noms des membres des grands lignages du Mandingue. La réalité désignée par l'ensemble des chants des griots est donc un réseau de lignages entretenant entre eux divers rapports, se situant dans une hiérarchie sociale et liée, en définitive, au Mandingue comme tradition et comme communauté culturelle.

Chez les artistes chasseurs, il s'agit d'un ensemble hétérogène regroupant les noms des grands chasseurs et d'autres personnages courageux. Puisque la plupart des individus désignés par ces noms ont fait partie de la confrérie des chasseurs, les chants du *sora* évoquent cette association traditionnelle et son rôle social.

D'autre part, chaque chant est lié à un type particulier de personne. Chez les griots, la plupart des chants désignent spécifiquement un lignage. Chez les artistes chasseurs, la signification profonde de chaque chant est déterminée par le type de personne auquel ce chant peut être dédié. Par exemple, un chant donné peut être dédié à ceux qui ont tué un buffle mâle et la signification profonde de ce chant se rapporte à l'histoire de la chasse au buffle, cette histoire pouvant être métaphorique. Ainsi, le nom, lorsqu'il est chanté dans un panégyrique des chasseurs, prend une partie de son sens dans la signification profonde de ce chant lui-même.

De plus, les noms chantés dans une même formule désignent des individus ayant au moins un élément en commun. Une formule répétée implique donc une signification générale qui est appliquée à chaque nom.

IV.10.4 Quel est le rôle des noms propres dans les chants de louanges?

Les noms ont de nombreuses utilités que l'on peut entrevoir selon diverses perspectives. La perspective formelle ayant été mentionnée à quelques reprises ci-dessus, il semble possible de se concentrer sur la part signifiante des NP. Barthes résume bien cette signifiante dans sa conception du NP chez Proust (Barthes, 1972). Puisque cette conception a été décrite ci-dessus (cf. supra p. 11 sq.), seuls quelques détails spécifiques au rôle du NP pour le *sora* et pour le griot sont décrits ici.

Pour le *sora*, ils servent à motiver, à comparer et à distinguer les grands chasseurs. Cette utilisation force à la fois à l'humilité, puisque de nombreux autres noms de chasseurs sont mentionnés, et à l'excitation causée par la gloire d'être nommé auprès de grands chasseurs.

En citant les noms de tant d'individus, le *sora* pousse le chasseur à :

- a) se sentir honoré d'être cité parmi tant de grands personnages;
- b) rester humble puisqu'il y a tant de grands chasseurs;
- c) se surpasser en se mesurant aux exploits accomplis par ces grands chasseurs;
- d) chercher à être chanté pour la postérité;
- e) adopter une conduite morale.

Les griots, pour leur part, les utilisent comme une voie d'accès à l'individu. La connaissance que ces spécialistes ont de la généalogie des grandes familles de la région leur permet de louer la plupart des membres de la société à l'aide de leurs noms. Puisque le rôle et les effets des NP sont deux aspects d'une même réalité, quelques commentaires relatifs à ces deux parties de la problématique initiale se recourent.

IV.10.5 Quels sont les effets des noms propres?

La question des effets du NP ne se situe pas dans une véritable théorie de la réception. Une telle théorie devrait, à mon avis, se baser sur des données empiriques (voire expérimentales) précises auxquelles je n'ai pas accès. En fait, puisque mes principaux informateurs sont eux-mêmes «producteurs», les informations que j'ai recueillies à ce sujet concernent surtout l'effet que les artistes désirent provoquer. Toutefois, quelques discussions informelles avec d'autres tenants de la culture, ainsi que les réponses d'un maître chasseur à ce sujet lors d'une entrevue semi-dirigée, me permettent de penser que l'effet recherché est ressenti par les auditeurs eux-mêmes. Comme exposé plus tôt, ma conception de l'effet du NP doit beaucoup à la notion de «réminiscence» telle que décrite par Barthes (1972 : 124). La différence tient ici au fait que le rapport entre producteur et récepteur, conçu comme rigide dans une théorie littéraire, est ici dynamique. Ainsi, l'effet du NP se situe dans l'ensemble constitué par «le souvenir, l'usage [et] la culture» (Barthes, 1972 : 126). Si «l'usage» est ici éminemment dynamique, c'est qu'il s'agit d'étude de la performance (Bauman, 1977; Paredes et Bauman, 1972). Sans entrer dans le détail

de la dimension théorique de cette étude, il convient de décrire certains éléments de l'effet dynamique du NP selon son «usage» dans les chants de louanges.

