

ÊTRE GRIOTTE EN CASAMANCE AUJOURD'HUI :
*Analyse des conditions du métier et du contenu
des chants des griottes mandingues*



Laura Inés Machín Álvarez

Mémoire de Master

Sous la direction d'Ingse Skattum

Programme d'études asiatiques et africaines

Option : L'Afrique francophone au sud du Sahara

Université d'Oslo

Automne 2008

Avant propos

Tout d'abord, un grand merci à ma directrice de mémoire, Ingse Skattum. Sans elle, ce travail n'aurait pas connu le jour. Je lui remercie de son soutien et de sa patience. Merci de m'avoir motivé au retour sur les « bancs de l'école » et de m'avoir guidée dans l'étude approfondie d'une culture et d'une littérature qui me passionnaient déjà.

Merci à Edmond Diémé, mon premier contact lors du séjour du travail de terrain au Sénégal qui, même à distance, était attentif à ce que les conditions de séjour et de travail soient les meilleurs.

Merci à N'Déné Coly à Sédhiou qui, dès le jour même de notre connaissance et de mon arrivée s'est mis entièrement à disposition, fixant des rendez-vous et s'engageant volontairement dans tout ce qui était coopération dans le travail. Merci à Kader Tall, dont l'assistance dans l'enquête m'a aussi été très chère. Merci à Ousmane Diaïté, mon hôte, qui, discrètement, veillait à ce que tout soit à sa place et qu'on se sente comme chez soi. Merci à vous trois encore, aussi pour votre compagnie, nos causeries et ces moments de détente qui témoignaient d'une vraie communion. Merci à tous à Faradala.

Abaraka aux *jalimusolu*, mes griottes, dont les chansons m'ont accompagnée tout au long de l'élaboration du mémoire et qui m'ont encouragée dans sa poursuite.

Merci à Mariama Diémé sur la côte pour ses plats délicieux, et à son époux Seckou Coly qui quotidiennement m'accueillaient parmi ce monde qui se rassemblait autour du bol communautaire. Merci à tout l'entourage pour les sessions de traduction collective à l'heure du thé, et tout particulièrement à Alfa Sagna de Djannah qui si gentiment a contribué à l'élucidation des textes mandingues.

Merci à Jan Sverre Knudsen, qui a eu la gentillesse d'amener le corpus des chansons enregistrées jusqu'en Gambie, faisant transcrire et traduire quelques-unes. Merci à Idrissa Coulibaly à Oslo, à Steve au Cap, à Lelija à Arandjelovac, à Raúl à Stocolme. À Yelitzia, *un sinfín de gracias* ! Enfin, je ne saurais tous les énumérer.

À la mémoire de mon père, Pedro Machín, dont les premiers vers d'un de ses acrostiches, jaunis par le temps, témoignent de ses conseils et de ses encouragements :

*Laurita, seguí estudiando
Avanzando hacia la meta
Un día verás se completa
Rimas que vas encontrando.
[...]*

Oslo, 11 novembre 2008

Table des matières

Avant propos.....	iii
Table des matières	v
Introduction	1
1 Cadre théorique	5
1.1 Littérature orale	5
1.1.1 Définition	5
1.1.2 Le rôle social	7
1.1.3 La transmission	8
1.2 Ethnomusicologie	9
1.2.1 Définition	9
1.2.2 Le rôle social	11
1.2.3 Un art collectif.....	13
2 Les griots.....	14
2.1 Les fonctions et les rôles du griot.....	15
2.2 L'image du griot dans la littérature écrite	16
2.3 « Les artisans de la parole »	18
2.4 Signification du terme <i>nyamakala</i>	19
2.5 L'endogamie des <i>nyamakala</i>	20
2.6 L'origine du griot	21
2.7 Quelques considérations linguistiques sur les termes <i>griot</i> et <i>jeli</i>	23
2.8 Les griots mandingues.....	24
2.9 Les rôles du griot aujourd'hui	25
3 Les griottes.....	27
3.1 Les griottes mandingues	27
3.1.1 Origines de la griotte mandingue	28
3.1.2 Leur emploi d'instruments musicaux.....	30
3.2 Les griottes wolof.....	31
3.3 Les femmes <i>dimba</i>	33
4 Méthodologie de l'enquête	37
4.1 L'entretien	37

4.2	L'observation.....	38
4.3	L'enregistrement	39
4.3.1	Sélection des lieux de l'enquête	39
4.3.2	Sélection des griottes.....	40
4.3.3	Sélection des chansons	40
5	Présentation du terrain d'enquête.....	42
5.1	La composition ethnique de la Casamance	42
5.2	L'arrivée des Mandingues en Casamance	44
5.3	La situation sociolinguistique au Sénégal	46
5.4	La situation sociolinguistique en Casamance.....	48
5.5	Les lieux d'enquête : Sédhiou, Abéné et Djannah	49
6	Quand la griotte chante.....	51
6.1	L' « événement communicatif ».....	51
6.2	Types de chansons selon le thème.....	52
6.2.1	Thèmes des chansons africaines.....	52
6.2.2	Thèmes des chansons de femmes mandingues	53
6.2.3	Thèmes des chansons de griottes	54
6.3.	Analyse des chansons des griottes casamançaises	55
6.3.1	La transcription et la traduction	55
6.3.2	Chants de louanges.....	57
6.3.2.1	Chants du répertoire <i>tilibo</i>	57
6.3.2.2	Chants du répertoire mandinka ou <i>tilijii</i>	80
6.3.3	Chants du quotidien.....	85
6.4	L'accompagnement musical.....	93
6.5	Perceptions de la <i>jaliya</i>	96
6.5.1	La perception des griottes de leur métier	96
6.5.2	La perception de la société du métier du griot	99
6.5.3	La perception des <i>dimba</i> de leurs fonctions comme griottes	101
	Conclusion.....	102
	Références bibliographiques	105
	Discographie	117
	Annexes	118
1	Chansons enregistrées, rangées par ordre chronologique.....	118

2	Exemple de travail de transcription et traduction.....	120
3	Exemples de transcriptions et de traductions sur le terrain	123
4	Guide d'entretien	125
5	Emploie du temps lors de l'enquête du terrain	126
6	Table des chansons en CD.....	127
7	Summary	128

Introduction

« La parole est de l'eau ; une fois répandue, elle ne se ramasse pas »
(Proverbe peul)

L'objet de cette étude est d'examiner les conditions du métier des *jelimuso* ou *griottes* mandingues du Sénégal, ainsi que leurs chants et le contenu de ceux-ci. Ces bardes féminines, avec leur homologues, les *jeli* ou *griots*, sont membres d'une caste chargée de la détention de la tradition orale et de la transmission de l'histoire sous forme de musique et de poésie. Leur activité principale est de chanter des louanges. Les griots ont leur origine dans l'ancien Empire du Mali, fondé au XIII^{ème} siècle, ayant pour fonction de transmettre de père en fils et de mère en fille les paroles héritées des ancêtres.

Le choix du sujet a eu pour point de départ notre intérêt pour la musique africaine et la littérature subsaharienne. Des séjours préalables au Sénégal ont déterminé le choix géographique. Ce mémoire se fonde sur l'analyse d'une enquête menée en Casamance aux mois d'avril et mai 2005.

Les griottes sont présentes à toute manifestation culturelle, et certaines fêtes ne se conçoivent pas sans leur présence. Elles jouissent d'une grande liberté de parole, et, en plus de chanter des louanges, les griottes remplissent le rôle de conseillères et de médiatrices. À travers ces activités différentes, effectuées professionnellement, elles subviennent à leurs besoins.

Mais c'est un métier risqué du point de vue économique, la fréquence de leurs tâches artistiques étant variable : comme l'a dit une griotte, « *Amul* heure » (MD), 'Il n'y a pas d'heure', c'est-à-dire des jours pour exercer, et de ce fait les revenus sont incertains.

Les *jelimuso* sont fières de leur condition et quelques enquêtées témoignent même d'un grand bonheur d'être nées au sein de cette caste. Il leur arrive de se vanter de leur propre talent – « Tout le monde peut chanter, mais les voix ne sont pas les mêmes » (TD)¹ – et laisser entrevoir une rivalité latente entre elles.

Le premier chapitre présente le cadre théorique de cette étude: la littérature orale d'une part et l'ethnomusicologie de l'autre.

¹ Les noms sont anonymisés ici, mais non quand il s'agit de l'analyse des chansons étudiées dans le chapitre 6.

Les fonctions, les rôles et l'origine des griots sont présentés dans le deuxième chapitre. Nous nous basons ici sur des travaux de chercheurs, essentiellement des anthropologues. La place accordée au griot dans la littérature écrite africaine n'étant pas négligeable, il nous a semblé intéressant d'y ajouter l'image donnée par les écrivains africains, dont nous avons sélectionné quelques œuvres parmi les plus importantes.

Le troisième chapitre est consacré à l'état des recherches sur les griottes en particulier, recherches peu nombreuses si on les compare avec celles effectuées sur le griot. L'objet de cette étude est la griotte mandingue, mais les griottes wolof, appartenant à l'ethnie majoritaire au Sénégal, seront aussi évoquées. Finalement sera présenté un groupe de femmes sur lequel les recherches sont très rares, les femmes *dimba*, des accoucheuses traditionnelles qui, parmi d'autres fonctions, accomplissent celles de griottes.

Les méthodes et les outils qui ont servi à l'enquête sont décrits dans le chapitre quatre. Ce chapitre comporte aussi la justification du choix des lieux d'enquête et les critères de sélection de chansons.

Le chapitre cinq présente le terrain d'enquête du point de vue ethnique, historique et sociolinguistique, en particulier les deux lieux d'enquête choisis. Les Mandingues ne constituent qu'une petite minorité au Sénégal, mais en Moyenne Casamance, au sud du pays, cette ethnie est dominante.

Le chapitre six, le principal de cette étude, se fonde sur l'analyse d'un corpus de 17 entretiens auxquels ont participé 20 informateurs, dont 17 griottes, une *dimba*, un griot et un *finá* (une autre catégorie de griot). Lors des entretiens, les griottes et la *dimba* ont interprété des chansons, une quarantaine au total, qui ont été enregistrées. Parmi ces chansons, une vingtaine sont reproduites et analysées dans ce travail, en version bilingue mandinka-français. Avant l'analyse, nous donnons un aperçu des types de chants déjà étudiés en Afrique. Ce chapitre présente également la perception de la *jaliya*² (la condition du griot ou l'ensemble de ses tâches) par les griottes elles-mêmes et par la société.

Nous avons également cherché à enregistrer des chanteuses non griottes, ou *nobles*, n'ayant pas hérité de la profession, afin de comparer leur répertoire avec celui des griottes. Mais nous n'en avons pas trouvé. La raison en est que, dans certains endroits, chanter ou faire de la musique reste jusqu'à nos jours réservé à la caste de griots. Les propos de la chanteuse malienne Mamani Keïta avec qui, plus tard, nous avons eu un entretien, corroborent ce fait :

² La forme féminine de ce terme est la plus courante. C. M. C. Keïta (1995: 13 et suiv.) fait l'exception en employant la forme masculine : « le » *jaliya*.

« Ma mère ne voulait pas que je m'engage dans la chanson, [car] je n'avais pas le droit de chanter. C'est que je suis noble. Dans la famille, c'est les griottes qui ont le droit de chanter »³. La région étudiée se montre ainsi gardienne jalouse des valeurs sociales traditionnelles. Le répertoire des chansons examinées, comme nous allons le voir, sont un exemple de cette tradition.

Constatons pour finir qu'à travers cette étude, nous mettons en relief une aire du Mandé où les pratiques de la *jaliya* exercée par des femmes ont été jusqu'à présent inexplorées.

³ Communication personnelle du 31.10.07 à Oslo. Cf. *Dagsavisen* (journal norvégien) du 01.11.07, p. 52.

Première partie: Prolégomènes

1 Cadre théorique

« Tout Africain qui parle ne produit pas de la littérature orale ! »
(Alain Ricard 1995, cité in Copans 2002 : 77)

La griotte, tout comme le griot, exerce une activité professionnelle qui trouve sa place dans les recherches sur la littérature orale. Etant donné que, chez les femmes, cette parole s'exprime le plus souvent par le chant, l'activité de la griotte doit être étudiée aussi sous l'angle de l'ethnomusicologie ou la musicologie comparée.

Nous ferons donc une brève présentation de ces deux domaines de recherche: la littérature orale et l'ethnomusicologie. Dans l'une comme dans l'autre discipline, nous limiteront le champ aux recherches sur l'Afrique, et en particulier au groupe mandingue en Afrique de l'Ouest.

1.1 Littérature orale

Dans ce chapitre, nous allons d'abord donner une définition de la littérature orale et présenter ses principaux genres. Nous verrons ensuite son rôle social sous ses différents aspects : éducatif, rituel, esthétique et cathartique, et nous réfléchirons finalement sur sa transmission.

1.1.1 Définition

Par littérature orale on comprend les textes littéraires transmis verbalement. On l'appelle aussi littérature traditionnelle, car elle exprime les valeurs sociales d'un peuple transmises à travers les générations. À ce sujet, Ingse Skattum (1991 : 12) fait quelques distinctions :

Le terme de littérature orale, paradoxal par sa juxtaposition des concepts écriture et oralité, s'emploie indifféremment avec les termes de littérature traditionnelle et de textes oraux ou traditionnels. Or, texte ne veut pas nécessairement dire littérature, oral ne veut pas nécessairement dire traditionnel et toute littérature traditionnelle n'est pas orale.

Pour expliquer que « la tradition n'est pas un phénomène figé » Skattum (*loc. cit.*) se réfère, entre autres, à la mutation des sociétés, à l'influence d'autres civilisations, à la création

artistique individuelle, etc. Geneviève Calame-Griaule fait la même observation. L'auteur fait remarquer la « volonté de conservatisme [des littératures africaines] qui s'oppose cependant à leur grande fluidité, à la mouvance des thèmes, à leur caractère voyageur et à la facilité avec laquelle ils sont acceptés par une nouvelle culture » (Calame-Griaule 1970 : 25).

Calame-Griaule s'interroge ainsi sur le degré de stabilité de la littérature orale, stabilité à laquelle les Africains qu'elle a interrogés font référence. Ceux-ci « mettent l'accent sur la permanence de la 'parole' en tant que tradition orale », tradition qui vise à assurer la continuité et la cohésion du groupe social. La tradition orale est définie « par exemple comme une bande de tissu jamais coupée qui se tisse d'une génération à une autre, ou encore comme un héritage de paroles qui, comme la terre, doit rester dans la famille » (*op. cit.* : 24-25). De même Dominique Zahan (1963 : 64) affirme que le Bambara « ne croit pas avoir le droit de modifier ni d'augmenter ce legs sacré, reçu des anciens ».

La littérature orale comprend plusieurs genres: contes, devinettes, devises, épopées, fables, légendes, mythes, proverbes, chants, chantefables, etc. Isidore Okpewho (1992 : 127), examinant la plupart des littératures orales attestées en Afrique, met en avant les problèmes de classification vis-à-vis de ces nombreuses catégories. L'auteur évoque la classification des genres selon le système reconnu par les peuples eux-mêmes (classification *émique*), mais défend aussi la classification extérieure (*étique*)⁴. Car même s'il y a une grande diversité d'ethnies et de groupes linguistiques en Afrique, il existe entre eux des traits communs et des traditions qui justifient une classification commune à un niveau plus abstrait.

La difficulté de classification des genres oraux est également traitée par Calame-Griaule, qui penche plutôt vers une classification *émique* (*cf.* le titre de son article: « Pour une étude *ethnolinguistique* des littératures orales africaines »⁵) :

[I]l s'agit de divisions artificielles et occidentales dont les limites sont très floues : il est souvent arbitraire de vouloir distinguer mythe et conte selon des critères extérieurs, de nombreuses cultures ne faisant pas la distinction entre les deux ; conte et chant s'associent dans le genre composite de la chantefable ; l'épopée est une légende donnée sous une forme poétique, souvent musicale, dont certains éléments appartiennent à la tradition historique, d'autres au mythe, d'autres au conte (1970 : 24).

⁴La dichotomie *émique* / *étique* nous vient du folkloriste Alan Dundes, qui l'a empruntée au linguiste Kenneth Pike. Dans son article, Dundes (1962) montre qu'il faut distinguer entre les catégories *émiques* (terme dérivé de « phonémique ») et les catégories *étiques* (terme dérivé de « phonétique »). *Émique* réfère à des unités mises en valeur par la culture en question, et *étique* à celles qui viennent de chercheurs extérieurs à cette culture. *Cf.* Pike (1954 : 8) : « Au contraire de l'approche *étique*, l'approche *émique* n'est, dans son essence, valide que pour une seule culture à la fois...C'est une tentative de découvrir et de décrire le 'modèle' de cette culture particulière » (cité et traduit par J. Bouju 2003 [en ligne]). Voir aussi Skattum 1991 : 24-25 et Dundes 1962 : 96, 101.

⁵ C'est nous qui soulignons.

1.1.2 Le rôle social

Le rôle de la littérature orale comme vecteur des valeurs culturelles est commenté par de nombreux auteurs, dont nous ne citons que trois. Calame-Griaule (*op. cit.* : 25) soutient que « le rôle social joué par la littérature orale en Afrique demeure [...] considérable. Imprégnée des réalités culturelles, elle constitue un témoignage irremplaçable sur les institutions, le système de valeurs, la vision du monde propres à une société ». Dans la préface des *Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Léopold Sédar Senghor (2001 : 9), souligne le caractère « gnomique » de la fable et du conte, c'est-à-dire leur caractère didactique relevant de la sagesse populaire. Plus loin il ajoute qu'« en Afrique Noire, toute fable, voire tout conte, est l'expression imagée d'une vérité morale, à la fois connaissance du monde et leçon de vie sociale » (*op. cit.* : 17). Dominique Zahan, pour sa part (1963 : 65), dit que pour un Bambara, « les proverbes, les fables et les contes sont la meilleure préparation de l'homme à la pénétration des mystères dévoilés lors des réunions initiatiques. La parole apparaît [...] comme l'instrument du perfectionnement de l'être humain ».

Parlant de l'origine et de la genèse du verbe, Zahan (*op. cit.* : 28) met en valeur le caractère sacré accordé à la parole :

Ces trois facteurs : divinité, cosmos et l'homme lui-même n'ont évidemment pas la même valeur. Pour le profane, ou mieux : pour le connaisseur moyen, la parole est l'œuvre de la personne et elle constitue, dans une certaine mesure, son bien propre. Pour le sage, elle est, avant tout, une entité divine et cosmique, à laquelle le laboratoire humain ne fait que donner corps.

Si l'aspect sacré, rituel et plus largement fonctionnel de la littérature orale est important, Skattum (1991 : 56) souligne qu'un autre aspect est souvent négligé par les chercheurs, à savoir l'aspect esthétique, un point de vue qu'elle partage avec Okpewho. De même, Calame-Griaule (1970 : 23) dit que « la littérature est [la] partie de la tradition dans laquelle apparaît la 'fonction poétique' du langage [...], elle est la mise en forme, réglée par un code propre à chaque langue et à chaque société, d'un fonds culturel ».

Senghor (2001 : 10), insiste lui aussi sur son caractère esthétique : « pour éduquer, conte et fable doivent charmer, par-delà les oreilles, le cœur et l'esprit ». Il met particulièrement l'accent sur la prosodie de la littérature orale, fortement marquée par le rythme :

[L]e *rythme* domine et anime tous les arts négro-africains, même le récit. Dans les temps anciens, il est vrai, la prose différait peu de la poésie. Le récit était rythmé, d'un rythme seulement un peu plus libre que celui du poème. Il était déclamé d'un ton monotone, sur une note un peu plus élevée que celle de la conversation. [...] Mais, alors qu'en Europe le rythme, basé sur les répétitions et les parallélismes,

‘provoque un ralentissement’ et un mouvement statique, en Afrique Noire, tout au contraire, répétitions et parallélismes provoquent une progression dramatique (*op. cit.* : 21).

Enfin, Calame-Griaule (1970: 26) fait ressortir la fonction cathartique de la littérature orale, qui permet d’exprimer des sentiments refoulés et des tabous sociaux:

Si [...] la littérature orale est une sorte de miroir dans lequel la société s’observe et mesure sa propre stabilité, elle est aussi le truchement par lequel s’expriment des idées ou des sentiments qui ne peuvent apparaître clairement dans la vie courante [...]. À travers elle, peuvent se manifester, et peut-être dans une certaine mesure se dénouer, les tensions sociales, les conflits de générations et de classes.

1.1.3 La transmission

Pour ce qui est de la transmission de la littérature orale, Bernard Mouralis (1991 : 8-9), dans son étude sur les *Contes d’Amadou Koumba*, précise que « la notion d’auteur n’a pas de sens ». La communication littéraire orale ne passe pas par un auteur, comme la littérature écrite, mais par un « interprète⁶ » : « L’interprète peut être un amateur, mais [...] il existe des professionnels de la parole qui ont appris auprès de maîtres réputés l’art de mémoriser un texte et de le présenter de façon attrayante devant un public » (*loc. cit.*).

La fonction d’interprète des genres historiques est, dans la majeure partie de l’Afrique de l’Ouest, assurée par les *griots*, agents de la transmission orale, dont nous parlerons dans le deuxième chapitre. L’épopée, la devise et les louanges en général, relevant du vécu, sont l’apanage des griots⁷, tandis que les contes, relevant de la fiction, appartiennent aux genres populaires et sont racontés par des non-professionnels (voir Skattum 1991 : 86-101). De même les devinettes et les proverbes sont dits par des amateurs.

La transmission orale implique que le texte est variable, à la différence du texte écrit, qui est figé. Le contenu varie selon le contexte (l’époque, le public) et la forme subit des variations de style et des apports individuels. Comme le dit Calame-Griaule (1970 : 37), « qu’il s’agisse de professionnels ou d’amateurs, il est bien évident que dans une littérature orale, la personnalité du conteur ou du récitant se transmet au texte [...] ». Et elle ajoute :

⁶ Ce même phénomène s’observe dans la musique traditionnelle, où la communauté même se charge de contrôler les mélodies. Du moment qu’il n’y a pas un « droit d’auteur » sur celles-ci, la société impose des limites et encourage leur préservation pendant de longues périodes de temps (Supičić 1987: 91).

⁷ Parmi plusieurs sortes de louanges, cependant, il y en a une, le *búruju*, qui n’est pas un genre exclusif des griots (Skattum 1991 : 92-93).

Il n'est pas suffisant, pour être un bon narrateur par exemple, d'avoir une bonne mémoire et un répertoire étendu. Le succès du griot ne s'explique pas seulement par sa connaissance des textes et des rythmes musicaux. Tout un ensemble de facteurs est mis en cause dans le style oral : l'art de se servir de la voix et du geste, le sens de la mimique et de la dramatisation, l'identification avec les personnages, la communication avec l'auditoire, etc. (*op. cit.* : 38).

1.2 Ethnomusicologie

Nous nous basons dans ce chapitre sur des musicologues et ethnomusicologues tant occidentaux qu'africains. Nous tentons d'abord de définir la discipline, avant de parler de la musique comme un art collectif et de ses fonctions dans la société.

1.2.1 Définition

Vers la fin des années 1950, deux orientations au sein de l'ethnomusicologie ont émergé : le domaine musicologique représenté par Mantle Hood, et le domaine anthropologique représenté par Alan Merriam (Cooley 1997 : 10). De l'avis de Cooley, l'ethnomusicologie oscille entre ces deux domaines en fonction des intérêts de chaque ethnomusicologue.

Edwin Roubanovitch (2005 [en ligne]) note de même que l'ethnomusicologie est une discipline à double nature: elle « a oscillé tout au long de sa courte histoire entre l'analyse scientifique des systèmes musicaux et la description ethnographique des contextes socioculturels dans lesquels se situaient ces musiques ». L'auteur fait une analyse des multiples notions d'ethnomusicologie et mentionne, entre autres, que Merriam avait recueilli 42 définitions en 1977. Il relève notamment l'incohérence de la distinction entre *musicologie* et *ethnomusicologie*⁸ dans certaines définitions :

Elles cherchent à délimiter un contour géo-culturel du champ d'étude, contour sujet à critiques notamment de la part de musicologues africains ou asiatiques qui se demandaient pourquoi l'étude scientifique de la musique écrite et classique de l'Occident se nomme 'musicologie' tout court, alors que celles des musiques de tradition savante non occidentale est appelée 'ethnomusicologie'. [...] Un anthropologue africain ferait de l'ethnomusicologie en étudiant la musique de sa propre région, mais ferait de la musicologie en étudiant celle lointaine de l'Occident ? (*loc. cit.*)

⁸ Distinction qui rappelle celle des sociétés « civilisées » et « primitives » et la théorie de l'évolution des civilisations, pourtant délaissée aujourd'hui.

Mentionnons, parmi les multiples définitions, celles de deux auteurs cités par Ivo Supić (1971 : 18, note 29), selon qui l'ethnomusicologie serait l'« étude des musiques primitives et traditionnelles du monde entier », ou encore celle « des musiques savantes extra-européennes ». On comprend la critique formulée par Roubanovitch.

Une définition plus récente, celle de Helen Myers (1992), d'orientation anthropologique, est plus objective. Myers applique le terme d'ethnomusicologie à

la musique populaire et traditionnelle, aux musiques de 'hautes cultures' asiatiques, aux musiques de traditions orales contemporaines, et à des concepts tels que les origines de la musique, les évolutions, les compositions et improvisations, la musique comme symbole, les universaux, la fonction de la musique dans la société, la comparaison entre les systèmes musicaux et les fondements biologiques de la musique et de la danse (cité in Roubanovitch 2005 [en ligne]).

L'importance du contexte (et donc de l'approche anthropologique) pour l'histoire de la musique est soulignée par le célèbre musicologue ghanéen Kwabena Nketia (1972 : 48) : « Les études ethnographiques sur les cultures musicales sont fondamentales, et la connaissance des travaux des sociologues et des économistes constitue un appoint, car l'histoire de la musique ne peut être séparée de l'histoire sociologique et culturelle ».

L'influence du contexte peut être telle qu'elle menace la « pureté » de l'expression musicale. Ainsi, le musicologue K. Blaukopf (1982: 339) réfère au danger d'une hybridation d'ampleur universelle qui menacerait la pratique musicale autochtone de « ce qu'on appelle le tiers monde ». Face au danger de l'acculturation⁹ et de la perte d'identité culturelle, le musicologue et compositeur nigérien Akin Euba (1972 : 124) souligne plutôt la résistance de la musique africaine face aux forces extérieures :

Nombreux sont ceux qui croient que la musique africaine traditionnelle est menacée par la transformation actuelle des sociétés africaines [...]. Pourtant, la culture et la musique africaines ont résisté aux forces sociales qui se sont exercées sur elles. [La musique africaine] a toujours [de] vitalité [créatrice] et il n'y a donc pas de raison de supposer qu'elle ne continuera pas à survivre.

Une étude effectuée récemment sur la musique malienne montre de même que, malgré le scepticisme de la plupart des interviewés envers l'invasion des musiques extérieures et leur

⁹ Par *acculturation* on comprend le « processus par lequel un groupe humain assimile tout ou partie des valeurs culturelles d'un autre groupe humain » (*Petit Robert* 1985).

peur de perdre leur propre originalité, les nouvelles formes musicales sont profondément ancrées dans la tradition malienne (Kjelling 2005 : 99-102).

1.2.2 Le rôle social

La relation joueur-instrument en Afrique diffère de celle en Occident. D'après F. Sowande (1972 : 63), la cérémonie autour de la construction d'un instrument dans l'Afrique traditionnelle révèle le caractère sacré de la musique:

Chez les Yoroubas du Nigeria (et vraisemblablement dans d'autres régions d'Afrique) la première étape dans la fabrication d'un tambour est la cérémonie qui apaise l'esprit habitant l'arbre à abattre, dans le bois duquel sera taillée la caisse du tambour. De plus, les Yoroubas affirment que l'arbre doit être choisi parmi ceux qui poussent à proximité du village, parce qu'il est alors habitué à entendre les voix humaines. C'est alors seulement que le bois du tambour pourra 'bien parler'. Si, au contraire, l'arbre est choisi en pleine forêt, il ne donnera pas satisfaction, car il n'aura pas pris l'habitude des voix humaines, de sorte que son bois sera 'muet' en tant que le bois du tambour. En outre, chaque tambour a un 'autel' taillé dans la caisse. C'est l'endroit où le joueur entre effectivement en contact avec la divinité du jeu du tambour. Le joueur qui néglige d'entrer régulièrement en contact avec cette divinité verra son instrument tomber en morceaux ou se verra constamment sans travail.

Le caractère sacré de la musique est confirmé par A. Kebede (1972 : 130), selon qui « chants et sacrifices apaisent les Dieux, préservant l'harmonie des relations de l'homme avec la nature ». La musique écarte « les forces surnaturelles mauvaises et [maîtrise] le milieu naturel. Pour guérir les malades, on chante des chants de guérison et on exécute les danses prescrites [...]. Les chants de chasse et divers chants de travail constituent l'essentiel du répertoire (*loc. cit.*).

Du fait de cette nature sacrée, la musique peut avoir des effets psychologiques. Selon Alain Daniélou (1972 : 53), « la musique peut être un instrument puissant d'action psychologique, un moyen de communication avec le surnaturel [...] ». Le langage musical rituel est encore un aspect qui distingue la musique traditionnelle africaine de la musique d'art occidentale: « L'analyse que nous pouvons faire des éléments constitutifs de la musique d'un rite magique et de son effet psychophysiologique profond sur les participants est très différente de celle d'une musique d'art servant à l'expression de sentiments » (*op. cit.* : 54).

La musique traditionnelle africaine a aussi, comme la littérature orale, diverses fonctions liées à la vie de la société. Le musicologue Atta Annan Mensah (1972 : 125) mentionne les diverses occasions où la musique prend de l'importance : « lorsqu'un nom est donné à un enfant, lorsqu'un adolescent ou un groupe d'adolescents sont admis parmi les adultes, sans

parler des mariages, de la danse des médiums possédés par un esprit, du diagnostic ou du traitement des troubles mentaux... ».

La musique aide aussi au travail. Selon Calame-Griaule (1957, cité in Supičić 1971 : 113), la musique, particulièrement le chant, « est l'accompagnement presque inséparable de toutes les techniques. Le tisserand devant son métier, fredonne des chants de travail en langue ancienne ; paroles et musique se prennent dans les fils de l'ouvrage, les imprégnant d'eau et d'huile... ».

La musique fait, comme la parole, partie des attributs essentiels des griots. Les instruments à cordes, s'accordant le mieux avec la parole, sont considérés comme les plus prestigieux parmi les instruments dont se sert le griot (Skattum 1991 : 79). Janson (2002 : 167) atteste que seuls les instruments à cordes sont appréciés des marabouts¹⁰, qui les considèrent comme 'intellectuellement stimulants', tandis que la percussion est censée être une 'musique pour le corps'. Les instruments à cordes sont très nombreux, mais ceux qui accompagnent les récits des griots sont surtout la *kora*, instrument à vingt et une cordes généralement, et le *ngoni*, luth à trois ou quatre cordes. Ce dernier est le seul instrument à accompagner les récits historiques chez les Bambara, tandis que les Malinké préfèrent la *kora* et deux instruments de percussion, le *balafon*, un xylophone, et le *tama*, tambour d'aisselle.

Parmi les instruments joués par les griots, le luth est probablement l'instrument mélodieux le plus vieux employé par les griots, son origine remontant peut-être à plusieurs siècles avant qu'il ne fut mentionné au XV^e siècle dans des récits de voyages (Charry 1966, cité in Hale 1998 : 149). Le nombre de cordes varie entre deux et cinq, et il est désigné par différents noms en Afrique de l'Ouest : *xalam* chez les Wolof, *hoddu* chez les Peuls, *ngoni* chez les Bambara, *konting* chez les Malinké, *kotingo* chez les Mandinka, etc. Selon Charry (2000 : 133), la source de ces noms est à trouver dans le mot 'doigt' dans chacune des langues. Cela désignerait un instrument à cordes joué avec les doigts¹¹.

Dans le récit épique peul *Silâmaka et Poullôri*, Christiane Seydou décrit la relation paroles/musique entretenue par le *mâbo*, le griot peul. Aux paroles remémorant les ancêtres du noble à qui il s'adresse, s'ajoute ce que Seydou appelle « la devise musicale ». Cet air musical est propre à la personne (chef ou personnage important) presque au même titre que son nom propre, et son exécution porte le nom d'« appel ». Les devises musicales, jouées sur le *hoddu*, parlent d'elles-mêmes. On fait ainsi la distinction entre le *hoddu* qui parle et le

¹⁰ *Marabout*: « Chef religieux musulman : musulman éminent qui a ses propres disciples » (Daff *et al.* 2006).

¹¹ Voir aussi Knudsen (1994 : 8).

hoddu qui chante. Ce dernier ne fait qu'accompagner les paroles, tandis que le premier porte les paroles en soi, les différentes mélodies et rythmes évoquant chaque étape d'une histoire. En présence du chef, le griot préfère ne jouer que la devise de celui-là, les paroles s'avérant souvent superflues. L'épopée a sa propre devise musicale qui sert d'introduction au récit¹². Ici, le *hoddu* qui parle et le *hoddu* qui chante se combinent. À chaque événement de l'histoire correspond une phrase musicale. Le narrateur se tait pour laisser la parole au luth. La devise musicale annonce le dénouement d'une scène, et elle doit être jouée avant que le narrateur ne puisse continuer le récit et parler de ses héros (Seydou 1972 : 31-34, 47-51).

En ce qui concerne notre étude, nous n'avons pas eu l'occasion d'assister à une telle présentation. D'abord parce que c'étaient les femmes qui étaient au centre de notre attention, et que le privilège de déclamer les récits historiques et de jouer d'un instrument à cordes appartient aux hommes. Et ensuite parce que tout indique que de nos jours une telle pratique n'est pas trop courante, au moins en ce qui regarde l'aire étudiée. En plus de ce que nous avons pu observer, ce fait est confirmé par des études effectuées assez récemment, comme ceux, par exemple, de Knudsen (1994) et Janson (2002).

1.2.3 Un art collectif

Tout comme la littérature orale, « la musique africaine est fondamentalement un art collectif. Elle est une propriété commune dont les qualités spirituelles sont partagées par tous » (Bebey 1975 : vi).

La musique est collective dans son origine comme dans son exécution. Supičić (1971 : 55) souligne que dans ces sociétés, « les exécutants sont tous ou presque tous les membres de la communauté assistante, [et qu'] il n'y a pas de public tout à fait passif. Quant aux assistants, tous, ou presque, chantent, dansent, battent des mains ou accompagnent la musique avec des gestes ». Sowande (1972 : 66) écrit que « les Africains simples des bourgades africaines sont incapables de distinguer entre 'acteurs' et 'auditeurs', mais s'en tiennent à l'approche ancienne où acteurs et 'participants' sont les deux faces d'une même pièce ».

¹² Cf. Skattum : « Comme les épopées aussi, les devises sont généralement déclamées avec accompagnement musical, la musique anticipant sur la parole et un air pouvant à lui seul fonctionner comme devise » (1991: 95).

2 Les griots

*Ko kuma mang dii
Kuma baliyaa mang dii
(jalikan 'langage de griot')*¹³

Dans la plupart des sociétés du continent africain, la transmission des textes oraux est réalisée par des professionnels de la parole, dont le rôle est de transmettre la tradition. G. Calame-Griaule (1970 : 23), définit la *tradition* comme « l'ensemble des messages qu'un groupe social considère avoir reçu de ses ancêtres et qu'il transmet oralement d'une génération à une autre ». L'auteur souligne que dans les sociétés africaines, où chacun a sa place, son rôle et ses activités selon les besoins du groupe, la *parole*, assignée aux *artisans du verbe*, aux *hommes de paroles*, occupe une place importante (*op. cit.* : 35).

Calame-Griaule fait mention de bardes dans plusieurs ethnies, tels les poètes-généalogistes tutsi du Rwanda et du Burundi, les *bebomo mvêt* et *beyia biá* du Cameroun et du Gabon, les musiciens chez les Hausa, les *maabo*¹⁴ et les *capurta*¹⁵ peuls, les bardes sud-africains, le griot dogon, et de manière générale les griots soudanais¹⁶. C'est de ces derniers qu'il sera ici question, mais l'on peut certainement dire que les parallèles entre les bardes en Afrique sont nombreux.

Dans cette présentation du griot nous nous servons de l'article cité de Calame-Griaule, mais aussi et surtout de l'ouvrage de l'ethnologue Sory Camara, *Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinke* (1992, 2^e éd.), et du travail de Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara* (1963).

¹³ *To talk is not easy, to remain silent is also not easy* (voir Janson 2002 : 245), 'Parler n'est pas facile, rester en silence n'est pas facile non plus'.

¹⁴ Sur les griots *maabo* ou *mâbo* voir Seydou (1972 : 11-15, 20-25 *et passim*).

¹⁵ Calame-Griaule fait référence à Christiane Seydou (1969 : 23) : les *capurta* « représentent en quelque sorte comme l'incarnation d'une certaine forme de libération psychologique et sociale, de défoulement et d'explosion des tensions ». Voir aussi Seydou (1972 : 29-30) : « Au dernier échelon de ce que l'on appelle les griots, se rencontrent enfin les « tiapourta » (*capurta*). [...] Ils disent tout ce qu'ils veulent, font tout ce qui leur plaît, [...] ne cherchant qu'à faire rire leur public et à en obtenir de l'argent ».

¹⁶ « Soudan : zone climatique de l'Afrique boréale, intermédiaire entre le Sahel et la zone de la forêt. Soudan français : nom que portait le Mali avant l'indépendance » (*Nouveau Petit Larousse* 1970). Le terme Soudan ne doit pas être confondu avec le pays situé au nord-est de l'Afrique.

2.1 Les fonctions et les rôles du griot

Calame-Griaule (1970 : 35) dit du griot de l'Afrique occidentale qu'il

est presque toujours musicien. Les instruments dont il joue le plus fréquemment [...] sont le luth, le violon monocorde, le tambour d'aisselle. Plusieurs formules sont possibles: il joue de son instrument seul, il déclame ou chante en s'accompagnant, [...], il récite avec d'autres griots ; [...]. Il joue dans les mariages, les fêtes, ou bien il arrive sur la place d'un village et bat le rappel de la population en jouant un rythme particulier ou en déclamant d'une voix forte.

L'auteur définit la fonction de griot selon quatre grandes lignes principales: comme détenteur de la parole *traditionnelle*, conservant le patrimoine historique du groupe ; comme détenteur de la parole *exaltante*, ayant pour mission d'encourager les vertus sociales ; comme détenteur de la parole *cinglante*, distribuant le blâme aussi bien que l'éloge ; et finalement comme détenteur de la parole *sacrée*, ayant des fonctions rituelles (*op. cit.* : 37) (c'est l'auteur qui souligne). Selon Camara (1992 : 7), les voyageurs arabes tels Ibn Batoutah, qui dès le XV^e siècle décrivaient les griots de l'Afrique de l'Ouest, c'était avant tout des poètes. Aujourd'hui, c'est surtout leur rôle d'historiens qui est retenu, et on les appelle des traditionnistes ou généalogistes. Nous avons vu dans les chapitres 1.1.2 et 1.1.3 que la transmission de la tradition est caractéristique de toute littérature orale, et que celle-ci a souvent un caractère sacré.

La parole *exaltante* est évoquée par Ki-Zerbo (1978 : 416) : « Les griots [au temps de la résistance africaine face à l'implantation française] sont ici comme ailleurs rompus à l'art subtil de [...] la louange répandue comme un *parfum capiteux*¹⁷. Ils suivent leur maître souvent sur le champ de bataille comme porte-étendards et savent mourir à ses côtés ». Le sociologue Félix Koné¹⁸ fait référence à la parole *cinglante* lorsqu'il dit que « quand un roi s'écartait du droit chemin, ce sont les griots qui pouvaient lui cracher la vérité sans risquer leur tête ». Il réfère en même temps à l'immunité et à la liberté d'expression dont jouit le griot. La parole cinglante est un autre trait que le griot ouest-africain partage avec des bardes d'autres sociétés. A. Mafeje (1967, cité in Calame-Griaule 1970 : 36), compare le barde sud-africain avec le celtique :

¹⁷ C'est nous qui soulignons.

¹⁸ Institut PANOS Afrique de l'Ouest 2002, <http://www.panos-ao.org/spip.php?article3005>

Il célèbre les victoires de la nation, il récite les généalogies des familles royales et, par ailleurs, il critique les chefs de pervertir les lois et les coutumes de la nation, se plaignant de leur abus de pouvoir et de leur négligence des responsabilités et des obligations envers le peuple¹⁹.

Le rôle de porte-parole et de médiateur était très important aussi : chez les Malinké, autrefois, les chefs ne s'adressaient jamais directement au peuple : cette fonction était accomplie par les gens de la parole, chargés de transmettre les discours. Ils étaient de plus les mieux renseignés sur la vie sociale et les affaires du pays.

L'activité du griot demande une gratification. La forme la plus courante de cette rétribution est une somme d'argent, dont la quantité dépend, entre autres facteurs, des possibilités ou du prestige de celui qui donne. Camara (1992 : 110) souligne qu'« on dit 'donner au griot', [...] et non 'payer le griot' ». Zahan (1963 : 134), mentionne lui aussi, le caractère lucratif du métier de griot : « tout éloge venu d'eux oblige celui à qui ils s'adressent à leur faire un don ». Skattum (1991 : 73) évoque à ce propos le phénomène du don et du contredon : de par son produit, immatériel, les éloges faits à quelqu'un, le griot « donne » quelque chose, et celui à qui ce don est destiné, considérant que recevoir amoindrit la personne, s'empresse d'offrir des contredons.

