

COMMENT DEFINIR LE GENRE EPIQUE?
UN EXEMPLE: L'EPOPEE AFRICAINE

Il est remarquable - et, comme nous le verrons, significatif - que, s'il nous est aisé de reconnaître parmi d'autres un texte épique, de façon quasi spontanée, en revanche, définir le genre épique ne semble jamais simple ; c'est que cette reconnaissance spontanée se fait surtout à une certaine qualité d'émotion qui sourd de l'épopée ; si bien que, lorsqu'on veut tenter de donner une définition de celle-ci, on se trouve assailli par des souvenirs d'émotions éthiques et esthétiques, par des impressions plus affectives qu'intellectuelles qui brouillent les voies d'approche objectives, analytiques et que l'on voudrait rationnelles, auxquelles on s'efforce d'avoir recours pour cerner les caractéristiques pertinentes qui fonderaient l'épopée comme genre littéraire distinct.

Nous verrons par la suite que, loin de chercher à nous libérer de cet effet de l'épopée, nous devons au contraire y reconnaître un signe ; car c'est peut-être là ce qui en révèle la fonction et en justifie toute la mise en forme.

Les quelques définitions glanées dans les dictionnaires¹ livrent un certain nombre de constantes concernant les unes le contenu, les autres le traitement littéraire de celui-ci : apparaissent ainsi les termes de 'héros', 'grands faits', 'actions grandes et héroïques' ou 'intéressantes et mémorables', puis ceux de 'récit' et de 'narration' à côté de ceux de 'poèmes' et de 'vers' et enfin, parfois, pour traduire la finalité de l'épopée, le verbe 'célébrer'. Ces caractéristiques s'avérant somme toute assez peu spécifiques, les auteurs essaient de préciser davantage les contours du genre ; et l'on constate alors, chez la plupart, une sorte d'impuissance à fournir des traits positivement déterminés : ils font appel soit à une délimitation négative du genre

épique en l'opposant aux autres genres, soit à une sorte de fusion syncrétiste. Le Littré, par exemple, s'en remet pour ce faire à Marmontel qui, dans son article de l'Encyclopédie, dit de l'épopée qu'elle 'diffère de l'histoire..., du poème dramatique..., du poème didactique..., des fastes...'1. Inversement, le Petit Robert invoque une sorte de métissage des genres et fait de l'épopée 'un long poème où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire...'1. Dumézil, quant à lui, y voit plutôt une genèse : 'L'épopée est grosse de genres littéraires, l'histoire, le roman, qui s'en différencient plus ou moins tôt'2.

Ce flottement, cette oscillation d'un genre à un autre et surtout ce besoin constant d'avoir recours aux autres genres pour délimiter l'épopée de l'extérieur et lui chercher ainsi sa place dans le système général des divers actes de parole plutôt que d'en déterminer les traits intrinsèques qui la désigneraient comme telle dans la classification des genres littéraires, me semble bien traduire cet inconfort où nous plonge l'épopée lorsque nous prétendons la traiter, à l'instar des autres genres, en tant que texte littéraire pur et simple, réduit à lui-même.

La rencontre avec les épopées africaines³ ne pourrait-elle pas nous délivrer de cet inconfort en nous replongeant aux sources vivantes de ce genre littéraire et en nous amenant, de ce fait, à en percevoir plus directement les véritables qualités distinctives.

L'intérêt que présente en effet le domaine africain pour l'étude du genre épique est double : tout d'abord - et cela est essentiel - l'épopée (comme l'indique l'étymologie du mot) y demeure *parole* et parole vivante, puisqu'elle y participe de civilisations de l'oralité toujours actuelles ; nous pouvons donc l'y saisir en situation, dans son fonctionnement même et sa totale expression. Ensuite son inscription dans des cultures totalement différentes devrait permettre, par une comparaison serrée, de déceler, à travers ses variations culturelles mêmes, ce qui, cependant, peut l'identifier comme épopée. Ces deux situations de fait semblent tout particulièrement favorables à une appréhension optimale du problème de l'épopée ; aussi, pour tenter de voir plus clair dans ce qui en fait la spécificité, avons-nous pris pour champ d'investigation les épopées de l'Afrique de l'ouest et celles de l'Afrique centrale⁴.