Dans le contexte culturel mandingue, le nom propre a généralement pour effet de glorifier l'individu lorsqu'il est prononcé (chanté ou même crié) dans le contexte d'une performance publique. Dans la conception bambara traditionnelle, selon quelques auteurs (cf., par exemple (Hoffman, 1995)), cet effet est ressenti à travers l'excitation du *ɲàma*, cette force dangereuse qui doit être contrôlée et endiguée. L'effet, bien que bénéfique, doit être contrôlé. Pour le noble chanté par un griot, ce contrôle passe par le maintien et la tenue ainsi que par le don d'argent. Chez les chasseurs, les actes de bravoure peuvent être vus comme une façon d'utiliser cette force à bon escient. L'effet individuel recherché par les artistes chasseurs est de motiver les auditeurs à se faire un nom en se surpassant. Le nom est à la fois le stimulus (en tant que forme verbale) et le point d'achèvement (en tant que mesure de la renommée).

Bien que les chants soient dirigés vers les chasseurs, les effets peuvent se faire sentir parmi les autres membres de l'assistance, à qui les actes des chasseurs servent de modèle. En fait, il arrive qu'une chanson soit dédiée à une personne qui n'est pas membre de la confrérie. Au cours des cérémonies considérées ici, un des cas les plus frappants est celui de deux femmes de l'hôte de la cérémonie (lui-même pêcheur et non chasseur) qui venaient d'accoucher le même jour. En l'honneur de ces deux femmes et après un léger incident (des non-initiés ont dansé sur un *cefoli*), le *sora* a chanté une chanson dont le texte disait (selon mes informateurs) que les enfants appartiennent à tout le monde. Bien que cette chanson encourage l'harmonie entre les co-épouses, contrecarrant ainsi les effets de la *fadènya*, honorer ainsi des femmes en public est une forme d'encouragement qui n'est pas très loin de l'effet de motivation recherché dans le panégyrique des chasseurs.

Socialement, le nom a un effet secondaire, directement lié à la «réminiscence» (Barthes, 1972 : 124) : il entretient le lien au passé traditionnel en donnant aux héros défunts une place dans la vie actuelle. Cette vision de la tradition n'est pas celle, contraignante, d'une culture fermée sur elle-même mais bien celle, enrichissante, d'un schème de référence poussant l'individu à accomplir des actes de bravoure dignes des plus grands héros du Mandingue.

CONCLUSION

Comme mentionné en introduction, le présent travail est conçu comme la première étape de recherches approfondies sur des pratiques expressives (musicales et verbales) de deux groupes de spécialistes traditionnels du Mandingue, les griots et les artistes chasseurs.

Ces recherches ont pour principaux objectifs de contribuer à la description ethnographique du Mandingue tout en décrivant des traditions expressives spécifiques. De plus, il est possible, au cours de telles recherches, d'examiner les rapports qu'entretiennent entre eux deux groupes de spécialistes traditionnels en déterminant les paramètres qui permettent de différencier leurs répertoires et leurs statuts identitaires.

La présente étude a donc été réalisée dans le but de répondre à une problématique simple, posée par les noms propres dans les chants de louanges du Mandingue. Si ce thème a été exploré tout au long de ce travail, l'intégration de ce phénomène à d'autres aspects de la culture a permis de suivre quelques-unes des ramifications engendrées par la présence des noms propres dans les chants de louanges. La mise en contexte de ce phénomène a permis d'exposer diverses notions relatives à la confrérie des chasseurs, aux épopées ou à la réussite individuelle. Ces notions ont donc été examinées dans les rapports qu'elles entretiennent avec la présence des noms propres dans les panégyriques.

Comme mentionné en introduction, l'inspiration initiale de ce travail provient en partie d'une conception particulière du nom propre en contexte littéraire exposée par Roland Barthes (1972). Comme expliqué dans le premier chapitre, le type de nom propre étudié ici est lié, tout comme dans le nom littéraire de Barthes, à la mémoire, à la culture et à l'usage : la mémoire réfère ici à la perpétuation de la tradition autant qu'à la réminiscence; la culture est représentée par le contexte culturel précis dans lequel le nom propre est inséré; et l'usage se rapporte au fait

que les chants de louanges, contrairement au langage courant, engendrent un ensemble de formes verbales particulièrement marquées dans lesquelles les noms sont prononcés.

D'autre part, le nom propre est utilisé différemment dans les productions des deux traditions expressives étudiées, l'art des griots et l'art des chasseurs. Dans un cas, il vise surtout à glorifier l'individu en l'insérant dans la profondeur de sa généalogie alors que dans l'autre il pousse le chasseur à se faire un nom.