2.2 L'image du griot dans la littérature écrite

Nombreuses sont les œuvres littéraires africaines où le griot prend une place importante. Dans l'épopée de Soundjata, le conteur fait référence à son propre rôle historique, et ce rôle est naturellement inclus dans les versions écrites comme *Soundjata, ou l'épopée mandingue* (1960) de Djibril Tamsir Niane et *Le lion à l'arc* (1986) de Massa Makan Diabaté. La littérature moderne y fait référence aussi : ne mentionnons que *L'enfant noir* (1953) de Camara Laye ; *Une si longue lettre* (1981) de Mariama Bâ ; *Latérite* (1984) de Véronique Tadjo ; *Le ministre et le griot* (1992) de Francis Bebey.

A travers les versions écrites de l'épopée de Soundjata, fondateur de l'empire du Mali vers 1235, nous parvient l'image du griot au Moyen Âge : il était au service du roi, lui chantait ses louanges, il connaissait ses problèmes les plus intimes. Il était chargé de l'éducation des jeunes princes, à qui il transmettait le passé et dont il devenait le compagnon

¹⁹ « *He celebrates the victories of the nation, he recites the genealogies of the royal families; and, in addition, he criticizes the chiefs for perverting the laws and the customs of the nation and laments their abuse of power and neglect of their responsibilities and obligations to the people* ».

inséparable. Voici comment le roi présente à son fils Soundjata²⁰ celui qui sera son griot, Balla Fasséké :

Au Manding chaque prince a son griot : le Père de Doua a été le griot de mon père ; Doua est mon griot ; le fils de Doua, Balla Fasséké que voici sera ton griot. Soyez dès ce jour des amis inséparables : par sa bouche tu apprendras l'histoire de tes ancêtres, tu apprendras l'art de gouverner le Manding selon les principes que nos ancêtres nous ont légués (Niane 1960 : 39-40).

Balla Fasséké suivait tout le temps Sogolon Djata²¹[...] ; c'était lui qui donnait à l'enfant l'éducation et l'instruction selon les principes du Manding (*op. cit.* : 48).

Le propos du griot encourageant le jeune prince est encore un exemple de la parole *exaltante* : « Lève-toi jeune lion, rugis, et que la brousse sache qu'elle a désormais un maître » (*op. cit.* : 45).

Dans *L'enfant noir*, plusieurs rôles du griot sont illustrés : le médiateur, le louangeur et le généalogiste. Quand les femmes apportaient l'or que le forgeron devait transformer en bijou, elles

ne venaient jamais seules : [...] pour aider leur chance d'être rapidement servies, [...] elles s'adressaient à un solliciteur et louangeur officiel, un griot [...]. Le griot s'installait, préludait sur sa cora [...], et commençait à chanter les louanges de mon père [et] rappeler les hauts faits des ancêtres [...], comme un grand arbre généalogique qui se dressait » (Laye 1953 : 24-25).

Et quand mon père [...] faisait admirer son œuvre, le griot n'aurait pu se retenir plus longtemps d'énoncer la « douga », ce grand chant qui n'est chanté que pour les hommes de renom [...], un chant qui provoque... » (*op. cit.* : 34-35).

Chez Mariama Bâ, les griottes, souvent attachées à une famille aisée et fières du rôle de liaison transmis de mère en fille, sont toujours présentes, se mêlant sans cesse aux problèmes les plus intimes des familles. Leur rôle est celui de l'intermédiaire : elles s'occupent des conflits dans et entre les familles.

Dans *Le ministre et le griot* (1992: 155 et suiv.), Francis Bebey fait du griot un critique social et politique, qui dénonce les abus du pouvoir. Le griot est l'informateur de la collectivité, le communicateur traditionnel, le bouc émissaire, le journaliste : le public reste

²⁰ Aussi écrit Sunjata, Sun Jata, Sun Jara, etc.

²¹ *Soundjata* est la contraction de *Sogolon Djata*. Le nom est composé de celui de sa mère Sogolon et de *Djata*, qui veut dire 'lion' en langue mandingue.

« là jusqu'à la fin du 'journal parlé' (*op. cit.* : 103). Le griot « officialise » une rumeur, et la rumeur devient « un vrai document d'information » (*op. cit.* : 108-109)²².

Lors d'un entretien avec Jean Ouédraogo, professeur de littératures francophones d'Afrique et des Caraïbes, l'écrivain Ahmadou Kourouma répond à la question de l'importance des griots dans son œuvre romanesque :

[...] Chaque fois que j'ai un thème à donner, je prends le personnage qui correspond à cela. Les griots ont leur rôle dans la société africaine. Comme cela se présentait, avant, cela veut dire d'intermédiaires, de traducteurs, de conteurs et c'est ce que je veux restituer. Leur donner toute leur place, tout ce qu'ils présentent dans cette réalité de tous les jours (Ouédraogo 2004 : 132).

2.3 « Les artisans de la parole »

Dans *La dialectique du verbe chez les Bambara* (1963), où un des chapitres est consacré aux griots, Dominique Zahan expose l'art du griot de façon poétique:

[Il] travaille avec le verbe. Il est l'artisan de la parole [...]. Or, de par sa nature, le verbe est un élément fluide et subtil, capable de prendre toutes les dimensions, de s'étendre ou de diminuer. Il est l'air et le vent qui tantôt sont doux et agréables, tantôt se mettent en colère et soufflent avec furie. Avec le verbe, on fait ce que l'on désire, dans l'espace limité par ces deux extrêmes : la construction (l'édification, l'union) et la destruction (la démolition, la mésentente). Il n'existe aucune force au monde [...] qui soit aussi profondément et totalement humaine que le verbe. Et, il n'existe aucune non plus qui soit aussi efficace que lui (*op. cit.* : 132).

Selon M. M. Diabaté (1986 : 25) « parler est un art difficile. Le tout est de savoir le poids des mots. Et qui ne sait les tailler, les arrondir, doit s'en remettre à un griot, [...] c'est aux griots qu'appartient la parole ».

Le concept d'artisan assigné aux griots par ces deux écrivains, parmi d'autres, « artisan de la parole » chez le premier, *tailleur de mots* chez le deuxième, reflète le fait que les griots appartiennent à une catégorie socioprofessionnelle qui comprend plusieurs groupes de métiers. On y distingue notamment les forgerons et les cordonniers d'une part, et les dépositaires des arts musicaux et de l'art de la parole de l'autre. La catégorie des artisans est

²² Nous nous référons ici aux gens exerçant leur rôle de griot, auxquels l'auteur donne les noms de Djèli et de Griot-pas-la-peur, personnages qui figurent dans deux passages de l'œuvre : pp. 103-109, 150-156. Le griot auquel fait référence le titre du roman par contre, n'exerce pas son métier traditionnel : il s'agit du premier ministre, personnage qui, dû à son ascendance griotique, n'est pas accepté par la société noble.

communément appelée *gens de caste* ou *nyamakala* en malinké²³. De condition inférieure, ils s'opposent aux nobles ou *horo*, à qui ils doivent certaines obligations d'obéissance et de service.

Au sujet de l'appellation *gens de caste*, Sory Camara prend ses distances et expose un problème de terminologie : *gens de caste* (avec *caste* au singulier) impliquerait l'idée qu'il n'y aurait qu'une seule caste, idée malaisée si l'on considère que « dès qu'il y a caste, il y en a plusieurs » (1992 : 64). Les trois groupes constituant la société malinké, très hiérarchisée, sont les *horo* ou nobles, les captifs (catégorie disparue de nos jours) et les *nyamakala*²⁴.

Nous nous abstiendrons donc d'utiliser l'expression *gens castés* pour nous référer aux seuls griots au cours de notre travail (à moins qu'il s'agisse d'une citation). En revanche, nous ferons référence aux nobles comme l'une des trois castes malinké²⁵.

Signalons que Sory Camara désapprouve également des termes communément employés d'*artisans* (faisant référence surtout à Zahan, cité ci-dessus) et *gens de métier* appliqués aux griots²⁶, mais nous ne suivront pas Camara sur ce point.

2.4 Signification du terme *nyamakala*

Afin de bien comprendre la place du griot au sein de la société, ainsi que la relation entre les *horo* et les *nyamakala*, indispensables pour ce qui concerne notre étude, nous donneront ici un bref aperçu de l'étymologie et de la signification du mot malinké *nyamakala*. A cet effet, nous nous appuieront en particulier sur les études de S. Camara et de D. Zahan.

L'analyse des deux chercheurs coïncide sur un point : parmi les différentes acceptions de *nyama* il y a celle d'« entité métaphysique » (Camara 1992 : 76-77) ou de « principe cosmique » (Zahan 1963 : 147) qui se trouve dans les êtres humains comme aussi en tout être matériel ou immatériel : les animaux, les plantes, les minéraux et même les objets. C'est ce que Maurice Delafosse (1912 : 91) appelle « esprit dynamique » :

La seule religion que l'on rencontre en Afrique Occidentale – en dehors bien entendu des importations d'origine islamique ou chrétienne – est par suite une sorte d'*animisme* d'allure souvent dynamiste, se

²³ Sur la langue malinké voir le chap. 2.8.

²⁴ T. Hale (1997: 249) remarque que “[...] an ancient tradition [...] marks [the griots] as a separate people categorized all too simplistically as members of a ‘caste’ [...]”. ‘Une ancienne tradition désigne les griots comme un peuple à part, catégorisés de manière réductrice comme membres d’une ‘caste’.

²⁵ Cf. Hoffman (2000: 249) qui dit que si les critères de caste consistent dans les idéologies d'endogamie, les *horo* ne sont pas moins une caste que les *nyamakala*.

²⁶ Voir Camara 1992: 108-109.

traduisant par le culte rendu aux esprits dynamiques ou *nyāma* de tous les êtres [...], aux *nyāma* des fleuves, de la terre et du ciel comme aux *nyāma* des défunts.

Le *nyama* « donne la force d'exercer [...] une action qui se traduit par des effets [...] matériels et visibles » ; il fait « penser et vouloir les actions qu'ils [les hommes] exécuteront » (*op. cit.* : 92). À en croire Camara et Zahan, le *nyama* manifeste sa force selon les circonstances et les caractères des individus. « Plus un être se singularise, plus il renferme de *nyama* » (Zahan 1963 : 147). Ce serait le cas des *nyamakala*, et en particulier des griots, maîtres de la parole. En outre, le fait de posséder plus de *nyama* donne des libertés dont la caste noble ne jouit pas : « Un *nyamakala* fait ce qui lui plaît, dit ce qu'il veut : personne n'en éprouve de ressentiment. On dira simplement de lui, en hochant la tête : 'C'est un *nyamakala*' » (*loc. cit.*).

Le *nyama*, d'après Zahan, est considéré comme une « force latente »

comparable à un mouvement vibratoire [...] dans la matière inorganique et dans les êtres vivants. [Il] est susceptible de modifications importantes [...] d'ordre qualitatif [...], [qui] concernent principalement la 'tonicité' et l'intensité du mouvement interne du *nyama*. [...] Pour mettre le *nyama* en effervescence [...] il faut ou des insultes ou des dires propres à glorifier l'être, l'exposant sous une lumière favorable, amplifiant sa valeur à ses propres yeux ou à ceux des autres (*op. cit.* : 133-134).

« Que fait le griot en récitant l'éloge de quelqu'un ? Il 'augmente' celui-ci, il le 'gonfle', en l'exposant à 'l'éclatement' » (*loc. cit.*). Les paroles du griot embellissent le *dya* d'une personne. Le *dya* est définie par Delafosse (1912 : 90), comme le 'souffle vital' des êtres, radicalement différent du *nyama*, ou 'esprit dynamique'. Il est le centre de l'assurance et du courage d'une personne, souvent traduit comme 'ombre' ou *double* (Skattum 2005: 186).

Il s'ensuit que Zahan (1963 : 147) considère le *nyama* du griot comme « extrêmement puissant », car il peut l'augmenter à sa guise en manipulant le verbe.

2.5 L'endogamie des *nyamakala*

Les griots soudanais représentent une caste bien définie. Selon Zahan (*op. cit.* : 127), les *nyamakala* « pratiquent tous l'endogamie la plus stricte, le mariage préférentiel étant dans leur propre caste ». « Il est bien connu, écrit H. Zemp (1966 : 615), [...] qu'aucun homme libre ne leur donnerait sa fille en mariage ou ne prendrait une fille *nyamakála* comme épouse ». Camara (1992 : 79) ajoute que « non seulement un noble ne peut épouser une *nyamakála*, mais

encore le simple rapport sexuel est aussi strictement tabou. La transgression de cet interdit le précipiterait aussitôt dans la condition inférieure de sa complice ».

Cette endogamie, à l'exception de quelques cas, est pratiquée jusqu'à nos jours. Un article de Bréhima Touré paru sur internet, intitulé « Mali : Pourquoi ne pas l'épouser ? » (2001), raconte l'histoire d'un jeune couple malien qui s'était rencontré à l'étranger. Au retour au pays natal, l'union n'a pas été acceptée : la fille était issue d'une famille de griots, lui, d'une famille noble. « Selon des coutumes bien ancrées dans la société malienne, le mariage entre certaines ethnies ou castes relève de l'interdit pur et simple. Des conséquences occultes incalculables pourraient le briser ! ». Touré poursuit :

Ces traditions qui remontent à la nuit des temps auraient plusieurs raisons, principalement des pactes de sang contractés entre les aïeux. L'ancêtre des nobles et celui des griots étaient frères²⁷. Au cours, dit-on, d'un voyage particulièrement éprouvant, l'aîné se serait coupé une partie de la cuisse pour nourrir son jeune frère, malade et épuisé. Reconnaisant, celui-ci lui aurait juré fidélité éternelle et lancé des malédictions à ses descendants qui transgresseraient ce pacte. *'C'est dans le but de préserver ce pacte de fidélité que le mariage est interdit entre les descendants des deux frères'*, analyse Younoussa Touré, socio-anthropologue à l'Institut des sciences humaines de Bamako. *'On s'interdit le mariage parce que le divorce peut conduire à la rupture du pacte. L'interdit du mariage est un des principes protecteurs du pacte'*.

2.6 L'origine du griot

L'origine des griots est incertaine, mais Calame-Griaule (1970 : 35) se demande « pourquoi ils n'auraient pas fait partie intégrante des plus anciennes structures sociales africaines, étant donnée l'importance attribuée dans ces sociétés à la fonction de transmetteur du verbe ».

T. Tamari (1987) lance une hypothèse fondée sur des données linguistiques et sociologiques, selon laquelle le griot serait né en même temps que naissait l'Empire du Mali : vers 1235, Soundiata, le fondateur de l'empire, « aurait dégradé les Sosso, forgerons et musiciens, en une caste inférieure, qui ensuite se serait répandue à travers l'Afrique de l'Ouest » (cité in Skattum 1991 : 71)²⁸.

Les légendes sur l'origine des griots sont nombreuses. Parmi elles, il y a celle mentionnée par Bréhima Touré (2001) du pacte contracté entre deux frères. Nous la retrouvons chez Zemp

²⁷ Une des légendes sur l'origine du griot sur laquelle nous reviendront.

²⁸ Cf. aussi le « partage du monde » dans *Soundjata, ou l'épopée mandingue* (Niane 1960 : 142).

(1966 : 632), et chez Camara (1992 : 148). La même légende est attestée chez les Wolof et les Soninké (Zemp 1966 : 633).

Faisant une analyse comparative entre ces légendes et celles d'origine malinké, Camara (1992 : 149) souligne l'aspect sanglant de ces dernières : l'ancêtre des griots aurait bu le sang d'une blessure du prophète Mahomet et ce fait lui aurait valu, à lui et à toute sa descendance, le nom de *jeli*, 'sang' en malinké. Attribuant à leurs clans une ascendance arabe, les griots, considérés comme inférieurs dans la société, se montreraient ainsi soucieux de s'ennoblir (*op. cit.* : 145-146)²⁹. Ces légendes influencées par l'islam, indique Camara (*op. cit.* : 157), révèlent d'autres traits du griot : sa capacité de défendre la culture malinké d'une part, en blessant Mahomet ; et d'autre part son attitude révolutionnaire capable d'assimiler l'islam en buvant le sang du prophète.

La légende soninké laisse entrevoir l'origine d'un des patronymes des griots: le jeune frère, se sentant mourir, s'arrête sous un arbre, un *drame*, et quand son frère aîné lui donne un morceau de sa propre chair, le cadet « décide de chanter à jamais les louanges de son aîné et de prendre le patronyme de *Drame*, de l'arbre témoin du sacrifice de son frère » (Zemp 1966 : 633). Cet épisode retracerait donc l'origine des Dramé.

Les Malinké expliquent leurs patronymes à l'aide d'une légende similaire. D'après M. M. Diabaté (1986 : 24), « les griots expliquent leur origine à partir des noms patronymiques Kuyaté et Jabaté qui sont les deux grandes familles de griots chez les Malinké ». Selon la légende, deux frères du nom Traoré vont à la chasse. Devant l'exploit du cadet, l'aîné s'émerveille. Son jeune frère lui dit : « grand-frère, si tu étais griot, personne n'aurait pu te refuser quelque chose (i jan baka tè : *Jabaté*) » (*loc. cit.*)³⁰. Quant au patronyme Kuyaté, il dériverait de la rencontre entre le griot Jakuma Doka et le roi du Sosso Soumaoro. Celui-ci, surprénant le griot qui jouait de son balafon sacré, l'aurait appelé « *Bala Faseke Kuyante* (toi qui a vu mon balafon, il y a désormais un secret entre toi et moi : *Kuyaté*) » (*op. cit.* : 25).

Quant aux origines des relations entre familles nobles et familles de griots il y a aussi une variété de sources orales. Les obligations d'entraide entre les Keita et les Kouyaté par

²⁹ Cf. Zemp 1966 : 614-615.

³⁰ Cf. Niane (1960 : 25, note 6) : « 'Frère, si tu étais griot, personne ne te résisterait' ce qui se dit en malinké 'Koro toun Baké Djéli à *Dian bagaté*' et l'expression Dian-Baga-té est devenu 'Diabaté' et par déformation Dioubaté. Ainsi les Dioubaté griot sont frères avec les Traoré ». Cf. également Jansen (1995 : 155, 213, note 281) sur le nom Diabagaté : « prononciation rare du patronyme Diabate qui se réfère à une explication étymologique bien connue comme 'Personne ne peut te refuser quelque chose' ».

exemple sont illustrées dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*³¹ : après la bataille finale contre Soumaoro, lors du « partage du monde », Soundjata aurait dit :

Quant à toi, Balla Fasseké mon griot, je te fais grand maître des cérémonies ; les Kéita désormais choisiront leur griot dans ta tribu, chez les Kouyaté. Je donne le droit aux Kouyaté de faire des plaisanteries sur toutes les tribus, en particulier sur la tribu royale des Keita (Niane 1960 : 142) (cité aussi in Zemp 1966 : 629).

Ouédraogo (2004 : 137) cite Ahmadou Kourouma sur la question des noms de griots et leur relation avec les nobles :

Ce qui est certain, c'est qu'il arrivait que des nobles pour se déplacer, n'ayant pas de griots, aient demandé à leurs frères de les louer. Dès le moment où ils [les frères] les louangeaient, ils devenaient griots parce que c'était une société de castes. Je crois que ça c'est certainement quelque chose de vrai. C'est pourquoi on retrouve des griots dans toutes les races, toutes les grandes familles malinké. Vous avez même des Kéita griots, des Kourouma griots, des Koumbala griots, des Konaté griots. Les grandes familles évidemment, ceux qui ont été à l'origine les premiers griots c'est les Diabaté.

2.7 Quelques considérations linguistiques sur les termes *griot* et *jeli*

Le terme *griot*, dont l'étymologie est contestée, « apparaît en français dès le XVII^e siècle sous la forme *guiriot* [...]. [II] est utilisé par les auteurs français comme synonyme de barde, traditionniste, généalogiste, musicien et chanteur ambulant, le griot étant souvent tout cela à la fois » (Calame-Griaule 1970 : 35).

S. Camara (1992 : 102) note que la graphie *griot* est apparue pour la première fois dans un manuscrit inédit vers la fin du XVII^e siècle, et que l'auteur lui-même, Français, a pris « la précaution de souligner le mot chaque fois qu'il venait à en faire usage, ce qui indique fort bien qu'il s'agissait d'un terme étranger au français ». Selon l'hypothèse de l'ethnographe H. Labouret, cité par Camara (*op. cit.* : 103)³², cette expression viendrait du « négro-portugais [...] et elle dériverait [...] du verbe *criar* : élever, éduquer, instruire », d'où *criado*, quelqu'un qui dépend, est élevé et nourri par un patron ou un maître. Faute de références précises, Camara se montre prudent vis-à-vis de cette hypothèse.

³¹ D'autres légendes concernant les rapports entre ces deux familles sont rapportées par Sory Camara (1992 : 40-42).

³² Voir également l'étude menée par L.-F. Flutre (1956 : 223-225) sur l'origine du mot.

Une autre provenance du mot serait *gewel*, mot qui, en wolof, désigne le griot (Zahan 1963 : 125).

On a souvent comparé le griot avec les musiciens de l'Europe médiévale sous différents noms « troubadour », « Meistersänger », « minstrel » ou « praise-singer ». Or, aucun de ces termes ne correspond exactement à la signification du terme *griot*. En langue mandingue, le terme est *jeli* ou *jali*, d'où la forme féminine *jelimuso* ou *jalimuso* pour désigner la griotte, et le terme *jeliya* ou *jaliya* pour l'état, la qualité, le métier, l'ensemble des fonctions et des attributions du *jeli* et de la *jelimuso*³³.

2.8 Les griots mandingues

Les Mandingues³⁴ sont constitués de trois groupes ethniques principaux: les Bambara, les Dioula et les Malinké, relativement homogènes du point de vue linguistique (Camara 1992 : 17-18).

Les Malinké furent, du Moyen Âge au début de l'ère coloniale, un peuple conquérant de guerriers. [...] Ils forment un groupe homogène de populations dans la région est de la république actuelle de Guinée, des minorités importantes dans le sud de la république du Sénégal, le sud-ouest de celle du Mali et le nord-ouest de la république de Côte-d'Ivoire (*loc. cit.*).

Les Khassonké ont une parenté moins proche, mais sont aussi considérés comme des Mandingues. Leur langue a plus des similitudes lexicales (70 %) avec la langue parlée en Sénégal, le mandinka (Skattum 2008 : 112-113).

Selon Camara (1992 : 17, note 2) *Mandingue* serait « la francisation du mot *Mandenka* qui signifie 'gens du Manden', Manden désignant une région géographique située sur le fleuve Niger en amont de Bamako (Mali) et en aval de Kouroussa (Guinée) ». Le suffixe *-ka* 'habitant de' et le nom *kan* 'langue' se ressemblent. Pour traduire *manding(ue)* dans le sens de 'langue des Mandenka', certains linguistes français utilisent *mandenkan*, mais ce terme n'a pas encore supplanté celui de *manding(ue)* en français (Skattum 2008: 105, note 8).

³³ Voir Janson 2002 : 208; Knudsen 1994: 2-3 (les mots *jaliya* et *jali* sont traduits en norvégien par « *jalikunsten* » et « *skald* ») ; Dramé et Senn-Borloz 1992 : 344 ; Skattum 1991 : 73 ; etc.

³⁴ On laisse normalement les ethnonymes africains invariables, faute de pouvoir utiliser l'opposition sing. / plur. de la langue source. L'ethnonyme *mandingue* fait exception à cette règle: mieux intégré dans le système français, il accepte plus facilement le pluriel.

Quant aux griots, les Mandingues distinguent deux catégories: les *jeli* d'une part, et les *finá* de l'autre. La différence en est que ces derniers ne jouent pas d'instrument de musique et qu'ils ne disposent que de la parole. Camara (1992 : 106) remarque que « certains auteurs comme Hugo Zemp ont appliqué le terme griots aux seuls *jèlí* ». Zemp (1966 : 612) écrit pourtant que « le terme *jeli* est généralement employé dans la littérature africaniste comme synonyme de 'griot' en malinké et en bambara. Il existe cependant encore une autre caste de 'griots' chez les Malinké et les Bambara, beaucoup moins connue: les *finá* ou *fune* ».

Dominique Zahan (1963 : 127) dit à ce sujet que

[L]es *funew*, comme les *dyeliw*, sont les grands spécialistes de l'histoire et de la parole [...]. Dans notre logique, nous serions tentés de les classer parmi les *dyeliw*, cependant, les *funew* se disent eux-mêmes une caste à part et n'admettent pas d'être rangés dans la catégorie des *dyeliw*. Tout en exerçant la même profession que ces derniers, ils s'estiment supérieurs à eux. Effectivement, un *fune* possède une connaissance beaucoup plus approfondie de son art que le *dyeli*.

Zemp (1966 : 627, note 1) considère que cela serait « en contradiction avec ce qu'on dit à propos des *finá* en pays malinké (mais les membres de chaque caste s'estiment volontiers supérieurs aux autres) ». Selon Camara (1992 : 125), les griots, « du moins chez les Malinké, sont tous d'accord pour dire que tous les *jèlí* sont supérieurs à tous les *finá*», mais suivant le système de classification de cet auteur, « les *finá* viennent en tête avec certains *jèlí* seulement ». En fonction des instruments joués et de la disponibilité du griot, Camara établit une hiérarchie où il accorde une place importante aux *finá*. Ils seront en tête avec les joueurs d'instruments à cordes, suivis des joueurs de *balafon* et d'instruments à vent. Les joueurs de tambours viendraient en dernière position (*op. cit.* : 123-127).

2.9 Les rôles du griot aujourd'hui

Pendant la période coloniale, étant donné que le pouvoir des autorités locales s'était affaibli, le rôle des griots s'est vu ainsi réduit³⁵. À l'indépendance des colonies françaises, les griots récupèrent leur influence dans la vie publique, et leur répertoire se voit renouvelé par des thèmes comme l'indépendance, l'unité africaine, les partis politiques, comme aussi par la récitation des généalogies des gouvernants actuels.

³⁵ Cf. M. M. Diabaté (1985) cité par C. M. C. Keïta (1995 : 27) : « Les griots sont morts avec l'arrivée des Blancs, quand nos rois au lieu de s'unir contre un danger commun se sont entre-déchirés ».

Comme autrefois, les griots servent de médiateurs dans les rapports et les conflits sociaux, jouant ainsi un rôle essentiel dans la vie de tous les jours. Ils sont présents à tous les actes publics et à tous les moments importants de la vie – la naissance, le baptême, la circoncision, le mariage, la mort – accomplissant la fonction de publicateur des prouesses de chacun.

Pour des raisons de protection contre les influences maléfiques, on ne donne de prénom au nouveau-né qu'à l'arrivée du huitième jour. On fait alors appel au griot pour prendre part à la cérémonie du baptême. Il est chargé d'annoncer à haute voix le prénom de l'enfant, qui peut être celui d'un parent, et de chanter les louanges de son homonyme.

La présence des griots lors de la cérémonie de la circoncision était autrefois très importante : ils encourageaient les jeunes gens, en leur rappelant l'adage « Mieux vaut la mort que la honte », car il ne fallait pas manquer de courage. De nos jours, la circoncision a souvent lieu sans ces cérémonies.

Quant au mariage, dès qu'un jeune homme veut faire la cour à une fille, il envoie un émissaire chez le chef de famille, le griot, muni d'abord de noix de kola, ensuite d'autres dons. Le griot peut aussi être désigné comme intermédiaire dans des rapports hors du mariage : une femme répudiée par son mari est envoyée chez ces parents accompagnée d'un griot, qui devra transmettre à ceux-ci les propos du mari. Lorsqu'une femme abandonne le foyer de son propre gré, le mari peut la réclamer à travers un griot.

Par toutes ces tâches de médiation, qui visent souvent à étouffer les manifestations agressives des parties concernées, on voit non seulement l'utilité du griot, mais aussi la signification de l'art de la parole. Les moyens dont les griots disposent sont les plus efficaces : par leur voix et leur connaissance des faits, de l'histoire, et de la généalogie de chaque famille, ils peuvent arriver à émouvoir leurs interlocuteurs et les rendre plus souples. Ils sont aussi plus libres que les « nobles » d'exprimer les émotions, et permettent ainsi à des sentiments refoulés d'être dits.

Étant ainsi présents à tout moment, et en rendant publiques toutes les attitudes des membres de la société, ils jouent le rôle de témoins sociaux. Au-delà du témoignage, l'art du griot donne une valeur esthétique et émotionnelle aux actes publics. Il est complètement intégré dans la société mandingue, et celle-ci ne saurait se passer de lui.

3 Les griottes

« Sun Jata repose à Nora... Tous les vendredis, tard dans la nuit, des sons de *karayan* émanent de sa tombe » (Diabaté 1986 : 125)

Malgré la notoriété de beaucoup de griottes dans le milieu socioculturel et artistique en Afrique de l'Ouest, les travaux sur les femmes des griots sont peu nombreux. On se demande quelle est la raison de cette quasi-totale absence sur la griotte dans la littérature et les recherches scientifiques, quand le griot, lui, a attiré l'intérêt de tant de chroniqueurs et de chercheurs pendant des siècles. Marloes Janson (2002 : 1-3), Thomas Hale (1998 : 217-218) et Lucy Durán (1995 : 199) reprochent par exemple à Sory Camara (1992) de ne mentionner qu'en passant l'existence des *griottes* dans un ouvrage de plus de trois cents pages, où le *griot* fait l'objet d'analyses si détaillées. Marloes Janson (2002 : 253, note 24) remarque de plus que dans les dix chapitres qui composent l'ouvrage de T. Hale *Griots and Griottes : Masters of Words and Music* (1998), il n'y a qu'un seul chapitre consacré explicitement aux griottes. Ces deux auteurs ne sont pas seuls. Selon Jacqueline Cogdell Djedje dans son article « Women and Music in Sudanic Africa » (1985 : 67), les études concernant le rôle de la femme dans la musique traditionnelle africaine sont peu fréquentes.

3.1 Les griottes mandingues

En effet, Camara parle peu de la griotte. Dans un passage traitant la place privilégiée des griots à la cour de Samory Touré (le dernier empereur mandingue, à la fin du XIX^e siècle), et en guise d'exemple, il ne dit que « quelques mots [...] sur les activités des griottes à la cour ; elles chantent pendant que leurs maris font de la musique évidemment. Mais elles ont des activités spécifiques : elles surveillent les femmes toujours nombreuses du roi » (Camara 1992 : 220).

Tenant à connaître l'avis de S. Camara lui-même à propos des maigres données sur la griotte dans son étude, nous lui avons écrit faisant référence aux auteurs et aux ouvrages mentionnés plus haut. A notre lettre, il a répondu :

J'ai ouvert la voie par une étude générale des griots. Je suis heureux que d'autres chercheurs m'aient suivi et enrichi ce champ d'investigations. Que ceux-ci veuillent se distinguer à l'intérieur de ce champ, en glanant ce que je n'ai pas récolté, c'est tant mieux! Qu'ils le fassent sous forme de critique, c'est la coutume académique occidentale. Quant à moi, je suis passé à d'autres recherches. Je leur cède la place 'afin qu'ils fassent leur soleil', comme disent les Mandenka (lettre personnelle du 25.09.07).

Les études les plus poussées sur les griottes mandingues sont, à notre connaissance, celles de Lucy Durán, « Jelimusow : The Superwomen of Malian Music » (1995) ; Jan Jansen, « Elle connaît tout le Mandé : A Tribute to the Griotte Siramori Diabate » (1996) ; Thomas Hale, *Griots and Griottes : Masters of Words and Music* (1998), où l'un des chapitres est consacré aux griottes; et la thèse de doctorat de Marloes Janson, *The Best Hand is the Hand that Always Gives: Griottes and their Profession in Eastern Gambia* (2002).

Quant aux griottes mandingues de la Casamance, à notre connaissance, elles n'ont fait l'objet d'aucune étude jusqu'à présent. Les recherches menées par Marloes Janson sur les griottes mandingues à l'est de la Gambie montrent néanmoins que les caractéristiques des griottes étudiées par Janson ont beaucoup en commun avec celles des griottes casamançaises sur lesquelles ont porté nos propres recherches. Nous le verrons dans le chap. 6.

3.1.1 Origines de la griotte mandingue

Beaucoup a été écrit sur l'origine du griot, et les légendes rapportées sur le sujet sont nombreuses. Cependant l'origine de la griotte reste dans l'ombre. Selon une légende racontée par une griotte mandingue gambienne (Janson 2002: 43), la première griotte du Mandé aurait été Tumu Maniyang Kuyateh. Voici la légende :

Ce que je vais vous raconter est une information précieuse. Ce n'est pas un mensonge. Même les gens du Mali confirmeront mes paroles. Ils vous diront que la première *jalimusoo* du Mandé était Tumu Maniyang Kuyateh. Assise par terre, cette femme pleurait de faim, et le roi forgeron Soumangourou l'a fait appeler chez lui. Il lui demanda pourquoi elle pleurait. Il décida de l'aider en lui donnant un *néo* (baguette de percussion en fer). Elle commença à jouer de l'instrument tout en chantant les louanges de Soumangourou. Celui-ci était si content qu'il la récompensa d'une vache de sept ans. Quand Balafaaseku Kuyateh entendit Tumu Manyang chanter, il décida de l'épouser³⁶. Une fois mariés, ils faisaient de la musique ensemble : Balafaaseku jouait du *balafon*, et Tumu Manyang l'accompagnait. Quand elle ne chantait pas avec son mari, Tumu Manyang s'asseyait sur une pierre et observait attentivement ce qui se passait autour d'elle. Quand quelqu'un se comportait bien, elle l'annonçait en public en chantant ses louanges ; quand elle voyait un lâche, elle le diffusait aussi. Voilà comment la

³⁶ Une griotte renommée prétend que Tumu Maniyang ne serait pas la femme de Balafaaseku, mais celle de Soundjata. C'était une vieille coutume, dit-elle, que le roi épousait une griotte, même si celle-ci n'était jamais sa première femme (Janson 2002 : 258, note 52). Selon la version de l'épopée de Soundjata analysée et traduite par John W. Johnson (1986 : 129), en revanche, c'est elle qui a annoncé la naissance de Soundjata : « *They sent the Kuyaté matriarch, Tumu Maniya : 'Tumu Maniya, go tell it, [...] say, ' that woman has just borne a son' »*.

profession de *jalimusoolu* a commencé. Tumu Manyang a été la première *jalimusoo* à jouer du *néo* et à chanter. D'autres *jalimusoolu* l'ont suivie peu de temps après³⁷.

Janson (*op. cit.* : 257, note 42) explique qu'une question débattue est celle de savoir si les griottes sont capables de narrer l'épopée de Soundjata³⁸. La plupart des chercheurs prétendent que seuls les griots narrent l'épopée, tandis que la légende précédente, qui fait partie de l'épopée de Soundjata, était narrée par une vieille griotte³⁹.

Cette première griotte du Mandé, appelée aussi Jelimusonin⁴⁰ Tumu (ou Tuma) Manyan, ou petite griotte Tumu Manyan, est devenue célèbre dû au fait qu'elle a fait partie de la délégation envoyée à la recherche de Soundjata lors de son exil. Elle est mentionnée, entre autres, dans *L'épopée de Sunjara, d'après Lansine Diabaté de Kela (Mali)* (Jansen *et al.* 1995)⁴¹. Elle est aussi reconnue comme l'auteur de l'hymne à l'arc dédié à Soundjata, dont les paroles sont reprises dans le récit épique *Le lion à l'arc* (1986) de Massa Makan Diabaté :

*Il a pris son arc, Sinbon⁴² !
Sinbon a pris son arc
Pour affronter la savane...*

Cette chanson, Seku⁴³, c'est Tumu Manian, une vieille griotte, qui l'improvisa lorsque Kala Jata se mit en route pour traîner sa vie de prince errant, loin du Manden (Diabate 1986 : 83)⁴⁴.

³⁷ "What I am going to tell you is very precious information. It is not a lie. Even the people in Mali will confirm my words. They will tell you that the first *jalimusoo* in Mande was Tumu Maniyang Kuyateh. This lady sat on the ground and cried because she did not have anything to eat. The blacksmith king Sumanguru Kantehe ordered her to come to his place. He asked her why she was crying. He decided to help her by giving her a *neo* (an iron percussion rod). She started to play the instrument, while she sang Sumanguru's praises. He was so happy when she praised him that he rewarded her with a seven-years old cow. When Balafaaseku Kuyateh heard Tumu Maniyang singing, he decided to marry her. When they were married, they performed together: Balafaaseku played balafon, while Tumu Maniyang accompanied him. When she was not performing with her husband, Tumu Maniyang sat on a stone, carefully looking around her. When somebody behaved well, she announced it in public by praising him. When somebody was a coward, she also broadcast it. This is how the profession of *jalimusoolu* started. Tumu Maniyang was the first *jalimusoo* who played the *neo* and sang. Other *jalimusoolu* soon followed her".

³⁸ La célèbre chanteuse malienne Ami Koita, citée par Durán (1995 : 203), affirme que les femmes connaissent l'histoire de Soundjata aussi bien que les hommes, mais que c'est à ces derniers de la réciter, tandis qu'elles doivent se limiter à chanter les chansons célébrant les grands moments de l'épopée. Elle ajoute que si un homme est présent, la femme ne prend jamais sa place.

³⁹ Cf. Dramé et Senn-Borloz (1992: 151) : « [L]es Jélimouso connaissent l'épopée ».

⁴⁰ « Petite femme-griot » (Jansen 1995 : 212). Littéralement : griot-femme-petite.

⁴¹ Voir pp. 132, 134-136, 141, 155.

⁴² *Sinbon*, 'chef de guerre' (Diabate 1986 : 22).

⁴³ Le griot Kele Monson Diabaté, enregistré par Massa Makan Diabaté, s'adresse ici à « Seku : frère cadet de Kele Monson. Son intervention ponctue le récit » (*op. cit.* : 38, note 2).

⁴⁴ Cf. la version de Johnson (1986: 145-146): « *The Kuyatè matriarch took up the iron rasp. / She sang a hunter's song for Nare Magan Kònatè [...]* ». Dans la version de D.T. Niane par contre, l'hymne à l'arc est

Elle est aussi censée être parmi les neuf sorcières envoyées dans le but de tuer Soundjata, étant celle qui l'avertit du complot :

Son alliée parmi les neuf sorcières

était Jelimusoni Tunku Manyan Diawara.

Au milieu de la nuit, elle est partie le dire à Simbon.

Elle a dit : 'Soundjata, nous allons te tuer après-demain [...]'⁴⁵ (Conrad 2004: 79).

3.1.2 Leur emploi d'instruments musicaux

Dans la société malinké hiérarchisée il y a aussi la division sexuelle des tâches. Cette division s'applique aussi au groupe des griots, et, à en croire S. Camara (1992 : 198), « seuls les hommes peuvent chanter les généalogies [et] transmettre à l'auditoire les discours publics des notables ». Les griottes ne se servent que d'un seul instrument, le *néo* (aussi appelé *karinyan*), tous les autres étant réservés aux hommes:

Tous les instruments dont nous venons de parler sont uniquement joués par des griots à l'exclusion des griottes. Celles-ci ne disposent pour s'exprimer que de leur voix et d'un seul instrument métallique : *kàrîñá*. Celui-ci est formé d'un petit cylindre de fer sur lequel la griotte frappe avec une baguette également en fer. Cet instrument de griotte sert uniquement pour accompagner le xylophone du mari, ou les chansons des *jèlimúsó*, mais on n'en joue jamais à part (*op. cit.* : 109).

L'usage d'instruments de musique par les griottes a été peu étudié jusqu'ici, probablement parce que les femmes sont censées jouer de peu d'instruments : « Parlant de façon générale, on dit que les hommes jouent d'instruments, tandis que les femmes chantent. Les femmes ne jouent que de certains instruments rythmiques, tels les calabasses ou le *karinyan*, une baguette en fer » (Jansen 1996 : 184)⁴⁶.

Marloes Janson, pour sa part, fait référence à la connaissance instrumentale des griottes:

Tout comme il y a des griottes qui participent à la narration de l'épopée, il y en a qui savent comment jouer d'un instrument. Pendant les répétitions de troupes culturelles, j'ai pu observer des griottes donnant des instructions aux musiciens. Même si elles ne jouaient pas d'instruments elles-mêmes, elles

assigné à Balla Fasséké : « *Prends ton arc, Simbon, / Prends ton arc et allons-y. / Prends ton arc Sogolon Diata* » (1960 : 46).

⁴⁵ « *His ally among the nine sorceresses/ Was Jelimusoni Tunku Manyan Diawara./ In the middle of the night,/ she went and told Simbon./ She said, 'Sunjata, we will kill you the day after tomorrow [...]'* ».

⁴⁶ « *Generally speaking, men are said to play instruments while women are said to sing. Women play only certain rhythm instruments, such as calabashes or the karinyan, an iron rod* ».

étaient à même de corriger les musiciens quand ils ne respectaient pas le temps [...]. Quelquefois j'ai observé des griottes apprenties qui en fait jouaient d'instruments musicaux (Janson 2002: 269, note 55)⁴⁷.

Lucy Durán remarque, enfin, la présence des femmes dans des sources historiques, citant Ibn Battuta, qui en 1354 écrit : « Les femmes et les concubines [de l'interprète Dugha, qui sont une centaine] chantent avec lui et jouent des arcs »⁴⁸. Durán met en relief le fait que cette chorale massive de femmes joue apparemment d'un instrument à cordes. Et elle ajoute :

Les femmes mandingues ne jouent pas d'instruments mélodiques, *mais l'ont peut-être fait autrefois*⁴⁹. En Mauritanie, pays voisin, par exemple, les griottes jouent d'une harpe, l'*ardin*, dont le nom est reflété dans une des accordatures de la *kora*, le *hardino* (1995: 199-200)⁵⁰.

De nos jours, les contraintes semblent se relâcher. On trouve des musiciens non griots et des femmes qui jouent d'instruments traditionnellement réservés aux hommes. Ainsi la célèbre Malienne Madina N'Diaye, d'origine noble, joue de deux instruments appartenant au domaine des griots, la *kora*⁵¹ et le *kamelen n'goni* (harpe à six cordes)⁵².

Le Guinéen Ba Cissoko, l'un des meilleurs joueurs de *kora* du monde, nous a raconté que, sans faire de distinction, il apprend aux enfants de la rue à Conakry, y compris les filles, à jouer de la *kora*⁵³.