Si nous consultons les auteurs africains qui ont présenté et étudié des épopées, nous retrouvons, chez eux, en premier, ce même flottement, dans la définition du genre qu'ils situent entre ou à la lisière d'autres genres. Pour Massa M. Diabaté, 'l'épopée se situe entre l'histoire et le mythe' et, pour Eno Belinga, elle est 'aux frontières de l'histoire et du mythe'⁵.

Nous voyons ici apparaître la notion de mythe côtoyant celle d'histoire à propos aussi bien de l'épopée malinké que du *met* camerounais et c'est là leur premier point commun. En fait cet apparentement de l'épopée à l'un et à l'autre recouvre un problème beaucoup plus général : celui du traitement littéraire du

savoir collectif et de la reconstruction de la réalité en vue de sa juste appropriation culturelle. Ainsi voit-on, dans l'épopée ouest-africaine, un fait historique réel être utilisé comme catalyseur d'une transposition idéologique ou, au contraire, dans le *mvèt*, une mythologie, être utilisée pour y inscrire une projection de la société et de son histoire. C'est ce qu'explique parfaitement l'un des deux auteurs cités plus haut : 'L'épopée, dit Massa M. Diabaté, se situe *entre l'histoire et le mythe*. Reprenant un fait historique, elle concentre autour d'un personnage qui a marqué son temps, *tout l'acquis culturel d'une société...* d'autre part, elle attribue au personnage autour duquel elle se forme *toutes les valeurs passées et présentes* et constitue alors un *lieu de reconnaissance et de distinction d'un peuple par rapport aux autres*' (c'est nous qui soulignons)⁴. Un autre auteur, Essone Atome Ongoane, estime, quant à lui, que le *mvèt* présente 'l'éclatement de la structure cosmogonique du pouvoir comme humanisation du pouvoir et création du monde...', offre une méta-société, celle des Immortels et amène la société humaine à s'organiser et à agir comme son double⁶. Nous retrouvons dans cette vision de l'épopée comme cristallisation de 'tout l'acquis culturel de la société', pour l'un, comme 'méta-société', pour l'autre, l'éclairage auquel les analyses de Dumézil nous ont désormais accoutumés, pour les épopées indo-européennes dont la finalité et certains modes d'expression ne devaient peut-être pas, en leur temps, se trouver très éloignés de ceux des épopées africaines encore en pleine vitalité.

La richesse de l'épopée vient de cette concentration culturelle qui explique la complexité même de ce genre littéraire : en effet on y peut reconnaître tout un écheveau entremêlé d'éléments présents dans d'autres genres (conte, mythe, devise, proverbe, récit historique, poésie, etc.) mais aussi divers niveaux de relation au monde (mythique, religieux, historique, sociologique, politique, éthique...) qui informent et orientent le récit. Car l'épopée est le genre qui focalise le maximum de données culturelles pour les ordonner dans une forme précise répondant à une vocation à la fois *sémantique* et *pragmatique* : celle de symboliser une *identité* et celle d'appeler à *vivre cette identité* au sein de la *communauté* qu'elle définit. C'est cette finalité même qui, selon les cultures, entraîne l'épopée d'une façon plus ou moins accentuée vers le mythe ou vers l'histoire... La diversité des épopées africaines vient en effet de ce que 'lieux de distinction d'un peuple par rapport à un autre', elles sont, plus que tout autre genre littéraire, conditionnées par la conception qu'a chaque peuple de son identité culturelle ou nationale : ainsi aurons-nous des textes aussi divers que les *mvèt* du Cameroun ou du Gabon, les récits épiques de *Mwindo* chez les Banyanga ou ceux de *Lianja*, chez les Nkundo-Mongo, au Zaïre, qui font parcourir à leurs héros-civilisateurs de véritables périples initiatiques, reposent sur toute une symbolique et dont les rapports avec le mythe, le conte, la légende, sont clairement marqués ; ou bien, au contraire, en Afrique de l'ouest, une gamme de textes qui va de l'épopée malinké de *Sunjata* à l'épopée peule