RÉFÉRENCES

- Amselle, J.-L. (1985). Ethnies et espaces : pour une anthropologie topologique. *in* Au cœur de l'ethnie : ethnies, tribalisme et État en Afrique. Amselle, J.-L. et E. M'Bokolo. Paris, Éditions la découverte : 11-48.
- Amselle, J.-L. et E. M'Bokolo (1985). Au cœur de l'ethnie : ethnies, tribalisme et état en Afrique. Paris, Éditions la découverte.
- Bâ, A. H. (1973a). La notion de personne en Afrique Noire. *in* La notion de personne en Afrique noire. Colloque international sur la notion de personne en Afrique noire. Paris, Centre national de la recherche scientifique : 181-192.
- Bâ, A. H. (1973b). L'étrange destin de Wangrin; ou, Les roueries d'un interprète africain. Paris, Union générale d'éditions.
- Bâ, A. H. (1991). Amkoullel l'enfant Peul : mémoires. Arles, Actes Sud.
- Bâ, A. H. (1994). Oui mon commandant! Mémoires (II). Arles, Actes sud.
- Bailleul, C. (1977). Cours pratique de Bambara III : types de phrases. Bobo-Dioulasso, la Savane.
- Bailleul, C. (1996). Dictionnaire bambara-français. Bamako, Donniya.
- Barthes, R. (1972). Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques. Paris, Éditions du Seuil.
- Bauman, R. (1977). Verbal art as performance. Rowley, Newbury House Publishers.

- Bazin, J. (1985). À chacun son Bambara. *in* Au cœur de l'ethnie : ethnies, tribalisme et État en Afrique. Amselle, J.-L. et E. M'Bokolo. Paris, Éditions la découverte : 87-127.
- Bazin, J. (1988). «Princes désarmés, corps dangereux. Les «rois-femmes» de la région de Segou» Cahiers d'Études Africaines 28 (3-4) : 375-441.
- Bénard, J. (1996). D'un déterminant l'autre : les noms propres modifiés de *Guignol's Band I*. *in* Le texte et le nom. M. Léonard et É. Nardout-Lafarge. Montréal, XYZ : 107-119.
- Bird, C. (1972). Heroic Songs of the Mande Hunters. *in* African Folklore. R. M. Dorson, Bloomington, Indiana University Press : 275-293.
- Bird, C. S. et al. (1974). The Songs of Seydou Camara Volume One : Kambili. Bloomington, African Studies Center, Indiana University.
- Bird, C. (1976). «Poetry in the Mande : Its form and meaning» Poetics 5 (2) : 89-100.
- Bird, C. S. et M. B. Kendall (1980). The Mande Hero : Text and Context. *in* Explorations in African Systems of Thought. I. Karp. et C. S. Bird. Bloomington, Indiana University Press : 13-26.
- Camara, S. (1992). Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké. Paris, Conakry, ACCT, Karthala, SAEC.
- Cashion, G. (1982). Hunters of the Mande: a behavioral code and worldview derived from the study of their folklore. Thèse de doctorat, folklore, Bloomington, Indiana University.
- Cissé, D. (1970). Structures des Malinké de Kita (contribution à une anthropologie sociale et politique du Mali). Bamako, Éditions populaires.
- Cissé, Y. T. (1964). «Notes sur les sociétés de chasseurs Malinké» Journal de la société des africanistes 34 (2) : 175-226.
- Cissé, Y. (1973). Signes graphiques, représentations, concepts et tests relatifs à la personne chez les Malinké et les Bambara du Mali. *in* La notion de personne en Afrique noire. Colloque international sur la notion de personne en Afrique noire. Paris, Centre national de la recherche scientifique : 131-179.
- Cissé, Y. T. (1994). La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : mythes, rites et récits initiatiques. Paris, Nouvelles du Sud.

- Cissé, Y. T. et W. Kamissoko (1988). La grande geste du Mali, des origines à la fondation de l'Empire : traditions de Krina aux colloques de Bamako. Paris, Karthala, Arsan.
- Cissé, Y. T. et W. Kamissoko (1991). Soundjata la gloire du Mali : la grande geste du Mali, tome 2. Paris, Karthala, Arsan.
- Colloque international sur la notion de personne en Afrique noire (1973). La notion de personne en Afrique noire. Paris, Centre national de la recherche scientifique.
- Conde, A. (1975). Les sociétés traditionnelles mandingues. Niamey, Centre régional de documentation pour la tradition orale.
- Conrad, D. C. et B. E. Frank (1995). Status and identity in West Africa : Nyamakalaw of Mande. Bloomington, Indiana University Press.
- Conrad, D. C. (1999). MANSA mission statement. Document électronique.
- Coulibaly, D. J. (1985). Récit des chasseurs du Mali : Dingo Kanbili, une épopée des chasseurs malinké de Bala Jinba Jakite. Paris, Conseil international de la langue française.
- Derive, M. J. (1978). Bamori et Kowulen ; chant de chasseurs de la région d'Odienné. Abidjan, Institut de Linguistique Appliquée, Université d'Abidjan.
- Dieterlen, G. (1988). Essai sur la religion bambara. Bruxelles, Université de Bruxelles.
- Feld, S. (1990). Sound and sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- Finnegan, R. H. (1970). Oral literature in Africa. Oxford, Oxford University Press.
- Ganay, S. de (1941). Les Devises des Dogons. Paris, Institut d'Ethnologie.
- Harris, L. A. (1992). The play of ambiguity in praise-song performance : a definition of the genre through an examination of its practice in northern Sierra Leone. Thèse de doctorat, folklore, Bloomington, Indiana University.
- Hoffman, B. G. (1990). The power of speech : language and social status among Mande griots and nobles. Thèse de doctorat, linguistique, Bloomington, Indiana University.