3.2 Les griottes wolof

L'origine des griots wolof est discutée par la musicologue Isabelle Leymarie dans *Les griots wolof du Sénégal* (1999 : 16-17). Les hypothèses diffèrent. Selon certains, les griots wolof seraient issus de familles griottes mandingues émigrées du Mali ou de la Guinée Bissau. Selon une autre hypothèse, ils « seraient originaires du Fouta-Toro, région peule située au nord du

⁴⁷ « *Just as there are griottes who participate in the performance of the epic, there are griottes who know how to play musical instruments. During rehearsals of cultural troupes, I witnessed griottes giving instructions to musicians. Although they did not play instruments themselves, they were capable of correcting musicians when they did not keep time [...]. A few times I observed griotte apprentices actually playing musical instruments* ».

⁴⁸ « *The wives and the concubines [of the interpreter Dugha, about a hundred in number] sing with him and they play with bows* ».

⁴⁹ C'est nous qui soulignons. Nous nous posons la question de savoir si ce n'était un phénomène courant avant l'arrivée de l'islam.

⁵⁰ « *Manding women do not play any melody instruments, but may have at one time. In nearby Mauritania, for example, the female griots play a harp, the ardin, whose name is reflected in one of the kora tunings, hardino* ».

⁵¹ Selon une légende mandingue, la première *kora* était l'instrument personnel d'une femme-génie.

⁵² Voir les propos recueillis par Moussa Bolly (2004) lors d'une interview avec Madina N'Diaye sur le site internet <http://www.mali-music.com/Cat/CatM/MadinaNdiaye.htm> [consulté le 24.04.08].

⁵³ Entretien personnel lors de son concert à Oslo World Music Festival le 03.11.07.

Sénégal, ou de Mauritanie. Pour l'historien Bamba Diop, ils descendent de Maures qui étaient établis au Jolof et au Kayor ».

Les griottes wolof ne diffèrent pas beaucoup des griottes mandingues, mais s'en distinguent sur certains points, comme nous allons le voir.

Le premier Européen qui aurait prêté attention aux griottes serait le Français Michel Jajolet de la Courbe, qui séjourna au Sénégal pendant trois périodes différentes (Hale 1998 : 85-86). Ses chroniques de voyage n'ont été publiées qu'en 1913, quand le manuscrit fut découvert et publié sous le titre *Le premier voyage du sieur de La Courbe fait à la Côte d'Afrique en 1685*. Hale décrit de La Courbe comme le Français qui, ayant vécu plusieurs années au Sénégal, a fait les descriptions des griots les plus fascinantes et les plus détaillées de l'époque (*op. cit.* : 85). Sory Camara (1992 : 102) cite aussi l'ouvrage du Sieur de La Courbe, qui lui semble intéressant tant pour son contenu que du point de vue linguistique. Les deux passages suivants décrivent bien la fonction de *laudateur* du griot :

Ensuite, il (le maître de langue) m'introduit avec quatre de ses gens seulement dont deux estoient des principaux de sa suite et les deux autres guiriots ou musiciens qui ne quittent jamais leurs maîtres. [...]

Cependant que les guiriots faisoient merveille à chanter mes louanges et celles de leur maître et accompagnoient leur voix d'un petit luth à trois cordes de crin de cheval qui n'est pas désagréable à entendre ; leur chansons sont martiales, disant en vous nommant que vous estes d'une grande race, ce qu'ils appellent en Francois corrompu grands gens.

Dans la littérature coloniale analysée par Leymarie (1999 : 18-19), les griottes sont décrites comme d'« horribles mégères » et comme des « bardes du sexe féminin assez nombreuses et moins agréables que les Almées d'Égypte. Comme celles-ci, cependant, elles racontent des histoires, dansent, prédisent l'avenir, établissent des horoscopes et font office d'entremetteuses ». Ces derniers traits de la griotte sont aussi illustrés dans le roman de M. Bâ (2003 : 80-81, 127, 131).

Leymarie (1999 : 49, 74) remarque qu'en général, les griottes sont plus attachées aux femmes d'une famille, tandis que les griots ont plutôt tendance à réciter les généalogies des hommes. Lors des cérémonies d'un baptême, « le griot du père récite les louanges de celui-ci et la griote⁵⁴ de la mère les louanges de celle-ci ». Une telle pratique n'était pas exercée par

⁵⁴ Isabelle Leymarie emploie la forme *griote* au lieu de *griotte*. Les deux sont utilisées (voir Blondé *et al.* 1988). Sur l'emploi des deux formes, voir aussi Jansen (1996 : 195, note 2).

les enquêtés en Casamance que nous avons consultés. À notre question, ils ont répondu : « On est griot pour tous ».

Une pratique wolof, selon Leymarie, est le *xaxar*, coutume où les griottes d'une première épouse insultent une future coépouse et vantent les mérites de celle-là (Leymarie 1999: 81).

Le *xaxar* se déroule entre femmes seulement. La première épouse rémunère les griotes, qui l'aident à exprimer sa jalousie et soulignent le statut privilégié que lui confère son ancienneté, et leur offre des vêtements. Elle peut aussi faire appel à des amies pour empêcher la nouvelle épouse de pénétrer dans la demeure. Le mari doit parfois donner de l'argent aux griotes de sa première femme afin qu'elles renoncent à calomnier la nouvelle épouse (*op.cit.* : 83).

L'ethnologue Colette Le Cour Grandmaison (2001 : 70) illustre aussi cette rivalité. Celle-ci s'exprime à travers des « chants d'insultes traditionnelles qui mettent en forme l'agressivité des coépouses », mais ces chants sont cependant présentés comme une forme de jeu. Ce même aspect de l'activité musicale est présenté par Djedje (1985 : 75-76), selon qui des chanteuses professionnelles de l'Afrique soudanaise seraient engagées pour entretenir les femmes lors des mariages, et interpréteraient des chansons critiques. L'auteur cite Ames et King (1971) : « Les chansons ridiculisant les coépouses sont particulièrement populaires »⁵⁵. Les griottes casamançaises, pourtant, consultées à propos de cette pratique, ont dit ne pas en avoir connaissance.

Sauf dans le *xaxar*, « les blâmes ou les insultes sont rarement exprimés directement et violemment », souligne Leymarie (1999 : 85), car, dans la société wolof, et l'auteur cite Assane Sylla (1978), « dévoiler publiquement ce que l'on sait de quelqu'un, c'est manquer de *süturë* 'circonspection', c'est le provoquer, c'est déclencher la bataille ».

3.3 Les femmes *dimba*

Lors de notre recherche sur le terrain, nous avons voulu interviewer aussi des femmes non griottes ayant comme métier l'art de chanter, afin de comparer les thèmes de leurs chansons avec ceux des griottes. On nous a suggéré une femme *dimba*.

Cette femme se définissait comme chanteuse de profession accomplissant les mêmes fonctions que les griottes. Ces fonctions ne sont cependant pas les seules détenues par les femmes *dimba*. Elles appartiennent à une association féminine – FADS (Fédération des

⁵⁵ "Songs ridiculing co-wives are especially popular".

Associations Dimbaa⁵⁶ de Sédhiou) – et, selon un document qui nous est parvenu de cette association, ce sont des accoucheuses traditionnelles, leur intervention dépassant toutefois le cadre de l'accouchement. D'après le document (1994), le mot *dimba* est une fusion de *din* 'rejeton', 'fils' ou 'fille', et *baa* 'mère', littéralement 'la mère de l'enfant'.

Nous reviendront aux fonctions qui rappellent celles des griottes dans la deuxième partie du mémoire, dans notre analyse des données.

Les études sur ce groupe féminin sont peu nombreuses à notre connaissance, et d'accès difficile. Mais elles montrent que les *dimba* ont fait l'objet de recherches de différentes disciplines, telles la médecine, la psychologie et la philosophie. La seule que nous avons pu consulter est l'étude de Cheikh I. Niang (1994)⁵⁷.

Dans cette étude, menée à Kolda⁵⁸ en Haute Casamance, Niang définit les *dimba* comme « un groupe de soutien des femmes, qui s'occupe de questions en rapport avec la grossesse et l'accouchement, la fécondité, les maladies sexuellement transmissibles, et la santé des mères et des enfants dans la communauté » (*op. cit.* : 45).

Le statut social de la femme au Sénégal, comme dans d'autres sociétés africaines, est étroitement lié à sa fertilité et au nombre d'enfants qu'elle met au monde. Être infertile peut être le pire des destins d'une femme, car elle ressent une forte pression de la part d'une société qui attend d'elle autant d'enfants que possible.

Niang affirme dans son article que si l'origine des *dimba* est inconnue, les rituels *dimba* remontent au temps de l'Empire du Mali, et qu'on retrouve cette organisation dans tous les groupes ethniques du sud du Sénégal, ainsi qu'en Guinée Bissau, en Guinée et au Mali (*op. cit.* : 39).

La structure du groupe des femmes *dimba* est de nature hiérarchique. L'adhésion au groupe, qui ne tient pas compte des origines ethniques, est ouverte, selon le rapport, à quatre catégories de femmes : celles qui n'ont pas d'enfants pour des raisons d'infertilité ou

⁵⁶ Le mot s'épèle ici exceptionnellement avec deux *a*, mais nous ne savons pas si cette variation orthographique reflète une variété de prononciation.

⁵⁷ Deux des références données par cet auteur portent sur les *dimba* : C. Meersseman (1983) *Le Kanyaleen, thérapeutique Diola, l'enjeu de la maternité dans les rapports entre les sexes en Basse-Casamance*, Université Catholique de Louvain, Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Éducation, Louvain la Neuve (*Kanyalen* – ou *Kañalén* – est l'équivalent de *dimba* en diola, la langue dominante de la Casamance); et A. Ndiaye (1984) *Une survivance de rites de fécondité : les Dimba de Moyenne et Haute Casamance*, Mémoire de maîtrise, Département de Philosophie, Faculté des Lettres, Université de Dakar. Sur le site http://recherche.univ-paris8.fr/thes_list.php?AN=2006&SoutHdr=0 [Consulté le 05.12.07], l'on trouve référence à la thèse de doctorat en psychologie de Susanna Vettorelli (2006) *Fertilité, soins et transmission du savoir dans le groupe de femmes Dimba-Túlon de Kolda en Haute-Casamance (Sénégal)*, Université de Paris 8.

⁵⁸ Capitale de la région de Kolda.

d'avortements répétés ; des femmes dont les enfants sont morts à bas âge ; des mères de jumeaux ; et finalement des femmes ayant adopté des orphelins. Chaque groupe est dirigé par une femme âgée, très respectée, pratiquant la médecine traditionnelle et spécialisée dans le domaine de la santé reproductive. Elle est chargée des soins prénatals et postnatals, et joue aussi le rôle de leader spirituel. À l'échelle suivante il y a la « mère », chargée de l'organisation des groupes et de la répartition des tâches administratives. Elle a des conseillères, entre trois et six femmes mûres, qui prennent part aux prises de décision. Attachés aux groupes *dimba* il y a aussi des hommes: un « père » est chargé des soins spirituels et thérapeutiques là où la présence d'un homme s'avère nécessaire. Les musiciens ayant la tâche d'animer les cérémonies rituelles sont toujours des hommes. Ils reçoivent des instructions d'une « mère » (*op. cit.* : 40).

Un des rôles principaux des *dimba* est la charge des soins prénatals afin de prévenir les complications de la grossesse, comme aussi la protection d'une mère et son nouveau-né. Pour cela, elles se servent de certains rituels et de prescriptions faites à la société, y compris aux hommes. Si par exemple elles considèrent qu'une femme enceinte est trop chargée avec le ménage ou forcée d'avoir des relations sexuelles pendant sa grossesse, les *dimba* l'enlèvent de chez elle et la placent chez une autre famille. Les *dimba* ne rendent service que quand on leur demande de le faire, et dès qu'elles apprennent qu'une femme a besoin d'aide, le groupe entier se rend chez elle (*op. cit.* : 40-41).

Selon Niang, certaines femmes non-*dimba* participent aussi aux cérémonies *dimba*. Celles-ci sont marquées par des chants, des danses, des prières et des rituels. En traversant la ville pour aller à la cérémonie, qui a le plus souvent lieu dans la forêt ou hors de la ville, les *dimba*, à travers leurs chants et danses, animent le voisinage à les suivre (*op. cit.* : 41).

À part leurs actions thérapeutiques, l'auteur souligne la force politique des *dimba* dans un pays à dominance masculine comme le Sénégal. Face aux injustices, elles se moquent des fonctionnaires publics, s'habillent comme eux, organisent des manifestations, et arrivent même à se montrer nues pour montrer leur désaccord. Cette liberté d'action et l'ignorance des tabous de la société leur donne du pouvoir, et il y en a qui les craignent quand elles sont en action. Elles interviennent aussi dans ce qui concerne la fertilité de la terre, et leurs prières sont censées assurer des pluies pendant plusieurs périodes. C'est aussi un groupe de solidarité mutuelle, s'entraidant dans les travaux agricoles, et s'assistant les unes les autres socialement et financièrement (*op. cit.* : 41-42).

La raison de joindre le groupe réside dans l'esprit de solidarité envers les femmes qui subissent les mêmes difficultés qu'elles-mêmes ont subies : pour devenir enceinte, pour mener la grossesse jusqu'au but, ou pour garder leurs enfants en vie (*op. cit.* : 43).

D'après l'anthropologue Adriana Kaplan (1998 :151-152), une façon de protéger le premier enfant d'une femme ayant fait plusieurs avortements, ou ayant accouchés d'enfants mort-nés, est de le désigner par un *bonoto* : *bono*⁵⁹ 'perdre' et *to* 'nom'. Il y a différents *bonoto* comme par exemple *Manlafi*, voulant dire 'Je ne veux pas', afin de faire croire aux mauvais esprits que la mère ne veut plus d'enfants⁶⁰. D'autres sobriquets employés sont *Tunko* 'Laisse-moi derrière', *Fayi* 'Jette-le', *Suntukung* 'Dépôt d'ordures', *Nyama* 'Herbe'⁶¹ et *Kenbugul* 'Personne n'en veut' en langue wolof⁶².

Manlafi et *Kenbugul* sont aussi mentionnés dans le document de la FADS parmi d'autres noms et leurs symboles, figurant en quatre langues différentes. Un phénomène similaire nous a été raconté par une de nos informatrices, la griotte Téréma Diabaté : quand elle est née, troisième fille de suite, on l'a jetée⁶³, car la famille voulait un garçon. La femme qui l'a ramassée ne croyait pas ses yeux : *téréma* 'je ne le crois pas'⁶⁴, a-t-elle dit, et on donna ce nom à l'enfant. La fille a été remise à sa famille et, d'après elle, sa mère a eu par la suite trois garçons.

Kaplan (1998 : 152) écrit que les femmes stériles ou ayant eu plusieurs mort-nés, groupe appelé *kañyalengo kafo*, essaient d'attirer l'attention des gens. On leur désigne la tâche d'animer certaines fêtes, à la manière des bouffons, dans la croyance que, en attirant l'attention des gens, la grâce d'un enfant leur sera concédée. Ceci peut expliquer leur rôle de griottes.

⁵⁹ Maurice Delafosse (1955 : 74) mentionne dix langues où des variations du terme *bono* (aussi *bone*) sont employées, parmi elles le peul. *Bono* 'mal, malheur, ruine, perte'. *Bono-to* 'malheureux'.

⁶⁰ Cf. Camara (1992 : 77) : « En effet, il est chez les Malinké une manière étonnante de conjurer le mauvais sort qui peut s'abattre sur un ménage et en particulier sur sa progéniture. Lorsqu'une femme est affligée par la mort répétée d'enfants en bas âge, elle peut conjurer le sort en cachant son dernier-né ou en le dévalorisant ; symboliquement elle ira le déposer sur un tas d'ordures ménagères (*sùnùkú*) qui gît non loin de l'enclos domestique ; elle peut renforcer cet acte symbolique en appelant ce bébé du nom même du lieu où elle vient de le déposer [...] ».

⁶¹ Cf. Camara (1992: 76): « [...] il peut signifier ordures végétales, chaume, tout ce qui a l'aspect d'un 'fouillis' ».

⁶² Ken Bugul est également le pseudonyme de l'écrivain sénégalaise Mariétou Biléoma Mbaye.

⁶³ Face à notre étonnement, elle a expliqué qu'il s'est agi d'un acte symbolique.

⁶⁴ Selon Téréma Diabaté. Notre méconnaissance de la langue nous empêche d'élucider le mot. Mais parmi les différentes acceptions données par Delafosse (1955 : 742), l'on trouve *tèrè-ma* 'malchanceux', ou *tèrè-na*, surnom donné à un enfant conçu après plusieurs années de stérilité. 'Malchanceux' est aussi la traduction donnée par Bailleul (1996 : 394).

4 Méthodologie de l'enquête

« [N]'essaye point de percer le mystère que le Manding te cache ;
[...] ne cherche point à connaître ce qui n'est point à connaître »
(Niane 1960 : 152)

Sur le plan méthodologique nous nous sommes servie de trois outils d'enquête : *l'entretien*, *l'observation* et *l'enregistrement*. Les ouvrages qui nous ont servi d'appui à nos recherches sont particulièrement Barz et Cooley (éds.) (1997), Blanchet et Gotman (2001) et Copans (2002).

4.1 L'entretien

Selon Blanchet et Gotman (2001 : 40-41), « l'entretien s'impose chaque fois que l'on ignore le monde de référence, ou que l'on ne veut pas décider *a priori* du système de cohérence interne des informations recherchées ». L'entretien établit un rapport égalitaire entre l'enquêteur et l'enquêté, car ce dernier ne se sent pas contraint à répondre à un questionnaire préédigé (*op. cit.* : 9). Ce critère correspondait à nos besoins, car nous tenions à garder l'esprit ouvert et à poser le moins de questions possible.

Au sujet des méthodes de recueil d'information, une réflexion de René Luneau dans l'avant-propos de son ouvrage *Chants de femmes au Mali* (1981 : 8) nous a tout particulièrement intéressée:

Je me souviens d'avoir, en juillet 1979, suivi attentivement une émission consacrée à la femme africaine. Les questions posées par la journaliste qui menait l'interview faussaient d'entrée de jeu tout échange possible. Il allait *de soi* que la dot était un odieux marchandage, l'excision, la survivance barbare d'un âge primitif, la relation conjugale en Afrique, totalement étrangère au sentiment amoureux qui, chez nous, fonde le couple. Et le reste à l'avenant. Trop de préjugés, apparemment indéracinables, qui vous empêchent d'entendre quoi que ce soit [...].

Nos propres entretiens ont été en partie non directifs. Parfois les interviewés parlaient librement, d'autres fois ils demandaient ce qu'on voulait savoir, et d'autres fois encore, au lieu de donner une réponse précise à nos questions, les griottes en particulier parlaient plutôt de choses qu'elles considéraient importantes dans leur rôle de griottes. Ce fait mettait en relief leur personnalité, et nous avons découvert de nouveaux aspects de leur métier. Mais nous

avons en même temps un guide d'entretien destiné à centrer les interrogés autour des thèmes qui nous intéressaient, et si nécessaire nous avons aussi mené des entretiens semi-directifs.

Le guide d'entretien comprenait les thèmes suivants : les circonstances de l'expression musicale des griottes ; les instruments employés, et, dans le cas où certains instruments étaient interdits aux femmes, en chercher les raisons ; le contenu et l'histoire des chansons ; le message, la morale et la fonction des chansons. Des sous-thèmes qui ont surgi au fur et à mesure que l'enquête progressait, ainsi que des questions élaborées par rapport aux réponses reçues, seront traités dans l'analyse des données.

Les entretiens se sont déroulés sans contrainte. Les griottes ont montré un grand degré de disponibilité, et, se déplaçant de bonne heure, elles se rendaient ponctuellement aux rendez-vous fixés chez nous. Pour des raisons pratiques, presque la moitié des interviews se sont déroulées à l'endroit où nous logions.

Puisque nous n'avions pas connaissance de la langue des enquêtés, « le couple à trois (chercheur-interprète-informateur)» (Copans 2002 : 67) était de règle.

4.2 L'observation

Nous nous sommes également servie de l'observation, mais pas tout à fait de la façon envisagée au départ. Avant de partir nous avons prévu de loger chez une famille de griots afin de suivre de près les activités artistiques de celle-ci. C'est-à-dire que nous avions l'intention d'appliquer la méthode de l'observation participante, méthode qui nous aurait permis de réaliser un travail plus direct avec les griottes, et, partageant leur mode de vie, d'avoir un aperçu plus juste de leur réalité. Mais diverses circonstances nous ont vite montré que cette entreprise n'était pas possible, du moins pas à ce moment-là. Les raisons en étaient au moins trois : l'argent, la qualité du travail et le confort. Elles étaient toutes liées : le confort à la qualité du travail – et par confort nous voulons dire entre autres une certaine indépendance et l'occasion de nous recueillir pour bien mener à bien notre travail – et ensuite, la qualité du travail à l'argent, du moment qu'on nous a parlé d'une grande somme avant de bien discuter ce que l'enquête demandait. D'autre part nous avons apporté un mini-studio qui demandait de l'électricité, et même si quelques fois on se servait d'un dictaphone, la qualité sonore n'était pas satisfaisante et toutes les griottes n'avaient pas le courant chez soi.

L'observation participante comme méthode de recherche est appliquée entre autre dans le domaine de la musique. Dans Barz et Cooley (1997), de nombreux musicologues soulignent l'importance de la participation directe du chercheur pour une compréhension culturelle plus

vaste. Le premier musicologue à proposer une telle participation était Mantle Hood (voir chap. 1), fondateur de l'Institut d'Ethnomusicologie à UCLA (University of California at Los Angeles). Il exhorte les ethnomusicologues et les étudiants d'ethnomusicologie à apprendre la musique des cultures qu'ils étudient et, de plus, à le faire à l'intérieur de la société même, y compris l'apprentissage de la langue, la religion, l'histoire, etc. (Hood 1960 : 58).

Une telle démarche aurait été souhaitable, mais nous étions limitée par la durée du séjour, qui dans notre programme d'études n'est que de deux mois. Or, l'enquête ethnologique demande un séjour d'au moins six mois et la qualité du travail dépend en grande partie de cette durée du séjour (voir Copans 2002 : 6, 25, 27, 37, 47, 51).

Néanmoins, pendant nos deux mois en Casamance, nous avons participé aux activités musicales des griottes de différentes manières. Ainsi, nous avons eu l'occasion d'assister à deux baptêmes et à un mariage, circonstances dans lesquelles la présence des griottes est de rigueur. Parfois, lors des entretiens, nous avons demandé aux griottes de chanter, et nous suivions leurs mélodies de notre voix, ou bien, nous avons entonné une chanson en bambara du répertoire traditionnel, et les griottes nous suivaient en faisant la chorale. Ces improvisations nous ont permis de comprendre certains aspects de leurs interprétations, en même temps qu'elles nous rapprochaient des griottes, surprises d'entendre leurs mélodies et leurs langues dans la voix d'une *toubab*⁶⁵.

4.3 L'enregistrement

Nous avons enregistré tant les entretiens (y compris les questions, les réponses et les traductions en français), que les chansons. Afin de nous assurer de la qualité de l'enregistrement, nous nous étions munie d'un mini-studio de musique. Dans les cas où il était impossible de l'utiliser, nous nous sommes servie d'un magnétophone portable ou d'un dictaphone, solution moins encombrante.

4.3.1 Sélection des lieux de l'enquête

L'idée initiale d'étudier de préférence les femmes d'un seul village a dû être modifiée. Les raisons en ont été entre autres d'ordre climatique. Ainsi, une ville qui nous fut suggérée⁶⁶, à

⁶⁵ « *Tubaaboo*, the term for European or 'white person', is probably derived from the Arabic word for doctor, *tabib* » (Janson 2002 : 292, note 55).

⁶⁶ Suggestion venue d'Ibrahima Thioub, Directeur du Département d'Histoire à l'Université de Dakar.

dominante mandingue, était Sédhiou, située en Moyenne-Casamance, dont la température pouvait parfois dépasser les 40 degrés à l'ombre. Ayant trouvé que le village d'Abéné, cette fois-ci en Basse-Casamance sur la côte atlantique, où le climat est plus favorable, abritait aussi des Mandingues, nous avons décidé de mener nos recherches dans les deux localités⁶⁷. Comme, de plus, nous avons pris contact avec des griottes dans trois autres villages : Baghère⁶⁸, à quelques 20 km de Sédhiou, et Diaroumé, à 40 km, plus Djannah, près d'Abéné, nous avons inclus ces villages aussi dans notre enquête. Cet élargissement du terrain d'enquête a, en quelque sorte, compensé le fait que nous ne logeons pas chez une famille de griots, et que par conséquent nous ne pouvions pas faire une observation participante approfondie.

4.3.2 Sélection des griottes

De ce fait, le nombre d'enquêtés et d'observés fut plus élevé qu'envisagé. Nous avons ainsi un total de dix-huit enquêtées – dix-sept griottes et une *dimba*, sans inclure la participation et la présence de griots mâles – un fils, un frère, ou le mari d'une griotte. Nous avons également interviewé un *fin*a (voir chap. 2.8).

Un des entretiens a été collectif – c'est le cas d'une famille de griots dans laquelle nous nous sommes rendue dans un village à l'est de Sédhiou, Baghère, de l'autre côté du fleuve Casamance – où huit griottes étaient présentes. Celles-ci n'ont pas été interviewées séparément.

Nous ne ferons pas une sélection parmi les dix-sept griottes, car nous trouvons toutes les prestations et les propos de chaque griotte intéressants, mais, faute d'espace, nous devons procéder à une sélection des chansons.

4.3.3 Sélection des chansons

Les critères de sélection des chansons ont été les suivants :

Nous avons considéré d'abord la fréquence de l'interprétation de chaque chanson, c'est-à-dire le nombre de fois que la chanson a été chantée par différentes griottes, car cela nous informe sur l'importance qu'elle a dans leur répertoire. Deuxièmement, nous accordons une

⁶⁷ Pour situer Sédhiou et Abéné voir carte ci-dessous.

⁶⁸ Baghère est un village auquel on accède, provenant de Sédhiou, en traversant le fleuve Casamance. Il est situé près de Tanaff, village qui porte le même nom que l'arrondissement, à quelques dix-huit km de Sédhiou. Tanaff est l'un des cinq arrondissements du département de Sédhiou.

place aux thèmes qui représentent le mieux le rôle des griottes comme détenteurs de l’histoire et de la tradition. Le troisième critère correspond au caractère éducatif et au message « moral » de la chanson.



Carte 1. Casamance (<http://www.au-senegal.com/La-Casamance.html>).

5 Présentation du terrain d'enquête

« Enfin tous les fils du Manding étaient là, tous ceux qui disent 'N'ko',
tous ceux qui parlent la langue claire du Manding [y] étaient représentés [...] »
(Niane 1960 : 103)

Dans ce chapitre nous parlerons d'abord de la composition ethnique de la Casamance et de l'arrivée des Mandingues dans la région. Nous présenterons ensuite la situation sociolinguistique au Sénégal et plus particulièrement en Casamance. Enfin, nous présenterons de plus près les deux lieux d'enquête.

5.1 La composition ethnique de la Casamance

La Casamance est située au sud-ouest du Sénégal et couvre 28 350 km² du territoire national. En 1992 la région comptait 1 million d'habitants, soit 15% de la population totale (Chéneau-Loquay 1994 : 47).

Divisée en trois régions administratives, Haute, Moyenne et Basse Casamance, elle abrite aujourd'hui plusieurs groupes ethniques. Selon Diouf (1998, cité in Kesteloot 1994 : 99), les Diola constituent environ 35 % de la population casamançaise, les Peul 30 %, les Mandingues 20 %, et au total les groupes Badiaranké, Baïnouk, Balante, Bassari, Beafada, Coniagui, Mancagne, Mandjak et autres 15 %. Les Wolof ne sont pas mentionnés ici, mais il y en a tout de même un certain nombre.

Les ethnies se partagent le territoire : la Haute Casamance est surtout peuplée par des Peul, la Moyenne Casamance autour de Sédhiou est marquée par une forte présence mandingue, et l'ethnie Diola est majoritaire en Basse Casamance.

Quelques groupes, ayant assimilé la langue mandingue, ont perdu leur langue d'origine. Parmi ceux-ci on trouve les Kasanké ou Cassangues. Ils formaient un des petits royaumes qui peuplaient la Gambie et la Casamance entre le XIV^e et le XVI^e siècle, celui de Kasa. À en croire Kesteloot (1994 : 99) c'est ce royaume qui a donné le nom à la Casamance, « nom mandingue par excellence », voulant dire le *mansa* 'roi' de Kasa. Mais selon l'abbé Diamacoune⁶⁹, Casamance est un terme diola, signifiant « le pays des eaux » (cité in Marut 1994 : 197). Un autre groupe assimilé aux mandingues est les Baïnouk, l'ethnie la plus ancienne de la Casamance, décimée par les Mandingues.

⁶⁹ Ancien chef du MFDC (Mouvement des Forces Démocratiques de la Casamance), décédé en 2007.

Les Diola sont aussi des autochtones, mais ils ont conservé leur langue et leur identité. Qualifiés d'«habitants au tempérament impulsif avec une répulsion à toute principe d'autorité» par l'administrateur supérieur de Casamance en 1906 (Charpy 1994 : 482), ils ont opposé une forte résistance à la colonisation française. Cette résistance a été menée par la jeune femme Aliin (ou Aline) Sitoé Diatta, reine prophétesse originaire de Kabrousse⁷⁰. Pendant la deuxième guerre mondiale, elle a boycotté la culture de l'arachide et, selon un rapport du commandant de cercle de Ziguinchor (1943) (cité in Charpy 1994 : 484), elle a « fait passer le mot d'ordre de refuser les livraisons de riz, de couper les routes, de ne pas payer l'impôt, [et] enfin de s'opposer au recrutement » dans l'armée coloniale. Elle a été arrêtée en 1943 (à l'âge de 23 ans) et déportée à Tombouctou. On a annoncé sa mort en 1944⁷¹. Les Diola, ignorant les castes, ignorent aussi les griots, mais chantent la gloire de cette héroïne (Girard 1969 : 352).



Carte 2. Basse Casamance sud, départements d'Oussouye et de Ziguinchor (<http://www.ausenegal.com/La-Casamance.html>).

⁷⁰ Village situé sur l'Atlantique, tout près de la frontière avec la Guinée Bissau. Voir carte 2.

⁷¹ L'indépendantiste casamançais N'Krumah Sané nie ce décès et « confirme avec certitude que la reine Aliine Sitoé Diatta n'est pas encore morte ». Il accuse « tous les gouvernements de Sénégal depuis Senghor jusqu'à A. Wade en passant par Abdou Diouf [de n'avoir] jamais voulu s'occuper de ces héros de la Casamance » (Propos recueillis par Moustapha Barry en 2007).

Le musicien casamançais Benoit Tamba a rendu hommage à cette reine en lui composant une chanson qui donne le nom à son album *Aline Sitoe* (2005).

5.2 L'arrivée des Mandingues en Casamance

Les Mandingues constituent, comme nous l'avons vu, environ 20 % de la population en Casamance. Leur présence date, selon les sources que nous avons consultées, du temps de Soundjata, donc du XIII^e siècle.

Nous nous appuyons ici surtout sur les deux ouvrages *Contribution à l'histoire de l'empire du Mali* (1977) de Madina Ly-Tall, et *Histoire des Mandingues de l'Ouest : le royaume du Gabou* (1989) de Djibril Tamsir Niane.

Après la mort du fondateur de l'empire mandingue Soundjata Keïta en 1255, ses successeurs ont poussé les frontières de l'empire jusqu'aux côtes atlantiques de la Gambie. L'historienne Madina Ly-Tall examine entre autres les trois questions : À partir de quand les souverains mandingues occupent-ils la Sénégalie ? Jusqu'à quand dure cette occupation ? Quelle est l'importance de ce territoire pour les Mandingues ? (1977 : 81-101).

À la première question, la réponse que suggèrent les sources tant orales qu'écrites semble être que l'extension de l'Empire vers l'Atlantique, occupant toute la Sénégalie, se situe au XIII^e siècle. Quant à la durée, les rives du fleuve Gambie et le pays casamançais au sud du fleuve restent soumis à l'Empire du Mali jusqu'à la fin du XVI^e siècle, tandis que les États wolof et sérère s'en libèrent après l'indépendance du royaume de Diara⁷² à la fin du XV^e siècle. La fertilité et la richesse en produits agricoles expliquent en partie la colonisation de la Gambie par les Mandingues. À ce fait s'ajoute un autre, postérieur : aux XV^e et XVI^e siècles le Mali s'est trouvé coupé de l'Orient suite à la perte de Tombouctou et de Djenné à l'Empire de Gao. L'Empire du Mali s'est vu donc privé du bénéfice des relations commerciales avec le Maghreb, et la conquête de l'Ouest, coïncidant avec l'arrivée des Européens, lui permit d'entrer dans des relations commerciales avec l'Europe.

Selon les traditions orales, les généraux de Soundjata, Fakoli et Tiramaghan⁷³, auraient conquis le royaume Djolof suite à une offense que le Djolofing Mansa (roi de Djolof, 1200-1249) aurait faite à Soundjata. Celui-ci, ayant eu besoin de chevaux, avait envoyé une délégation au roi du Djolof pour en acheter. Mais le Mansa confisqua les chevaux achetés et renvoya la délégation avec une meute de chiens, disant que Soundjata, en tant que simple chasseur, n'avait pas besoin de chevaux. D'après Niane (1989 : 18, note 6), « la confiscation

⁷² Ou Jara : royaume soninké du Sahel, au nord du Mandé (Belcher 1999 : 215). Le soninké est une langue et un peuple du Sahel associés à l'ancien empire de Ghana ou Wagadou (*op. cit.* : 219 ; Skattum 2008 : 100).

⁷³ Aussi écrit Tiramagan, Tiramakan, Tira Magan. Ce personnage historique est chanté souvent par les griots casamançais, par exemple par Solo Cissokho, un griot casamançais installé en Scandinavie, dans l'album de Kirsten Bråten Berg *Frå Senegal til Setesdal* (1997).

des chevaux de Soundjata par le roi du Djolof est relatée par toutes les traditions orales du Manding et du Gabou » (voir par ex. Diabaté 1960 : 117-121). Nous verrons l'importance du cheval comme symbole de pouvoir et de prestige dans le répertoire des griottes.

La vengeance, c'est-à-dire la conquête du Djolof par Tiramaghan, est aussi évoquée par Niane (1960 : 151-152), par Jansen (2000: 87-88) et par Belcher (1999: 105).

Un fait qui attire l'attention des chercheurs est que l'épopée de Soundjata est plus détaillée que celle de Tiramaghan. Selon l'article de Ly-Tall (1981), la raison en serait que Tiramaghan, cousin de Soundjata, était un rival dangereux de ce dernier, et que les griots semblent vouloir se taire sur les conflits entre eux. D. T. Niane (1989 :19) écrit à ce propos :

[À] voir le rôle joué par Tiramaghan dans la conquête du pouvoir aux côtés de Soundjata, on est étonné de ne le voir cité que pour l'épisode du Djolof. Les traditions du Gabou parlent de deux expéditions : celle du Djolof, et une seconde, qui aboutit à la conquête du Gabou [...]. Soundjata et Tiramaghan étaient cousins, à en croire les traditions aussi bien du Gabou que du Manding. [...] Les frères Traoré, après avoir donné Sogolon en mariage à Nare Maghan [...], auraient reçu de celui-ci en compensation une femme qui ne serait autre que la sœur du roi. Ainsi, les deux hommes de guerre seraient cousins. [...] Tous les chefs de guerre placèrent leur confiance en Tiramaghan qui, à son tour, reconnut comme chef Soundjata. C'est alors que celui-ci fut proclamé *mansa*. En un certain sens, il doit le pouvoir à Tiramaghan.

L'itinéraire suivi par Tiramaghan vers l'Ouest est incertain, mais il serait le fondateur du royaume de Gambie, lequel dans la deuxième moitié du XVI^e siècle portera le nom de Gabou (ou Kaabu). Ce royaume s'étendait de la Gambie à la Guinée Bissau, et couvrait la Moyenne et Haute Casamance. Le Gabou devient indépendant du Mali vers 1600 et atteint son apogée au XVIII^e siècle. A la fin du XVII^e siècle, il vit du commerce atlantique, la traite négrière étant l'affaire le plus rentable⁷⁴. Sa capitale Kansala, dans l'actuelle Guinée Bissau, fut complètement détruite suite à une offensive peul en 1867⁷⁵. C'est un des faits qui rend difficile les recherches sur un royaume qui demeure assez méconnu par l'histoire⁷⁶.

L'abolition de l'esclavage au XIX^e siècle affaiblit le royaume de Gabou. La région doit maintenant faire face à plusieurs invasions : l'offensive peul d'abord, l'arrivée de l'islam par la suite, et presque en même temps, suivant de près les victoires peul, la conquête des

⁷⁴ Selon l'historien uruguayen O. Montaña (2008 : 325), l'esprit belliqueux des Mandingues aurait fait que de l'autre côté de l'Atlantique, l'importation de ce groupe ethnique en qualité d'esclaves n'ait pas duré longtemps.

⁷⁵ Sur les causes du conflit voir Kesteloot et Dieng (1997 : 137 et suiv.).

⁷⁶ À titre d'exemple, nous avons effectivement constaté que dans *Histoire de L'Afrique noire* (1978) de Ki-Zerbo, ouvrage de plus de sept cent pages, ce royaume n'est guère mentionné.

puissances coloniales. La France, l'Angleterre et le Portugal se partageront les royaumes gambiens et le Gabou.

Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans cette partie de l'histoire est la noblesse *nianthio*. Elle constituait le noyau du royaume de Gabou. Ce terme donne le nom à l'une des chansons de nos griottes : *Nianthio*. Nous en parlerons donc dans l'analyse des textes.

5.3 La situation sociolinguistique au Sénégal

Avant d'entrer dans la situation sociolinguistique en Casamance, il faut dire quelques mots du contexte national.

Le Sénégal est une des dix-sept républiques qui, à l'indépendance en 1960, ont choisi le français comme langue officielle. Aujourd'hui encore le français est langue officielle et langue quasi-unique d'enseignement. Il n'est cependant parlé que de 20 % de la population.

Les langues autochtones du Sénégal appartiennent à deux groupes linguistiques. Le groupe ouest-atlantique (ou sénégaloguinéen) d'une part, et d'autre part le groupe mandé, tous les deux appartenant à la famille linguistique du Niger-Congo. Le premier groupe représente environ 90 % des langues parlées au Sénégal, tandis que le groupe mandé compte un peu moins de 10 % des locuteurs. D'une vingtaine de langues nationales, les plus importantes sont : le diola, le mandingue, le peul, le sérère, le soninké et le wolof. Les rapports entre langue et ethnicité sont complexes : un individu peut garder son appartenance ethnique tout en changeant de langue⁷⁷.

Le wolof est la langue majoritaire du Sénégal, parlé par plus de 80% des Sénégalais comme langue première ou langue véhiculaire⁷⁸. Il appartient au premier groupe et c'est lui qui a connu le taux de véhicularité le plus haut. La grande expansion de cette langue a longtemps constitué une menace pour les autres langues sénégalaises, dont certaines opposent une forte résistance à l'« invasion » du wolof. Parmi les groupes les plus réticents à pratiquer cette langue se trouvent les Peul⁷⁹, les Sérère, majoritaires sur la Petite Côte, et les Diola, groupe dominant de la Basse Casamance. Selon M. Cissé (2005 : 108), la *wolofisation* a eu comme conséquence que les Wolof sont « considérés comme des gens arrogants, assimilateurs et dominateurs ».

⁷⁷ Cf. McLaughlin (2008: 90) et Knutsen (2008 : 163) sur les rapports complexes entre langue et l'ethnicité.

⁷⁸ Par *langue véhiculaire* on comprend « une langue utilisée pour la communication entre des groupes qui n'ont pas la même première langue » (Calvet 1993 : 40).

⁷⁹ Les Peul du Sénégal sont en train de développer l'écriture de leur langue, afin de montrer leur opposition à la domination du wolof (Skattum 2008: 111).

Le contact des langues nationales avec des langues étrangères est de longue date. D'abord ce fut l'arabe : aujourd'hui près de 90 % de la population sénégalaise est musulmane, et l'emploi de cette langue est donc courant en ce qui concerne la pratique de cette religion. On verra que dans les textes chantés par les griottes il y a un grand nombre d'expressions arabes. Omar Ka (1993 : 288, note 3) souligne qu'il devrait « être considéré comme une langue africaine, puisque la majorité de ceux qui le parlent comme langue maternelle se trouve en Afrique ». Skattum (2008 : 114-115), quant à elle, souligne aussi l'importance de l'arabe au Mali, langue que, n'étant pas native du pays, est en train de gagner du terrain malgré les tentatives du gouvernement de « contrôler, franciser et séculariser » les écoles islamiques.

On peut dire qu'il y a une situation de *diglossie* au Sénégal comme dans les autres pays africains subsahariens. Le concept de *diglossie* a été lancé d'abord par le linguiste Charles Ferguson en 1959. Il distingue la *variété haute* (H) et la *variété basse* (B) d'une langue parlée au sein d'une même communauté. Une des variétés est considérée comme socialement valorisée (H), et l'autre comme socialement dévalorisée (B). Elles occupent des fonctions complémentaires dans la société (écrit / oral, formel / informel, etc). La notion de diglossie de Ferguson est revue en 1967 par le sociolinguiste Joshua Fishman. Fishman fait la distinction entre bilinguisme, fait individuel, et diglossie, phénomène social, et étend la notion de diglossie à des situations où deux langues, et non seulement deux variétés d'une langue, ont des fonctions complémentaires. Dans toutes les anciennes colonies, ce sont les langues européennes qui fonctionnent comme langue H, les langues africaines ayant le statut de langue B.