en passant par la bambara et la soninké etc. ; la première, fondée sur l'histoire originelle du Mandé, réinscrit cette histoire dans le mythe pour mieux justifier celle-là par celui-ci ; la peule et la bambara, fort proches l'une de l'autre, pour ce qui est du contenu (elles concernent souvent des héros et des faits historiques relativement récents et même communs aux deux), ne présentent aucune transposition mythique mais, prenant racine dans la réalité, recomposent celle-ci selon une perspective plus historique et politique, en ce qui concerne la bambara (instauration et maintien du pouvoir dans le royaume de Ségou), plus éthique et idéologique en ce qui concerne la peule qui exalte les vertus du *pulaaku*, incarnées par les héros bien personnalisés qui la peuplent.

En dépit de ces tendances plus ou moins prononcées selon les cas, il est évident que, même dans les récits épiques les plus 'historiques', le traitement du sujet n'est guère celui d'une 'chronique' et se caractérise précisément par un type de rapport au temps qui lui est particulier. En effet, le récit épique, éminemment narratif, devrait, semble-t-il, être marqué par la logique chronologique ; or, nombreux sont les exemples qui illustrent soit une distorsion dans la succession des actes les plus déterminants (cf. la présentation des combats singuliers, dans les épopées peule et bambara, qui, au lieu d'un échange de coups alternés, consistent en une triple succession de coups parallèles), soit une densification du temps (qui fait se rejoindre les origines mythiques du Mandé et le fait historique de l'instauration de l'empire de Sunjata) ou bien au contraire une dilution de certains actes qui se trouvent redistribués dans le temps sous forme de prédiction, récit de leur avènement et relation de leur réalisation etc. ; toutes ces pratiques littéraires traduisent bien le fait que l'épopée n'a point vocation de reproduire pour la transmettre telle qu'elle fut l'histoire chronologique, dans l'enchaînement causal des faits qui la constituent mais bien plutôt celle d'une réinterprétation culturelle ou, pourrions-nous dire, idéologique des faits ; réinterprétation qui, de par sa finalité même, propulse l'histoire ainsi évoquée, hors du système temporel ordinaire pour réorganiser le temps, lui réinventer une durée et une succession autres, en restructurant la chronologie afin de rendre les faits eux-mêmes signifiants ; ce qui, d'une certaine manière, rejoint le type d'atemporalité du mythe, autre réponse à l'ambition de maîtriser le temps, de manipuler la nécessité et de transmuier la réalité en code symbolique ; on retrouve d'ailleurs, dans la reconstruction épique des faits et de la réalité, des traits de la reconstruction mythique, qui élabore des sortes de modèles structuraux sur lesquels se greffent des données du savoir commun qu'ils organisent ainsi en un tout significatif en vertu d'une causalité autre.

Cependant, si l'épopée n'est pas histoire - objet de connaissance, essai de compréhension des événements par l'analyse de leur contexte, de leurs antécédents et de leurs aboutissants -

elle n'est pas davantage mythe - objet de foi ou de croyance, reposant sur un système symbolique secrété par la société dont il émane ; elle est essentiellement objet de reconnaissance, comme le signalait Massa M. Diabaté.

L'épopée réveille la notion d'identité culturelle en même temps qu'elle suscite, par l'exaltation dans la communion, une tension vers cette identification. Plus encore qu'une γυνῶσις, l'épopée est une πρᾶξις : car elle n'est pas qu'un récit à vocation uniquement référentielle, c'est-à-dire porteur d'information ou de signification par rapport au référent qui s'y trouve impliqué ; elle est encore bien davantage un récit qui interpelle l'auditeur et l'implique très intimement dans sa propre finalité en lui proposant un lieu d'identification.

Toute personne qui a, en Afrique, assisté à l'énonciation d'une épopée, n'a pu rester insensible au caractère 'communiel', dirons-nous, de cette manifestation culturelle et n'a pu que reconnaître les qualités spécifiques de ce genre qui sont : son *dynamisme mobilisateur*, sa capacité de faire communier un public unanime dans une *exaltation* suscitée par une *mise en forme particulière* d'une *donnée idéologique commune* faisant partie du *savoir collectif*.