- Hoffman, B. G. (1995). Power, Structure and Mande *Jeliw*. in Status and Identity in West Africa : Nyamakalaw of Mande. D. C. Conrad. et B. E. Frank. Bloomington, Indiana University Press : 36-45.
- Innes, G. (1974). Sunjata : three Mandinka versions. Londres, School of Oriental and African Studies, University of London.
- Jansen, J. et al. (1995). L'épopée de Sunjara, d'après Lansine Diabate de Kela (Mali). Leyde, Université de Leyde.
- Johnson, J. W. et F.-D. Sisòkò (1992). The epic of Son-Jara : a West African tradition. Bloomington, Indiana University Press.
- Johnson, J. W. et al. (1997). Oral Epics from Africa : Vibrant Voices from a Vast Continent. Bloomington, Indiana University Press.
- Kanté, N. (1993). Forgerons d'Afrique noire : transmission des savoirs traditionnels en pays malinké. Paris, L'Harmattan.
- Knight, R. (1984). Music in Africa : The Manding Contexts. in Performance practice. G. Béhague. Westport, Greenwood Press : 53-90.
- Kripke, S. A. (1980). Naming and necessity. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Labouret, H. (1929). «La parenté à plaisanteries en Afrique occidentale» Africa 2 (3) : 244-254.
- Leynaud, É. et Y. Cissé (1978). Paysans malinké du Haut Niger : tradition et développement rural en Afrique soudanaise. Bamako, Imprimerie populaire du Mali.
- Lord, A. B. (1965). The singer of tales. New York, Atheneum.
- Lord, A. B. (1991). Epic singers and oral tradition. Ithaca, Cornell University Press.
- Lord, A. B. (1995). The Singer Resumes the Tale. Ithaca, Cornell University Press.
- Mariko, K. A. (1981). Le monde mystérieux des chasseurs traditionnels. Dakar, Les nouvelles éditions africaines.
- Marty, R. (1996). Statut du nom propre. Document électronique.
- Mauss, M. (1928). Parentés à plaisanteries. in Essais de sociologie. Paris, Éditions de Minuit.

- McNaughton, P. (1988). The Mande blacksmiths : knowledge, power, and art in West Africa. Bloomington, Indiana University Press.
- Monteil, C. (1977). Les Bambara du Ségou et du Kaarta (étude historique, ethnographique et littéraire d'une peuplade du Soudan français). Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose.
- N'Diaye, B. (1970). Groupes ethniques au Mali. Bamako, Éditions populaires.
- Niane, D. T. (1960). Soundjata ou l'épopée mandingue. Paris, Présence africaine.
- Okpewho, I. (1979). The Epic in Africa : Toward a Poetics of the Oral Performance. New York, Columbia University Press.
- Paredes, A. et R. Bauman (1972). Toward New Perspectives in Folklore. Austin, University of Texas Press.
- Paulme, D. (1939). «Parenté à plaisanteries et alliance par le sang en Afrique occidentale» Africa 12 (4): 433-444.
- Peirce, C. S. (1981). Writings of Charles S. Peirce : a chronological edition. Bloomington, Indiana University Press.
- Sidibe, B. K. (1980). Sunjata. Banjul, Old National Library.
- Sperber, D. et D. Wilson (1995). Relevance : communication and cognition. Oxford, Blackwell.
- Tamari, T. (1997). Les castes de l'Afrique occidentale, artisans et musiciens endogames. Nanterre, Société d'ethnologie.
- Thoyer, A. (1995). Récits épiques des chasseurs bamanan du Mali de Mamadu Jara. Paris, L'Harmattan.
- Vydrin, V. (1996). «Who speaks Mandekan? : a note on current use of Mande ethnonyms and linguonyms» Mansa newsletter 25 : 6-9.
- Zahan, D. (1960). Sociétés d'initiation bambara, le N'Domo, le Korè. Paris, Mouton.
- Zahan, D. (1963). La dialectique du verbe chez les Bambara. Paris, Mouton.
- Zemp, H. (1966). «La légende des griots malinké» Cahiers d'études africaines 24 (4) : 611-642.