Or, les langues africaines majoritaires détiennent à leur tour un rôle dominant vis-à-vis des langues minoritaires. C'est le phénomène que Calvet (1987 : 47) a appelé « *diglossie enchassée* », c'est-à-dire des diglossies imbriquées les unes dans les autres ». Le Sénégal est dans cette situation : diglossie d'une part entre la langue coloniale et les langues nationales, et diglossie d'autre part entre le wolof, langue parlée par plus de 80% de la population comme langue maternelle (ou première) ou comme langue véhiculaire, et les autres langues africaines. C'est-à-dire que le français fonctionne comme variété haute face aux langues africaines, en même temps que certaines langues africaines, en l'occurrence le wolof, domine les autres langues nationales ou régionales.

En Afrique, les langues européennes ont été longtemps considérées comme la variété haute : c'est la langue de la gestion administrative, de l'enseignement formel, et celle des relations internationales entre autres.

5.4 La situation sociolinguistique en Casamance

Selon une étude réalisée sur un marché de la ville de Ziguinchor, capitale de la Casamance (Calvet 1993 : 97-102), les marchandes pratiquaient plus de dix langues nationales différentes, où le diola dominait largement (35 %), suivi du wolof (26 %), puis du manding (16 %) et du peul (11 %) ⁸⁰ :

Mais ces langues n'ont pas le même statut : le diola est la langue dominante dans la ville comme langue d'origine, le peul et le manding sont des langues de la région [...], tandis que le wolof est une langue du nord du pays, qui s'étend lentement en fonction de langue véhiculaire, apportée sur le marché des Wolof commerçants, venus ici pour fuir la sécheresse, et qui ont une puissance économique supérieure à celle de leurs concurrents locaux (*op. cit.* : 98).

Certains ne parlaient qu'une seule langue, tandis que d'autres en parlaient jusqu'à sept. Les résultats du croisement des langues étaient très contrastés. Plus de 50 % des Wolof étaient monolingues, aucun Peul n'était monolingue, près de 30 % des Mandingues étaient quadrilingues « et à peine 36 % des Diolas [pouvaient], chez eux, se contenter de leur langue pour travailler sur le marché » (*op. cit.* : 101).

Une étude sur les jeunes face au multilinguisme en Casamance (Juillard 1992), conclut que l'expansion du wolof est un signe d'urbanité, l'affirmation d'une identité nouvelle. Cette langue devient de plus en plus vernaculaire, même si elle est souvent inappropriée en famille et rejetée par les adultes : 'tout sauf le wolof' est une réaction fréquente chez les pères de famille (*op. cit.* : 453). Le français, d'autre part, bien souvent choisi parmi les jeunes gens lycéens, reste une langue étrangère avec laquelle ils ne peuvent tout à fait s'identifier. Juillard souligne que « le Diola est plus plurilingue que le Manding, avec lequel il cohabite souvent. Les Manding [...] parlent rarement diola, mais ce déséquilibre n'entraîne pas d'altération du milieu diola, car [...] 'le danger vient du wolof, pas du manding' » (*op. cit.* : 445).

Parlant des structures sociales des Mandingues de la Casamance, Kesteloot (1994 : 105-106) souligne que les mariages interethniques sont fréquents, mais qu'ils se font dans la même caste et le plus souvent dans la même religion, « structure verticale qui coexiste et contraste avec la structure horizontale égalitaire des Diola ».

⁸⁰ À ces langues s'ajoutent le sérer, le balante et d'autres langues locales. Le créole portugais est aussi présent en Casamance.

5.5 Les lieux d'enquête : Sédhiou, Abéné et Djannah

Chéneau-Loquay (1994 : 48-49) présente la Casamance « comme un long couloir de 360 kilomètres d'ouest à est et de 100 kilomètres du nord au sud, limité à l'ouest par l'océan Atlantique, à l'est par le fleuve Gambie, au sud par les frontières de Guinée-Bissau et de Guinée-Conakry et au nord par la Gambie, aberration du partage colonial ».

La région, séparée du reste du Sénégal par la Gambie, est divisée administrativement en deux : à l'ouest la Basse Casamance avec Ziguinchor comme capitale, et à l'est la Moyenne et Haute Casamance avec Kolda comme capitale. Le département de Sédhiou (la ville et le département portent le même nom) constitue la Moyenne Casamance et les départements de Kolda et Vélingara la Haute Casamance. Depuis 2008, Sédhiou est aussi une région à part entière. Le redécoupage a divisé la nouvelle région en trois départements : Bounkiling, Goudomp et Sédhiou⁸¹.

Comme nous l'avons dit précédemment (4.3.1), nous avons mené nos recherches dans deux localités : la première et la principale étant la ville de Sédhiou et ses environs, en Moyenne Casamance, et la deuxième se trouvant sur la côte atlantique, dans les villages de Djannah et Abéné, en Basse Casamance, à quelques 10 km de la frontière gambienne (voir carte 3).

Comptoir commercial important fondé par les Français en 1838, Sédhiou fut la capitale de la Casamance jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Située sur les rives du fleuve Casamance, à une centaine de km de Ziguinchor, la ville est aujourd'hui le chef-lieu du département. Sa superficie est de 20 km² et compte une population d'environ 19 000 habitants. Ville très calme, elle ne semble pas avoir gardé d'importants vestiges du temps colonial. Dès 1989, Sédhiou a été un lieu de rencontre culturel. Kesteloot (1994 : 107) fait mention des Journées Culturelles Mandingues qui ont eu lieu en 1991, où « une trentaine de koristes venus de partout » s'y sont donnés rendez-vous : « c'était du plus bel effet tant visuel qu'auditif ».

Le milieu où nous séjournions à Sédhiou pratiquait plusieurs langues : le diola, le mandingue, le wolof et le français. Quant à notre travail d'enquête, la communication entre les griottes et nous a été assurée par des interprètes bénévoles maîtrisant, entre autres, le mandingue et le français. Un de nos interprètes, N'Déné Coly (désormais NC), s'est aussi chargé de contacter les enquêtés et d'organiser les rendez-vous. Un autre interprète était Kader Tall (désormais KT), licencié en Droit.

⁸¹ Voir [http://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9dhiou_\(r%C3%A9gion\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9dhiou_(r%C3%A9gion)) [consulté le 21.10.08].



Carte 3. Basse Casamance nord, département de Bignona (<http://www.au-senegal.com/La-Casamance.html>). Djannah se trouve entre Kafountine et Abéné, sur la route qui mène à Diouloulou.

Le village d'Abéné est peuplé de Mandingues et de Diola Karoné⁸². Dû à son emplacement sur la côte, le temps y est toujours bon et la température presque jamais trop élevée. Abéné constitue avec Kafountine, à quelques 7 km vers le sud, une aire touristique. Djannah est un autre petit village qui se trouve à environ plus de 2 km d'Abéné et à environ 4 km de la côte. Il est situé sur le chemin bitumé qui relie Kafountine à Diouloulou. Il est moins touristique et donc moins connu, et nous n'avons pas trouvé d'informations démographiques le concernant. Nos observations indiquent qu'il a à peu près la même répartition ethnique qu'Abéné.

Quant aux langues de communication lors des interviews dans ces villages, l'interprète, Edmond Diémé (désormais ED), un Diola Fogy, communiquait en wolof avec les enquêtés. Cette zone, plus touristique, est plus vulnérable aux influences extérieures, et il y avait parmi les griots et les griottes certains qui arrivaient à bien s'exprimer aussi en français. ED était un artiste peintre diplômé de l'École de Beaux Arts de Dakar.

⁸² Les Diola sont divisés en de nombreux sous-groupes. Les deux dialectes les plus importants sont le fogy et le kasa ou casa, deux variantes du diola 'standard'. Le diola kasa est parlé dans la région de Ziguinchor, et le diola fogy à Bignona et aux alentours. Ce dernier est compris pratiquement par tous les Diola (Sapir 1965 : 1).

Deuxième partie: Analyse des données

6 Quand la griotte chante

„Die Musik galt als etwas Ernstes, Heiliges, sie sollte die Gefühle der Menschen reinigen. Sie sollte die Tugenden der Helden preisen und so die Brücke schlagen zur unsichtbaren Welt⁸³“
(*I Ging*. Traduit du chinois par Wilhelm (1976 : 79))

Ce chapitre présente l'activité professionnelle de la griotte casamançaise. Étant donné que ces femmes, tout comme les griots, appartiennent à un groupe de la société qui jouit d'une grande liberté d'expression, et qui est très fier de sa profession et de sa condition, elles seront présentées par leurs noms. Il est de règle qu'on garde l'anonymat des sources, mais en nommant les enquêtés, nous voulons les honorer. Nous allons prendre soin que ce mémoire leur soit envoyé.

Leurs propos nous étant parvenus à travers la voix d'un interprète, le nom de celui-ci sera aussi indiqué. S'il n'y a pas d'indication d'un interprète, c'est que l'énoncé a été dit en français.

6.1 L' « événement communicatif »

Nous devons à Dell Hymes (1964) le terme « événement communicatif » (cité par Skattum 1991 : 38). Un événement communicatif est constitué de différentes composantes et le terme s'applique aussi aux chants des griottes. Le terme paraît correspondre *grosso modo* au terme anglais de *performance*, c'est-à-dire l'ensemble des facteurs qui constituent le contexte de l'événement, ainsi que la récitation ou le chant par le barde, le texte lui-même et éventuellement l'accompagnement musical (*cf.* Okpewho 1992 : 16). Calame-Griaule met aussi en avant l' « ensemble de facteurs [...] mis en cause dans le style oral : l'art de se servir

⁸³ « La musique était considérée comme quelque chose de grave et de sacrée, qui devait purifier les sentiments des hommes. Elle devait chanter les hauts faits des héros et jeter ainsi un pont au monde invisible » (Notre traduction). Le *I Ging* est le livre le plus ancien de la Chine, datant du début du premier millénaire avant l'ère chrétienne.

de la voix et du geste, le sens de la mimique et de la dramatisation, l'identification avec les personnages, la communication avec l'auditoire, etc. » (1970 : 38) (voir aussi 1.1.3).

En ce qui concerne notre objet d'étude, nous mettons l'accent sur les composantes suivantes : l'émetteur (les griottes), le récepteur (le public), le moyen (la parole et la musique), le contexte (le lieu, le moment et la circonstance) et le message (thèmes des chansons). C'est cette dernière composante qui sera au centre de notre analyse (6.2 – 6.3). Le chapitre 6.2 présente ainsi un aperçu des types de chants déjà définis en Afrique en fonction de leur contenu, et 6.3, les chants de notre corpus en version bilingue mandinka-français, selon les thèmes évoqués.

6.2 Types de chansons selon le thème

Au chapitre 1, on a vu que les textes oraux se transmettent à travers les générations pour exprimer les valeurs sociales d'une société. Chaque génération et chaque chanteur ou chanteuse interprètent ces textes en fonction de l'époque et du contexte. Avant de passer à l'analyse des textes interprétés par les griottes casamançaises, nous examinerons les types de chansons déjà étudiés en Afrique (6.2.1), particulièrement les chansons de femmes mandingues (6.2.2) et de griottes (6.2.3).

6.2.1 Thèmes des chansons africaines

D'après Okpewho (1992 : 137), il n'y a guère un événement ou une activité dans l'Afrique traditionnelle qui ne soit accompagnée de chants : on chante à la naissance d'un bébé, quand l'enfant pleure ou est en train de s'endormir, lors des cérémonies d'initiation et des mariages, pendant les travaux aux champs, pour la guérison d'une maladie, pour présager de l'avenir, pour attiser le courage des chasseurs et des guerriers avant une confrontation ou bien pour les louer de leurs exploits. Les thèmes traités dans son ouvrage sont l'amour, les louanges, la critique, la guerre et la mort. Okpewho ne fait pas la distinction entre les chants interprétés par les hommes et ceux interprétés par les femmes.

L'amour peut être celui porté à la nation, exprimé par des hymnes patriotiques, ou l'amour pour la famille, l'expression de l'amour maternel dans les berceuses, ou celui entre un homme et une femme (*op. cit.* : 138-139).

Les louanges occupent une place très importante en Afrique : elles sont chantées à l'occasion de réussites, à la mort d'une personnalité, à la prise d'un titre honorifique, avant ou après une lutte (sport favori des Sénégalais), etc. Le plus souvent ce sont des louanges faites

aux membres distingués d'une société. La langue de l'éloge est habituellement élevée et exagérée (*op. cit.* : 142).

Certaines chansons sont employées comme instrument contre des maux sociaux comme le vol, l'adultère ou l'irresponsabilité parmi les jeunes ou les adultes. Ce sont des chansons qui encouragent les citoyens à observer une bonne conduite et à cultiver le sens de la raison et de la responsabilité ; elles mettent en garde contre les habitudes nuisibles à la santé morale et à la survie de la société. Une chanson présentée par Okpewho déplore par exemple le déclin du niveau d'éducation parmi les jeunes (*op. cit.* : 149).

Dans les chansons africaines on trouve aussi de sévères critiques vis-à-vis du développement politique et envers certains dirigeants. Des chansons de protestation contre les conditions oppressives dans lesquelles vivaient et travaillaient les gens sous des gouvernements de minorité blanche, n'étaient pas rares non plus. Okpewho cite un exemple qui illustre l'injustice et la brutalité commises par les colons (*loc. cit.*).

Comme, traditionnellement, beaucoup de communautés africaines étaient en lutte entre elles pour des raisons d'honneur ou de territoire, les chansons de guerre ont occupé une place préminente dans l'imagination des poètes. Des cérémonies d'initiation célébrées pour des adolescents mâles visent à guider les jeunes vers la virilité et à les préparer pour la tâche de protection de la communauté ou du territoire. Okpewho remarque que l'enthousiasme pour la guerre reflété dans les poèmes épiques transcende des considérations rationnelles. Une fois que la détermination de partir en guerre est prise, contester la sagesse de la décision est considéré comme un acte de lâcheté et d'inconscience. De nombreuses chansons concernent aussi les guerres de résistance et de libération âprement menées par les Africains contre des troupes impérialistes (*op. cit.* : 151-153).

Quant à la mort, dans la culture africaine, elle n'éveille pas toujours la peur ou un sentiment de perte ou d'impuissance; elle invoque plutôt la dignité. Dans certains textes on voit que la mort est acceptée, car la personne qui meurt ne disparaît que physiquement, elle rejoint les ancêtres qui sont partis plus tôt⁸⁴ (*op. cit.* : 157-159).

6.2.2 Thèmes des chansons de femmes mandingues

Dans *Chants de femmes au Mali* (1981), René Luneau présente un vaste répertoire de chansons de femmes bambara où les thèmes varient : « chansons du travail de la terre et

⁸⁴ Cf. à titre d'exemple le poème de Birago Diop « Les morts ne sont pas morts » (Diop 1961 : 180-182).

chansons de la veillée, chansons des jeunes filles et chansons des femmes, chansons de l'épouse stérile et chansons de l'accouchée, chansons de la femme préférée et chansons de l'épouse qu'on délaisse, chansons de la crainte et chansons de l'émerveillement » (*op. cit.* : 13). Luneau souligne qu' « [i]l y avait là plus qu' [il] ne pouvai[t] rêver » (*loc. cit.*).

Dans *Gens de la parole* (1992), Sory Camara présente neuf chansons de femmes malinké en version bilingue (pp. 289-296 en français ; pp. 329-334 en malinké). Elles sont surtout chantées par de jeunes filles, et les thèmes et les circonstances varient : la révolte contre le mariage traditionnel, la soumission de la femme, le suicide comme solution à cette condition passive, l'amour, l'encouragement aux garçons dans la danse lors des rites de passage, etc. Vu que l'ouvrage est consacré aux griots, nous avons consulté l'auteur lui-même afin de savoir s'il s'agissait ici de textes de griottes. S. Camara a répondu :

En tant que femmes, les griottes peuvent chanter toutes les chansons de femmes. Il est des chants de griottes que toutes les femmes peuvent chanter, car les griottes ne chantent pas seulement les louanges : elles chantent tous les linéaments de l'âme des caravaniers de la traversée de l'existence. Mais, il est des chansons que seules les griottes chantent⁸⁵.

6.2.3 Thèmes des chansons de griottes

Dans son mémoire de maîtrise sur les griottes wolof de la Gambie, Tone Hansen fait une brève analyse de trois chansons (2000 : 57-60). Toutes trois, très courtes, ont été recueillies lors de cérémonies de mariage, et portent des conseils à la nouvelle mariée.

Isabelle Leymarie en publie d'autres, chantées lors de circonstances diverses : lors du tatouage des lèvres, pour encourager les jeunes filles, « les exhortant à ne pas couvrir leur famille de honte en s'enfuyant » (1999 : 76-77) ; lors du mariage, avant et juste après celui-ci ; ou à l'arrivée d'une nouvelle épouse, à qui les griottes wolof adressent des paroles humiliantes, le *xaxar* (voir 3.2) (*op. cit.* : 79-82).

Mais le genre propre aux griottes ce sont, comme on l'a déjà vu, les éloges, qui sont du domaine exclusif des *jeli* dans toute l'Afrique de l'Ouest. Souvent, les textes traditionnels évoquant les prouesses d'un chef ou d'un guerrier d'autrefois sont utilisés aujourd'hui pour louer une personnalité ou un riche, descendant de tel héros.

⁸⁵ Communication personnelle du 20.05.2008.

6.3. Analyse des chansons des griottes casamançaises

Toutes les chansons présentées dans cette sélection, vingt-quatre au total, ont été enregistrées lors des entretiens. Ceux-ci sont au nombre de 17, et les chansons enregistrées, quelques-unes très brèves, d'autres plus longues, sont au nombre de quarante-neuf (voir annexe 1). Certaines d'entre elles, cinq au total, ont été chantées par plus d'une griotte.

6.3.1 La transcription et la traduction

Une vingtaine de chansons, quelques-unes partiellement, ont été couchées sur papier et traduites sur le terrain. Les deux traducteurs, Alfa Sagna [AS] à Djannah et N'Déné Coly [NC] à Sédhiou n'avaient, cependant, ni l'un ni l'autre la langue mandingue comme langue première, et ils n'étaient pas non plus alphabétisés en cette langue. C'est-à-dire qu'ils l'écrivaient comme ils l'entendaient⁸⁶. Nous n'avons pas eu l'occasion de faire la connaissance de traducteurs alphabétisés en langue mandingue sur le terrain.

Nous avons tenté une transcription nous-même en nous appuyant sur le lexique mandinka-français de Creissels *et al.* (1982), mais cette entreprise s'est avérée impossible à poursuivre, car trop laborieuse et trop incertaine vu nos compétences limitées. Plus tard, une dizaine de textes ont été transcrits et traduits par Alagi Mbye [AM], un griot gambien qui, de plus, y a apporté quelques explications⁸⁷. La transcription de la version mandinka par AM est manuscrite, et sa traduction en anglais enregistrée sur disque CD. Nous l'avons nous-mêmes traduit de l'anglais en français. L'annexe 2 illustre les étapes de travail de transcription et de traduction de ces textes : 1) un exemple de la transcription manuscrite en mandinka d'AM telle qu'elle nous est parvenue ; 2) un exemple de cette transcription mandinka sur laquelle nous avons couché au crayon la traduction anglaise d'AM enregistrée sur disque ; et 3) la transcription mandinka tapée à la machine par nous et suivie de la traduction française, également faite par nous. Cette traduction n'est pas littérale, mais elle rend le sens des vers. Nous aurions souhaité voir encore d'autres textes du corpus transcrits et traduits, mais le cadre de ce mémoire ne nous l'a pas permis.

⁸⁶ Cf. Copans (2002: 60): « Comment écrire la parole de ceux qui ne savent pas l'écrire eux-mêmes : voilà bien une question à se poser avant toute enquête de terrain ! ».

⁸⁷ Nous remercions Jan Sverre Knudsen, qui a eu la gentillesse d'amener notre matériel de la Norvège en Gambie à l'occasion d'un voyage de vacances. Mbye a fait l'objet d'une étude de Knudsen : « *Alagi Mbye – un griot dans un temps de bouleversement : une histoire de musique et de changements* » (1994).

Afin d'obtenir une graphie cohérente et acceptable, nous avons veillé à ce que les transcriptions soient revues par un linguiste. Nous remercions Artem Davydov, étudiant en langues mandingues à St. Petersburg, d'avoir assuré la vérification de la version mandinka. Nous ne pouvons pas, par ailleurs, mentionner tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ont collaboré à la traduction ou à l'élucidation des textes.

La langue mandingue de ces chansons est complexe, ce qui a compliqué la traduction. D'une part, selon les traducteurs, le corpus contient des textes en bambara, langue qu'ils ne maîtrisaient pas, et qu'ils n'ont donc pas traduit. D'autre part, d'après Lucy Durán (communication personnelle du 29.04.08), qui est parmi les rares à avoir étudié l'art des griottes mandingues, la tâche de traduire les textes des *jalimusolu* en Gambie et en Casamance n'est pas facile, car 1) les textes ne sont pas en mandinka, la langue parlée, mais chantés dans un mélange de maninka-mori⁸⁸ et de khassonkakan (langue parlée au nord-ouest du Mali), conservé seulement dans les chansons ; 2) c'est du *jalikan*, la langue parlée par les *jali* – ayant une syntaxe propre, des mots et des métaphores qui n'existent pas en dehors des chansons ; 3) dans la plupart des cas, les *jali* eux-mêmes ne peuvent pas traduire les textes, du moins entièrement.

De nombreux chercheurs évoquent les difficultés auxquelles ils ont dû faire face à l'égard de la transcription et de la traduction de textes des griots. Marloes Janson (2002 : 220) écrit que les chansons des griottes mandingues gambiennes qu'elle a étudiées étaient un mélange de plusieurs langues ou dialectes, et que pas tous ses assistants, même pas les griottes, parlaient couramment ces langues. Jan Jansen note que « les panégyriques, ou éloges, pour les clans sont très difficiles à traduire : ils contiennent beaucoup d'expressions archaïques dont le sens est parfois perdu » (Jansen *et al.* 1995 : 11), et Creissels et Jatta (1980: 109) avouent avoir renoncé à traduire certaines formules de louanges qui « abondent en termes dont la valeur n'est pas claire ». Ils ont donc « jugé préférable de ne pas chercher à traduire ces formules »⁸⁹.

⁸⁸ Selon Gordon (2005) [en ligne], *maninka-mori* serait un groupe de six langues parlées en Côte d'Ivoire. Notons cependant que *maninka* est une variante du terme *malinké*, utilisé en français pour un des dialectes du groupe *mandingue* (ou *mandenkan*). En langue mandingue, *maninka* veut dire 'langue (*kan*) du Mandé'. *Mori* signifie 'marabout, musulman'. *Maninka-mori* serait alors la langue parlée par les savants musulmans. En anglais, on utilise le plus souvent *maninka* et non *malinké* (voir Skattum 2008 : 100). Voir aussi Camara (1992 : 150), qui utilise le nom de *maninka-mori* pour les clans des fervents musulmans.

⁸⁹ Le terme *formule* est utilisé dans un sens spécifique dans la théorie formulare, initiée par M. Parry (1928). Skattum (1999 : 194) cite sa définition : « expression qui est régulièrement employée, dans les mêmes conditions métriques, pour exprimer une certaine idée essentielle ».

Même les chants de femmes non griottes peuvent poser problème, comme l'écrit l'anthropologue René Luneau (1981 : 12) : « Combien d'amis, pratiquant cette langue [le bambara] depuis plus de vingt ans, semblaient aussi démunis que moi en face de tournures grammaticales bizarres que seule la chanson autorise ». Même si nous avons maîtrisé la langue mandingue, nous n'aurions donc certainement pas surmonté toutes les difficultés de la traduction.

Nous sommes consciente que ces problèmes de transcription et de traduction ont pu jouer sur l'interprétation du contenu, et nous appelons de nos vœux des recherches plus approfondies par des spécialistes de la langue mandingue en Casamance, et particulièrement celle des griottes. Quant aux transcriptions, très souvent, nous avons eu du mal à déchiffrer les différentes calligraphies (voir annexe 3). Dans les cas où nous avons nous-mêmes transcrit le texte, nous l'avons fait comme nous l'entendions.

Tenant compte de « la tendance des traducteurs, imprégnés de la mentalité de l'écriture, à supprimer les redondances dans les traductions de textes oraux » (Skattum 1991 : 66), toutes les répétitions sont reprises dans la mesure du possible, c'est-à-dire si la syntaxe du français le permet.

6.3.2 Chants de louanges

Au centre du répertoire des griottes se trouvent évidemment les louanges. Elles sont adressées à leurs *jati*, 'hôtes', afin de rehausser la réputation de ces derniers. Les paroles sont une combinaison de généalogies, de formules fixes et de proverbes.

En Sénégal, on distingue deux modes ou aspects des louanges : le *donkilo*, mode de louanges chantées, et le *sataro*, mode de louanges déclamées (voir Knight 1973 : 66-67, 110 et suiv.; et Charry 2000 : 311). Nous allons présenter deux exemples de louanges déclamées. On y distingue aussi deux répertoires : le répertoire *tilibo* ('lever du soleil', 'est'), c'est-à-dire venant du Mali ou du cœur du Manden, et le répertoire mandinka, appelé *tilijii* ('coucher du soleil', 'ouest').

Les mots ou les phrases mises entre parenthèses sont des réponses chorales ou des encouragements.

6.3.2.1 Chants du répertoire *tilibo*

Les trois premières chansons, dont nous présentons différentes versions, appartiennent au répertoire *tilibo*. Ce sont *Suolu wo* (quatre versions) ; *Jaliya* (cinq versions); et *Bii wo bii ka*

dii le (une version). Nous considérons la présentation de différentes versions intéressante, car cela illustre bien les techniques employées : les formules qui se répètent, et ce qu'on ajoute (les improvisations, le nom des gens), etc. L'ensemble de ces dix premiers textes sont ceux qui ont été transcrits et traduits par Alagi Mbye, dont l'annexe 2 donne un exemple.

Suolu wo

Suolu wo 'Oh, les chevaux' a été interprété quatre fois par les griottes interviewées. Nous présentons ici toutes les quatre versions : une de Djénéba Kouyaté (DK), deux d'Awa Kouyaté (AK) et une de Tuuti Konté (TK). *Suolu kili* ('Calling the horses'), est un autre nom donné à cette chanson célèbre (Janson 2002 : 267, note 32).

Cette chanson est par ailleurs répertoriée ou mentionnée par de nombreux chercheurs et daterait du temps de Soundjata. Chantée autrefois lors des conflits entre royaumes pour pousser les guerriers vers la victoire, elle est aujourd'hui adressée à toute personne méritant reconnaissance pour ses réussites (Knight 1984, cité in Janson 2002 : 95). D'après un griot gambien, « dans le passé, seul les rois et les marabouts avaient des chevaux. Quand les *jalimusoolu* chantaient *Suolu wo*, on savait que quelqu'un d'important était arrivé. Aujourd'hui, cette chanson a une fonction similaire : si les *jalimusoolu* voient quelqu'un d'important qui arrive, elles chanteront *Suolu wo* »⁹⁰ (Janson 2002: 101).

Selon Janson (*loc. cit.*), il s'agit d'un exemple typique des chants de louange. On évoque la bravoure en se référant aux chevaux et aux prouesses du guerrier. *Suolu wo* serait une sorte de défi :

Suu signifie 'personne morte' en bambara. Tous les patrons ayant fait de grandes choses pour les *jaloolu*⁹¹ sont morts. En fait, *Suolu wo* est chanté par les *jalimusoolu* pour des patrons décédés. Quand ils entendent cette chanson, les patrons actuels deviennent chauds. Ils vont essayer de dépasser les patrons décédés en donnant davantage aux *jalimusoolu*⁹² (*op. cit.* : 109).

⁹⁰ « *In the past only kings and marabouts had horses. When jalimusoolu sang Suolu wo, one knew that an important person was arriving. Today, this song has a similar function : if jalimusoolu see an important patron arriving, they will sing Suolu wo* ».

⁹¹ Ici, la graphie des termes mandingues est celle de Janson : *jaloolu* (pl. de *jeli* pour les deux sexes) et *jalimusoolu* (pl. du féminin).

⁹² « *Suu means 'dead person' in Bamana. All the patrons who did great things for the jaloolu have died. Suolu wo is in fact sung by the jalimusoolu for the deceased patrons. When they hear this song, the present patrons become hot. They will try to surpass the deceased patrons by giving more to the jalimusoolu* ».

Cependant, la traduction du titre est 'Oh, les chevaux', et en bambara, *so* veut dire cheval, *-lu* étant la marque du pluriel en malinké. DK, interrogée sur la signification de la chanson, a avoué ne pas la connaître, car elle était jeune par rapport à ses *keba*, ses aînés, et il y a un âge à atteindre pour décoder le texte : « Le Manden est très profond, seuls les aînés connaissent le vrai sens des mots » (DK interprétée par NC). C. Bird (1999, cité in Janson *op. cit.* : 263, note 34), soutient que les textes des griots sont appris par cœur, tout comme à l'école coranique, et que l'apprentissage focalise sur la répétition, plutôt que sur la connaissance du sens des mots. La connaissance, selon Charry (2000 : 94), n'est pas un facteur essentiel dans l'interprétation d'une chanson.

Voici les quatre versions enregistrées en Casamance en 2005:

Djénéba Kouyaté:

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Sùolu wó eye máa kúma káñ jáa ná</i> | Oh, les chevaux, les paroles de nos grands-mères
sont derrière nous |
| 2. <i>Wúla wó jàñ wó jàñ</i> | Dans la forêt, ici et là |
| 3. <i>Sùukee ñànaa níñ kírike</i> | Des chevaux avec des montures |
| 4. <i>Eyehey àa kèle y'í fè</i> | Eyehey, la guerre est avec toi |
| 5. <i>Dóo mìnà lé dóo fàa</i> | À la guerre tu prends et tu tues |
| 6. <i>Yàmmaru kèle lá</i> | Yammaru le guerrier |
| 7. <i>Kèle ká ðii lá</i> | Gagna la guerre |
| 8. <i>Í bànnàayaata í bànnàayaata lé</i> | Tu es riche, tu es riche |
| 9. <i>Yàmmaru wó í bànnàayaata</i> | Oh Yammaru, tu es riche |

DK était la première à nous interpréter *Suolu wo*. Elle est arrivée le matin de bonne heure dans notre logement à Sédhiou, souriante et en très bonne disposition. Les origines de DK sont dans le *tilibo*. Selon Knight (1973 : 98), « la plupart [des griots de l'Ouest] sont issus de la Guinée ou du Mali, une région généralement appelée *Tilibo*, qui est au cœur de l'aire d'origine des peuples mandingues»⁹³. Son père, Makan Kouyaté, était griot originaire du Mali, mais sa mère n'était pas griotte et DK a été initiée dans la *jaliya* par la sœur de son mari. Quand, au cours de notre entretien, nous lui avons demandé ce qu'elle chantait en accueillant une personnalité, elle a dit « *Nga suolu kili* » 'J'appelle les chevaux'. Elle nous dit que, généralement, c'est une chanson qui précède les autres, et ce fait est confirmé par Janson. Selon cet auteur (2002 : 101) et aussi Durán (2007 : 589), *Suolu wo* est traditionnellement

⁹³ « Most [of the western griots] are from Guinea or Mali, the area referred to generally as *Tilibo*, the original heartland of the Manding people». Pour l'étymologie du mot *tilibo*, voir aussi Janson (2002 : 253, note 30) et Delafosse (1955 : 737-738).

chanté sans accompagnement musical, et effectivement, même si elle avait son *néo* avec elle, Djénéba l'a chanté *a cappella*. Cela est valable aussi pour les autres versions présentées ci-dessous.

Le vers 1 présente deux éléments : les chevaux, symbole de pouvoir militaire (voir 5.2), et les paroles des ancêtres (« les paroles de nos grand-mères »), signe de stabilité et permanence de la parole traditionnelle (voir 1.1.1). Les v. 2-3 impliquent le grand nombre de ces animaux et fait donc référence à la richesse. Cette richesse est reprise dans les v. 8-9, cette fois explicitement, louant la personne chantée. « Des chevaux avec des montures », v. 3, offrent l'image qu'ils sont prêts pour aller à la guerre, et les v. 4-7 évoquent la bravoure des guerriers. Yammaru, v. 6 et 9, est un guerrier, selon AM, que les griots n'oublent jamais⁹⁴.

Le nom Yammaru est pourtant d'origine et signification incertaines. Janson (2002 : 102) suggère d'abord que ce terme archaïque a pu être le nom d'une personne importante. Parmi ses informateurs, l'un affirme que la sœur de Soundjata s'appelait Sugulung Yammaru, un autre que c'était le nom de la tante de Soundjata, tandis qu'un troisième dit que *Yammaru* est la fondation de la *jaliya*, et que quand une *jelimuso* commence à chanter, elle doit le faire par *Yammaru wo*. Selon Innes (1974 : 108, note 221), Sugulung Yammaru serait Soundjata lui-même, et *Yammaru* un terme de louange⁹⁵ (cité aussi par Janson 2002 : 267, note 38). Janson cite une communication personnelle avec Jan Jansen, qui interprète *Yamariyo* comme une exclamation dans le sens de 'hallelujah' au début des chansons. *Yamariyo* serait une variante de *Yammaru wo* (*op. cit.* : 267, note 39). Dans *Le lion à l'arc*, une version de l'épopée de Soundjata récitée par Kele Monson Diabaté et enregistrée et traduite par son neveu Massa Makan Diabaté (1986), nous trouvons également la phrase *Yan'mari yo* (*op. cit.* : 39, 41-43, etc.). Elle y est traduite par 'J'atteste par Dieu' et nous pensons que cela pourrait bien être une explication du terme.

Awa Kouyaté, première version :

1. *Sùolu wó babilimansa*⁹⁶

Oh, les chevaux des rois qui enjambent la rivière
par des ponts

2. *Sùolu Siramakan jáa ná*

Les chevaux de Tiramaghan⁹⁷

3. <i>Sùolu wó eye máa kúma káñ jáa ná</i>	Oh, les chevaux, les paroles de nos grands-mères sont derrière nous
4. <i>Kúu bée díiyaara</i>	Ces paroles résolvent toute chose
5. <i>Wúla wó jàñ wó jàñ</i>	Dans la forêt, ici et là
6. <i>Sùukee ñànaa níñ kírike</i>	Des chevaux avec des montures
7. <i>Coly Jumare</i>	Coly <i>Dioumaré</i> ⁹⁸
8. <i>Kèle lá ñànaa lé</i>	Le brave guerrier
9. <i>Báa dùwa díñ</i>	L'enfant pour qui sa mère a prié ⁹⁹
10. <i>Ábarikema</i>	Merci beaucoup
11. <i>Tóo jàño níñ kèe jàño</i> <i>té káañ</i>	Un grand nom et un homme grand n'est pas la même chose
12. <i>Ála kibarú dúniyaa</i>	Dieu est grand dans ce monde
13. <i>Mànsa jìma</i>	Le Dieu pacifique et le plus exalté
14. <i>Dé lóy mán díi</i>	Celui que nous ne connaissons jamais
15. <i>Wò lé mán ná bàñ Coly Jumare nàfaa</i>	Le Dieu qui amène Coly <i>Dioumaré</i> le bienfaiteur ¹⁰⁰
16. <i>Sùruwaa mùso lá bàmburamba</i>	L'époux d'une femme wolof qui porte des gens sur son dos ¹⁰¹
17. <i>Kúu mán díi bée lá</i>	La chance n'appartient pas à tout le monde
18. <i>Í níñ túbabuu l'í y'à ké</i>	Tu as été avec les <i>toubab</i>
19. <i>À díyaat'é lá</i>	Et tu as réussi
20. <i>Coly kèebaa bí láariñ</i> <i>à búlubaa búloo káñ</i>	Coly le grand est allongé sur le côté droit
21. <i>À níñ màloo mán taa</i> <i>yo mali kíyama</i>	Il est parti sans honte dans l'au-delà
22. <i>Kónko má fàa</i>	Il n'est pas mort de faim
23. <i>Míndoo má fàa</i>	Il n'est pas mort de soif
24. <i>Jàakali má fàa</i>	Il est mort sans soucis
25. <i>À níñ màloo jùlu mán taa</i>	Il n'est pas parti avec la propriété de quelqu'un
26. <i>Mbye mùso lá kèfèlendima</i>	L'époux de la femme Mbye, un beau mari
27. <i>Jany mùso lá kèfèlendima</i>	L'époux de la femme Jani, un beau mari.
28. <i>À yí sùluwo aa Sulu Siramakan jáa ná</i>	Oh, les chevaux de Tiramaghan
29. <i>Sùlu wo é yé máa kúma káñ jáa ná</i>	Oh, les chevaux, les paroles de nos grands-mères sont derrière nous

⁹⁴ Yammaru est également chanté dans le morceau « Jeliya » par la griotte malienne Yaya Kanouté, enregistrée par Banning Eyre (2000) (voir discographie).

⁹⁵ Voir aussi Suso et Kanuté (1999 : 77, 119).

⁹⁶ *Babilimansa*, 'kings that are making bridges over' (AM); 'king who bridges rivers' (Janson 2002: 241). Titre honorifique pour les Européens, car ce sont eux qui construisent des ponts sur les fleuves (Janson *op. cit.* : 295, note 107).

⁹⁷ D'après Janson (*op. cit.* : 101-102), la phrase « *Suulu Sira Makang nyaana* » n'est pas claire. Tiramaghan est le nom du général courageux de Soundiata qui est parti au Sénégal chercher des chevaux et qui par la suite d'une offense a conquis le royaume du Gabou (voir ci-dessous).

⁹⁸ *Dioumaré* est un terme de louange, placé après un patronyme (ici: Coly).

⁹⁹ 'Whose mother has been prayed for him' (AM).

¹⁰⁰ *Nafa* est traduit par 'the benefactor' (Janson 2002 : 224) ; 'the useful' (AM) ; 'utile, généreux' (Skattum 1991: 137); 'valoir', 'être utile' (Nicol 1967) ; 'profit' (Knight 1973 : 128).

¹⁰¹ Porter sur son dos veut dire 'soutenir quelqu'un', selon AM : « *Carring on your back = support someone* ».

30. <i>Wúla wó jàṅ wó jàṅ</i>	Dans la forêt, ici et là
31. <i>Sùkee ṅànaa nṅ kíríke</i>	Des chevaux avec des montures
32. <i>Kèle lá ṅànaa lé</i>	Où sont les guerriers du combat
33. <i>Yàmmaru wò eyehey</i>	Oh, Yammaru
34. <i>Áw wá kèle y'í fè</i>	La guerre est avec toi
35. <i>Ya mìnà lé dó fàa</i>	Prenant quelqu'un, tuant quelqu'un
36. <i>Yàmmaru kèle lá kèle ká díi lá</i>	Yammaru le guerrier gagna la guerre.
37. <i>Jàlilu wò túṅaa màṅ làmbee lóṅ</i> <i>à yé dìnbeta lóṅ</i>	Oh <i>jalilou</i> , l'étranger qui méconnaît l'endroit trouvera toujours ce qu'il lui faut
38. <i>Laura isalamaleka isalamaleka Laura</i>	Que la paix soit avec toi, Laura
39. <i>Awa Kuyateh téerimaa</i>	Amie d'Awa Kouyaté
40. <i>Isalamaleka</i>	Que la paix soit avec toi
41. <i>Í nàata Sejo bàṅko káṅ</i>	Tu es venue au pays de Sédhiou
42. <i>Sejo bàṅko díiyaat'í lá</i>	C'était bien pour toi dans l'aire de Sédhiou
43. <i>Laura, Awa Kuyateh téerimaa</i>	Laura, l'amie d'Awa Kouyaté
44. <i>Laura isalamaleka</i>	Que la paix soit avec toi, Laura
45. <i>Bonjour bonsoir</i>	Bonjour bonsoir
46. <i>Eye Laura Laura Laura Laura</i>	Oh Laura Laura Laura Laura
47. <i>Isalamaleka</i>	Que la paix soit avec toi
48. <i>Í bàṅnaayaata</i>	Tu es riche
49. <i>Tùbaaboolu nàata</i>	Les <i>toubab</i> sont venus
50. <i>Kunyi nyala eyehe Laura</i>	<i>Kunyi nyala</i> ¹⁰² oh Laura
51. <i>Áw wá kèle y'í fè</i>	La guerre est avec toi ¹⁰³
52. <i>Dóo mìnà lé dóo fàka</i>	Prenant quelqu'un, tuant quelqu'un
53. <i>Yàmmaru kèle lá kèle ká díi lá</i>	Yammaru le guerrier gagna la guerre
54. <i>Mersi boku</i>	Merci beaucoup
55. <i>Í bàannayaata</i>	Tu es riche
56. <i>Ála y'à díi ma</i>	C'est Allah qui te l'a donné

L'enregistrement a eu lieu dans notre logement à Sédhiou. À la fin de notre entretien, tout spontanément, AK a interprété *Suolu wo*. AK est la belle-sœur de DK, et c'est elle qui avait initié celle-ci dans la *jaliya*. L'initiation d'une *jelimuso*, selon les dires d'Awa, consiste à faire répéter des phrases, une ou plusieurs fois, à faire des corrections jusqu'à ce qu'une chanson soit maîtrisée, comme aussi la démarche d'une griotte dans le métier. Awa l'avait apprise de ses parents, et ses parents de ses grands-parents. C'était leur moyen de subsistance. À l'avis d'Awa, la *jaliya* était pour l'éternité, et elles allaient toujours l'exercer. Elle dit que c'est la présence de la griotte qui crée l'ambiance, qui rend les gens contents, qui contribue à l'éclat de la cérémonie.

La griotte casamançaise participe, selon ses dires, à tout événement social. Les circonstances les plus fréquentes sont les mariages et les baptêmes, mais elle est aussi

¹⁰² La traduction de cette phrase par AM est incompréhensible, et AD n'a pas pu élucider le sens.

¹⁰³ Face à l'étonnement de J. S. Knudsen, AM a expliqué que le sens donné au terme *guerre* n'est pas toujours celui de prendre les armes et aller faire la guerre.

présente aux célébrations des rites de passage, à l'accueil de personnalités, et à tous les événements religieux comme la *Tabaski*¹⁰⁴, la *Korité*¹⁰⁵ et le *Gammu*¹⁰⁶.