Tout le problème réside, en fait, dans cette *mise en forme particulière* ; car cette donnée idéologique est certes une valeur en soi et bien connue de tous comme telle ; mais seule sa mise en forme *épique* est capable de la rendre véritablement *efficace*. Ce qu'il convient donc de définir et d'analyser, ce sont les *modalités* de cette mise en forme par rapport à sa *finalité* et son *efficacité*.

Pour ce faire, il paraît utile de dresser un tableau comparatif des deux types d'épopées africaines que nous avons choisi de traiter ici : celles de l'Afrique occidentale, sahélienne, et celles de l'Afrique centrale, forestière.

Pour rendre la confrontation la plus efficace possible nous avons choisi, dans chaque groupe, un exemple que nous pouvons considérer comme extrême, soit l'épopée peule du Mâssina pour le premier, le *mvèt* gabonais, pour le second ; ainsi pensons-nous pouvoir déterminer plus sûrement ce qui, en dépit des dissemblances les plus évidentes, relie ces deux réalisations littéraires au point que nous les classions dans un seul et même genre, le genre épique, dont pourraient être, par là-même, identifiées les marques distinctives. Si nous avons pris pour référence l'épopée peule du Mâssina au lieu de la si célèbre épopée malinké, ce n'est pas seulement parce qu'elle nous est plus familière et que nous préférons, pour Sunjata, laisser la parole à Gordon Innes ; c'est aussi parce que ce genre littéraire semble bien, dans cette région, avoir été emprunté aux voisins bambara et que, du fait même qu'il est un genre emprunté, on a quelque chance d'y déceler d'autant mieux les points forts, les modes d'articulation du sens et de la forme, qui durent être ressentis, par les usagers mêmes, comme caractéristiques de ce genre.

Examinons donc ces oeuvres sous tous leurs aspects : au plan formel le plus immédiat : statut de l'énonciateur, organisation et conditions de l'énonciation, mode d'énonciation ; au plan du texte : contenu et style ; au plan de la fonction. Et, à la lumière du tableau établi ci-dessous, tentons de repérer les points de convergence.

Statut sociologique de l'énonciateur

- Le griot, homme 'casté', appartient de naissance à une classe socio-professionnelle endogame.
- Pas d'initiation rituelle spécifique. L'apprentissage de l'art et du savoir suffit.
- Pas d'insigne de la profession (sinon l'instrument de musique traditionnel).
- Le joueur de *mvet* est un homme libre ; est autorisé à devenir joueur et récitant de *mvet*, qui le veut et le peut.
- L'initiation rituelle (liée à la révélation initiale, d'origine divine) double l'apprentissage professionnel.
- Costume rituel spécial, à composantes symboliques.

Accompagnement musical

- Instrument unique : *hoddu*, luth à trois ou quatre cordes (qui donne son nom au genre).
- Instrument : *mvet*, harpe-luth (qui donne son nom au genre).
- Percussions : baguettes entrechoquées, grelots
- Choeur vocal.
- De préférence un seul et même griot récite et joue du *hoddu*, pour une meilleure combinaison de la parole et de la musique.
- Le récitant aime autant sinon plus (cf. Zwé Nguéma) être relevé de son rôle de musicien par un autre joueur de *mvet* pour être libre de ses mouvements.
- Mobilité extrême de l'exécutant : tant : gestes, danses, mimes, théâtralisation du récit.
- Déclamation rythmée mais monocorde, sans effets paralinguistiques. Grande sobriété dans l'utilisation des ressources vocales.
- Déclamation très expressive avec recherche de tous les effets paralinguistiques. Expressionnisme poussé à l'excès : cris, onomatopées, accentuation des intonations poussée à la limite du chant.

Structuration formelle du récit

- Récité par épisodes bien circonscrits, formant chacun un tout autonome ; même si un même griot raconte à la suite le cycle entier d'un unique
- Récit unique construit selon un schéma linéaire mais entrecoupé d'interludes (chants, réflexions, anecdotes) totalement extérieurs au récit lui-

héros, chaque épisode est indépendant et construit en conséquence.

même ; en dépit de ces ruptures abruptes, le récit reprend là où on l'avait laissé en attente, les épisodes s'enchaînant les uns aux autres.