Cette version de *Suolu wo* est plus longue que celle de DK, due surtout aux louanges qu'elle adresse aux responsables du rendez-vous – l'interprète et le chercheur – afin de nous honorer. Ainsi, les v. 7-27, adressés à N'Déné Coly ; et les v. 1, 37-51 et 54-56 à nous-même, illustrent l'importance de l'audience dans l'art oral. Le premier des vers du plus long morceau de louange, le v. 37, ressemble à une formule, introduite peut-être en raison de notre présence en tant que nouvelle venue ou « étrangère »¹⁰⁷.

Les v. 3, 5-6, 29-36 et 52-53 sont des formules qu'on retrouve dans d'autres versions de cette chanson. Si on compare les versions d'AK et de DK, les v. 3, 5-6, 29-31, 34, 36, 48, 51, 53 et 55 d'AK sont identiques à des vers de DK. Le v. 35 est une variante du v. 5 de DK.

Dans la classification thématique des formules employées dans la *jaliya* (voir Knight 1973 : 147-152), il y a celles portant un jugement moral à travers la comparaison. Un exemple en est le v. 11, « Un grand nom et un homme grand n'est pas la même chose », formule ayant un effet exaltant sur la personne, qui est ainsi défiée à se dépasser soi-même.

Chaque chanson a au moins un vers faisant référence à la personne commémorée (*op. cit.* : 110) : un roi, un guerrier, un chef, etc. La personne commémorée ici est Tiramaghan (v. 2 et 28), fondateur du royaume du Gabou (voir 5.2). On pourrait croire que 'Yamaru' (v. 33, 36 et 53) l'est au même titre, si ce n'était que *Yamaru wo* porte aussi d'autres interprétations : *Yamariyo* 'Hallelujah' ou encore *Yan'mari yo* 'J'atteste par Dieu' (voir ci-dessus). Knight traduit *Yamaru O* par 'Hail' (1973 : 52, vol. II). Pour cet auteur, *yamaruo* n'est qu'une formule d'ouverture, au même titre que les monosyllabes *ah* ou *eh* (*op. cit.* : 129, vol I).

D'autres vers font référence aux personnes chantées (Coly : v. 7, 15 et 20 ; Laura : v. 38, 43-44, 46 et 50), afin de les encourager vers un don. Les v. 20-25 touchent le thème de la mort, en référant à l'ancêtre de Coly. « Le thème de la mort surgit [...] fréquemment [...] afin de rappeler le locuteur des gloires passées et l'encourager à suivre l'exemple de ses ancêtres. Voilà pourquoi c'est assez courant que le *jali* chante qu'une personne est morte, que les temps étaient bien sous son mandat, et qu'il est parti sans honte dans l'autre monde » (Knight 1973 :

¹⁰⁴ La *Tabaski*, appelée aussi la Fête du Mouton, commémore le sacrifice d'Abraham.

¹⁰⁵ Nom de la célébration de la fin du Ramadan.

¹⁰⁶ « Grand rassemblement marquant l'anniversaire de la naissance de Mahomet » (Daff *et al.* 2006).

¹⁰⁷ Il faut souligner qu'au Sénégal le terme *étranger/ère* a aussi le sens de 'visiteur, hôte' (Daff *et al.* 2006). Pour désigner un Européen le terme employé est *toubab*.

111)¹⁰⁸. La mention de « Coly le grand » est censé inciter notre interprète à surpasser son aïeul.

Les v. 26 et 27 sont des exemples d'une formule courante, « L'époux de la femme [Telle] », qui nomme une épouse en vue de louer le mari (voir *op. cit.* : 127).

Le v. 32, « Où sont les guerriers du combat », a un sens proche de la formule « Les hommes de hauts faits sont morts sur terre », formule qui, selon Janson (2002 : 269, note 64)¹⁰⁹, est courante dans le discours du griot, et doit être interprétée comme un défi.

Le dernier vers, « C'est Allah qui te l'a donné », relève de la foi islamique et la croyance en la prédestination (voir Knight 1973 : 146, 148).

Cette version d'AK témoigne de la liberté de création que permet l'art des griottes, malgré la formation traditionnelle : apprentissage par cœur et le stock de formules héritées. Aussi bien la variation dans les formules mêmes que la possibilité d'improviser en insérant des vers, montrent que le talent et l'expérience de la griotte joue un grand rôle dans l'art verbal.

Awa Kouyaté, deuxième version:

1. <i>Sùolu wó Sulu Siramakan jáa ná</i>	Oh, les chevaux de Tiramaghan
2. <i>Madame Laura</i>	Madame Laura
3. <i>Sùolu wó yé máa kúma káñ jáa ná</i>	Oh, les chevaux, les paroles de nos grands-mères sont derrière nous
4. <i>Madame Laura</i>	Madame Laura
5. <i>Wúla wó jáñ wó jáñ</i>	Dans la forêt, ici et là
6. <i>Sùukee ñànaa níñ kírike</i>	Des chevaux avec des montures
7. <i>Kèle lá ñànaa lé</i>	Où sont les guerriers du combat
8. <i>Eye he áw wá kèle y'í fè</i>	La guerre est avec toi
9. <i>Dóo mìnà lé dóo fàka</i>	À la guerre tu prends et tu tues
10. <i>Yammaru kèlélá kèle ká díi lá</i>	Yammaru le guerrier gagna la guerre
11. <i>Madame Laura</i>	Madame Laura
12. <i>Í bànaayaata</i>	Tu es riche
13. <i>Ñiñ t'à fò lá jàliyaa kúma lé lá</i>	Ce n'est pas que des paroles de <i>jaliya</i>
14. <i>Yammaru wo</i>	Oh Yammaru
15. <i>Í bànaayaata</i>	Tu es riche
16. <i>Ála k'à díi í má</i>	Cela est un don de Dieu
17. <i>Madame Laura</i>	Madame Laura

¹⁰⁸ « The theme of death appears [...] frequently [...] to remind the listener of past glories and to encourage him to follow the example of his ancestors. Therefore it is quite common for the griot to sing that a certain person has died, that times were good under his rule, and that he went without shame to the next world ».

¹⁰⁹ « The people of great deeds have died in this world ».

À la fin d'un deuxième entretien, et de façon aussi spontanée, AK a chanté de nouveau *Suolu wo*. Le fait qu'elle l'ait reprise – lors d'un deuxième entretien – illustre son importance comme chant de louange. Cet entretien a eu lieu dans la cour de sa concession¹¹⁰, dans le quartier de Morikunda à Sédhiou. A l'exception du v. 13, les vers de cette version, beaucoup plus courte que la première, sont inclus dans la version précédente. À part la référence à la personne chantée (v. 2, 4, 11 et 17), elle est assez similaire à celle de DK.

Tuuti Konté :

- | | |
|--|---|
| 1. <i>À yí sùolu wó Siramakan¹¹¹ jáa ná</i> | Oh, les chevaux de Tiramaghan |
| 2. <i>Sùolu wó yé máa kúma káñ jáa na</i> | Oh, les chevaux, les paroles de nos grands-mères sont derrière nous |
| 3. <i>Wúla wó jàñ wó jáñ</i> | Dans la forêt, ici et là |
| 4. <i>Sùukee ñànaa níj kírike</i> | Des chevaux avec des montures |
| 5. <i>Áw wá kèle y'í fè</i> | La guerre est avec toi |
| 6. <i>Dóo mína lé dóo fàka</i> | À la guerre tu prends et tu tues |
| 7. <i>Yammaru kèlelá kèle ká díi lá</i> | Yammaru le guerrier gagna la guerre |
| 8. <i>Í bànnayaata</i> | Tu es riche |
| 9. <i>Ññ t'á fò lá jàliyaa kúma lé lá</i> | Ce n'est pas que des paroles de <i>jaliya</i> |
| 10. <i>Mùsolu iyo ì bànnayaata</i> | Oh femmes, vous êtes riches |
| 11. <i>Ála k'á díi í má</i> | Cela est un don de Dieu |

TK est d'origine malienne. Elle dit exercer la *jaliya* dans les baptêmes, les mariages, la circoncision et l'excision. L'excision, a-t-elle signalé, est très courante, et malgré la sensibilisation pour la combattre, elle est pratiquée clandestinement. D'autres circonstances évoquées sont la lutte traditionnelle¹¹² et la récolte après l'hivernage. Faute de cérémonie, Tuuti dit chanter aux gens (qu'elle connaît) rencontrés dans la rue, ou aux familles à qui elle va rendre visite.

¹¹⁰ En Afrique, « lot de terrain, généralement bâti et occupé par un groupe familial » (Daff *et al.* 2006).

¹¹¹ En fait, Tuuti Konté prononce le son [k] comme [x] : *Siramaxan*, au lieu de *Siramakan*, *xúma* pour *kúma*, *xáñ* pour *káñ*, *xá* pour *ká*. Creissels et Jatta (1980 : 109) écrivent que le « son [x] [est] inconnu du manding gambien ». La prononciation pourrait venir de l'origine malienne de Tuuti Konté.

¹¹² « Les champions de lutte traditionnelle (*làmb*) sont des personnalités louées publiquement par les griots dans un contexte ritualisé. Héros locaux, ces champions figurent sur la manchette des journaux sénégalais. Sport national wolof, le *làmb*, qui avait jadis lieu, dans les régions rurales, lors des récoltes, rappelle l'ancienne lutte gréco-romaine. [...] Rappelant la *capoeira* brésilienne ou le *laghia* martiniquais, le *làmb* offre un spectacle complexe mêlant musique et magie. Les lutteurs célèbres jouissent de prestige, d'argent et de pouvoir et se déplacent avec un entourage de griots leur servant de conseillers et de managers. [...] Le *làmb*, qui a lieu en plein jour, consiste à faire toucher terre à l'adversaire en le déséquilibrant. Juste avant les séances, les griots exécutent sur leurs instruments les rythmes de chaque lutteur, qui représentent son propre village ou sa propre communauté » (Leymarie 1999 : 69).

À en croire Tuuti, les griots ne sont pas les seuls à « crier sur les honneurs des autres »¹¹³. Il y a aussi les Laobés, ethnie spécialisée en ustensiles, mortiers, pilons, pirogues, perles et accessoires aphrodisiaques¹¹⁴. Et il y a également les *karanké* ‘cordonniers’, qui « lancent des paroles sur les gens », et les *dimba* (voir 3.3).

Nous lui avons demandé un exemple d’une chanson d’accueil, et elle a chanté *Suolu wo*. L’enregistrement a eu lieu chez nous, à Sédhiou, lors d’un deuxième entretien.

La version de TK est assez similaire à celle de DK et à la deuxième version d’AK, d’où nous déduisons qu’il s’agit du noyau de la chanson : les v. 2-8 sont identiques aux v. 1-8 de DK, et les v. 1-9 et 11 sont identiques aux v. 1, 3, 5-6, 8-10, 12-13 et 15-16 de la deuxième version d’AK. Cette version présente néanmoins un élément nouveau : des éloges aux femmes, et nous pensons qu’ils nous sont adressés en particulier. À la fin de l’entretien elle a exprimé sa reconnaissance, et a prié pour la réussite de nos recherches.

Alagi Mbye explique que la richesse n’est pas seulement économique, et que les paroles ici réfèrent à quelqu’un avec une éducation. « Nous sommes riches, nous avons tout dans ce monde », ajoute-il.

Ayant comparé les quatre versions de *Suolu wo*, faisons une brève synthèse afin de voir le message dans l’ensemble. Il y a d’abord de nombreuses allusions à la richesse. La richesse peut être de nature économique ou autre. Elle est synonyme de réussite. Ceci peut également être interprété comme une exhortation à la personne d’achever quelque chose dans la vie. Il y a en suite l’évocation des paroles des ancêtres, « ces paroles [qui] résolvent toute chose » (v. 4 d’AK, première version), rappelant à l’auditoire les valeurs d’une tradition qu’il ne faut ni délaisser ni oublier. Finalement, on a l’incitation à la bravoure, c’est-à-dire au courage, le courage d’aller au combat, combat qui peut être synonyme de lutte quotidienne, et ses multiples défis à relever.

En particulier, les improvisations d’AK dans sa première version reprennent ces éléments topiques. Les v. 7-25, adressés à notre interprète, font le portrait de quelqu’un de courageux, digne de sa mère, généreux, quelqu’un à qui la chance a sourit et qui a atteint une réussite sociale. Les vers qui nous sont adressés, en particulier les v. 37-51 et 54-56, célèbrent notre succès : à Sédhiou nous trouvons ce qu’il nous faut, donc nous avons de la chance ; nous

¹¹³ « Crier sur quelqu’un » veut dire chanter ses louanges.

¹¹⁴ *Laobé* : « Chez les Wolofs, membre d’une caste dont le métier traditionnel est le travail du bois » (Daff *et al.* 2006).

sommes riche – TK fait également allusion à la richesse des femmes –, richesse figurativement symbolique ; la guerre est avec nous, donc la lutte représentée par un travail en cours et la victoire qui s’ensuit. Finalement, les derniers vers sont une évocation à la foi religieuse et le rappel à l’humilité et à la reconnaissance, car sans la bénédiction de Dieu il n’y aurait ni richesse ni réussite.

Jaliya

Une autre chanson interprétée à plusieurs reprises, cinq fois au total, est *Jaliya* ‘La condition de griot’. Parmi les critères de sélection des chansons (voir 4.3.3) est la fréquence de l’interprétation de chaque chanson, fait qui nous informe de l’importance de celle-ci dans le répertoire des griottes. Comme pour la chanson précédente donc, toutes les cinq versions sont présentées ici : une de DK, une du groupe de griottes à Baghère, deux de Mama Diabaté (désormais MD), et une dernière chantée en duo par AK et DK. Elles ont été transcrites et traduites en anglais par AM.

Djénéba Kouyaté : (Cette version a d’abord été traduite par Alfa Sagna à Djannah).

- | | |
|---|--|
| 1. <i>Yee jàliyaa mànsayaa wo</i> | Oh, la <i>jaliya</i> , oh, la royauté |
| 2. <i>Ála má à lá jòholu káaŋaŋ</i> | Dieu ne nous a pas créés égaux |
| 3. <i>Yee jàliya lúnj bée té jàliyaa kúma</i> | Oh <i>jaliya</i> , la <i>jaliya</i> n’a pas lieu tous les jours |
| 4. <i>Ála má à lá jòholu káaŋaŋ</i> | Dieu ne nous a pas créés égaux |
| 5. <i>Ála má à lá jòholu káaŋaŋ</i> | Dieu ne nous a pas créés égaux |
| 6. <i>Ála má à lá jòholu káaŋaŋ</i> | Dieu ne nous a pas créés égaux |
| 7. <i>Yàmmaru wò jàliyaa</i> | <i>Yammaru wo jaliya</i> |
| 8. <i>Lúnj bée té jàliyaa kúma</i> | La <i>jaliya</i> n’a pas lieu tous les jours |
| 9. <i>Yee jàliyaa Ála má à lá jòholu káaŋaŋ</i> | Oh <i>jaliya</i> , Dieu ne nous a pas créés égaux |
| 10. <i>Ála má à lá jòholu káaŋaŋ</i> | Dieu ne nous a pas créés égaux |
| 11. <i>Ála má à lá jòholu káaŋaŋ</i> | Dieu ne nous a pas créés égaux |
| 12. <i>Yee jàliyaa Lúnj bée té jàliyaa kúma</i> | Oh <i>jaliya</i> , la <i>jaliya</i> n’a pas lieu tous les jours |
| 13. <i>Yee fàamaayaa wo</i> | Oh, la richesse |
| 14. <i>Lúnj bée té jàliyaa</i> | La <i>jaliya</i> n’a pas lieu tous les jours |
| 15. <i>Yee jàliyaa mànsayaa</i> | Oh, la <i>jaliya</i> , oh, la royauté |
| 16. <i>Ála má à lá jòholu káaŋaŋ</i> | Dieu ne nous a pas créés égaux |
| 17. <i>Coly Jumare</i> | <i>Coly Dioumare</i> |
| 18. <i>Yee jàliyaa lúnj bée té jàliyaa kúma</i> | Oh, <i>jaliya</i> , la <i>jaliya</i> n’a pas lieu tous les jours |

Déclamé :

- | | |
|---|---|
| 19. <i>Kénde díŋ kénde bàннаadiŋ bàннаa</i> | Les bons parents engendrent de bons enfants |
| 20. <i>Kéndeyaa dáa lúnj káŋ</i> | Être quelqu’un de bien est un don de Dieu |

21. <i>Kéndeyaa bàliyaa dáa lúnj kánj</i>	Être quelqu'un de bien est né avec toi
22. <i>Bamburamba díjo</i>	Fils de Bamburamba
23. <i>Háa jùwa sá à b'à lá jàloo màra à má búloo fáa</i>	Celui qui prend soin du <i>jali</i> sans faire la guerre
24. <i>Babilimansa</i>	<i>Babilimansa</i> ¹¹⁵

Jaliya, également très connu, est un chant en honneur à la tradition des *jali*, « un hymne aux griots » selon Mamadi Kaba (1995 : 116). La *jaliya* est perçue par les griots comme un don de Dieu. Kaba (1995) classifie ce morceau comme un chant classique mandingue d'expression islamique.

À notre demande, DK nous chante *Jaliya* comme un exemple de ce qu'elle chante lors des baptêmes. Avant de commencer, elle dit que pour cette chanson, les griottes utilisent leur instrument et nous demande si cela nous dérange qu'elle joue du *néo*. L'enregistrement a eu lieu dans notre logement à Sédhiou. Après avoir chanté, DK explique :

Je fais mon métier de griotte. Ce texte colle à tout moment, car il illustre la quintessence du métier. Nous n'avons pas besoin d'être invitées à une manifestation. Nous avons le devoir d'y assister. S'il y a une fête et nous sommes absentes, la fête est nulle. Pour que la fête soit telle, il faut la présence de la griotte (DK, interprétée par NC).

En Sénégal il y a deux aspects vocaux de la *jaliya* (voir aussi 6.3.2) : le *donkilo*, mode de louanges chantées, et le *sataro*, mode de louanges déclamées.

Le *donkilo* de cette version (v. 1-18) est composé essentiellement de la reprise de trois lignes: 1) « Oh, la *jaliya*, oh, la royauté » (v. 1 et 15), qu'on pourrait interpréter comme une allusion à la relation étroite entre le *jali* et son *jati* ; 2) « La *jaliya* n'a pas lieu tous les jours » (v. 3, 8, 12 et 14), voulant dire que ce n'est pas tous les jours que le *jali* ou la *jalimuso* ont la chance d'exercer, et qu'ils sont ainsi reconnaissants d'avoir cette occasion; et 3) « Dieu ne nous a pas créés égaux » (v. 2, 4-6, 9-11 et 16). Une première interprétation de cette dernière ligne, qui suit immédiatement le premier vers, pourrait être la mise en parallèle de la *jaliya* et de la *mansaya* 'royauté', mais nous tendons plutôt à l'interpréter comme exprimant la fierté d'être *jali*, par rapport à ceux qui ne le sont pas.

Le *sataro* (v. 19-24) est une improvisation faisant référence à l'audience. Ici c'est nous-même, l'Européenne « qui construit des ponts ». Les v. 19-22 sont des louanges adressées non

¹¹⁵ Pour des raisons stylistiques, ce terme, expliqué dans la chanson précédente, est désormais repris dans la langue originale.

seulement à la personne présente, mais aussi à ses parents. L'intéressé est ainsi encouragé à suivre le bon exemple et à poursuivre la bonne conduite.

DK accompagne le *donkilo* de son *néo*. Cet instrument, un petit cylindre de percussion en fer, de quelques trente centimètres, est virevolté de la main gauche et frappé de la main droite avec une baguette également en fer¹¹⁶. Pour réciter le *sataro*, DK arrête de jouer de son instrument.

Fatou Kouyaté et griottes à Baghère :

(Les phrases entre parenthèses sont une réponse chorale).

- | | |
|---|---|
| 1. <i>Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa</i>
(<i>Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa</i>) | Oh, <i>jaliya</i> , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i>
(Oh, <i>jaliya</i> , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i>) |
| 2. <i>Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa</i>
(<i>Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa</i>) | Oh, <i>jaliya</i> , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i>
(Oh, <i>jaliya</i> , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i>) |
| 3. <i>Yammaru wo jaliya</i> | <i>Yammaru wo jaliya</i> |
| 4. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa bémbaakee</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> , l'héritage de nos ancêtres |
| 5. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa bémbaakee</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> , l'héritage de nos ancêtres |
| 6. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | C'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i> |
| 7. <i>Áte lé nàta bànnayaa fànaŋ dáa</i> | C'est le même qui a créé les riches |
| 8. <i>Áte lé nàta bànnayaa dáa</i> | C'est le même qui a créé la richesse |
| 9. <i>Áli mán à lón né nàfaa</i> | Vous ne savez pas que les bienfaiteurs |
| 10. <i>Fénlandi wùloo lá jàli té díyaa</i> | Le <i>jali</i> d'un avare n'est pas content |
| 11. <i>Jàlilu wò nàfaa</i> | Oh, <i>jalilu</i> , les bienfaiteurs |
| 12. <i>Jàliyaa kúma mú jàba kére tí</i> | La <i>jaliya</i> est comme l'odeur des oignons : |
| 13. <i>À súmoo má dí kébaa bée</i> | Ce n'est pas tout le monde qui l'aime |
| 14. <i>Yee kùtuŋkannoo lá jàli té díya</i> | Celui qui ne fait pas de dons, ne fait pas la joie
des <i>jali</i> |
| 15. <i>À má à lón sá mùta nàta sòto</i> | Celui qui n'attend pas recevoir quelque chose |
| 16. <i>Fénlandi wùloo lá jàli té díyaa</i> | Le <i>jali</i> d'un avare n'est pas content |
| 17. <i>Ñ yé í sàlaamu</i> | La paix soit avec toi |
| 18. <i>Ti yala</i> | <i>Ti yala</i> ¹¹⁷ |
| 19. <i>Jàlilu wó jàlilu</i> | Oh, <i>jalilu jalilu</i> |
| 20. <i>Jàlikunda, Fínakunda</i> | Quartier <i>jali</i> , quartier <i> fina</i> |
| 21. <i>Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Oh, <i>jaliya</i> , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i> |
| 22. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> |
| 23. <i>Ála lé nàta mànsayaa dáa</i> | C'est le même qui a créé les rois |
| 24. <i>Jàlilu wó nàfaa</i> | Oh, <i>jalilu</i> , les bienfaiteurs |
| 25. <i>Nté y'à mòyi ñ náa lé lá</i> | Je l'ai de ma mère |
| 26. <i>Ñ náa y'à mòyi ñ fàa lá</i> | Ma mère avait ces mots de mon père |
| 27. <i>Ñ ná fàa y'à mòyi ñ bémbaa lá</i> | Et mon père avait ces mots de mes ancêtres |
| 28. <i>Jàlindiŋ tá jàliba lá</i> | Petits et grands <i>jali</i> |

¹¹⁶ La photographie à la première page (griottes à Baghère) illustre une griotte – celle du milieu – avec son *néo*.

¹¹⁷ *Ti yala* correspond sans doute à *tigiya la* en bambara. *Tigiya* se traduit par '(droit de) propriété, possession, appartenance, chefferie' (Bailleul 1996). L'expression est traduite 'For ownership' par AM.

29. *N'ali bí nà wáa àa yé fò lá*
 30. *Í sá fòlo sùlu Konte*
 31. *Niñ sùlu Yammadu lá*
 32. *Táboo kóto*
 33. *Bulay Tarawalé*
 34. *Jàloolu wó jàloolu wó*
 35. *Jàlikunda, Finakunda*
 36. *Ñ búlu fúloo bé láariñ n kó*
 37. *Kala Jula Jobate*
 38. *Tintinjon máka*
 39. *Kala Jula Jobate*
 40. *Tiramakan jáa ná jiiñ jón nóoba*
41. *Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa*
 42. *Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa*
 43. *Yee jàliyaa bàannayaa*
 44. *Ála lé ká jàliyaa dáa*
 45. *Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa*
 46. *Yee jàliyaa bàannayaa*
 47. *Ála lé ká jàliyaa dáa*
 48. *Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa*
49. *Ñ baa lá jàli n fàa lá jàli*
 50. *Jàlilu wó nàfaa*
 51. *Áli m'á lóné*
 52. *Màndiñ jàli mú jànfañ tē tí*
 53. *Bàri Màndiñ jàli má ké fésiriwale tí*
 54. *Tùbaaboolu wó tùbaaboolu*
 55. *Babilimansa*
 56. *Mànsa niñ dóo baa té fùlañ tí*
57. *Sùtiki niñ sinnamaa té táa jónon tí*
58. *N yé í sàlaamu jàliyaa lá*
 59. *Táayaa nànaa ní tiiyaa yé à lá*
60. *Yee jàliyaa bàannaayaa*
 61. *Ála lé ká jàliyaa dáa*
 62. *Yee jàliyaa lúñ bée té jàliyaa tí*
 63. *Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa*
 64. *Yee jàliyaa bàannaayaa nàfaa*
 65. *Mòkolu bànta*
 66. *Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa*
- Si vous êtes venus pour chanter
 Vous commencez par les chevaux de Konté
 Et les chevaux de Yammaru
 Sous le *tabo*¹¹⁸
Bulay Tarawalé
 Oh, *jalilu, jalilu*
 Quartier *jali*, quartier *fin*
 Mes mains sont derrière moi
*Kala Jula Jobate*¹¹⁹
 Un homme faible
Kala Jula Jobate
 Tiramaghan, un homme de grand pouvoir
- Oh, *jaliya*, c'est Dieu qui a créé la *jaliya*
 Oh, *jaliya*, c'est Dieu qui a créé la *jaliya*
 Oh, *jaliya*, la richesse,
 C'est Dieu qui a créé la *jaliya*
 Oh, *jaliya*, c'est Dieu qui a créé la *jaliya*
 Oh, *jaliya*, la richesse,
 C'est Dieu qui a créé la *jaliya*
 Oh, *jaliya*, c'est Dieu qui a créé la *jaliya*
- Ma mère était *jali*, mon père était *jali*
 Oh *jalilu*, le bienfaiteur
 Sais-tu que
 Les *jali* mandingues peuvent décevoir les gens
 Mais les *jali* mandingues ne sont pas des ingrats
 Oh, les *toubab*
Babilimansa
 Les rois et ceux qui ne le sont pas ne peuvent
 pas être égaux
 Celui qui va à cheval et celui qui va à pied ne
 marchent pas ensemble
 Que la paix soit avec toi à travers la *jaliya*
 Gloire et pouvoir sont avec toi
- Oh, *jaliya*, la richesse
 C'est Dieu qui a créé la *jaliya*
 Oh *jaliya*, la *jaliya* n'a pas lieu tous les jours
 Oh, *jaliya*, c'est Dieu qui a créé la *jaliya*
 Oh, *jaliya*, être riche et bienfaiteur
 Les grands gens sont morts
 Oh, *jaliya*, c'est Dieu qui a créé la *jaliya*

¹¹⁸ Un arbre.

¹¹⁹ Phrase chantée par Solo Cissokho dans « Tiramakan », *Frå Senegal til Setesdal* (1997). Voir aussi Jansen : « *jurakala = jula-kala = le bâton du commerçant* » (1995 : 49, 199, note 25), « *Kala Jula* » (pp. 151-155), « *Kala Jula Diabagatè* » (pp. 155, 213, note 281).

67. <i>Yee jàliyaa wó lúnj bée té jàliyaa tí</i>	Oh <i>jaliya</i> , la <i>jaliya</i> n'a pas lieu tous les jours
68. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i>	C'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i>
69. <i>Wò lé nàata mànsayaa dáa</i>	C'est le même qui a créé la royauté
70. <i>Jàliyaa wó Ála lé ká jàliyaa daa</i>	Oh, <i>jaliya</i> , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i>
71. <i>Yee jàliyaa bànnayaa wó</i>	Oh, <i>jaliya</i> , oh, la richesse
72. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i>	C'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i>
73. <i>Jàlilu wó jàlilu wó nàfaa</i>	Oh, <i>jali</i> , les bienfaiteurs
74. <i>N y'i sàlaamu tiya ninta y'à lá</i>	Que la paix soit avec toi
75. <i>Lúntañ lúntañ à bé nàa bàtu fàa lé mú</i>	Tout étranger a un gardien
76. <i>Jàli bé n'à jàtii lé fànañ mú</i>	Tout <i>jali</i> a un <i>jati</i>
77. <i>Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa</i>	Oh, <i>jaliya</i> , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i>
78. <i>Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa</i>	Oh, <i>jaliya</i> , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i>
79. <i>Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa</i>	Oh, <i>jaliya</i> , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i>

Cette version est celle d'un groupe de huit griottes interviewées collectivement à Baghère. Respectant l'usage, les griottes ont pour la plupart laissé la parole à la plus âgée¹²⁰, du nom de Fatou Kouyaté (désormais FK). Il y avait parmi elles encore trois Kouyaté : Fanta, Mama et Seni, et trois Diébaté : Sako, Dianti et Mama. Le nom de la huitième était Sako Iradjan. L'entretien a eu lieu chez la famille Kouyaté. Dans un intervalle au cours de l'entretien, les griottes se sont concertées pour chanter *Jaliya*. Deux d'entre elles ont joué du *néo*.

« C'est Dieu qui a créé la *jaliya* » fait allusion au caractère sacré de leur savoir et de leur art. Toute mention de l'Islam rehausse le prestige d'une personne et donc des griots. Il est de coutume pour les griots se louer soi-mêmes aussi¹²¹. Quant aux formules: « Le *jali* d'un avare n'est pas content » (v. 10 et 16), « Celui qui ne fait pas de dons, ne fait pas la joie des *jali* » (v. 14), elles font allusion à l'obligation de faire des dons aux griots, et la formule « Les *jali* mandingues peuvent décevoir les gens » (v. 52) rappelle qu'un *jali* mécontent peut prononcer des injures au lieu de louanges. Enfin, les formules d'inégalité telles que : « Les rois et ceux qui ne le sont pas ne peuvent pas être égaux », et « Celui qui va à cheval et celui qui va à pied ne marchent pas ensemble » (v. 57-58), sont censées souligner la grandeur de la personne louée.

Le caractère de cette version est différent de celui de la version de DK. Elle est beaucoup plus longue, chantée par une *jelimuso koto* 'vieille griotte', et interprétée en groupe. La chorale des femmes encourage la soliste. Néanmoins, le texte inclut les éléments du *donkilo*

¹²⁰ Une informatrice de Janson (2002 : 72) affirme qu'une *jelimuso dingo*, une 'apprentie', si elle a plus de connaissances qu'une *jelimuso koto*, griotte plus âgée censée bien connaître sa profession, ne doit pas l'exprimer en public.

¹²¹ La pratique de l'auto-louange se trouve également dans d'autres communautés africaines, tels les Bahima en Uganda (voir Okpewho 1992 : 135, 143-144).

de DK : « La *jaliya* n'a pas lieu tous les jours » (v. 62) ; « Oh, *jaliya*, la richesse » (v. 43) variante de « Oh, *jaliya*, la royauté » ; « C'est Dieu qui a créé la *jaliya* » (v. 1) dans presque le même sens que « Dieu ne nous a pas créés égaux ». Du point de vue musical, les deux versions diffèrent en rythme et en mélodie, celle-ci étant plus cadencée. Cette cadence est surtout marquée dans les refrains chantés à l'unisson par la chorale (les vers entre parenthèses). Les v. 9-20, 24-40, 49-59, 64-65 et 73-76 sont entonnés par la soliste d'une voix plutôt monotone, presque récitative, donnant au chant un caractère liturgique.

Mama Diébaté, première version :

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Yee kóoriyo Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Oh, <i>koring</i> ¹²² , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i> |
| 2. <i>Tér'à mán sòto lá jàli té ddiyaa</i> | Celui qui n'attend pas recevoir quelque chose, ce <i>jali-là</i> n'est pas content ¹²³ |
| 3. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> |
| 4. <i>Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Oh, <i>jaliya</i> , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i> |
| 5. <i>Kóri kúu jáwo sí làmbeeyaa tíjaa</i> | La pauvreté peut arracher quelqu'un à ses origines |
| 6. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> |
| 7. <i>Yammaru wó jàliyaa</i> | <i>Yammaru wo jaliya</i> |
| 8. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> |
| 9. <i>Fénlandiyo lá jàli té ddiyaa</i> | Le <i>jali</i> d'un avare n'est pas content |
| 10. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> |
| 11. <i>Yee kóoriyo Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Oh, <i>koring</i> , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i> |
| 12. <i>Tér'à mán sòto lá jàli té ddiyaa</i> | Celui qui n'attend pas recevoir quelque chose, ce <i>jali-là</i> n'est pas content |
| 13. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> |
| 14. <i>Yee jàliyaa Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Oh, <i>jaliya</i> , c'est Dieu qui a créé la <i>jaliya</i> |
| 15. <i>Kóri kúu jáwo sí làmbeeyaa tíjaa</i> | La pauvreté peut arracher quelqu'un à ses origines |
| 16. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> |
| 17. <i>Yammaru wó jàliyaa</i> | <i>Yammaru wo jaliya</i> |
| 18. <i>Fénlandiyo lá jàli té ddiyaa</i> | Le <i>jali</i> d'un avare n'est pas content |
| 19. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> |

¹²² Les *koring*, avec les *nianthio*, composaient l'aristocratie guerrière du Gabou. Les *nianthio* étaient les princes éligibles, les *koring* les autres membres de la noblesse d'autres provinces. Les noms *koring* sont Sanko et Sagna. Voir Innes (1974: 84-85): "*Bari kooringolu le taa mu banko ti./ Wo kooringolu fanang, Saanyalu,/ Sunjata dooma le mu.*" 'But the country belongs to the kooringos. / Those kooringos, the Saanyas, / Are the descendants of Sunjata's younger brother.'

¹²³ « *Somebody who doesn't expect to get anything, his jali is not happy* » est la traduction anglaise donnée par AM. Knight (1973: 53, vol. II) traduit cette phrase par « *The jali of someone wealthy-by-inheritance will not be happy* ». (La page est illisible, comme d'ailleurs tout le vol. II, deuxième partie, de l'œuvre. L'auteur a eu la gentillesse de nous l'envoyer en pdf.)

Les ancêtres de MD sont, d'après elle, venus du Mali et se sont implantés « là où il y avait des guerriers : en Gambie, à Ziguinchor, à Bignona, à Abéné ». Son arrière grand-père Jali Keba Diébaté et son grand-père Sékou Diébaté étaient parmi ceux-ci. Par respect pour ses aïeux elle considérait de son devoir de perpétuer la tradition, et elle ne comptait pas laisser la *jaliya* : « *Man, lolou la gëm*¹²⁴. Si tu laisses la tradition, l'héritage légué de tes parents, en quoi vas-tu croire ? ». Telle était la philosophie de MD. Elle bannissait l'école, car à son avis son influence était en train de détruire les valeurs traditionnelles, et parmi elles, la *jaliya*.

Jaliya était la première chanson que Mama avait apprise de sa grand-mère. Celle-ci lui avait dit : « Si tu vas dans une fête, tu chantes *Jaliya*. C'est Dieu qui t'a fait griot, pour que tu chantes ». MD interprète la chanson sans accompagnement. L'enregistrement a eu lieu chez elle, dans la cour à Abéné.

Au cours de l'entretien, MD met l'accent sur les mots *Fénlandi wùloo lá jàli té díyaa* 'Le *jali* d'un avare n'est pas content' (v. 9 et 18), probablement pour nous faire comprendre l'importance de donner au *jali*. La formule « Celui qui n'attend pas recevoir quelque chose, ce *jali*-là n'est pas content » (v. 2 et 12) pousse aussi le récepteur des louanges vers le don.

On peut diviser cette version en deux parties identiques : v. 1-10 = v. 11-19. La longueur du texte est presque la même que le *donkilo* de DK. Le v. 1, presque identique au v. 1 de FK, évoque les *koring*, guerriers du Gabou. Le v. 5 peut référer à la propre situation de MD, car au cours de l'interview elle a exprimé à plusieurs reprises son désarroi loin de sa famille. Le reste du contenu est inclus dans la version de FK. Mélodiquement, la version de MD est la même que celle de FK.

Mama Diébaté, deuxième version :

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 1. <i>Ye Sirayaa áli wáye jàliyaa</i> | Oh, être une Sira ¹²⁵ , oh yeh nous chantons <i>yaliya</i> |
| 2. <i>Jàliyaa máñ díi</i> | La <i>jaliya</i> n'est pas facile |
| 3. <i>Jàliyaa ká díi lé</i> | La <i>jaliya</i> est bien |
| <i>n'i bé mànsa jìma dáa lá</i> | si tu la fais pour un bon <i>mansa</i> |
| 4. <i>Lúnj bée té jàliyaa</i> | La <i>jaliya</i> n'a pas lieu tous les jours. |

Déclamé :

- | | |
|------------------------------------|--|
| 5. <i>Sedi Jalo Fula mùta</i> | Sedi Diallo saisit tous les Fula |
| 6. <i>Jaba Sirimang</i> | Jaba Sirimang |
| 7. <i>Jaba Suntu nīj Jaba Mori</i> | Jaba Suntu et Jaba Mori ¹²⁶ |

¹²⁴ Expression wolof voulant dire 'Moi, c'est ça en quoi je crois', ou 'C'est cette chose-là que je tiens pour vrai'.

¹²⁵ Selon AM, nom de la première fille née.

¹²⁶ Ce sont tous des noms de grands guerriers peul, selon AM.

- | | |
|--|--|
| 8. <i>Diko nin fanyami fàaba díj</i> | <i>Diko nin fanyami fàaba díj</i> ¹²⁷ |
| 9. <i>Sàj kúm̄ba</i> | Le grand temps de la récolte |
| 10. <i>Danfa mùso díjo</i> | Le fils de la femme Danfa |
| 11. <i>Lé bùutee lá</i> | Tu ne t'es pas gâté toi-même |
| 12. <i>Í máj tàki</i> | Tu ne t'es pas attardé à faire des choses |
| 13. <i>Í máj tarde</i> | Tu ne t'es pas attardé |
| 14. <i>I máj táa nóo má</i>
<i>í táa nóo méj ná</i> | Tu ne touches pas des choses
que tu ne dois pas |
| 15. <i>Í yé Futa jànjuj ke</i> | Tu as fait des choses à Futa |
| 16. <i>Á díiyaat'í lá</i> | Et tu as réussi |
| 17. <i>Í yé Kasamasi jànjuj</i> | Tu as fait des choses en Casamance |
| 18. <i>Á díiyaat'í lá</i> | Et tu as réussi |
| 19. <i>Jallo jère, Jallo jère, Jallo jère</i> | Grand Diallo, grand Diallo, grand Diallo, |
| 20. <i>Diko Diko Diko Diko</i> | <i>Diko Diko Diko Diko</i> ¹²⁸ |

Chanté :

- | | |
|---|---|
| 21. <i>Ye Sirayaa áli wáye jàliyaa</i> | Oh, être une Sira, oh yeh nous chantons <i>yaliya</i> |
| 22. <i>Jàliyaa máj díi</i> | La <i>jaliya</i> n'est pas facile |
| 23. <i>Jàliyaa ká díi lé</i>
<i>n'í bé mànsa jìma dáa lá</i> | La <i>jaliya</i> est bien
si tu la fais pour un bon <i>mansa</i> |
| 24. <i>Jàliyaa jàliyaa máj díi</i> | La <i>jaliya</i> n'est pas facile |
| 25. <i>Jàlilu wó lúj bée máj kàj</i> | Oh <i>jalilu</i> , tous les jours ne sont pas égaux |
| 26. <i>Bì yó bì ká díi lé</i> | Aujourd'hui est un beau jour |
| 27. <i>Yee awa bì ká díi sá</i> | Oui, aujourd'hui est un beau jour |

Interrogée sur ce qu'elle avait chanté la veille lors d'un baptême auquel elle avait assisté, MD chante à nouveau *Jaliya*, dans une autre version, cette fois-ci accompagnée du *néo*. Cette version présente un exemple de *sataro*, et semble nous être adressée. Ce *sataro* est aussi accompagné du *néo*. L'enregistrement s'est produit au cours du même entretien que la chanson précédente.

MD explique que les trois événements les plus importants dans la vie d'une femme sont sa naissance, son baptême et son mariage. Nous déduisons donc que le premier vers, « être une Sira » peut faire référence à l'enfant dont le baptême a été célébrée la veille, et qu'il s'agit d'une fille. « La *jaliya* n'est pas facile », v. 2, rappelle les propos de M. M. Diabaté (1986 : 25) : « parler est un art difficile » (voir 2.3). Par la formule « La *jaliya* est bien si tu la fais pour un bon *mansa* », v. 3, la *jalimuso* exprime sa reconnaissance envers les bienfaiteurs et

¹²⁷ L'explication donnée par AM est incompréhensible. Presque la même formule dans Janson (2002 : 221), *Diko ning Faa Nyaaameng*, est sans traduction, de même que *Diko nin fa nya me* dans Knight (1973 : 143). Mais les deux auteurs s'accordent sur le fait que ce sont des louanges adressées aux Peul. Consulté, R. Knight tente une explication, et conclut qu'il pourrait s'agir des prouesses d'un guerrier (Communication personnelle du 30.10.08).

¹²⁸ Le sens de *Diko* n'a pas été élucidé.

incite l'auditoire à verser un don. Ces trois vers sont repris dans les v. 21-24. Un autre signe de gratitude se trouve dans les v. 4 et 25. Les v. 1-4 et 21-27 composent le *donkilo* de cette version de *Jaliya*. Les deux derniers vers, 26-27, introduisent le début d'une chanson classique interprétée avant d'annoncer le nom du nouveau-né : 'Aujourd'hui est un beau jour' (traitée ci-dessous), et indiquent également que c'est un jour favorable pour exercer la *jaliya*.

Le *sataro* ou déclamation est constitué principalement de deux parties: des louanges aux guerriers peul, v. 5-10 et 19-20, et des louanges qui nous sont adressées, v. 11-18 : « Tu as fait des choses en Casamance et tu as réussi » réfère à nos recherches et nous encourage dans la poursuite de notre travail. De ce fait, la *jalimuso* met en rapport les prouesses des guerriers d'antan avec les réussites de la personne concernée, rehaussant la valeur de ces dernières.