- Pas d'interludes, même entre des épisodes distincts. Au contraire, les transitions sont ménagées par la poursuite du thème musical commun.

- Les intermèdes musicaux assez brefs qui ponctuent la structure narrative recentrent constamment le récit sur le héros principal, puisqu'ils reprennent la devise musicale de celui-ci.

- Les intermèdes musicaux et chantés, dans les interludes, avec réponse du chœur et du public, décentrent totalement le récit, créant diversion et récréation.

Contenu

- Récit inscrit dans l'histoire personnalisée :

- . Contexte historique repérable dans :
 - . le temps,
 - . l'espace (terrestre et limité géographiquement),
- . les protagonistes (personnages réels situés, par leur généalogie, dans une lignée historique).

- Récit inscrit dans l'histoire mythique.

- . Contexte mythique non repérable :
 - . atemporel,
 - . situé dans l'espace cosmique illimité, à travers tous les éléments.
- . protagonistes : personnages mythiques symboliques resitués par leur généalogie dans l'histoire mythique de la création du Cosmos.

- Affrontements :

- . rivalité entre égaux : chefs ou 'fils de chefs' ;
- . rébellion de vassal contre suzerain,
- . conquête de gloire et de renommée humaines.

- . rivalité entre personnages originellement inégaux : Mortels et Immortels ;
- . rébellion et agressivité,
- . conquête de l'immortalité.

Ressort fondamental de l'action : la transgression

- Protagonistes :

- . héros réels, historiques, particularisés avec certains autres personnages archétypaux ;

- . héros irréels, fantastiques, peu particularisés ;

- actes du héros illustrent ses caractéristiques personnelles, ses vertus particulières ; les pouvoirs magiques ne sont pour lui que des adjuvants occasionnels empruntés ; l'action reste déterminée par la personnalité et la volonté du héros.
- actes du héros ne font que traduire sa puissance magique égale ou supérieure à celle de son adversaire. Personnages investis par des pouvoirs surnaturels qui leur semblent inhérents. L'action n'est qu'un affrontement - avec surenchère - de pouvoirs magiques plutôt qu'un affrontement de personnes caractérisées.

- Dimension éthique et psychologique de l'action.

- Dimension cosmique et mythique de l'action.

- Structure linéaire de l'action : logique de l'action centrée sur le personnage pivot mis en valeur, acteur de l'événement qui, en même temps, le signifie.

- Structure cumulative de l'action, à plusieurs niveaux de signification. Sens symbolique : les personnages ne sont que des actants d'événements dont la signification les dépasse en tant que personnes.

- Temps : restructuration de la logique chronologique de certains actes-clés du récit.

- Temps : respect de la succession dans la logique chronologique des actes.

- Espace : restriction et condensation : lieu précis et peu étendu.

- Espace : projection spatiale éclatée : on passe d'un univers à un autre.

Style

- Style simple de la narration ordinaire, sobre et dépouillé, contrastant avec le style poétique expressif de certaines devises et formules figées.

- Style marqué par la démesure : accumulation et débordement verbal, fantaisie débridée, imagination au service du fantastique. Devises et formules imagées.

- Finesse, retenue, austérité de l'expression ; préférence pour le suggéré, l'implicite et le sous-entendu.

- Recherche de l'excès, de la redondance et de l'explicite.

Effets du style sur l'auditoire

- Attention de l'auditoire intensément sollicitée par l'effort fort d'appréciation et d'appréhension du sens à travers les sous-entendus et l'inexprimé.

- Attention de l'auditoire entraînée par le torrent verbal et submergée par la surenchère expressionniste.

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Communion du public dans cette tension et participation intériorisée. - Effet de la parole sur la personne : l'épopée agit comme une devise collective qui mobilise les potentiels individuels en les orientant vers une vocation commune pour assurer la cohésion du groupe en dépit de sa dispersion. | <ul style="list-style-type: none"> - Communion du public dans ce transport et participation extériorisée. - Effet de la parole sur le groupe : l'épopée est une communion rituelle du groupe, qui le resitue dans sa dimension cosmique et mythique pour le réenraciner et en raffermir les fondements. |
|--|---|

Attitude du public

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Silence, immobilité attentive et recueillie du public concentré sur son écoute, dans une exaltation tendue mais muette. Participation intense mais passive. - Impression de communion intériorisée dans la tension vers une identification intime avec le héros et l'idéologie évoquée. | <ul style="list-style-type: none"> - Public expansif et extraverti qui, sans cesse interpellé par le récitant, s'exprime beaucoup. - Participation active et bruyante. - Impression de communion extériorisée entre les membres du groupe revivant leur communauté dans la solidarité de la fête. |
|--|--|

Fonction

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Solidarité régénérée dans la perception renouvelée de l'identité culturelle et idéologique projetée dans le texte. - Le <i>hoddu</i> ranime, par l'exaltation contenue et intime, en chacun, l'idéologie éthico-psychologique qui soustend l'identité peule ou <i>pulaaku</i>, sur laquelle repose l'unité profonde du groupe, si dispersé soit-il. - L'épopée peule apparaît réductrice : elle tend à identifier le groupe par une restriction de ses caractères spécifiques qui le distinguent nettement des autres, s'érigent ainsi en marques extérieures de son identité. De plus, elle suscite en chacun l'aspiration intime à la permanence de ces marques. | <ul style="list-style-type: none"> - Solidarité régénérée dans la fête, manifestation vécue de l'identité et de l'unité réaffirmées. - Le <i>mvèt</i> ranime, par la participation active et totale à la fête, la solidarité du groupe dans ses structures politico-sociales, reflet et projection du modèle mythique. - L'épopée gabonaise élargit la perspective dans laquelle le groupe se reconnaît, en profondeur, dans le temps, par son réenracinement dans le mythe de la Création et, en extension, dans l'espace et dans le temps vécu, par sa participation unanime à cette entreprise de réenracinement qui apparaît comme un rituel collectif de la cohésion du groupe. |
|--|---|

A la lecture d'un tel tableau, on reste confondu devant la proportion des différences que l'on peut même qualifier de divergences, voire d'oppositions, face à la rareté des concordances ; pourtant toute cette diversité se résoud lorsque, précisément, on considère les trois principaux points de convergence qui sont :

- . l'association de la parole et d'un instrument de musique spécifique,
- . le ressort de l'action dans le récit : la transgression,
- . la fonction de cette manifestation culturelle.

La rencontre de ces trois points semble bien être la clé du genre épique, dans cette région de l'Afrique.

Revenons plus précisément sur chacun de ces points.

Dans les deux cas, on relève la conjonction obligatoire de la parole déclamée et de l'instrument de musique dont l'importance est révélée par le fait même que c'est lui qui donne son nom au genre épique, genre que l'on hésite dès lors à désigner, dans ce contexte africain, comme un genre simplement littéraire.

Eno Belinga souligne l'importance de cette coïncidence en ces termes :

1. Le Mvet désigne tout d'abord un instrument de musique à cordes
2. Le Mvet désigne ensuite une épopée ou bien tout chant épique déclamé avec accompagnement musical de l'instrument ci-dessus.
3. Le Mvet désigne enfin un genre littéraire bien défini. C'est un drame antique, complet, associant la littérature épique, la musique et la chorégraphie traditionnelles....⁷

On sait le rôle que jouent la *kora* et le balafon, pour l'épopée malinké, le *ngoni*, pour la bambara, le *gâbare* pour la soninké etc. Si nous reprenons l'exemple de l'épopée peule, le rôle de la musique et du luth (*hoddu*) impose son évidence dès lors que l'on reconnaît le fil qui relie entre eux griot, luth, devise et épopée et qui n'est rien d'autre que la force agissante de la parole et de son substitut musical, leur faculté de 'prise' sur la personne tout entière.