La mélodie de cette deuxième version de MD n'est pas la même que celle de sa première version.

Awa Kouyaté et Djénéba Kouyaté en séquences alternantes:

Awa Kouyaté :

- | | |
|---------------------------------|---|
| 1. <i>Áli búloo fáa ń má</i> | Battez les mains pour moi |
| 2. <i>Í y'á dóŋ bàtufaa yé</i> | Je vais danser pour mes patrons |
| 3. <i>Dùnduŋ fáa ń má</i> | Jouez du <i>djoung-djoung</i> ¹²⁹ pour moi |
| 4. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> |

Djénéba Kouyaté :

- | | |
|--|--|
| 5. <i>Áli búloo fáa ń má</i> | Battez les mains pour moi |
| 6. <i>Tér'á máŋ sòto lá jàli té ddiyaa</i> | Quelqu'un qui n'attend pas recevoir quelque chose, ce <i>jali-là</i> n'est pas content |
| 7. <i>Dùnduŋ fáa ń má</i> | Jouez du <i>djoung-djoung</i> pour moi |
| 8. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> |

Awa Kouyaté :

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| 9. <i>Áli búloo fáa ń má</i> | Battez les mains pour moi |
| 10. <i>Í y'á dóŋ bàtufaa yé</i> | Je vais danser pour mes patrons |

Awa et Djénéba en duo :

- | | |
|----------------------------------|--|
| 11. <i>Dùnduŋ fáa ń má</i> | Jouez du <i>djoung-djoung</i> pour moi |
| 12. <i>Ála lé ká jàliyaa dáa</i> | Dieu a créé la <i>jaliya</i> |

Awa Kouyaté :

- | | |
|-------------------------------|---------------------------|
| 13. <i>Áli búloo fáa ń má</i> | Battez les mains pour moi |
|-------------------------------|---------------------------|

¹²⁹ « Gros tam-tam d'origine malinké qui, autrefois, servait surtout dans les grandes cérémonies au royaume sérère du Sine » (Daff *et al.* 2006).

14. *Tér'à máj sòto lá jàli té ddiyaa*

Celui qui n'attend pas recevoir quelque chose, ce *jali*-là n'est pas content

Awa et Djénéba en duo :

15. *Dùnduy fáa 'j' má*

Jouez du *djounng-djounng* pour moi

16. *Ála lé ká jàliyaa dáa*

Dieu a créé la *jaliya*

Vers la fin d'un entretien avec AK et DK, à notre demande d'une chanson chantée par sa mère, AK nous livre cette version de *Jaliya*. DK s'y joint, et elles chantent en duo, sans accompagnement musical. L'entretien s'est déroulé dans notre logement, à Sédhiou. Les éléments nouveaux de cette version sont les trois premières lignes. L'appel à la danse et à la musique – « Battez les mains... Jouez du *djounng-djounng*... Je vais danser... » – donnent à cette chanson un caractère joyeux, propre d'ailleurs à ces deux chanteuses. « Je vais danser pour mes patrons », à notre sens, exprime la reconnaissance des *jali* envers leurs hôtes.

Bii wo bii ka dii le

Une chanson classique souvent interprétée lors des cérémonies de baptême est *Bii ka dii le* 'Aujourd'hui est un beau jour', chantée avant d'annoncer le nom de l'enfant. Belcher (1999 : 98) fait mention de ce texte parmi les textes enregistrés à Kita¹³⁰ dans les années soixante, et souligne qu'il a été enregistré même avant 1920.

Pour la transcription nous avons emprunté des éléments de la version recueillie par Janson (2002 : 122), toutes les deux versions – celle recueillie par cet auteur et la notre – ayant beaucoup de similitudes. Pour la traduction nous nous sommes appuyée sur la version bilingue de Creissels et Jatta (1980 : 115) qui fait partie du « fragment de l'épopée mandinka »¹³¹.

Djénéba Kouyaté :

1. *Bii yoo bii ka dii le yeh*

Aujourd'hui est un beau jour

2. *Awwaa bii ka dii saa*

Oui, aujourd'hui est un beau jour

¹³⁰ Kita, située au Mali, fut l'une des grandes villes de l'Empire Mandingue. Elle est aujourd'hui un centre de recherches mandé, et, selon M. M. Diabaté (1986 : 29) il « existe un quartier réservé aux griots qui constituent une fraction importante de la population ».

¹³¹ L'auteur fait quelques remarques linguistiques : « Selon un procédé fréquent chez les griots gambiens, on y trouve des formes et des constructions qui ne relèvent pas du manding gambien mais d'autres dialectes : *bi ixa dii* pour *bì i diyaatta* 'aujourd'hui est un bon jour', *taxa* pour *taa* 'partir' ; *ñoxoŋ* pour *ñoŋ* 'le même' (On remarquera en particulier le son [x], inconnu du manding gambien) » (*op. cit.* : 109). Voir aussi Janson (2002 : 102 ; 267, note 35) sur l'emploi du bambara par les griottes gambiennes.

3. <i>Jalilu woo bii ka dii le yeh</i>	Oh <i>jalilu</i> , aujourd'hui est un beau jour
4. <i>Mabourama Konaté</i> ¹³²	Mabourama Konaté
5. <i>Ala mang bii nyong kon daa</i>	Dieu n'avait pas encore créé un jour tel qu'aujourd'hui
6. <i>Bii yoo bii ka dii le yeh</i>	Aujourd'hui est un beau jour
7. <i>Awwaa bii ka dii saa</i>	Oui, aujourd'hui est un beau jour
8. <i>Bii yoo bii ka dii le yeh</i>	Aujourd'hui est un beau jour
9. <i>Awwaa bii ka dii saa</i> (<i>Babilimansa</i>)	Oui, aujourd'hui est un beau jour
10. <i>Bii yoo bii ka dii le yeh</i>	Aujourd'hui est un beau jour
11. <i>Awwaa bii ka dii saa</i>	Oui, aujourd'hui est un beau jour
12. <i>Jalilu woo bii ka dii le yeh</i>	Oh <i>jalilu</i> , aujourd'hui est un beau jour
13. <i>Mabourama Konaté</i>	Mabourama Konaté
14. <i>Ala mang bii nyong kon daa.</i>	Dieu n'avait pas encore créé un jour tel qu'aujourd'hui.
15. <i>Bii yoo bii ka dii le yeh</i>	Aujourd'hui est un beau jour
16. <i>Awwaa bii ka dii saa</i>	Oui, aujourd'hui est un beau jour
17. <i>Coly Jumare !</i>	<i>Coly Dioumare !</i>

Cette chanson est accompagnée du *néo*. Elle a été interprétée par DK à notre demande d'un exemple de chant de baptême. L'enregistrement a eu lieu dans notre logement à Sédhiou.

Djénéba souligne à plusieurs reprises combien la présence de la griotte est indispensable dans les baptêmes et les mariages. Lors des baptêmes, dit-elle, c'est à la famille du père de l'enfant que sont dirigées les louanges, mais on loue aussi les origines de la mère et ses qualités personnelles : sa gentillesse, son dévouement au travail et son respect des mœurs. DK ajoute:

Nous chantons au nouveau-né et à sa mère. Nous marquons également la présence des griottes pour que tout le monde sache qu'elles sont là, et que, après la cérémonie, les gens disent qu'ils ont assisté à une très belle fête, que c'était un beau jour. Si la griotte est absente, la manifestation n'est rien (DK interprétée par NC).

Cette chanson célèbre est censée avoir été chantée pour la première fois par la mère de Soundjata, lorsque celui-ci s'est mis debout après avoir été paralysé pendant des années¹³³ : la joie de Sogolon est celle de tout le Mandé. Les v. 1-3, 5-12 et 14-16 révèlent cette joie. Aujourd'hui, ils peuvent être interprétés comme l'expression de deux faits : la joie de la

¹³² Selon Innes (1974 : 110, note 292), « Maabirama Konate », serait l'oncle paternel de Soundjata, et selon Knight (1973 : 134), « Ma Buraima Konate » serait un autre nom donné à Soundjata.

¹³³ Voir Janson (2002 : 273, note 39), Belcher (1999 : 98) et Creissels et Jatta (1980 : 115).

naissance d'un enfant, et la joie des *jali*, car c'est un beau jour pour exercer la *jaliya*. Mabourama Konaté, v. 4, est relaté aux temps de Soundjata et rehausse le prestige aussi bien des *jali* que des familles concernées.

Nous avons eu l'occasion d'assister à deux baptêmes. Ils ont été célébrés le vendredi matin dans la famille du nouveau-né à Djannah. L'assistance était dans les deux cas constituée d'une quarantaine de personnes de tous âges. Au premier baptême il y avait plusieurs griottes et trois griots. L'un d'entre eux jouait de la *kora*, ses frères chantaient avec lui, et l'ensemble des *jelimuso* leur faisaient une réponse chorale. Ensuite, l'aîné des frères a annoncé le nom de l'enfant et déclamé la généalogie de ses ancêtres. C'est en effet d'habitude au *jeli* que revient la tâche d'annoncer le nom de l'enfant (voir 2.9) mais, en cas d'absence, cette tâche peut aussi être assignée à une griotte, selon une de nos informatrices.

Selon Bouly Diawara, le joueur de *kora*, la célébration des baptêmes a beaucoup changé ces derniers temps :

[...] Dans les baptêmes, c'est le griot qui devait s'asseoir, tout le monde à côté de lui, il joue de la *kora*, il raconte des histoires, les pères, les femmes s'assoient pour écouter le griot. Mais tu sais, actuellement, là où on est, dans les baptêmes, quand, tu vois, quand on a donné le nom de l'enfant, les gens commencent à jouer leur chaînes-là. Toi, griot, tu ne peux pas t'asseoir pour jouer de ta *kora* et que les gens t'écoutent, parce qu'il y a trop de bruit. Mais il y avait des temps passés, mon père c'est ça qu'il faisait : [...] les gens s'assoient sur les nattes, le griot est au milieu, il chante, il raconte des histoires, mais maintenant, tu as vu, les chaînes-là, dans les baptêmes... il y a tout ça aussi, tu as vu ?

Pourtant les deux baptêmes ont été célébrés de façon plutôt traditionnelle, les griots (Bouly lui-même, ses frères et sa femme Téréma Diébaté) étaient assis sur une natte au milieu de l'assistance et animaient la fête. L'art traditionnel du griot fait exception à la règle qui veut qu'il n'y ait pas de public tout à fait passif dans les présentations musicales en Afrique (1.2.3)¹³⁴. Aux cérémonies, les musiciens sont écoutés en silence par l'assistance. En ce qui concerne les événements auxquels nous avons assisté, il n'y a eu ni tam-tam, ni danse.

Yamaru wo

Les griottes ont, à notre demande, interprété des chansons concernant le mariage. Ces chansons sont au nombre de douze. Les sous-thèmes varient : il y a la vérification de la

¹³⁴ Voir aussi Knudsen (1994 : 7) et Charry (2000 : 90). Dans l'épopée cynégétique (l'épopée de chasseurs) néanmoins, le public participe de façon active (Skattum 1991 : 91).

virginité de la nouvelle mariée, des conseils donnés à celle-ci, des conseils lors d'un mariage précoce, le lendemain des noces, la patience dans le mariage, le renforcement des liens entre les familles des mariés, etc. Étant donné que plusieurs de ces chansons peuvent aussi être chantées par les femmes du commun, elles seront présentées dans le chapitre concernant les chants du quotidien.

La chanson *Yammaru wo*, cependant, est présentée sous ce chapitre, *Yammaru* étant une formule de louange. N'ayant pas trouvé de références sur cette chanson et voyant que le terme *Yammaru* pour la plupart apparaît dans le répertoire *tilibo*, nous la classons dans ce répertoire. Elle a été interprétée trois fois : une première fois par Mouskéba Diébate de Sédhiou, une deuxième fois par AK, et une troisième fois par DK et AK en duo. La version présentée ici est la deuxième. La traduction est d'Artem Davydov.

Djénéba Kouyaté et Awa Kouyaté :

1. *Yeh yeh Yammaru wo Siro níh màaṣooyaa yeh*
2. *Í níh màaṣooyaa Siro níh màaṣooyaa í níh díndiyaa*
3. *Yeh yeh Yammaru wo Siro níh màaṣooyaa í níh díndiyaa*
4. *Í níh màaṣooyaa díndiyaa Siro níh màaṣooyaa í níh díndiyaa*
5. *Yeh yeh Yammaru wo Siro níh màaṣooyaa í níh díndiyaa*

1. Oh, Yammaru, Siro est en période de réclusion de la nouvelle épouse
2. Tu es en période de réclusion de la nouvelle épouse, tu es avec maternité
3. Oh, Yammaru, Siro est en période de réclusion de la nouvelle épouse, tu es avec maternité
4. Tu es en période de réclusion de la nouvelle épouse, tu es avec maternité
5. Oh, Yammaru, Siro est en période de réclusion de la nouvelle épouse, tu es avec maternité

Yammaru est chanté lors d'un deuxième entretien avec AK, dans la cour de sa concession. La chanson, selon AK, fait allusion à un mariage précoce.

La traduction est littérale, selon le traducteur, et le sens en est : 'tu es la nouvelle épouse et la mère'. D'après AK, cependant, il s'agit de conseils donnés au mari d'une jeune vierge:

[T]rès souvent, c'est des jeunes filles vierges qu'on donne aux garçons, souvent des enfants entre 12 et 13 ans. Le pagne sur la tête de la fille symbolise son adolescence, et on veut dire que, à travers sa virginité, c'est quelqu'une qui n'a jamais connu l'homme, donc ce qu'elle va faire avec toi, ça sera toi son maître. Au fait que tu sois le maître au lit, tu dois te rendre compte aussi que tu dois être son maître dans ton foyer, c'est à toi de l'éduquer vers le bon sens, de lui montrer la vie, et chaque fois de la comprendre parce qu'elle est jeune, quand elle va commettre des bêtises devant toi (AK interprétée par KT).

6.3.2.2 Chants du répertoire mandinka ou *tilijii*

Les quatre chansons *I banni le*, *Kelefa*, *Nianthio* et *Allah l'a ke* appartiennent au répertoire mandinka appelé *tilijii* ('coucher du soleil', 'ouest'). N'ayant obtenu ni la transcription ni la traduction de la première chanson, et la deuxième n'étant pas enregistrée, les textes de *I banni le* et *Kelefa* ne seront pas reproduits ici. Nous en faisons quand même une brève présentation, car ces deux chansons remplissent un des critères de sélection : celui de représenter le rôle des griottes comme détenteurs de l'histoire.

La guerre, le courage des guerriers et la mort font partie des chansons de louanges. En évoquant les héros disparus, les griottes encouragent leurs hôtes à suivre l'exemple de leurs ancêtres. Le titre *I banni le* 'Tu as refusé' fait référence à la résistance des Gaboukés face à l'invasion des Peuls (voir 5.2). Il a été chanté lors de notre entretien à Dakar par Mimi Diébaté, issue d'une famille célèbre de griots de Sédhiou. Son père, Babou Diébaté, avait été d'une grande renommée. Malgré son jeune âge, dix-neuf ans, et ses propres propos selon lesquels elle ne chantait qu'à la maison, Mimi a chanté lors d'une élégante célébration de mariage à Sédhiou, à laquelle nous avons assisté. Le mariage a été célébré un dimanche soir dans la cour d'un hôtel. Ici, nous avons pu constater l'absence complète des griots mâles, la dominance de la présence féminine étant marquée dans l'assistance aussi¹³⁵.

Kelefa était au cœur du répertoire du groupe de griottes de Baghère. *Kelefa*, voulant dire 'officier, chef de guerre', est la pièce composée pour *kora* la plus ancienne de la tradition gambienne. Appelée aussi *Kelefa ba* ('grand Kelefa'), elle a été créée en honneur de Kelefa Sané, prince guerrier du Gabou du XIX^e siècle¹³⁶.

Selon une légende, les vingt et une cordes de la *kora* correspondraient aux vingt et une femmes de Kelefa (Leymarie 1999 : 119). Voici une partie d'un récit cité par Leymarie (*loc. cit.*) sur l'origine de cet instrument :

La *kora* vient de ce qui est aujourd'hui la Guinée-Bissau. Il y avait une grotte qu'habitait un *djinn*. Et le diable a donné la *kora* à Toramora qui était un général de Soundjata Keita. Toramora s'est marié avec la fille du *djinn* et a eu trois fils dont Sané qui est parti au Sénégal. Comme il était noble et qu'il ne pouvait se servir de la *kora*, il l'a donnée à un griot [...].

¹³⁵ Les hommes étaient minoritaires, et on nous a informé que, même si cela n'était pas le cas à cette occasion, ce n'est pas rare que le nouveau marié soit absent lors de la cérémonie.

¹³⁶ Le parcours de ce membre de l'aristocratie guerrière du Gabou a été raconté par deux *jéli* gambiens et recueilli par Gordon Innes (1978).

Dans une version de *I banni le* recueillie par Marloes Janson (2002 : 244-245), il y a des vers qui correspondent à ceux que nous entendons dans la chanson de Mimi : « *Wori ye moo doo fee danbee te la* » ‘Il y a ceux qui ont d’argent, mais pas de dignité’/ « *Sani ye moo doo fee danbee te la* » ‘Il y a ceux qui ont de l’or, mais pas de dignité’¹³⁷. « *Aa i banni le* » ‘Oh, tu as refusé’/ « *Sonkumaa ning bankumaa* » ‘Être d’accord et refuser’/ « *Baliyaa fisiyaata janfanyaa ti le* » ‘Le refus est mieux que la malhonnêteté’. Le message porte sur des jugements moraux.

Nous présentons maintenant les deux autres chansons de ce type, enregistrées et traduites.

Nianthio

La chanson *Nianthio* ‘Guerrier(s)’ ou ‘Prince(s)’ commémore le courage des deux familles guerrières du royaume du Gabou : Sané et Mané.

Pour une première transcription et la traduction nous avons eu la collaboration de NC.

Awa Kouyaté :

- | | |
|---|---|
| 1. <i>Nàncoolu jàṅ bé jàa dí</i> | Guerriers, comment ça va ici |
| 2. <i>Nàncoolu jàṅ bé díi lé</i> | Guerriers, comment allez-vous |
| 3. <i>Laura féle bé jàṅ bé jàa dí</i> | Voilà Laura, comment ça va ici |
| 4. <i>Sane niṅ Mane lu bánta bòi lá</i> | On a réduit ¹³⁸ les Sané et les Mané |
| 5. <i>Tá dùu lá ké tá dùu lá ké tá dùu lá ké</i> | Où aller, où aller, où aller |
| 6. <i>Sílaṅ sí tá dùu lá ké Laura</i> | Quoi faire, où aller, Laura |
| 7. <i>Tá dùu lá ké tá dùu lá ké tá dùu lá ké</i> | Où aller, où aller, où aller |
| 8. <i>Sílang sí tá dùu lá ké Coly Jumare</i> | Quoi faire, où aller, Coly <i>Dioumare</i> |
| 9. <i>Nàncoolu bánta bòi lá</i> | On a réduit les guerriers |
| 10. <i>Nàncoolu bánta bòi lá</i> | On a réduit les guerriers |
| 11. <i>Sane niṅ Mane lu bánta bòi lá</i> | On a réduit les Sané et les Mané |
| 12. <i>Kabu nàncoolu jàṅ bé díi lé</i>
(<i>Balaba</i>) | Princes du Gabou, comment allez-vous
(<i>Balaba</i>) |
| 13. <i>Laura Laura Laura Laura Laura</i> | Laura Laura Laura Laura Laura |
| 14. <i>Alme siimayahla Laura</i>
[...] | Que Dieu te donne longue vie Laura
[...] |
| 15. <i>Coly Jumare</i> | <i>Coly Dioumare</i> |

¹³⁷ « *Some people have silver, but no dignity/ Some people have gold, but no dignity [...]/Agree and refuse/ Refusal is better than deceit* ».

¹³⁸ Peut aussi être traduit par ‘ils sont morts’ ou ‘partis’.

16. <i>Nàncoolu bánta bòyi lá</i>	On a réduit les guerriers
17. <i>Nàncoolu bánta bòyi lá</i>	On a réduit les guerriers
18. <i>Sane niŋ Mane lu jàŋ bé dīi lé</i>	Sané et Mané, comment allez-vous
19. <i>Kabu jàncoolu jàŋ bé jáa dí</i> (<i>Balaba</i>)	Princes du Gabou, comment ça va ici (<i>Balaba</i>)
20. <i>Tá dùu lá ké tá dùu lá ké Laura</i>	Où aller, où aller, Laura
21. <i>Tá dùu lá ké sílan sí í tádoulake</i> [indéchiffrable]	Où aller, quoi faire, où aller [indéchiffrable]
22. <i>Sílan sí í tádoulake Laura</i> (<i>Kansala</i>)	Quoi faire, où aller, Laura (<i>Kansala</i>) ¹³⁹
23. <i>Abarikema</i>	<i>Abarikema</i>
24. <i>Sane niŋ Mane lu bánta bòyi lá</i>	On a réduit les Sané et les Mané
25. <i>Kabu jàncoolu jàŋ bé dīi lé</i>	Princes du Gabou, comment allez-vous
26. <i>Kèloo yé Kabou jàncooyaa</i>	La guerre a anobli la ville de Kabou
27. <i>Kèloo yé Kabou jàncooyaa</i>	La guerre a anobli la ville de Kabou
28. <i>Firidu kèloo yé Kabou jàncooyaa</i>	La guerre de Firdu ¹⁴⁰ a anobli la ville de Kabou
29. <i>Sane niŋ Mane lu bánta bòyi lá Laura</i>	On a réduit les Sané et les Mané, Laura
30. <i>Laura Laura Laura</i>	Laura Laura Laura
31. <i>Laura fàranse Awa térima</i> (<i>Babilimansa</i>)	Laura la Française, l'amie d'Awa (<i>Babilimansa</i>)
32. <i>Laura eh où aller</i> ¹⁴¹	Où aller, oh Laura
33. <i>Alme siimayahla Laura</i>	Que Dieu te donne longue vie Laura
34. <i>Alme siimayahla Laura</i>	Que Dieu te donne longue vie Laura
35. <i>Laura jàŋ bé dīi lé</i>	Comment vas-tu, Laura
36. <i>Laura jàŋ bé dīi lé</i>	Comment vas-tu, Laura
37. <i>Awa térima jàŋ bé dīi lé</i>	Amie d'Awa, comment vas-tu
38. <i>Kabu jàncoolu bánta bòyi lá</i> (<i>Balaba</i>)	Les princes du Gabou ont été réduits (<i>Balaba</i>)

Le terme *Nianthio* se traduit par 'guerrier', mais il désigne en particulier les guerriers du royaume du Gabou, la noblesse gaboukée, appelée aussi *nianthioya*. On attribue l'origine de cette noblesse à un génie, et *nianthio* devient donc aussi synonyme de 'génie'. La *nianthioya* est traitée par D. T. Niane (1989), selon qui *Balaba* serait un mythe :

¹³⁹ Capitale du royaume du Gabou (voir 5.2).

¹⁴⁰ Région peul près de Kolda, en Casamance.

¹⁴¹ Un des nombreux exemples d'interférence de la langue française dans la langue africaine. Skattum (2008 : 116) précise que les langues africaines se mélangent moins entre elles, qu'elles ne le font avec le français. Nous avons observé d'autres emprunts comme « *Amul* heure » 'il n'y a pas d'heure', « commencer », etc., employés par les griottes. Cf. aussi McLaughlin (2008 : 94, 97).

Le mythe de Ténemba ou Balaba Tinki-da est relaté par toutes les traditions du Gabou. [...] [II] préside aux relations entre le clan royal et les autres clans du Gabou. La femme (cordonnère) avec qui le *mansa-ba* passe la nuit sans la toucher est le symbole du partage du pouvoir entre Sané, Mané et le clan Fati (cordonnier), qui a joué un rôle important : la découverte de la grotte de Balaba par les cordonniers indiquerait que ces derniers furent intermédiaires entre le clan royal (à la recherche de femmes) et d'autres clans, dont les Bassaris et les Badiarankés (troglodytes à l'époque) (*op. cit.* : 40).

Selon ce mythe, Balaba serait miraculeusement tombée enceinte et aurait enfanté trois filles. Mansa Mamprong Sané (nom d'origine baïnouk¹⁴²), aurait épousé Balaba et serait devenu le père des trois filles. Dû au miracle de leur naissance on les appela *nianthio* ou 'génie', et elles fondèrent les trois maisons royales du Gabou.

Les Malinkés avaient déjà adopté les coutumes locales qui veulent que pouvoir et biens soient transmis non de père en fils, mais d'oncle à neveu (par voie utérine). En effet, la succession matrilineaire est un trait spécifique aux peuples sénégalais. [...] ainsi se définit la haute noblesse. Elle est donnée par les femmes. On dit que le ventre définit la noblesse ou *nianthioya*. Est *nianthio* ou noble celui qui naît d'une femme *nianthio*. L'homme ne confère pas la qualité de *nianthio* (*op. cit.* : 42).

La raison d'être du *nianthio* c'est la bravoure; guerrier impavide, il ne doit à aucun moment manifester des signes de faiblesse. Le *nianthio* n'a pas peur de la mort; il est prêt à mourir pour défendre le Gabou, dont il est le gardien. Il préfère la mort à l'esclavage, [...]; il ne supporte ni le déshonneur, ni l'asservissement [...] (Niane 1989: 86).

À la fin de notre premier entretien avec AK, DK l'a encouragé à chanter *Nianthio* en entonnant le refrain de cette chanson. L'enregistrement a eu lieu dans notre logement à Sédhiou. Les encouragements (mots entre parenthèses) sont ceux de DK. Les griottes ont chanté sans accompagnement musical.

Une analyse stylistique des textes ne faisant pas l'objet de ce mémoire, le style n'est pas commenté ici, mais quelques éléments de rhétorique concernant cette chanson seront comme même mentionnés. *Nianthio* étant plein de symétries, nous les prenons comme exemples des répétitions et parallélismes propres à l'art oral de griots, des répétitions qui non seulement donnent un rythme au chant, mais qui provoquent une progression dramatique (voir 1.1.2). Nombreuses sont les reprises lexicales et syntaxiques dans ce texte : telles l'anaphore « *On a réduit les guerriers / on a réduit les Sané et les Mané* », v. 10-11 ; l'épiphore « *Guerriers, comment ça va ici / Voilà Laura comment ça va ici* » ; l'antépiphore « *Où aller [...]*, quoi

¹⁴² Pour les ethnies de la Casamance voir 5.1.

faire, où aller », v. 5-6 ; la reduplication « *La guerre a anobli la ville de Kabou / La guerre a anobli la ville de Kabou* » ; etc. La symétrie apparaît aussi dans la composition mélodique, nous donnant le schéma suivant : A (v. 1-4) B (5-8) A (9-12) C (13-15) A (16-19) B (20-22) A (26-29) C (30-34) A (35-38)¹⁴³.

Dans sa quasi-totalité, le texte réfère à la défaite des princes gaboukés et à la perte de Kansala suite à une offensive peul (voir 5.2). Encore une fois, les louangés, chercheur et interprète, sont comparés aux guerriers disparus, cette fois-ci les *nianthio*. Entre les v. 14 et 15 il y a une improvisation nous adressée qui nous échappe. Nous n'arrivons qu'à comprendre des mots détachés comme « *tubabu* » et « *kunyi nyala* ».

Le v. 38, *Kabu jàncoolu bánta bòyi lá* 'Les princes du Gabou ont été réduits', dans la présente combinaison d'éléments, fait son apparition pour la première fois. De ce fait, ce vers, étant le dernier, donne à la fin du chant un ton dramatique plus accentué.

Allah l'a ke

Le quatrième des chants du *tilijii* commentés ici, *Allah l'a ke* 'C'est Dieu qui l'a fait' est couchée sur papier par nous-même. Pour la transcription, nous nous appuyons en partie sur la version donnée par Marloes Janson (2002 : 248). Vu notre compétence limitée, nous avons eu du mal à comprendre ce qui est chanté. C'est la raison pour laquelle seul le début de la chanson est présenté, à titre d'exemple.

Griottes à Baghère :

- | | |
|---|--|
| 1. <i>Allah l'a ke nafa</i> | C'est Dieu qui l'a fait, le bienfaiteur |
| 2. <i>Jong mang a ke</i> | Pas une personne |
| 3. <i>Kuo bee kari baayi le</i> | Tout peut être annulé |
| 4. <i>Allah la baaroo jong te a baayila</i> | Mais l'œuvre de Dieu personne ne peut l'arrêter |
| 5. (<i>Allah l'a ke nafa</i> | (C'est Dieu qui l'a fait, le bienfaiteur |
| 6. <i>Jong mang a ke</i> | Pas une personne |
| 7. <i>Kuo bee kari baayi le</i> | Tout peut être annulé |
| 8. <i>Allah la baaroo jong te a baayila</i>) | Mais l'œuvre de Dieu personne ne peut l'arrêter) |
| 9. <i>Allah mansa nyimmaa</i> | Dieu est grand |
| [indéchiffrable] | [incompréhensible] |

¹⁴³ A, B et C désignent ici trois différentes mélodies.

10. *Jalilu jalilu wo*

Jalilu, oh, jalilu,

11. *N'fama jali N'bama jali*

Mon père était *jali*, ma mère était *jali*

De caractère religieux, *Allah l'a ke* est encore une des pièces gambiennes pour *kora* qui est entrée dans le répertoire malien (Charry 2000 : 149). Selon les recherches de Charry (*op. cit.* : 154-155) et Janson (2002 : 295, note 119), cette célèbre chanson daterait du début du XIX^e siècle, créée suite à une querelle entre deux frères pour le droit à la chefferie de Tambasansang, dans l'est de la Gambie¹⁴⁴. Le frère aîné, ayant été maltraité par son cadet qui lui avait usurpé le trône, lui aurait pardonné en disant que c'était la volonté de Dieu, *Allah l'a ke*. La pièce portant ce nom serait composée à cette occasion (il y a des dates précises et on suggère même le nom des compositeurs), et elle célèbre la fin du conflit. Les paroles sont des louanges à Allah, car il a fait que la justice soit instaurée, et touchent le sujet des lois du destin. Janson (*op. cit.* : 248), ayant écouté cette chanson lors de son travail de terrain en Gambie, écrit que c'était l'une des rares occasions où elle a entendu un griot chanter¹⁴⁵.

L'enregistrement a eu lieu à Baghère, dans la concession des griottes. Le *néo* accompagne la chanson tout au long. Les v. 1-4, louant l'œuvre de Dieu, sont repris par la chorale, v. 5-8. Par les v. 10-11 les griottes se louent soi-même.

6.3.3 Chants du quotidien

Dans ce chapitre sont examinés quelques chants qui peuvent également être chantés par des femmes non-professionnelles. Les informateurs s'accordent pourtant sur le fait que, quand les griottes sont présentes, on leur laisse toujours la place. Tel est le cas des chants d'encouragement lors des travaux traditionnellement féminins comme la culture ou la récolte, le pilage (voir 6.2.1 et 6.2.2 pour les thèmes de chansons traités par Okpewho et Luneau), comme aussi l'amitié, la confiance, ou le refus du mariage par intérêt économique.

Turu

Griottes à Baghère:

1. *Túru woo túru*

Piler piler

2. *Túru fánanɲ mán jínɲ sí*

Pour piler tu n'as pas besoin

¹⁴⁴ Voir aussi Knight (1973: 120).

¹⁴⁵ *Allah l'a ke* est chanté par des voix masculines et féminines dans l'album de Foday Musa Suso (1997). Il est interprété également par le griot koldois Ablaye Cissoko à Oslo lors du spectacle « Héritage » le 20.10.08.

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------|
| 3. <i>Í y'í lá jùwo fáye kó mà</i> | de jeter tes fesses derrière |
| 4. <i>Í y'í lá kónoo fáye jáa tó</i> | et d'exposer ton ventre devant |

La chanson *Turu* 'Piler' a été interprétée à notre demande d'exemple de chanson de travail lors de l'entretien à Baghère. Chantée sans accompagnement, elle illustre le pilage et présente une série d'éléments : le travail d'abord ; ce travail comme activité collective traditionnellement réservée aux femmes en suite ; le mouvement du corps pendant le travail ; le rythme que suppose ce mouvement ; et en dernier lieu, la sensualité évoquée par les parties du corps en mouvement. En la chantant, les griottes semblent beaucoup s'amuser, probablement évoquant l'activité au mortier. Nous supposons ainsi que les rires, les chants et le rythme accompagnent habituellement ce travail, et qu'à travers cette activité en groupe les liens entre femmes se voient renforcés.

N'terima

Mimi Diabaté :

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Í téri^áma kànu í téri^áma</i> | Mon amie bien aimée |
| 2. <i>Penda wo sìjì^ámaa</i> | Oh Penda, enfant de bon grain |
| 3. <i>Háni òlu n'álu bée bènta</i> | Même si toutes les mères se réunissent |
| 4. <i>Díj bée tó káaba séewoo díj</i> | Le bon enfant fait l'honneur à sa mère |
| 5. <i>Penda wo sìjì^ámaa</i> | Oh Penda, enfant de bon grain |
| 6. <i>Í téri^áma kànu í téri^áma</i> | Mon amie bien aimée |
| 7. <i>Laura wo sìjì^ámaa</i> | Oh Laura, enfant de bon grain |
| 8. <i>Háni òlu n'álu bée bènta</i> | Même si toutes les mères se réunissent |
| 9. <i>Díj bée tó káaba séewoo díj</i> | Le bon enfant fait l'honneur à sa mère |
| 10. <i>Laura wo sìjì^ámaa</i> | Oh Laura, enfant de bon grain |
| 11. <i>Lailahaaaa</i> | Il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah |
| 12. <i>Laura woo sìjì^ámaa lé mú</i> | Oh Laura enfant de bon grain |
| 13. <i>Háni òlu n'álu bée bènta</i> | Même si toutes les mères se réunissent |
| 14. <i>Díj bée tó káaba séewoo díj</i> | Le bon enfant fait l'honneur à sa mère |
| 15. <i>Laura wo sìjì^ámaa</i> | Oh Laura, enfant de bon grain |
| 16. <i>Mimi téri^áma kànu í téri^áma</i> | Amie bien aimée de Mimi |
| 17. (Un nom) ¹⁴⁶ <i>wo sìjì^ámaa</i> | Oh (un nom) enfant de bon grain |

¹⁴⁶ Le nom de quelqu'un là-présente, difficile à comprendre.

18. <i>Mimi térima kànu ò j' térima</i>	Amie bien aimée de Mimi
19. (Un autre nom) <i>wo s̀j̀pimaa</i>	Oh (un autre nom) enfant de bon grain
20. <i>Mimi térima kànu ò j' térima</i>	Amie bien aimée de Mimi
21. <i>Laura wo s̀j̀pimaa</i>	Oh Laura, enfant de bon grain
22. <i>Mimi térima kànu ò j' térima</i>	Ami bien aimé de Mimi
23. <i>Matar wo s̀j̀pimaa</i>	Oh Matar, enfant de bon grain
24. <i>Háni òlu n'álu bée bènta</i>	Même si toutes les mères se réunissent
25. <i>Díj bée tó káaba séewoo díj</i>	Le bon enfant fait l'honneur à sa mère
26. <i>Matar wo s̀j̀pimaa</i>	Oh Matar, enfant de bon grain
27. <i>Lailahaaaa</i>	Il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah
28. <i>Matar woo fóro lé mú</i>	Oh Matar le noble
29. <i>Háni òlu n'álu bée bènta</i>	Même si toutes les mères se réunissent
30. <i>Díj bée tó káaba séewoo díj</i>	Le bon enfant fait l'honneur à sa mère
31. <i>Matar wo s̀j̀pimaa</i>	Oh Matar, enfant de bon grain

N'terima 'Mon ami(e)' est une chanson que Mimi Diabaté dit avoir composée elle-même pour son amie d'enfance. Ce morceau a cependant en même temps le caractère d'une chanson de louange. Mimi l'a interprété lors de notre entretien à Dakar, chez ses amis. Les v. 2-5 évoquent les qualités de la personne chantée, et l'honneur qu'elle fait à sa famille. En reprenant les cinq premiers vers, Mimi insère le nom des gens présents. Dans les reprises 11-15 et 27-31 le v. 1 est remplacé par « Il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah », donnant à la chanson un caractère religieux.

Futu sito

Rokhy Kouyaté :

1. <i>Fútuu s̀itoo</i>	Le contrat de mariage
2. <i>Aan tania fó bálanj j̀ikoo ké</i>	Ne doit pas être l'objet d'une fuite
3. <i>Fúutu cóoli</i>	La difficulté du mariage
4. <i>Aan tania fó bálanj j̀ikoo ké</i>	Ne doit pas être l'objet d'un obstacle
5. <i>Aan codicu kanatinna</i>	On ne doit pas privilégier l'argent
6. <i>Yela foria contigna</i>	Car il te fait perdre ta dignité
7. <i>Ndàamalu téé má bìi</i>	Entre les ennemis
8. <i>Bìi mòolu téé má bìi</i>	Entre les hommes d'aujourd'hui

Futu sito 'Contrat de mariage' a été chanté par Rokhy Kouyaté lors d'un entretien au carrefour Diaroumé¹⁴⁷, à quelques kilomètres de Sédhiou. Cet entretien est le seul qui n'a pas été mené par nous-même, mais par NC et en mandinka. Les paroles de la chanson et de l'entretien ont été transcrites et traduites par NC.

Les origines de Rokhy sont prestigieuses, car elles remontent au Mandé Kaba¹⁴⁸, supposée la capitale de l'Empire du Mali. La chanson porte sur l'importance du mariage, et transmet le message qu'il faut se marier par amour, et non pas par intérêt matériel. Ce message contraste vivement avec le préjugé qui veut que toute griotte ne soit intéressée que par l'argent.

A l'occasion d'un mariage, la griotte fait partie de l'escorte qui accompagne la nouvelle mariée à la maison de son époux. Elle entonne alors des chansons de circonstance. Voici deux exemples, dont le deuxième est transcrit et traduit par NC.

Laila màario

Griottes à Baghère :

- | | |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| 1. <i>Laila màario</i> | Oh, Dieu |
| 2. <i>Bii lón jáa mànsou tèntu</i> | Aujourd'hui je remercie Dieu |
| 3. <i>Laila màario</i> | Oh, Dieu |
| 4. <i>Fatu Kuyate</i> | Fatou Kouyaté |
| 5. <i>Bimbe Diébate kúnda</i> | Aujourd'hui je suis chez les Diébaté |

Sonte laa

- | | |
|------------------------------------|---|
| 1. <i>Sonte laa sontima mbitan</i> | Je n'ai rien à me reprocher
Je n'ai rien à te reprocher, beau-parent |
| 2. <i>Sonte laa sontima mbitan</i> | Je n'ai rien à me reprocher
Je n'ai rien à te reprocher, beau-parent |
| 3. <i>Yakéna nsakéla mbitan</i> | On me l'a fait, je vous le fais, beau-parent |
| 4. <i>Yafogne nsafoyé mbitan</i> | On me l'a dit, je vous le dis, beau-parent |

¹⁴⁷L'histoire de la fondation du village est recueillie par Matthew Schaffer dans *Mandinka Legends from Pakao* (2003 : 136-139), version bilingue mandinka-anglais, intéressante du point de vue historique. L'histoire évoque, entre autres, la conversion des Baïnouk à la foi islamique et l'arrivée des Blancs au village.

¹⁴⁸Dans son article intitulé « 'Mande Kaba', the Capital of Mali : A Recent Invention ? » (1991), Kathryn L. Green va à l'encontre de l'avis de plusieurs historiens, selon qui Kaba ne serait autre que Kangaba, la capitale de l'Empire du Mali (*op. cit.* : 127 et suiv.). Selon Green, les gens du Mande se réclament de cette origine pour rehausser leur prestige et, possiblement aussi, établir une connexion à la famille royale de Mali : « *It is used by Mande descendants to establish legitimacy as Mande people and possibly also [...] a connection to the royal family of Mali* » (*op. cit.* : 132).

De la première chanson nous déduisons que les griottes manifestent leur joie à participer à un mariage chez les Diébaté. La deuxième fait référence au lendemain du mariage, lorsque la virginité de la nouvelle mariée est vérifiée, mais elle implique également la vérification de la puissance de l'homme : les beaux-parents n'ont donc rien à se reprocher les uns les autres.

Pour accompagner la première chanson, une griotte a joué du tambour d'eau. Elle l'a appelé le *ji tan tan* (notre graphie, la plus proche de sa prononciation), connu aussi comme *filendunun* ou *ji dunun*¹⁴⁹. A mesure que la chanson progresse, le tapement s'intensifie aussi progressivement, produisant un *crescendo* rythmique.

L'instrument est constitué de la moitié d'unealebasse remplie d'eau dans laquelle flotte une autrealebasse plus petite, renversée. Le musicien Jacques Mayoud (2003) évoque cet instrument :

En Afrique de l'Ouest, le tambour-d'eau est un tambour rare et mystérieux, un tambour d'initiés : il ne peut pas être joué par n'importe qui ni dans n'importe quelle circonstance. Généralement réservée aux femmes, (dans la symbolique de laalebasse, la demi-alebasse ouverte vers le ciel représente la Terre, la réceptivité, la femme, la fertilité, la mère...), le tambour d'eau pourra être utilisé dans les cérémonies de mariage ou d'initiation des jeunes filles [...].

Nous passons maintenant aux berceuses. Les berceuses ne sont pas l'apanage des griottes, car, comme l'a bien remarqué l'une d'entre elles, elles les chantent comme le ferait toute mère. Nous en avons recueilli trois, chantées à notre demande, dont *Aïyo aïyo*.