L'épopée est comme nous l'avons déjà dit (et comme son nom même la désigne) *parole* et elle doit être efficiente en soi, par cette force de la parole qui se trouve surtout exploitée dans un autre genre littéraire particulièrement représenté et vivant en Afrique : celui de la devise. La devise est une définition concise, dense et valorisante (souvent métaphorique et paroxysmique) d'une personne (ou d'une entité abstraite, d'un lieu etc.), dont l'énonciation a pour finalité d'appeler et de contraindre le sujet ainsi interpellé à se conformer à cette définition de lui-même, image essentielle et sublimée de l'acmé

de son être. Nous avons étudié ailleurs la nature, la fonction et le style de la devise, évocation et invocation de la personne⁸, et présenté les raisons qui nous ont fait décerner à l'épopée la fonction d'une 'devise collective'⁹.

On trouve certes, dans les textes épiques, quelques devises, mais ce qui importe ici, c'est de rappeler le rôle prédominant de la devise musicale qui procède de la même façon que la verbale et a une vocation identique. Car la part prépondérante de cet aspect musical dans l'épopée peule nous met directement sur la voie de la fonction de ce genre. En effet, le *hoddu* joue tout au long du récit la devise musicale du héros concerné ou, s'il ne lui en connaît pas, celle de l'un des héros peuls représentatifs du *pulaaku* et auquel il peut l'assimiler. Cette devise musicale sert de toile de fond sur laquelle peuvent venir se greffer quelques thèmes musicaux conventionnels complémentaires (air des chevauchées, tambours des combats etc.) ou quelques variations descriptives qui servent d'enluminures. Elle représente le thème de base qui, repris entre chaque épisode, entre chaque séquence, ressource en permanence le récit et recentre l'attention et l'exaltation du public sur le héros et les valeurs qu'il incarne.

La musique, dans l'épopée peule, apparaît non pas comme un simple accompagnement de la parole mais comme la source même de celle-ci : à elle seule elle peut dire ce que le récit ne fait que développer ; l'auditoire ne s'y trompe pas qui, sitôt joués les premiers accords d'ouverture, se trouve déjà investi de toute la charge signifiante de la devise du héros - qu'il connaît bien - et n'en attend plus que le plaisir de l'explicitation verbale qui en est comme une redondance ; plaisir qui ne fait qu'attiser celui des retrouvailles : retrouvailles avec le héros, avec les vertus du *pulaaku* mises en oeuvre par ses actions et attente d'un nouveau talent capable de les retransmettre. Et c'est là, pour l'auditoire, confirmation affinée de son savoir, renforcement de sa participation au savoir commun et collectif qui fonde la culture du groupe, appropriation renouvelée, enfin, du pouvoir de ce savoir ; en un mot, c'est pour chacun un resourcement dans la conscience aiguïlée et exaltée de son identité et dans l'assurance de la solidarité et de l'unité du groupe qui s'y reconnaît.

Cette analogie foncière entre la devise et l'épopée - qui passe ici par le lien du *hoddu* est aussi confirmée par le fait que ces deux genres, ainsi que leur instrument de musique propre, sont l'apanage d'un seul et même groupe socioprofessionnel spécialisé, celui des griots *maabuube*. Certes le récit qui illustre les faits et gestes du héros et qui met en scène les vertus dont on le sait porteur, est un élément fondamental de la culture du groupe, mais c'est son association avec la devise musicale qui confère à son message outre sa charge sémantique, sa réelle fonction. Le même récit, simplement raconté, sans son support musical, perd - nous en avons fait l'expérience -

son caractère d'épopée pour devenir une anecdote, intéressante, assurément, mais sans autre finalité que d'information ou de distraction ; or l'histoire relatée étant le plus souvent connue de tous, cette seule finalité serait sinon caduque, du moins restreinte. La véritable finalité de l'épopée semble se situer à un autre niveau ; il s'agit moins pour elle de transmettre que d'*utiliser ce savoir*, coulé dans une *mise en forme particulière* et livré au *talent* personnel de l'artiste, à seule fin de revitaliser en l'auditoire la *conscience de son identité distinctive*, de son *unité* et de sa *cohésion*, en le faisant *communier dans l'exaltation*.