Aïyo aïyo

Griottes à Baghère :

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1. <i>Aïyo aïyo dîŋ dîŋ</i> | <i>Aïyo aïyo</i> ¹⁵⁰ <i>dîŋ dîŋ</i> |
| 2. <i>Dîndîŋ jùmaa lá ká kùmboo ?</i> | Quel est l'enfant qui pleure ? |
| 3. <i>Mama Cadi lé ká kùmboo</i> | C'est Mama Cadi qui pleure |
| 4. <i>À báamaa táata múnto ?</i> | Où est partie sa maman ? |
| 5. <i>À báamaa táata fàroo tó</i> | Sa maman est partie à la rizière |
| 6. <i>Fàradîŋ jànfa té jàn ná</i> | La petite rizière n'est pas loin d'ici |
| 7. <i>Jànnîŋ díyaa ò má o sí</i> | Enfant, calmes-toi |
| 8. <i>Aïyo dee dee</i> | <i>Aïyo dîŋ dîŋ</i> |

¹⁴⁹ Appellations et graphies dans les rares sources que nous avons pu trouver, par exemple Charry (2000 : 11). Delafosse (1929 : 640) traduit 'tambour' par *tã* (*tã-n*).

¹⁵⁰ *Aïyo* : une façon de bercer. Cette berceuse est chantée par Solo Cissokho dans l'album *Frå Senegal til Setesdal* (1997) sous le titre « *Bãnsullar/ Ding ding i de* » : *Aïyo, aïyo din dîn/ kana ma kumbo/ mama tata fàro to/ baba tata fàro to/ fàrandîŋ dianfata diana*.

Le contexte est le même que pour les chansons enregistrées à Baghère. Le thème est celui de toute berceuse : calmer les pleures d'un enfant. Ici encore, on fait allusion à une autre activité collective réservée aux femmes : le travail aux rizières.

D'après AK, leur chant se laisse aussi entendre hors des cérémonies. À la maison, elles causent ou discutent sous forme de chant. La chanson à la maison peut avoir un caractère éducatif. À titre d'exemple, elle nous livre cette chanson à caractère religieux : *Jònso là* 'L'esclave de Dieu'.

Jònso lá

Awa Kouyaté :

- | | |
|---|---|
| 1. <i>Í páa lákà</i> | Ouvre tes yeux |
| 2. <i>Bàabaa í dáa lákà Ála lé</i> | <i>Baba</i> , ouvre la porte |
| 3. <i>Jònso lá yeh</i> | à l'esclave de Dieu |
| 4. <i>Í páa láka wo</i> | Ouvre tes yeux |
| 5. <i>Bàabaa í dáa lákà Ála lé</i> | <i>Baba</i> , ouvre la porte |
| 6. <i>Tùbaabulu nàata í páa lá</i> | Les <i>toubab</i> sont venus |
| 7. <i>Ála lé jònso lá yeh</i> | vers l'esclave de Dieu |
| 8. <i>Bàabaa í dáa lákà</i> | <i>Baba</i> , ouvre la porte |
| 9. <i>Ála lé jònso lá yeh</i> | à l'esclave de Dieu |
| 10. <i>Ála lé jònso lá</i> | à l'esclave de Dieu |
| 11. <i>Jónj dé fàa bé ñ ná sáabu màa</i> | <i>Jónj dé fàa bé ñ ná sáabu màa</i> ¹⁵¹ |
| 12. <i>Ála lé jònso lá yeh</i> | à l'esclave de Dieu |
| 13. <i>Bàaba í dáa lákà</i> | <i>Baba</i> , ouvre la porte |
| 14. <i>Ála lé jònso lá yeh</i> | à l'esclave de Dieu |
| 15. <i>Ála lé jònso lá</i> | à l'esclave de Dieu |
| 16. <i>Coly Jumare</i> | Coly Dioumare |
| 17. <i>Jónj dé fàa bé ñ nàa sáabu màa</i> | <i>Jónj dé fàa bé ñ ná sáabu màa</i> |
| 18. <i>Ála lé jònso lá yeh Ála lé</i> | à l'esclave de Dieu |
| 19. <i>Bàaba í dáa lákà Ála lé jònso lá yeh</i> | <i>Baba</i> , ouvre la porte à l'esclave de Dieu |
| 20. <i>Bàaba í dáa lákà Ála lé jònso lá yeh</i> | <i>Baba</i> , ouvre la porte à l'esclave de Dieu |
| 21. <i>Coly Jumare</i> | Coly Dioumare |
| 22. <i>Jónj dé fàa bé ñ nàa sá fànaŋ màa</i> | <i>Jónj dé fàa bé ñ ná sáabu màa</i> |
| 23. <i>Í páa láka wo</i> | Ouvre tes yeux |
| 24. <i>Bàaba í dáa lákà</i> | <i>Baba</i> , ouvre la porte |
| 25. <i>K' í lá kànu bé í páa lákà</i> | Pour ouvrir les yeux de ton amour |
| 26. <i>Ála lé jònso lá yeh</i> | à l'esclave de Dieu |

¹⁵¹ L'explication de cette phrase n'est pas trouvée.

27. <i>Bàaba í dáa lákà Ála lé jònso lá yeh</i>	<i>Baba</i> , ouvre la porte à l'esclave de Dieu
28. <i>Ála lé jònso lá</i>	à l'esclave de Dieu
29. <i>Madame Kendo jònso lá</i>	à l'esclave de Madame Kendo
30. <i>Coly Jumare jònso lá</i>	à l'esclave de Coly <i>Dioumare</i>
31. <i>Í jáa lákà</i>	Ouvre tes yeux
32. <i>Bàaba í dáa làkaa Ála lé jònso lá yeh</i>	Ouvre la porte à l'esclave de Dieu
33. <i>Bàaba í dáa làkaa Ála lé jònso lá yeh</i>	Ouvre la porte à l'esclave de Dieu

L'enregistrement a eu lieu dans notre logement à Sédhiou, lors du premier entretien. Il n'y a pas eu d'accompagnement.

La traduction du titre de cette chanson est incertaine. Consulté, Artem Davydov répond que le mot *jònso* lui est inconnu, mais qu'à son sens cela consiste en deux éléments : *jòn* 'esclave' et *só* 'donner en cadeau'. Il propose la traduction 'préféré'.

Une première traduction du texte, donnée par Idrissa Coulibaly, informateur à Oslo, est la suivante: '*Baba*, ouvre la porte/ Les toubab sont venus/ Ouvre tes yeux/ Pour regarder le visage de ta préférée/ Pour me faire contente/ C'est Dieu qui donne à l'homme ce qu'il a/ Ce n'est pas l'homme qui crée la chance de gagner/ C'est Dieu qui nous donne les moyens/ Ouvre la porte pour ouvrir les yeux de ton amour/ Tout ce qui va arriver/ C'est Dieu qui le décide'.

A part le v. 11, dont le sens n'a pas pu être élucidé, ce texte est constitué principalement de quatre parties ou éléments. Deux vers qui se répètent : « Ouvre tes yeux » et « *Baba*, ouvre la porte à l'esclave de Dieu » ; le v. 25, « Pour ouvrir les yeux de ton amour » ; et des louanges, v. 6, 16, 21, 29-30. Le sens du texte n'est pas évident. *Baba* signifie père, mais le terme peut ici être employé comme synonyme de 'mari', selon Coulibaly. De ce fait, on pourrait le classer comme chanson d'amour, à travers laquelle une femme espère attirer l'attention de son époux. *Baba* pourrait aussi être le nom du mari. D'autre part, interprétant *Baba* comme 'Dieu père', on pourrait dire que c'est un croyant ou une croyante qui s'offre à Dieu en esclavage. Les êtres humains sont en effet appelés 'les esclaves de Dieu'. *Jonso* pourrait alors signifier 'la maison des esclaves (de Dieu)', c'est-à-dire l'au-delà, et la chanson pourrait s'interpréter comme une prière à Dieu de nous admettre dans sa maison. Finalement, les louanges pourraient s'interpréter comme 'on est votre esclave, on est à votre service'.

Nous nous posons la question de savoir si la chanson a été créée par AK ou si bien il s'agit d'un texte mémorisé et donc traditionnel. Au cours de l'entretien, AK a affirmé que leur répertoire était surtout composé de vieux chants; nous en déduisons que celui-ci est parmi eux. D'ailleurs, lors d'un deuxième entretien, chez AK en l'occurrence, des éléments de cette

chanson ont été repris lorsqu'elle a loué nos interprètes, ce jour-là tous les trois présents : NC, KT et ED.

Dimba

Fatoumata Fofana :

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Háli á bé sàmba le yeh kínoo sàmba yeh</i> | Si vous aller les amener |
| 2. <i>Dìmbalu sàmbaraŋ kínoo tí báluuraŋ</i> | Donnez aux <i>dimba</i> de la nourriture |
| 3. <i>Muna way ñin ben sàmba lé</i> | Si tu dois m'engager |
| 4. <i>Yeh kínoo sàmba yeh</i> | Amène-moi du riz |
| 5. <i>Jibi Jaïte sàmbaraŋ kínoo tí báluuraŋ</i> | Djibi Djaïté, pour l'engagement il faut le riz |
| 6. <i>Baba Kote sàmbaraŋ kínoo tí báluuraŋ</i> | Baba Koté, pour l'engagement il faut le riz |

Fatoumata Fofana (désormais FF) est Sarakholé. Elle appartient à la *dimbaya* ou organisation de femmes *dimba* (voir 3.3) où elles apprennent l'art de chanter. Pour chanter sur les clans, elle dit se renseigner sur les familles et créer des chansons qui « rappellent les généalogies ». Les thèmes que nous livre FF ont néanmoins un caractère plutôt en accord avec leur condition : une chanson d'introduction *dimba*, où on loue les responsables de l'organisation *dimba*, présentée ci-dessus, une autre sur l'enfant dont la femme a finalement accouché et ses attentes lui concernant, et autres. L'entretien a eu lieu à Sédhiou, dans notre logement. FF explique qu'elle n'a pas l'habitude de chanter toute seule, car les *dimba* le font généralement en groupe. « Seule, di-elle, même si on chante bien, on n'en trouve pas le goût ». Une petitealebasse est le seul instrument dont elles se servent. FF ne l'avait pas amenée et elle a chanté sans accompagnement. A travers cette chanson on comprend qu'en échange de leur activité artistique, elles s'attendent à une rétribution, en l'occurrence de la nourriture, demandée sous forme collective, v. 1-2, ou individuelle, v. 3-4. Les noms de personnes v. 6-7, sont sûrement changés selon le contexte.

FF explique comment elles deviennent griottes. Lorsqu'une femme enfante après avoir fait trois fausses couches, elle « jette » son enfant (il faut comprendre ici le *déposer* quelque part). C'est un acte symbolique, une façon de dévaloriser l'enfant. Celui-ci est alors recueilli par quelqu'un, souvent une femme. Le groupe ethnique de cette femme détermine le groupe auquel la mère de l'enfant appartiendra par la suite. C'est-à-dire que si la femme qui recueille l'enfant est Mandjak (voir 5.1 pour les ethnies), la mère de l'enfant deviendra Mandjak et sera la griotte de ce groupe, si la femme qui recueille l'enfant est Diola, la mère sera la griotte des Diola, et ainsi de suite, sans que pour autant elle perde l'appartenance à son groupe d'origine.

Dans le cas où l'enfant tombe malade, on cherche la protection de la famille de la femme ou de la personne qui a recueilli l'enfant.

À la différence des griottes, qui héritent de la profession, les *dimba* chantent comme conséquence de leur condition, appartenant à un groupe qui défend une cause, et qui ont pour but de devenir mères un jour. Pour renforcer les possibilités que cette grâce leur soit accordée, les *dimba* se comportent humblement : elles se présentent en public pieds-nus, portant une tenue vestimentaire particulière, pleine d'éléments symboliques et extrêmement modeste.

Certains propos de FF, ou leur interprétation, comportent quelques incohérences : selon les uns, les *dimba* commenceraient à chanter après un accouchement réussi, tandis que d'autres suggèrent des tâches artistiques avant l'événement, voire avant la grossesse. Nous pensons bien qu'elles continuent à chanter après avoir eu l'enfant, entre autres parce qu'elles font maintenant partie intégrante d'un groupe de solidarité qui se produit à des manifestations, mais à notre avis, l'essentiel réside dans la manifestation *a priori*. Nous tendons à croire que l'apprentissage et la pratique de la profession ont comme objectif principal la conception d'un enfant. Ne serait-ce pas aussi une façon de se faire considérer et reconnaître par la société, une société dans laquelle le prestige d'une femme dépend en grande mesure du nombre d'enfants qu'elle met au monde ?

6.4 L'accompagnement musical

La musique fait partie de l'ensemble des facteurs qui constituent le contexte de l'événement, et son caractère « corporel » est souligné par Pierre Bourdieu :

L'art est aussi 'chose corporelle' et la musique, le plus 'pur' et le plus 'spirituel' des arts, est peut-être simplement le plus corporel. Liée à des 'états d'âme' qui sont aussi des états de corps ou [...] des humeurs, elle ravit, emporte, meut et émeut : elle se situe [...] dans des gestes et des mouvements du corps, des rythmes (1996 : 86-87).

Etudier la musique comme culture et ignorer en quelque sorte « le son de la musique même », semble avoir été la philosophie de l'ethnomusicologue Alan Merriam et ses disciples, d'après Timothy Rice (1997 : 117). En ce qui concerne les griottes, elles sont jugées avant tout sur le poids de leurs paroles, plus importantes que leur voix ou leur style vocal. À l'exception de quelques-unes des griottes enquêtées, qui ont dit chanter accompagnées de la *kora* jouée par un membre masculin de la famille, la plupart d'entre elles se présentent seules au public, ou suivies d'une chorale de femmes.

Ce sont ces faits qui justifient que, plus qu'une analyse musicale proprement dite, nous allons étudier l'emploi des instruments de musique par les griottes.

Nous avons demandé à Djénéba Kouyaté si les instruments étaient interdits aux femmes. A sa connaissance, il n'y avait pas d'interdiction. Djénéba a dit qu'elle-même n'avait que son propre instrument pour le métier, que seuls les hommes jouaient de la *kora*, mais que le *djoung-djoung* était aussi joué par les femmes.

Une activité menée parfois par les femmes est celle de taper avec un bâton sur la calebasse de la *kora*, jouée soit par le mari ou le frère de la griotte. Ce tapement, appelé *konkondiro*, est un des éléments rythmiques de la *kora* mandinka¹⁵².

Tuuti Konté n'avait pas d'instrument propre, et elle empruntait le *néo* de sa mère. Pour une question d'âge, il fallait atteindre une certaine maturité avant de posséder son propre instrument. Elle chantait souvent *a cappella* afin de ne pas gêner le public, qui, en l'entendant, ressentait le devoir de « donner » davantage. Mais elle ajoute que le *néo* « donne du plaisir, quelque chose est là, quelque chose de bien, ça donne de la paix et de l'ambiance ». Elle dit que le *djoung-djoung* est joué par les hommes, et que la *kora* commence à être jouée par des femmes. Une de ses sœurs, selon elle, Codou Cissokho, vivant à Ziguinchor, joue de la *kora*, apprise de son père. Nous avons essayé de faire connaissance avec cette sœur, sans succès.

Le *néo* et son emploi est du domaine exclusif des griottes¹⁵³. Il n'est, selon les mots de Tuuti Konté, « jamais touché par les hommes ». Néanmoins, elles n'ont pas toutes le droit de le jouer. Suivant une hiérarchie, il y a des règles qui déterminent à qui appartient cette activité. Les plus jeunes disent devoir attendre un certain âge avant de le jouer ou même de posséder un instrument propre à soi. Le *néo*, d'une part, n'accompagne pas toutes les chansons ni n'importe quelle manifestation, et d'autre part, selon notre observation, il semble « brûler » entre les mains des griottes s'il n'est pas joué lors de l'interprétation de certaines chansons.

¹⁵² Sur le *konkondiro* et autres modèles rythmiques voir Knight (1973 : 192-205), Charry (2000 : 182, 327), Knudsen (1994 : 11).

¹⁵³ En ce qui concerne les Mandinka. Dans d'autres aires mandingues pourtant, il peut aussi être joué par les hommes. Un exemple en est le morceau « Nta Dima » dans le dernier album d'Habib Koité, *Afriki* (2007), où le *néo* ou *caragnan* (selon leur graphie) est joué par Mahamadou Koné. A remarquer que la pièce fait références aux traditions du mariage, et que ce fait souligne l'importance de cet instrument tel qu'il est joué par les griottes lors de ces cérémonies. Il est aussi joué dans les sociétés de chasseurs (Knight 1973 : 14-15), et par des griots khassonke (Durán – sans référence – cité par Hale 1998 : 161).

Selon un *fin*a consulté (il sera présenté dans 6.5.2), les griottes n'ont pas besoin d'autres instruments, le *néo* étant leur « carte d'identité ». Aucune de nos griottes n'a, en effet, revendiqué un droit quelconque à jouer d'un autre instrument que celui qui lui était assigné par la tradition, mais aucun des enquêtés n'a su non plus se prononcer sur de possibles interdits. Bouly Diawara s'est montré plutôt favorable à une telle pratique, car la femme qui en jouerait serait célèbre, selon lui. L'intérêt à ce que cette activité revienne à la femme doit se comprendre, en ce qui concerne Bouly, du côté du profit économique :

Ma femme me demande toujours de lui apprendre à jouer de la kora, et j'aimerais bien. Inch Allah. Les femmes¹⁵⁴ donnent beaucoup aux griots, et en plus c'est elles qui organisent. Si c'est une femme qui joue, elle sera célèbre.

Nous avons déjà parlé de la célèbre koriste malienne Madina N'Diaye (voir 3.1.2), qui, en plus de la kora, maîtrise également un deuxième instrument réservé traditionnellement aux hommes, le *kamelen n'goni*. Ayant depuis toujours eu des troubles de la vision, cette virtuose des cordes a perdu définitivement la vue. Un de ses maîtres a été Toumani Diabaté, qui lui a indiqué les rites à accomplir avant de toucher l'instrument, et qui lui a même offert une *kora*. Elle se considère une femme émancipée : « l'émancipation ne signifie pas égalité entre homme et femme. [...] Être émancipée, c'est pouvoir exercer les mêmes métiers, par exemple, que les hommes, afin de subvenir à ses besoins » (cité in Bolly 2004). Madina N'Diaye a dû confronter de nombreux préjugés et a dû entendre « beaucoup de choses désagréables », son choix n'étant pas accepté par tous dans la société. Un de ces propos nous intéresse tout particulièrement, car il réfère directement aux interdits d'instruments, renseignement qu'il nous a été impossible d'obtenir sur le terrain ou dans des sources écrites :

Madina perd son temps. Elle ne pourra jamais maîtriser la kora qui est un instrument sacré interdit aux femmes. La kora est considérée comme une femme et la société ne peut pas tolérer qu'une femme tombe amoureuse d'une autre (Une étudiante de l'INA¹⁵⁵, cité in Bolly 2004)¹⁵⁶.

Le statut des musiciennes professionnelles jouant d'instruments à cordes est extrêmement bas, à en croire Djedje (1985 : 84), ces instruments étant connectés à des éléments

¹⁵⁴ Les femmes libres ou *géer* (en wolof).

¹⁵⁵ Institut National des Arts à Bamako.

¹⁵⁶ Leymarie (1999 : 155) fait mention d'une koriste née d'un père noble du Waalo et d'une mère d'origine française : elle éviterait de donner des concerts en Afrique par peur des *maraboutages*. (D'après Daff *et al.* (2006), le terme *maraboutage* a deux sens : 1. « Pratiques magico-religieuses des marabouts, fait de recourir à ces pratiques », et 2. « Mauvais sort, influence néfaste due à un envoûtement »).

métaphysiques¹⁵⁷. Des interdits et des tabous liés à la relation femme-instrument semblent toucher d'autres groupes ethniques, proches ou éloignés. À titre d'exemple, Nikiprowetski (1962, sans pagination) dit que les « gourdes » (calebasses) joués par les chanteuses sérères « sont censés appartenir au diable, et les jeunes filles et les veuves ne doivent pas en jouer, sous peine de s'attirer la vengeance du démon ». De même, Schaeffner (1968 : 128), qui se base sur les récits de voyage d'Humboldt en Amérique, précise qu'« il existe des instruments dont les femmes ne jouent point et qu'elles ne doivent même pas *voir* ».

Le *ji tan tan* pourtant, joué par nos griottes, aurait comme nous l'avons vu un symbolisme complètement différent des « gourdes » des Sérères, ces dernières étant des calebasses parfois de grande taille, qui sont posées à terre pour être jouées.

Pour en finir, nous mentionnons encore quelques rares exceptions de femmes jouant d'instruments réservés aux hommes. L'une est relatée par Janson (2002 : 263, note 33), qui dit avoir rencontré deux *jelimuso dingo* en Gambie qui, exceptionnellement, jouaient du *balafon*. Une autre en est la percussionniste chef Ndèye Seck (Radiofrance 2007), fille de griots, seule femme parmi les musiciens de la troupe Jant-Bi du Sénégal¹⁵⁸. Étant enfant, elle accompagnait son grand-père pour animer des fêtes, et sa famille a compris sa passion. Ce qui est à remarquer ici, c'est que dans les deux cas, dû au caractère de l'activité, c'est un membre *masculin* de la famille qui a dû prendre la charge d'initier ces femmes à la profession. Les premières avaient appris de leur père, et la deuxième de son grand-père, duquel elle avait reçu la bénédiction.

6.5 Perceptions de la *jaliya*

6.5.1 La perception des griottes de leur métier

Avant de chanter, selon une jeune griotte, il faut bénéficier des prières, des bénédictions, boire de l'eau bénite et prendre des bains, le métier étant très exposé. Exercer la *jaliya*, nous

¹⁵⁷ La situation en Mauritanie semble être différente (voir 3.1.2) : les griottes jouent de l'*ardin*, une harpe qui donne le nom à une des accordatures de la *kora*, le *hardino*. Dans le film franco-mauritanien *Heremakono* (2002) l'on peut voir une femme initiant sa fille dans l'art de cet instrument. Chez les Touaregs aussi, les femmes jouent d'un instrument à corde, la vièle *imzad*. La femme touareg jouit d'une liberté exceptionnelle par rapport à d'autres femmes en Afrique : un griot touareg, membre du groupe Tartit, déclare que dans leur société « la musique accompagne les jours de fête, de Ramadan, les mariages, les baptêmes [et] les divorces aussi. Chez nous, quand une femme est divorcée, on fait une grand fête en son honneur » (dans l'album *Ichichila*, Tartit 2000). Au Mali également, le *riti*, instrument monocorde, est aussi joué par des femmes (voir illustration in Bebey 1975 : 43).

¹⁵⁸ Les griots wolof portent souvent les noms de famille Seck et Samb (Charry 2000: 21).

explique une autre, n'est pas toujours facile. Elle exprime les difficultés de la pratique de la façon suivante :

J'étais enceinte quand j'ai commencé. Ce jour-là ma grand-mère m'a donné le *néo* et m'a demandé d'aller dans un baptême. Moi, j'ai pleuré. Je ne suis pas arrivée à chanter. Au prochain baptême j'étais avec mon mari. J'ai refusé. Mon mari m'a dit qu'il fallait y aller, tout comme mes ancêtres l'avaient fait, mais je voulais attendre jusqu'à maîtriser la technique. J'avais honte de m'adresser à une personne. Si quelqu'un venait vers moi, je ne lui parlais pas. Quand mon mari m'a dit « tu vas parler », je lui ai dit : *maa ne ko baax na*, 'd'accord', mais il faut que vous m'aidiez. Ma grand-mère m'a perfectionnée et m'a appris les mots secrets qu'il faut dire avant de chanter. Pour m'endurcir et pour que j'apprenne à convaincre une personne, elle m'a amené chez un marabout (MD interprétée par ED)¹⁵⁹.

Tuuti Konté, pour sa part, nous parle de la mystique de leur métier, et de l'eau bénite dont elles se servent :

Même si tu n'aimes pas la *jaliya*, tu commences à « crier », presque sans te rendre compte. Nous sommes possédées par une force qui nous surpasse. Nous ne ressentons pas la peur, mais nous observons la foule, le poids que les éloges font sur les gens. Cela permet d'accélérer ou de diminuer le rythme. Dieu nous accorde ce privilège à travers cette eau bénite. Tous les pouvoirs y sont : la capacité d'emprisonner le cœur d'une personne et de jouer avec sa psychologie. Mais l'émotion doit d'abord être ressentie par la griotte même, afin d'arriver à la transmettre. Nous évaluons le poids des mots à travers notre propre personne. Plus nous sentons ce que nous disons, plus nous voyons si l'autre est en train de mourir ou bien... (TK interprétée par KT).

Janson (2002 : 66, 208, 262) fait référence à un médicament spécial pris par les griottes afin d'enlever tout sentiment de gêne : le *jaliyaabooro*. Une de ses informatrices l'avait pris une fois dans le but de devenir une bonne chanteuse. Janson décrit en détail en quoi consiste le *jaliyaabooro*, et les effets produits par ce médicament. Selon l'auteur, les griots se serviraient également d'un médicament que leur est propre.

À notre question sur les formes collectives de l'expression vocale employées lors des présentations en groupe, ainsi que sur les techniques de persuasion, Awa Kouyaté a répondu :

Une *jelimuso* présente une personne par son nom. Les autres griottes 'derrière' présentent alors sa famille. Ceci permet à la première de s'inspirer, et lui donne le temps de mieux encadrer la psychologie de celui à qui elle s'adresse. Entendre les autres voix derrière encourage la griotte qui est 'devant'. Chaque métier a son secret. Et nous n'allons pas vous livrer le nôtre. La force est dans la parole. On suit

¹⁵⁹ Voir aussi un témoignage recueilli par Knight (1973 : 78), à travers lequel l'auteur illustre la valeur donnée au courage d'une griotte.

la tradition et on répète ce qu'on nous a appris, mais on y ajoute des choses. Nous, on étudie l'habillement, la psychologie de la personne, les moyens économiques qu'elle peut avoir. Nous chantons la gloire de ses parents, le respect et la place que sa mère a su gagner parmi les autres femmes. De ce fait, la personne se voit parfois obligée à donner une forte somme d'argent. Les autres nobles qui sont présents, au nom de leur honorabilité, ne veulent pas être en-dessous : ils attendent qu'on leur chante pour remettre la même somme, et même plus (AK interprétée par NC).

Les griottes sont convaincues de leur pouvoir de persuasion et de l'effet de leurs paroles¹⁶⁰. Une fois, ayant demandé à Tuuti de nous livrer une chanson de lutte, elle nous a avertie : « Si je chante tu dois faire attention, car tu risques de perdre tous tes biens ici : tu vas tout me donner » (Interprète : KT). Au lieu de chanter, elle nous parle du contenu et de la fonction du chant lors d'une lutte. KT nous transmet ses propos :

Elle dit que souvent, les lutteurs, par exemple, ils proviennent de grandes familles nobles qui n'ont connu que le courage, l'abnégation et le sérieux dans ce qu'ils font. Ça fait que c'est toute une tradition qui est conservée. Et malgré leur état souvent de pauvreté, ils ont cette dignité-là qu'ils vivent intérieurement et souvent les gens n'en parlent pas. Ça fait que quand ils sont dans l'arène, quand toi tu chantes, ce courage-là, cette dignité, cette teneur qui a symbolisé leurs histoires, leurs généalogies, ils sentent qu'ils ne sont pas comme les gens pensent d'eux, ils ne sont pas de la même façon que les gens le pensent, mais ils ont en réalité une certaine grandeur, une certaine ferveur que d'autres, près d'eux, ne connaissent pas. Et le fait que la griotte chante ça devant les gens, c'est comme si on réhabilitait un certain passé de la personne. C'est ça qui fait que la personne ne peut pas se retenir, s'il fait un combat, il va, il ne va jamais accepter de se faire terrasser. Ou même si ce n'est pas au-delà des griots dans la vie courante, ce dernier est obligé de prendre ses propres biens pour te donner ça, et montrer combien de fois cette tradition, même si aujourd'hui ils sont atteints par la pauvreté, cette possibilité-là, cet engagement qu'ils avaient de satisfaire leur devoirs en tant que nobles, ils le feront toujours, même si ça sera peu, ils continueront à donner, parce que... c'est une famille qui donnait.

Dans le chapitre 1.1.2, nous avons vu le rôle social de la parole ou du verbe : « sorte de miroir dans lequel la société s'observe et mesure sa propre stabilité » (Calame-Griaule 1970: 26). Selon Awa, de même que jadis, les griottes étaient indispensables à la cour des rois, aujourd'hui, les gouvernants et les autorités locales n'auraient pas de valeur sans elles : leur prestige est rehaussé par la voix et les paroles de la griotte¹⁶¹.

¹⁶⁰ Cf. J. Johnson (2004: 20) illustrant la force de la parole du griot à travers une expérience personnelle.

¹⁶¹ Cf. Janson (2002 : 109) : « *Patrons depend on the praise sung and recited by particularly griottes to achieve a reputation. They are aware that without these praises, they would not be able to make a name for themselves* », 'Les patrons dépendent en particulier des louanges chantées et récitées par les griottes pour acquérir une réputation. Ils sont conscients que sans ces éloges, ils seraient incapables de se faire un nom'.

KT nous transmet la réponse d'Awa à notre question concernant la fonction la plus importante de la griotte aujourd'hui :

Elle dit, Laura, que (elle a été un peu évasive dans l'explication) la griotte est facteur de cohésion sociale ; elle n'a pas honte de s'exprimer devant les gens, elle se rabaisse au niveau le plus bas de l'humanisme¹⁶². À partir de ce moment, elle fait comprendre aux autres que la vie n'est rien au fait. Ce qui est important c'est nous qui vous chantons, on vous élève [...]. Tout ça n'a d'importance que par la volonté des hommes qui vivent ensemble. Donc c'est ça que la griotte dit à travers de sa fonction. Ça fait que cela crée une certaine paix, une certaine cohésion, une fraternité entre les gens, parce qu'on voit la griotte pas seulement avec quelqu'un, pas de tel côté, elle entre partout. Vous pouvez avoir des problèmes, vous et la famille voisine. Lorsque la griotte entre dans ta maison, égal ce que tu lui as donné, cela ne l'empêche pas d'entrer dans la maison ennemie. Vous ne pouvez pas avoir d'emprise sur la griotte. Cela renforce aussi le fait que, comme elles ont la capacité d'entrer partout et de sortir, les hommes sont obligés de se méfier d'eux...

6.5.2 La perception de la société du métier du griot

Les opinions du public sur l'activité des *jeli* divergent. Mais, en général, et d'après nos observations, le phénomène fait partie de la vie quotidienne à tel point que, comme l'a dit un informateur, « la société sans griots n'aurait pas de sens ».

À Sédhiou on nous a proposé une visite au *fin*¹⁶³ Djafouné, dit 'Akeró'. Nous avons profité de l'occasion pour écouter son opinion sur les griottes. Tous les trois interprètes étaient présents : NC, KT et ED. Pour Djafouné, la distinction entre la présentation en publique de la griotte et celle du griot réside dans l'emploi d'instrument: le *jeli* joue de la *kora*, et la *jelimuso*, dépendant de l'âge, joue du *néo*¹⁶⁴ (la femme âgée) ou tape sur la *kora* (les jeunes femmes). Il précise que la fille devient griotte dès qu'elle accompagne ses parents dans la *jaliya*, mais que c'est d'abord dans le mariage que le métier commence vraiment et que le *néo* se tape¹⁶⁵. Jouer du *néo*, ou « taper le fer » (selon l'expression la plus courante, car *néo* signifie 'fer'), se traduit comme un appel : cela veut dire que la femme qui le joue est âgée, qu'elle a « des enfants à la maison qu'il faut nourrir, qu'il ne faut pas la laisser partir sans lui donner quelque chose. C'est une forme de 'pension'. La fille a l'avenir devant elle, elle n'a

¹⁶² Cf. Hoffman (1995, cité in Charry 2000: 50): « *The essence of griotness is in lowering one-self. To make yourself small to make others big* », 'L'essence de la *jaliya* réside dans l'abaissement de soi-même. Se faire petit pour élever les autres'.

¹⁶³ Sur les *fin* voir chap. 2.8.

¹⁶⁴ Voir le chap. 3.1.1 sur l'origine du *néo*, et 3.1.2 sur l'emploi d'instruments par les griottes.

¹⁶⁵ Cf. L'article de Janson (2004 : 83): « Son statut d'apprentie a pris fin lorsqu'elle s'est mariée ».

pas besoin de pitié » (Interprète : KT). Le droit d'aïnesse est donc privilégié : de par leur âge, les *jelimuso koto* jouissent de plus de crédibilité, et, dans le partage lors de cérémonies, on doit leur donner davantage.

Sur le pouvoir des *jeli* dans la société, comme aussi sur leur immunité et leur rôle aujourd'hui, voici les propos de Djafouné :

Seuls les griots ont le pouvoir de transformer un paresseux en grand guerrier, et un guerrier en néant à travers leurs discours. Ce n'est pas tout le monde qui a le droit de dire ce qu'il pense à l'assemblée. Le griot n'a pas besoin d'autorisation. On éprouve un sentiment de crainte envers eux : 'Que dira-t-il de moi aujourd'hui ? Me fera-t-il le guerrier ou le pauvre type ?' Voilà la force de persuasion des griots. Le *jeli* ne risque pas de sanction. Il a la liberté de mentir. Difficile à dire voici le rôle de la griotte. Elle transforme un mensonge en vérité. Si tu ne lui donnes pas, elle ne sera pas contente. La griotte ne prêche que pour sa chapelle. Je ne saurais pas dire qu'elles ont un rôle réconciliateur, ou qu'elles collaborent au développement de la personne où à l'éveil de la conscience, car ce qu'elles font n'est que pour de l'argent. On peut voir un truand, un vaurien, un politicien par exemple qui va mettre les gens en difficulté, et faire de lui l'homme le plus humble de la ville, un digne fils envoyé par Dieu : les gens vont le croire, puisqu'ils n'ont pas de références. Cela amène la société vers des délits. Mais la société a besoin des *jeli*. Sans eux, on ne peut rien faire. Ils vont continuer à prêcher pour leur chapelle. (Interprète : KT).

Cette liberté à laquelle fait référence le *fin* se trouve, entre autres, évoquée dans certaines œuvres romanesques. A la fin de son voyage, le héros de *Quand on refuse on dit non*, dit malicieusement : « Le griot raconta d'un trait le voyage avec des rajouts et des invraisemblances qui m'obligèrent à fermer la bouche¹⁶⁶, moi, le petit Birahima! Tellement les mensonges étaient gros ! » (Kourouma 2004 : 155).

D'après Diafouné, les temps ont changé, et les griottes, jadis protégées et assurées par la richesse de leur *jati*, ne reçoivent aujourd'hui que des pièces. Il ajoute que, par respect, leur place leur est toujours réservée. Les faits démontrent que tel n'est pas toujours le cas, de nombreux griots et des griottes ayant acquis de grandes fortunes. Selon Ingse Skattum (1991 : 77), « la profession de griot reste l'une des plus lucratives d'Afrique », et Lucy Durán (1995 : 198) affirme que les griottes en particulier en sont bénéficiaires :

¹⁶⁶ Cf. Camara (1992 : 150) : « Or, les griots ont coutume de se livrer à de véritables tours de prestidigitation linguistique ; c'est d'ailleurs un des aspects de leur imagination créatrice ».

Des musiciens mâles se plaignent d’être éclipsés par ces incroyables cantatrices, et ont même créé une association (Association Amicale des Artistes) [au Mali] qui leur assure leur part dans le partage des sommes parfois substantielles d’argent accordées à ces femmes par leurs admirateurs¹⁶⁷.

6.5.3 La perception des *dimba* de leurs fonctions comme griottes

La femme *dimba* interviewée, FF, souligne que, lors des cérémonies, dès qu’on aperçoit les *dimba*, le public veut les écouter. Elle ajoute que dès qu’elles commencent à chanter, les griottes se taisent et que, quelquefois, ce sont mêmes les *dimba* qui « donnent le ton ».

Consultée à l’égard d’une possible concurrence entre les *dimba* et les griottes, FF répond qu’il y a entre elles une rivalité manifeste, et que les dernières se montrent jalouses vis-à-vis des progrès artistiques des *dimba*. À cet égard, les avis sont partagés. Selon la griotte TK, il n’y a pas de rivalité entre elles, parce que chacun connaît sa place : dans le partage des dons, tout se fait à part égale entre ceux qui sont présents (et même absents), qu’ils soient griots, Laobés, ou femmes *dimba*. La griotte Téréma Diébaté, pour sa part, reconnaît que les *dimba* chantent aussi bien que les griottes, mais que la première place est toujours réservée aux griottes.

« Il y a une chanson que le public nous demande toujours », dit FF : *Mabé* ‘Assister’, un texte qui marque l’importance des femmes *dimba* dans les manifestations culturelles, « car, sans notre participation, la fête ne réussit pas » (interprété par NC) :

Ñi man ma be bi mouka diamo / Ñi man ma be toña beno te li diala / Ñi man ma bedian moka diano / Ñi man ma be toña dian te diala (notre transcription). ‘ Si on n’assiste pas, cela ne sera pas agréable aujourd’hui / Si on n’assiste pas, en vérité la fête ne sera pas agréable / Si elles ne participent pas la fête ne sera pas agréable / Si elles ne participent pas, cela ne sera en vérité pas agréable’ (traduction de NC).

Au même titre que les griottes, d’après FF, les *dimba* remplissent aussi les fonctions des médiatrices. Ces activités deviennent pour ces femmes une source de revenus : en y ajoutant le travail dans les rizières et le petit commerce, FF arrive à bien se débrouiller économiquement.

¹⁶⁷ « Male musicians complain that they are overshadowed by these fabulous cantatrices, and have even formed an association (Association Amicale des Artistes) to ensure that they receive their proper share of the sometimes substantial sums of money bestowed on these women by their adoring audiences ».

Conclusion

« Le Manding garde jalousement ses secrets ;
il est des choses que le profane ignorera toujours car les griots,
leurs dépositaires, ne les livreront jamais »
(Niane 1960 : 150)

Dans ce travail, nous avons examiné le rôle des griots et des griottes mandingues tel que représenté dans les recherches de nombreux chercheurs – et même chez certains écrivains africains – et nous avons confronté les résultats de ces recherches à ceux de notre propre enquête en Casamance, durant deux mois en 2005.

Les activités des griottes sont bien moins étudiées que celles des griots, et la Moyenne Casamance est jusqu'ici peu décrite en ce qui concerne l'art et l'existence des griottes. Nous espérons par ce travail contribuer à en donner une image plus complète. Les activités des femmes *dimba*, par exemple, a rarement fait l'objet d'étude à nos connaissances.

Les griottes interviewées et les chansons enregistrées témoignent d'une tradition bien vivante, loin du centre de l'aire mandingue. Les louanges venues du Tilibo et du Tilijii sont fidèlement reproduites de mère en fille, en même temps que l'art de l'improvisation face au public est maintenu. Ainsi en allait-il des louanges adressées au chercheur et à l'(les) interprète(s), de qui l'émetteur attendait une gratification. Certains propos nous concernant en particulier nous ont donné une compréhension plus vaste de la *jaliya* telle qu'elle est perçue par l'auditoire. Des phrases telles que « tu as fait des choses en Casamance et tu as réussi » ont fait leurs effets sur nous lors des casse-têtes des transcriptions et des traductions, nous encourageant à poursuivre notre travail.

Nous avons vu que, comme le veut la tradition, les cérémonies de baptême et les mariages *exigent* la présence de la griotte, qu'elle est présente à la circoncision et à l'excision afin d'encourager les initié(e)s pendant les rites de passage, et enfin qu'elle est présente à toute manifestation culturelle et religieuse.

En revanche, nos griottes ne se produisent pas dans des orchestres (à des exceptions très rares, parmi les plus jeunes), ni ne participent à la radio ou à la télé, ni ne sortent des albums, ni ne font des concerts. Leur cadre est plutôt le milieu rural. Là aussi, conformément à la tradition, elles ne sont pas des professionnelles payées, mais des récepteurs de dons.

Plus de la moitié des textes présentés sont à caractère laudatif. Ils illustrent donc la fonction de la griotte comme détenteur de la parole exaltante, ayant pour mission le

rehaussement des réussites du récepteur. Qu'une chanson porte le même titre qu'une autre ne veut pas toujours dire qu'elles aient le même contenu ou revêtent le même caractère. Selon nos observations, les apports individuels sont en grand partie liés aussi bien à l'expérience qu'à la personnalité de la griotte. L'évocation des prouesses des guerriers et de la bravoure des héros disparus, en plus d'avoir pour but l'encouragement des vertus sociales, révèlent le rôle des griottes comme détenteurs de l'histoire et de la tradition. Cette tradition pourtant, nous avons pu le constater, est plus enracinée à l'intérieur du pays que sur la côte, plus vulnérable aux influences extérieures : « Il faut se moderniser – a dit Téréma Diébaté à Djannah. Les temps présents ne permettent pas de chanter le passé ».

Les chansons des griottes comprennent aussi des chants de la vie quotidienne, chantés par n'importe quelle femme, et nous avons donné des exemples de ce répertoire aussi : des chants au travail, des berceuses, des chants de contenu religieux.

Si nous nous sommes en particulier intéressée au contenu des chansons, plutôt qu'à la musique, nous avons cherché à comprendre les règles et coutumes qui président à l'utilisation des instruments de musique par les femmes. C'est un sujet sur lequel nous avons trouvé peu de sources. Cela est probablement dû au fait que selon la tradition également, la *jelimuso* joue de peu d'instruments de musique. Ceux-ci sont encore réservés aux hommes. Néanmoins, petit à petit, les instruments à cordes commencent à parler aussi entre les mains des femmes, et les griottes commencent à s'exprimer par d'autres instruments que leur voix, telle la *kora* et le *balafon*. Les joueurs de *kora* les plus célèbres – citons Toumani Diabaté au Mali et Ba Cissoko en Guinée – entreprennent l'enseignement de la *kora* aux femmes et aux filles, sans toujours faire des distinctions sociales. Aujourd'hui, c'est cependant le *néo*, ou *karinyan*, qui est encore l'instrument quasi-exclusif des griottes. Sur le site internet de Baba the Storyteller¹⁶⁸, on peut lire que le *néo* est le plus sous-estimé et mal compris parmi les instruments de la *jaliya*, et que sa signification est plus importante qu'il ne le paraît.

À la question posée sur d'éventuelles interdictions de jouer des instruments, deux réponses affirmatives seulement sont apparues, l'une disant que la *kora* est un instrument sacré interdit aux femmes, donné le caractère féminin de l'instrument, et une autre évoquant des interdits liés à la relation femme-instrument à cordes, ceux-ci connectés à des éléments métaphysiques. Nous nous posons la question de savoir si ces interdits seraient d'origine

¹⁶⁸ <http://babathestoryteller.com/the-ancient-craft-of-jaliyaa/musical-instrumentation-of-the-jali/karinya/> [consulté le 28.09.08].

religieuse et liés notamment à l’Islam. En 1354 Ibn Battuta témoigne avoir vu une centaine de femmes jouer des arcs (voir 3.1.2). L’Islam aurait-il par la suite mis fin à ces pratiques?

Sur le sens de certaines chansons nous sommes restée sur notre faim. Un séjour de plus longue durée sur le terrain nous aurait probablement donné l’occasion d’aller plus loin dans les recherches. Rappelant les propos de Copans (2002, voir 4.2), selon lesquels la qualité du travail d’enquête ethnologique dépend de la durée du séjour afin de se faire comprendre des autres et d’arriver à les comprendre à son tour, nous citons un proverbe malinké en guise de point final : *Fúuta táxa kílin mène mòxo ké Jállo tí* ‘Un seul voyage au Fouta ne fait pas de quelqu’un un Diallo’.

Références bibliographiques

- Bâ, Mariama.** (1981) 2003. *Une si longue lettre*. Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines.
- Bailleul, Charles.** 1996. *Dictionnaire bambara-français*. Bamako, Donniya.
- Barbier-Wiesser, François-George (coordinateur).** 1994. *Comprendre la Casamance : Chronique d'une intégration contrastée*. Paris, Karthala.
- Barry, Moustapha.** 2007. [en ligne] <http://www.alpha-2.info/je-confirme-avec-certitude-que-la-reine-Aliine-Sitoe-Diatta-n-est-pas-encore-morte-a366.html> [Consulté le 26.02.08].
- Barz, Gregory F. et Timothy J. Cooley (éds.).** 1997. *Shadows in the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York / Oxford, Oxford University Press.
- Bebey, Francis.** 1975. *African Music : a People's Art*. New York, Lawrence Hill & Co.
- Bebey, Francis.** 1992. *Le ministre et le griot*. Saint Maur, Sépia.
- Belcher, Stephen.** 1999. *Epic Tradition of Africa*. Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press.
- Blanchet, Alain et Anne Gotman.** 2001. *L'enquête et ses méthodes: l'entretien*. Paris, Nathan.
- Blaukopf, Kurt.** 1982. *Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie*. München Zürich, R. Piper & Co. Verlag.
- Blondé, J. et al.** 1988. *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*. (2^e éd.). Paris, EDICEF.

- Bolly, Moussa.** 2004. *Madina N'Diaye* [en ligne]. <http://www.mali-music.com/Cat/CatM/MadinaNdiaye.htm> [Consulté le 24.04.08].
- Bouju, Jacky.** 2003. *La culture dogon : de l'ethnologie coloniale à l'anthropologie réciproque contemporaine* [en ligne]. http://sites.univ-provence.fr/wclio-af/d_fichiers10/culturedogon.html [Consulté le 13.01.08].
- Bourdieu, Pierre.** 1996. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.
- Calame-Griaule, Geneviève.** 1970. « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines », in *Langages*, 18, Paris, Larousse : 22-47.
- Calvet, Louis-Jean.** 1987. *La guerre des langues et les politiques linguistiques*. Paris, Payot.
- Calvet, Louis-Jean.** 1993. *La sociolinguistique*. Paris, PUF. (Coll. Que sais-je ?)
- Camara, Sory.** 1992. *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris, Karthala. (1^e éd. 1976 chez Mouton).
- Charpy, Jacques.** 1994. « Casamance et Sénégal au temps de la colonisation française », in Barbier-Wiesser (coordinateur) : 475-500.
- Charry, Eric.** 2000. *Mande Music : Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago / London, The University of Chicago Press.
- Chéneau-Loquay, Annie.** 1994. « La raison : Géographie 'des' Casamance », in Barbier-Wiesser (coordinateur) : 47-68.
- Cissé, Mamadou.** 2005. « Langues, État et société au Sénégal », in *Revue électronique internationale de sciences du langage, Sudlangues*, no. 5 : 99-130 [en ligne]. <http://www.sudlangues.sn> [Consulté le 21.02.08].

- Colley, Ebrima.** 1995. *Mandinka-English Dictionary* [en ligne]. Banjul, Peace Corps the Gambia. <http://www.africanculture.dk/gambia/langabot.htm> [Consulté le 13.09.08].
- Conrad, David C.** 2004. *Sunjata : A West African Epic of the Mande Peoples*. Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company.
- Cooley, Timothy J.** 1997. "Casting Shadows in the Field : An Introduction", in Barz et Cooley (éds.) : 3-19.
- Copans, Jean.** 2002. *L'enquête ethnologique de terrain*. Paris, Nathan.
- Creissels, Denis et Sidia Jatta.** 1980. « La jeunesse de Sunjata : un fragment de l'épopée mandinka, récité par Amadou Jeebaate ». In *Recueil de littérature manding*. Paris, Agence de Coopération culturelle et technique : 108-125.
- Creissels, Denis, Sidia Jatta et Kalifa Jobarteh.** 1982. *Lexique Mandinka-français*. Paris, Bulletin semestriel d'études linguistiques mandé, no 3.
- Daff, Moussa et al.** 2006. *Les mots du patrimoine : le Sénégal*. Paris, Editions des archives contemporaines.
- Daniélou, Alain.** 1972. « Les langages musicaux de l'Afrique noire », in *La Revue Musicale* : 49-56.
- Delafosse, Maurice.** 1912. « Souffle vital et esprit dynamique chez les populations indigènes du Soudan Occidental », in *Comptes rendus des séances de l'Institut Français d'Anthroposophie*. Paris : 89-94.
- Delafosse, Maurice.** 1929. *La langue mandingue et ses dialectes (malinké, bambara, dioula)*, vol. 1 : « Introduction, grammaire, lexique français-mandingue ». Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

- Delafosse, Maurice.** 1955. *La langue mandingue et ses dialectes (malinké, bambara, dioula)*, vol 2 : « Dictionnaire mandingue-français ». Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Diabaté, Massa Makan.** 1986. *Le lion à l'arc : récit épique*. Paris, Hatier.
- Djedje, Jacqueline Cogdell.** 1985. « Women and Music in Sudanic Africa » in Irene V. Jackson (éd.) : *More than Drumming : Essays on African and Afro-Latin American Music and Musicians*. Westport / London, Greenwood Press : 67-89.
- Diop, Birago.** 1961 (1982). *Les contes d'Amadou-Koumba*. Paris, Présence Africaine.
- Dramé, Adama et Arlette Senn-Borloz.** 1992. *Jeliya : être griot et musicien aujourd'hui*. Paris, L'Harmattan.
- Dundes, Alan.** 1962. "From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales", in *Journal of American Folklore*, vol. 75, no. 296 : 95-105.
- Durán, Lucy.** 1995. « Jelimusow : The Superwomen of Malian Music », in Graham Furniss et Liz Gunner (éds.) : *Power, Marginality, and African Oral Literature*. Cambridge, Cambridge University Press : 197-207.
- Durán, Lucy.** 2007. « Ngaraya: Women and Musical Mastery in Mali », in *Bulletin of SOAS*, (School of Oriental and African Studies) (London) : vol.7, no. 3 : 569-602.
- Euba, Akin.** 1972. « Évolution et diffusion de la musique africaine traditionnelle », in *La Revue Musicale* : 117-124.
- Fédération des Associations Dimbaa de Sédhiou (FADS).** 1994. Rapport sans titre. Sédhiou (Sénégal), Le Comité d'initiative.
- Flutre, L.-F.** 1956. « Sur deux mots qui viennent d'Afrique : *baobab* et *griot* », in *Studia Neophilologica*, vol. 28 : 218-225. Uppsala, AB Lundequistska Bokhandeln.

- Gamble, David P.** 1987. *Intermediate Gambian Mandinka-English Dictionary*. San Francisco, Gambian Studies, no. 21.
- Girard, Jean.** 1969. *Genèse du pouvoir charismatique en Basse Casamance (Sénégal)*. Dakar. IFAN.
- Gordon, Raymond G., Jr. (éd.)**. 2005. *Ethnologue: Languages of the World* [en ligne]. 15. édition. Dallas, Tex.: SIL International. <http://www.ethnologue.com/> [Consulté le 16.10.08].
- Green, Kathryn L.** 1991. « 'Mande Kaba', the Capital of Mali : A Recent Invention ? », in *History in Africa*, vol. 18 : 127-135.
- Hale, Thomas.** 1997. « From the Griot of *Roots* to the Roots of *Griot* : A New Look at the Origins of a Controversial African Term for Bard », in *Oral Tradition*, vol. 12, no. 2: 249-278.
- Hale, Thomas.** 1998. *Griots and Griottes. Masters of Words and Music*. Indiana, Indiana University Press.
- Hansen, Tone.** 2000. *Gambiske kvinner som kulturprodusentar*. Hovudfagsoppgåve. Trondheim, Musikkvitenskapelig institutt, NTNU.
- Hoffman, Barbara G.** 2000. *Griots at War: Conflict, Conciliation, and Caste in Mande*. Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press.
- Hood, Mantle.** 1960. « The Challenge of 'Bi-Musicality' », in *Ethnomusicology*, vol. 4, no. 2: 55-59. [Aussi en ligne]: <http://www.jstor.org/view/00141836/ap030131/03a00030/0> [Consulté le 02.01.08].
- Innes, Gordon.** 1974. *Sunjata : Three Mandinka Versions*. London, School of Oriental and African Studies, University of London.

- Innes, Gordon (éd. et traducteur), Bamba Suso et Shirif Jebate.** 1978. *Kelefa Saane : His Career Recounted by Two Mandinka Bards*. London, School of Oriental and African Studies, University of London.
- Institut PANOS Afrique de l'Ouest.** 2002. *Entre histoire et légende* [en ligne]. <http://www.panos-ao.org/spip.php?article3005> [Consulté le 24.08.07].
- Jansen, Jan, Esger Duintjer et Boubacar Tamboura.** 1995. *L'épopée de Sunjara, d'après Lansine Diabaté de Kela (Mali)*. Leyde, les Pays-Bas, Research School CNWS.
- Jansen, Jan.** 1996. « Elle connaît tout le Mandé : A Tribute to the Griotte Siramori Diabate », in *Research in African Literatures*, vol. 27, no. 4 : 180-97.
- Jansen, Jan.** 2000. *The Griot's Craft: an Essay on Oral Tradition and Diplomacy*. Münster, LIT Verlag. (Forschungen zu Sprachen und Kulturen Afrikas, vol. 8).
- Janson, Marloes.** 2002. *The Best Hand is the Hand that Always Gives: Griottes and their Profession in Eastern Gambia*. Leyde, Research School CNWS, School of Asian, African, and Amerindian Studies.
- Janson, Marloes.** 2004. « Gai Sakiliba: portrait d'une jalimusoo de la Gambie », in Brunhilde Biebuyck et Boniface Mongo-Mboussa (coordinateurs) *Griot réel, griot rêvé*. Paris, Africultures no. 61 : 74-85.
- Johnson, John William.** 1986. *The Epic of Son-Jara : A West African Tradition*. Bloomington, Indiana University Press.
- Johnson, John William.** 2004. « Griots mandingues : caractéristiques et rôles sociaux », in Brunhilde Biebuyck et Boniface Mongo-Mboussa (coordinateurs) *Griot réel, griot rêvé*. Paris, Africultures no. 61 : 13-22.
- Juillard, Caroline.** 1992. « Comportement et attitudes de la jeunesse face au multilinguisme en Casamance (Sénégal) », in Charmes (éd.) *Plurilinguisme et développement*. Paris, Éditions de l'ORSTOM : 433-456.

- Ka, Omar.** 1993. « Une nouvelle place pour le français au Sénégal ? », in *The French Review*, vol. 67, no. 2 : 276-299.
- Kaba, Mamadi.** 1995. *Anthologie de chants mandingues : (Côte d'Ivoire, Guinée, Mali)*. Paris, L'Harmattan.
- Kaplan, Adriana.** 1998. *De Senegambia a Cataluña: procesos de aculturación e integración social*. Barcelona, Fundación "la Caixa".
- Kebede, Ashenafi.** 1972. « La musique africaine dans l'hémisphère occidentale. La musique noire des Amériques », in *La Revue Musicale* : 129-134
- Keïta, Cheik M. Chérif.** 1995. *Massa Makan Diabaté : Un Griot mandingue à la rencontre de l'écriture*. Paris, L'Harmattan.
- Kesteloot, Lilyan.** 1994. « Les Mandingues de Casamance : Kankourang, castes et kora », in Barbier-Wiesser (coordinateur) : 97-117.
- Kesteloot, Lilyan et Bassirou Dieng.** 1997. *Les épopées d'Afrique noire*. Paris, Karthala.
- Ki-Zerbo, Joseph.** 1978. *Histoire de l'Afrique noire : d'hier à demain*. Paris, Hatier.
- Kjelling, Kristoffer.** 2005. *Musiques mondiales, musiques maliennes : analyse de deux émissions musicales à l'Office de Radiodiffusion et de Télévision du Mali*. Mémoire de master. Oslo, Département d'études culturelles et de langues orientales, Université d'Oslo.
- Knight, Roderic Copley.** 1973. *Mandinka Jaliya : Professional Music of the Gambia*. Los Angeles, California, University of California.
- Knudsen, Jan Sverre.** 1994. *Alagi Mbye – Skald i en brytningstid : En fortelling om musikk og endring* [en ligne]. <http://home.hio.no/~jansk/Kursside/Alagiessay2005.htm> [Consulté le 30.11.05].

- Knutsen, Anne Moseng.** 2008. « Ivory Coast : The Supremacy of French », in Simpson (éd.): 158-171.
- Kourouma, Ahmadou.** 2004. *Quand on refuse on dit non*. Paris, Seuil.
- La Revue Musicale**, nos. 288-289 (1972-1973) : « La musique africaine : réunion de Yaoundé (Cameroun) 23-27 février 1970, organisée par l'Unesco ». Paris, Éditions Richard-Masse.
- Laye, Camara.** 1953. *L'enfant noir*. Paris, Plon.
- Le Cour Grandmaison, Colette.** 2001. « La natte et le manguier », in *Vies et paroles de femmes africaines : Carnet de trois ethnologues*. Paris, Karthala : 11-76.
- Leymarie, Isabelle.** 1999. *Les griots wolof du Sénégal*. Paris, Maisonneuve & Larose.
- Luneau, René.** 1981. *Chants de femmes au Mali*. Paris, Luneau Ascot Editeurs.
- Ly-Tall, Madina.** 1977. *Contribution à l'histoire de l'empire du Mali (XIII^e - XVI^e siècles)*. Dakar / Abidjan, Les Nouvelles Editions Africaines.
- Ly-Tall, Madina.** 1981. « Quelques précisions sur les relations entre l'empire du Mali et le Gabou », in *Ethiopiennes : Revue négro-africaine de littérature et de philosophie* [en ligne]. <http://www.refer.sn/ethiopiennes/liens.php3> [Consulté le 19.02.08].
- Marut, Jean-Claude.** 1994. « Le dessous des cartes casamançaises », in Barbier-Wiesser (coordinateur) : 193-211.
- Mayoud, Jacques.** 2003. *Des tambours-calebasses* [en ligne]. <http://www.cooperation.net/jacques.mayoud/info/106358.html> [Consulté le 13.04.08].
- McLaughlin, Fiona.** 2008. « Senegal : The Emergence of a National Lingua Franca », in Simpson (éd.) : 79-97.

- Mensah, Atta Annan.** 1972. « Le contact de l'Africain moderne avec la musique : l'expérience de la Zambie », in *La Revue Musicale* : 125-128
- Montaño, Oscar D.** 2008. *Historia afrouругuaya*, vol. 1. Montevideo, Mastergraf.
- Mouralis, Bernard.** 1991. *Les contes d'Amadou Koumba [de] Birago Diop*. Paris, Bertrand-Lacoste.
- Niane, Djibril Tamsir.** 1960. *Soundjata, ou l'épopée mandingue*. Paris, Présence Africaine.
- Niane, Djibril Tamsir.** 1989. *Histoire des Mandingues de l'Ouest : Le royaume du Gabou*. Paris, Karthala.
- Niang, Cheikh I.** 1994. "The Dimba of Senegal: A Support Group for Women", in *Reproductive Health Matters*, vol. 2, no. 4: "Motherhood, Fatherhood and Fertility: For Women Who Do and Women Who Don't Have Children" : 39-45.
- Nicol, Joseph.** 1967. *Lexique mandingue-français* [en ligne]. Washington D.C., Peace Corps. http://eric.ed.gov/ERICWebPortal/custom/portlets/recordDetails/detailmini.jsp?_nfpb=true&_ERICExtSearch_SearchValue_0=ED144352&ERICExtSearch_SearchType_0=no&accno=ED144352 [Consulté le 12.09.08].
- Nikiprowetsky, Tolia.** 1962. *Les griots du Sénégal et leurs instruments*. Paris, Radiodiffusion Outre-Mer, OCORA.
- Nketia, J. H. Kwabena.** 1972. « Les langages musicaux de l'Afrique subsaharienne » et « Les sources de documentation historique sur les traditions musicales de l'Afrique », in *La Revue Musicale* : 7-48.
- Okpewho, Isidore.** 1992. *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*. Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press.
- Ouédraogo, Jean.** 2004. *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : griots de l'indicible*. New York, Peter Lang Publishing.

- Pike, Kenneth L.** 1954. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Part I. Glendale, California, Summer Institute of Linguistics.
- Radiofrance.** 2007. *Ndèye Seck, une percussionniste en chef parmi les hommes* [en ligne]. <http://www.seneweb.com/news/article/12165.php> [Consulté le 24.04.08].
- Rice, Timothy.** 1997. "Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology", in Barz et Cooley (éds.) : 101-120.
- Roubanovitch, Edwin.** 2005. *Portail Ethnomusicologie* [en ligne]. <http://www.ethnomusicologie.net/reperestheoriques.htm> [Consulté le 25.12.07].
- Sapir, J. David.** 1965. *A Grammar of Diola : a Language spoken in the Basse-Casamance Region of Senegal*. Cambridge, University Press.
- Schaffer, Matthew.** 2003. *Djinns, Stars and Warriors : Mandinka Legends from Pakao, Senegal*. Leiden, Brill.
- Schaeffner, André.** 1968. *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. New York / Paris, Mouton.
- Senghor, Léopold Sédar.** (1961) 2001. "Préface", in *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*. Paris, Présence Africaine : 7-23.
- Seydou, Christiane.** 1972. *Silâmaka et Poullôri : récit épique peul raconté par Tinguidji*. Paris, Classiques africains.
- Simpson, Andrew (éd.).** 2008. *Language & National Identity in Africa*. Oxford, Oxford University Press.
- Skattum, Ingse.** 1991. *De Bakoroba Koné à Camara Laye : La répétition comme trait d'oralité dans la littérature mandingue traditionnelle et moderne*. Thèse de doctorat ès lettres, Oslo, Klassisk og romansk institutt, Universitetet i Oslo.

- Skattum, Ingse.** 1999. « La négritude, théorie de l'oralité: Léopold Sédar Senghor et *The Oral-formulaic Theory* », in Anne Moseng Knutsen (coordinateur) *L'Afrique au pluriel* (Narcisse, no. 18) : 193-210, Oslo, Universitetet i Oslo.
- Skattum, Ingse.** 2005. « Ordforklaringer » in Ahmadou Kourouma: *Uavhengighetens soler* [Traduction d'Ingse Skattum de *Les Soleils des indépendances*]. Oslo, Cappelen : 185-190.
- Skattum, Ingse.** 2008. "Mali : in Defence of Cultural and Linguistic Pluralism", in Simpson (éd.) : 98-1221.
- Sowande, Fela.** 1972. « Le rôle de la musique dans la société africaine traditionnelle », in *La Revue Musicale* : 57-68.
- Supičić, Ivo.** 1971. *Musique et société : perspectives pour une sociologie de la musique*. Zagreb, Institut de Musicologie – Académie de Musique.
- Supičić, Ivo.** 1987. *Music in Society : a Guide to the Sociology of Music*. Stuyvesant, N.Y., Pendragon Press.
- Suso, Bamba et Banna Kanute.** 1999. *Sunjata: Gambian Versions of the Mande Epic*. London, Pinguin.
- Tadjo, Véronique.** 1984. *Latérite*. Paris, Hatier.
- Touré, Bréhima.** 2001. « Mali : Pourquoi ne pas l'épouser ? », in *Syfia International* [en ligne]. http://www.syfia.info/fr/article.asp?article_num=1260 [Consulté le 21.10.07].
- Wilhelm, Richard (traducteur).** 1976. *I Ging: Text und Materialien*. (2^e éd.). Regensburg, Eugen Diederichs Verlag.
- Zahan, Dominique.** 1963. *La dialectique du verbe chez les Bambara*. Paris, Mouton & Co.

Zemp, Hugo. 1966. « La légende des griots malinké », in *Cahiers d'études africaines*, VI, 4, Paris, École des hautes études en sciences sociales : 611-642.

Discographie

Berg, Kirsten Bråten, Solo Cissokho, Kouame Sereba et Bjørgulv Straume. 1997. *Frå Senegal til Setesdal*. Grappa Musikkforlag, GRCD 4112.

Eyre, Banning. 2000. *In Griot Time : String Music from Mali*. Stern's Africa: STCD1089.

Koïté, Habib et Bamada. 2007. *Afriki*. Coumbancha, CMB-CD-5.

Suso, Foday Musa. 1997. *Jali Kunda : Griots of West Africa and Beyond*. Ellipsis Arts, CD 3511.

Tamba, Benoit. 2005. *Aline Siteo*. NRK Troms studios.

Tartit. 2000. *Ichichila*. Network Medien GmbH, LC 6759.

Annexes

1 Chansons enregistrées, rangées par ordre chronologique

Chanteuse	Titre	Thème
Mimi Diébaté (11.04.05)	1. <i>N'térìma</i> 'Mon ami' 2. <i>I banni le</i> 'Tu as refusé' 3. <i>Kambano</i> 'Le garçon'	Honneur aux amis, louanges Louanges Peur d'une fille envers son père
Djénéba Kouyaté (21.04.05)	1. <i>Suolu kili</i> 'L'appel des chevaux' 2. <i>Jaliya</i> 'La condition de griot' 3. <i>Bii ka dii le</i> 'Aujourd'hui est un beau jour' 4. <i>Dooto</i> ¹⁶⁹ <i>eh</i>	Chanson d'accueil, louanges Histoire du griot, louanges Réjouissance lors d'un baptême, louanges Encouragement à la sortie de la circoncision/excision
Griottes à Baghère (23.04.05)	1. <i>Dìŋ woo dìŋ woo</i> 'L'enfant' 2. <i>Jaliya</i> 'La condition de griot' 3. <i>Dàba woo</i> 'La faucille' 4. <i>Turu</i> 'Piler' 5. <i>Laila màario</i> 'Oh, Dieu' 6. <i>Sontelaa</i> 'Rien à se reprocher' 7. <i>Aïyo aïyo</i> 8. <i>Allah l'a ke</i> 'C'est Dieu qui l'a fait' 9. <i>Djarabi</i> 'L'amour'	Berceuse Histoire du griot, louanges Chanson du travail aux rizières Chanson du travail à la maison Virginité vérifiée Virginité vérifiée Berceuse Destin du griot, louanges Chanson d'amour
Awa Kouyaté (24.04.05)	1. <i>Jònso lá</i> 'L'esclave de Dieu' 2. <i>Dìŋ dìŋ</i> 'Le petit' 3. <i>Aïyo aïyo</i> 4. <i>Suolu kili</i> 'L'appel des chevaux' 5. <i>Nianthio</i> 'Les guerriers'	Chanson éducative Berceuse Berceuse Chanson d'accueil, louanges Chanson guerrière sur la résistance à la colonisation, Louanges
Fatoumata Fofana (27.04.05)	1. <i>Dimba</i> 2. <i>Dìŋ dìŋ</i> 'Le petit' 3. 'La nouvelle mariée' 4. 'Le nouveau-né' 5. <i>Mabe</i> 'Assister'	Chanson d'introduction <i>dimba</i> L'enfant qui arrive au monde Mariage Baptême Importance des femmes <i>dimba</i> dans les manifestations culturelles

¹⁶⁹ Dooto serait le 2^{ème} des jumeaux, selon un informateur.

Mouskéba Diébaté (28.04.05)	1. (Inaudible) 2. <i>Yammaru wo</i>	Demande d'habits Conseils lors d'un mariage précoce
Tuuti Konté (01.05.05)	1. <i>Lannaya</i> 'La confiance' 2. <i>Suolu kili</i> 'L'appel des chevaux'	Les qualités d'une personne Chanson d'accueil, louanges
Rokhy Kouyaté (02.05.05)	1. <i>Fútuu sítou</i> 'Contrat de mariage'	L'immatérialité du mariage
Awa Kouyaté (II) ¹⁷⁰ (02.05.05)	1. <i>Yammaru wo</i> 2. <i>Suolu kili</i> 'L'appel des chevaux'	Conseils lors d'un mariage précoce Chanson d'accueil, louanges
Téréma Diébaté (06.05.05)	1. 'Renforcement de liens' 2. 'La chance' 3. 'Mariage'	Conseils à la nouvelle mariée Chanson à son mari Bonheur, séparation, trahison
Mama Diébaté (13.05.05)	1. (Sans titre) 2. <i>Jaliya</i> 'La condition de griot' 3. <i>Jaliya</i> 'La condition de griot'	Conseils à la nouvelle mariée Histoire du griot, louanges Histoire du griot, louanges
Téréma Diébaté (II) (22.05.05)	1. (Sans titre) 2. <i>Bolontoo</i> 'Oh, marigot' 3. (Sans titre) 4. (Sans titre) 5. <i>Guinée Bissau</i> ¹⁷² 6. (Sans titre) 7. <i>Djarabi</i> 'L'amour'	Solidarité le lendemain des noces. Encouragement à la sortie de la circoncision (voir annexe 3) Conseil aux enfants de suivre le bon chemin ¹⁷¹ Chanson pour l'enfant qu'elle aura Beauté de la Guinée Bissau Patience dans le mariage. Chanson d'amour
Djénéba Kouyaté (II) (28.05.05)	suivie d'Awa en duo 1. <i>Yammaru wo</i> 2. <i>Jaliya</i> 'La condition de griot'	Conseils lors d'un mariage précoce Joie de la griotte, louanges

Total de chansons enregistrées : 49

¹⁷⁰ (II) = 2^{ème} entretien.

¹⁷¹ Selon les locaux celle-ci était une chanson chantée par Babou Diébaté, père de Téréma.

¹⁷² Chanté en langue créole.

2 Exemple de travail de transcription et traduction

Etape no. 1 :

① Eye koriyo alaleka Jaliyada
 Terema Soto la Jalite diya alaleka Jaliyada
 ye Jalipa alaleka Jaliyada. Kori ku Jawo Si
 Lambeyatinya alaleka Jaliyada.
 yamamwo Jalipa alaleka Jaliyada
 Fenlandiyo la Jalite diya alaleka Jaliyada
 ye koriyo alaleka Jaliyada Terema Soto
 la Jalite diya alaleka Jaliyada
 ye Jalipa alaleka Jaliyada Kori ku Jawo
 Si Lambeyatinya alaleka Jaliyada
 yamamwo Jalipa alaleka Jaliyada
 Fenlandiyo la Jalite diya alaleka Jaliyada
 yada. (Demai hem fofu) (Stop there.)

② Alibulo fama nyandombatu faye
 dundun foma alaleka Jaliyada
 di deman foma Terema Soto la Jalite diya
 " " alaleka Jaliyada
 Alibulo fama nyandong Batu faye
 dundun foma alaleka Jaliyada
 alaleka Jaliyada Terema Soto la Jalite diya
 dedeno foma alaleka Jaliyada
 alibulo fama nyandong Batu faye
 au deden foma alaleka Jaliyada
 alibulo fama Terema Soto la Jalite;

Etape no. 2 :

① *pre de* Suluwo eye makuma Kajina /
 wulawo jawo ja / Suke nyananinkereke
 Eyehey, aakeleyi fe, bominaley dofa
 yanomadu kelela / kele kadi la.
 Ebanaya Ebanayataley,
 (yame)

② Suluwo babilimansa Sulu Sirama-
 kannyana Suluwo eye makuma-
 kannyana kube Jarq / wulawo jawo
 Jarq / Suke nyana ni kereke / Koli Jimar
 Kelela nyahale Baduwa ding
 Abarakema To jawo nun ke Jano tekelin
 jala / Akabani duryala / mansanyima
 Aelon mandiko / wole mannapan /
 Koli Jimare nafa / Suruwamusola Banbara
 Keliyandi bela / Anin Tubabalu ye
 Keliyandi yafela / Koli kebabelarang /
 abulubababakanganimalo man
 Taljomalhiyama / Kohkomata
 Mudo mafa / Baranin mato
 Jakalimata / Anin mala Jukuman
 Tambye musola / Keliyandi mato
 Keliyandi mato

Etape no. 3 :

1. **Suolu wo** Version de Djénéba Kouyaté

<i>Suolu wo eye makuma kan nyana</i>	J'appelle les chevaux, les paroles de nos grands-mères sont derrière nous,
<i>Wula wo ja wo ja</i>	Dans la forêt, ici et là
<i>Suke ngana nin kereke</i>	Des chevaux avec des montures
<i>Eyehey awwa keleyi fe</i>	Eyehey, la guerre est avec toi
<i>Dominale do fa ka</i>	À la guerre tu prends et tu tues.
<i>Yammaru kele la</i>	Yammaru le guerrier
<i>Kele ka di la</i>	Gagna la guerre
<i>Ibanayata ibanayatale</i>	Tu es riche, tu es riche

2. **Suolu wo** Version d'Awa Kouyaté:

<i>Suolu wo babilimansa</i>	J'appelle les chevaux des rois qui enjambent la rivière par des ponts
<i>Sulu Siramakan nyana</i>	Les chevaux de Tiramaghan
<i>Suolu wo eye makuma kan nyana</i>	Oh, j'appelle les chevaux, les paroles de nos ancêtres sont derrière nous
<i>Kube jara</i>	Ces paroles résolvent toute chose
<i>Wula wo jawo ja</i>	Dans la forêt, ici et là
<i>Suke ngana nin kereke</i>	Des chevaux avec des montures
<i>Coly Jimare</i>	Coly <i>Dioumare</i>
<i>Kele la nganale</i>	Le brave guerrier
<i>Ba duwa ding</i>	<i>Ba duwa ding</i>
<i>Abarakema</i>	Merci beaucoup
<i>To janwo nin ke jano te kanyana</i>	Un grand nom et un homme grand n'est pas la même chose
<i>Ala kibarun duniya</i>	Dieu est grand dans ce monde
<i>Mansa nyima</i>	Le Dieu pacifique et le plus exalté
<i>Delon mandiko</i>	Celui qui nous ne connaissons jamais
<i>Wole man na ban Coly Jimare nafa</i>	Le Dieu qui amène Coly <i>dioumare</i> le bienfaiteur
<i>Suruwa muso la bamburamba</i>	L'époux d'une femme wolof qui porte des gens sur son dos
<i>Kubandibela</i>	La chance n'appartient pas à tout le monde
<i>Inin tubabou liyake</i>	Tu as été avec les <i>toubab</i>
<i>Adiyatela</i>	Et tu as réussi.
<i>Coly keba bi laring</i>	Coly le grand est allongé
<i>Abulubabou loukang</i>	sur le côté droit
<i>Anin malo banta</i>	Il est parti sans honte
<i>Yo mali kiyama</i>	dans l'au-delà
<i>Konko ma fa</i>	Il n'est pas mort de faim
<i>Mindo ma fa</i>	Il n'est pas mort de soif
<i>Jakali ma fa</i>	Il est mort sans soucis
<i>Anin malo julun man ta</i>	Il n'est pas parti avec la propriété de quelqu'un
<i>Mbye musola kefelendima</i>	L'époux de la femme Mbye, un beau mari

3 Exemples de transcriptions et de traductions sur le terrain

<p>DATE : ENR 26.05 au 27.05</p> <p>NOM : GRINTE TIGORA Hebulu</p> <p>THEME : <u>circumcision</u></p> <p>TITRE : <u>Bolonlo</u></p> <p>Ba Bolonlo Mgnalaa Bolonlo solumoo Ba Bolonlo Mgnalaa Bolonlo koutoua Bidié : ^{www} Bidié Bolonlo Mgnalaa Bolonlo moutaké Nsalon. c. Mungot</p> <p>allous au mungot allous au mungot c'est dard allous au mungot il y a le masque qui protège les Circumcis</p> <p>signification : chanson d'encouragement à la sortie des sites circumcisés</p>	<p>DATE ENRG. (A) LIEU : Bayeure</p> <p>NOM : GRINTE</p> <p>THEME : <u>TRAVAIL</u></p> <p>TITRE : <u>JABA WOO (La babo)</u></p> <p>- Bis babawoo Fou fan dabalin d'auwa hé babawoo. babalinonnette kinnatins gran Bis fan see hé babawoo</p> <p>- Bis <u>La babo</u> <u>La babo</u> <u>Wéqale</u> Bis La babo reste tranquille avant que je me blesse</p> <p>signification : chanson d'encouragement pour atténuer la fatigue lorsque les femmes travaillent dans les rizières</p> <p><u>Babo</u> : instrument de travail dans les rizières au genêt en société moudingest</p> <p><u>Wéqale</u> : robe tranquille <u>See</u> blesser ruzepa</p>
--	---

DATE - ENR LIEU Bayleat

NOM (4) A

Prénoms RECEUSE

TITRE ANBEN WRO

Sis Inuwo Inuwo
 Inikaba don dila
 Mané ou Bib don dila
 So Nbuwo Inuwo Inisiba don dila
 Mané ou Bilo Inuwo

Titre : enfant
 chaque enfant possède sa
 maman à danser
 Mame Ho je danse pour
 mon enfant
 la maman danse pour l'enfant
 -ant
 Mame OH je danse
 au jour d'hui pour mon enfant

DATE - ENR LIEU Bayleat

NOM

Prénoms RECEUSE

TITRE = biala

Sis Inalia baq Alali leka biala
 baq
 ATE leka manso baq
 ATE leka finio baq
 ATE leka finlaon baq

Titre histoire du pied
 c'est bien reçu avec
 c'est bien qui est le pouvoir
 c'est bien qui est le riche
 c'est bien qui est le pauvre.

signifie: chanson d'accueil
 visible à toutes les main-
 relations.

finio = le riche
 finlaon = le pauvre

4 Guide d'entretien

Ce guide indique les thèmes traités au long des dix-sept entretiens, mais ils n'ont pas tous surgis à chaque entretien :

Origines

Initiation dans le métier

Voyages, stages de musique

L'âge atteint pour exercer la profession

Circonstances de la *jaliya*

Fréquence/ assiduité des présentations en publique

Situation des textes dans le temps

Thèmes/ contenu/ messages/ morale/ fonction et histoire des chansons

Les instruments employés, possible interdiction

Pouvoir et techniques visées à déclencher les émotions dans le publique

Expression vocale – combien y a-t-il d'improvisation, répétition ou variation des textes, mélodies et rythmes

Techniques vocales employées lors d'une présentation en groupe

Différences entre l'expression vocale féminine et masculine

Chants hors manifestations

Rivalités et concurrence entre griottes

Position des griottes face aux professionnelles d'origine non griot.

Exercice de leur profession – seules ou en liaison avec leur époux/un/des membres de la famille

Participation dans les préparatifs d'une fiancée et présence dans les affaires d'une nouvelle mariée ; importance d'une telle présence

Importance et fonction de la griotte aujourd'hui, rapport avec la situation d'hier

Revenues et partage

Présentation à la radio ou à la télé

L'exercice d'autres travaux hors métier

5 Emploie du temps lors de l'enquête du terrain

10.04	Entretien avec Mimi Diébaté	Dakar (chez elle)
20.04	Entretien avec Tuti Konté	Sédhiou (chez elle)
21.04	Entretien avec Djénéba Kouyaté	Sédhiou
23.04	Entretien avec un groupe de huit griottes	Baghère (chez elles)
24.04	Entretien avec Awa Kouyaté	Sédhiou
27.04	Entretien avec Fatoumata Fofana (<i>dimbaa</i>)	Sédhiou
28.04	Entretien avec Mouskéba Diébaté	Sédhiou
01.05	2 ^{ème} entretien avec Tuti Konté	Sédhiou
02.05	2 ^{ème} entretien avec Awa Kouyaté	Sédhiou (chez elle)
	Entretien avec Rokhy et Mariama Kouyaté (effectué par NC)	Carrefour Diaroumé
	Entretien avec le <i>fin</i> a Djafouné	Sédhiou (chez lui)
04-05.05	Travail d'écoute des enregistrements	Djannah
06.05	Baptême	Djannah
	Entretien avec Téréma Diébaté	Djannah (chez elle)
07-12.05	Travail de traduction et interprétation des chansons (à l'aide d'Alfa Sagna)	Djannah
13.05	Entretien avec Mama Diébaté	Abéné (chez elle)
14-21.05	Travail de transcription des entretiens	Djannah
22.05	2 ^{ème} entretien avec Téréma Diébaté ; Entretien avec son mari Bouly Diawara	Djannah (chez eux)
23-27.05	Tentative de transcriptions des textes, travail individuel (interprètes absents)	Sédhiou
28.05	2 ^{ème} entretien avec Djénéba Kouyaté, participation de sa belle-sœur Awa Kouyaté	Sédhiou
29.05	2 ^{ème} entretien avec Fatoumata Fatoumata 2 ^{ème} entretien avec Mouskeba Diébaté	Sédhiou
30.05–04.06	Traduction de chansons (à l'aide de N. Coly)	Sédhiou
05.06	Mariage	Sédhiou
10.06	Baptême	Djannah

17 entretiens et 20 informateurs, d'où 17 griottes, une *dimbaa*, un *fin*a et un griot

6 Table des chansons en CD

Disque 1 :

1. *Suolu wo*, Djénéba Kouyaté
2. *Suolu wo*, Awa Kouyaté, première version
3. *Suolu wo*, Awa Kouyaté, deuxième version
4. *Suolu wo*, Tuuti Konté
5. *Jaliya*, Djénéba Kouyaté
6. *Jaliya*, Fatou Kouyaté et griottes à Baghère
7. *Jaliya*, Mama Diébaté, première version
8. *Jaliya*, Mama Diébaté, deuxième version
9. *Jaliya*, Awa Kouyaté et Djénéba Kouyaté
10. *Bii yoo bii ka dii le*, Djénéba Kouyaté
11. *Yammaru wo*, Awa Kouyaté
12. *I banni le*, Mimi Diébaté
13. *Nianthio*, Awa Kouyaté
14. *Alla l'a ke*, griottes à Baghère
15. *Turu*, griottes à Baghère
16. *N'térima*, Mimi Diébaté
17. *Futu sito*, Rokhy Kouyaté
18. *Laila màario*, griottes à Baghère
19. *Sonte laa*, griottes à Baghère
20. *Aïyo, aïyo*, griottes à Baghère
21. *Jonso la*, Awa Kouyaté
22. *Louanges*, Awa Kouyaté
23. *Dimba*, Fatoumata Fofana
24. *Mabé*, Fatoumata Fofana

Disque 2 :

Traduction en anglais des dix premiers textes¹⁷³ par le griot Alagi Mbye, suivie de quelques explications et commentaires. Lecture vers à vers en mandinka.

¹⁷³ L'ordre n'est pas exactement le même que dans le Disque 1: la version de Tuuti Konté de *Suolu wo* est prise ici avant la deuxième d'Awa Kouyaté.

7 Summary

African music is a collective art and plays an important part in African cultures and lifestyles. Having understood that songs are of great value in African education and are used to inculcate in people significant rules of conduct, examining the content of some songs is of great significance. The particular focus of attention is on women's song texts, and especially on professional female bards of Mandinka culture, female *jali* or *jalimuso*, known also by the French term *griotte*. The origins of this culture can be traced back to the thirteenth-century Empire of Mali, where the society was divided in three categories: the nobles, the artisans and the captives. West African *jali*, the common name for both males and females, belonged to the second category: they were, and still are, the "artisans of the word". Their oral traditions and verbal art have been passed down through many centuries.

While ample attention has been paid to the male *jali*, the female *jalimuso* has received far less attention. The scarce research done up to now, as far as we know, has focused mainly on *jalimuso* in Mali and in the Gambia. This master's thesis explores the situation in southern Senegal with emphasis on the permanence of the tradition, the conditions of the profession of *jalimuso*, their role in society, the contents of their songs and lastly their relation to musical instruments. The study is based on a stay of two months in two different areas in Casamance, and the collected data consists of songs, recordings, observation, and 17 interviews with 20 practicing locals, 17 of them *jalimusolu*.

The first part puts these women in a context: it defines first the concepts of oral literature and ethnomusicology; it then continues with the state of researching on *jali* in general and *jalimuso* in particular, without intending to compare male and female *jali*; and finally, it presents the area studied from an ethnic, sociolinguistic and historic perspective. Another group of women, the *dimba*, are also assessed, since to a large extent they follow the same functions as the *jalimusolu*.

The major focus of the second part involves detailed analysis of the collected songs. They are written down in the original language, using official orthography, and then translated in French, the language of the thesis. This part also includes an account of different aspects of the profession as seen by the *jalimusolu* themselves.

The conclusion of this work is that the tradition remains, though it is stronger in inland areas than on the coast. More than half of the songs' corpus has a laudatory character, *jalis* specialization, through which the *jalimuso* exalts individual social virtues. Based on it, she plays a powerful role in a society that could not do without her.