L'épopée met donc tout en oeuvre pour créer une exaltation, un élan qui, de la reconnaissance d'une identité commune, fasse une aspiration au maintien de cette identité ; pour que de γυναιξ, elle devienne πρᾶξις, le récit ne suffit pas, il lui faut l'adjuvant de la musique qui, par son caractère même de 'devise' informe la nature de celui-ci ; de même que la devise d'une personne agit sur elle par son style et son effet paroxystique, de même le récit épique peut reposer fondamentalement sur cette notion de *paroxysme*. Les héros s'y présentent en effet comme excessifs, hors des normes et foncièrement inimitables (faute de quoi ils perdraient sans doute leur statut même de héros épiques). Il est évident que l'épopée ne propose nullement un modèle, une illustration de caractères ou de comportements à reproduire ; l'épopée n'a pas l'aspect exemplaire et 'pédagogique' du conte ; elle a plutôt une vocation de 'moteur' : elle se veut éveil et élan qui portent l'âme à une intensité de conscience et une tension de la volonté suscitées autant par ce que dit le texte que par les modalités de ce dire.

Cette notion de *paroxysme* prend pour forme, dans la structure narrative, celle de la *transgression* : toute transgression est franchissement d'un seuil que seul autorise un *excès* ; et cette transgression y apparaît sous tous ses aspects :

- . la transgression au sens étymologique du terme, c'est-à-dire le passage d'un monde à un autre, l'intrusion dans un univers auquel on n'appartient pas, l'appropriation d'un attribut ou d'un avoir propre à cet autre univers : c'est le cas de la tentative de conquête de l'immortalité, dans le *mvèt* ou l'appropriation d'une part de viande sur le marché de Ségou par Bilissi, dans l'épopée bambara.

- . la transgression d'une règle ou d'une contrainte, qui se traduit par une rébellion qui peut être d'ordre politique, religieuse, sociale etc. ; c'est par exemple le refus de payer tribut à son suzerain ou d'observer la religion imposée...

- . la transgression des normes de comportement régissant la société et en assurant l'harmonie ; dédain des lois d'hospitalité, inobservance des types de relations conventionnels entre groupes sociaux (telle la gifle assénée au griot par Silâmaka et qui fera basculer son destin) etc.

La *transgression* qui va souvent jusqu'à la provocation caractérisée apparaît comme le point focal et le ressort de toutes les actions qui créent la *dynamique* du récit épique en même temps qu'elles lui donnent son *sens*.

Dans la logique narrative, la transgression se trouve généralement motivée par un *défi concurrentiel* et elle aboutit toujours à une *situation agonistique*. Et cette situation agonistique, clé de voûte de tout récit épique, est elle-même ambiguë dans la mesure où elle est conditionnée et même provoquée par la qualité intrinsèque du héros épique alors que, en même temps, elle est précisément là pour donner à cette qualité une occasion de se manifester ; ce qui, au plan de la structure narrative est cause, se trouve être fin, au plan de l'orientation sémantique et l'action devient simultanément le lieu d'identification et de réalisation du héros, lui-même projection de l'identité et de l'unité du groupe.

Nous ne pouvons, dans le cadre de cet exposé, nous étendre davantage sur l'analyse des particularités qu'entraînent cette orientation et cette finalité du genre épique, dans le traitement des thèmes, l'économie générale du récit, sa mise en forme stylistique etc. Nous rappelons simplement que les divers types d'épopées sont conditionnés par la conception que se fait de son identité chaque peuple concerné : les uns cernent leur identité et leur spécificité distinctive principalement dans leur mythologie, les principes organisateurs de la société étant transmis par un héros-civilisateur (tel que Mwindo) ou bien encore le monde des Immortels étant, dans le *mythe*, comme une méta-société informant celle des humains⁶ ; d'autres, tels les Malinké, les Bambara, la situent plutôt dans leur histoire et dans l'occupation de leur territoire politique ; d'autres encore, tels les Peuls, dispersés géographiquement et diversifiés par les aléas de leur histoire, préfèrent la revendiquer dans un comportement éthico-social, une certaine qualité d'être de la personne, révélée à travers les aventures personnelles de quelques héros bien précis et bien humains.

A partir de données communes générales telles que :

- . la narrativité,
- . la focalisation de l'action autour de héros fortement personnalisés ou de personnages archétypaux,
- . les situations agonistiques orientées soit vers l'organisation socio-politique ou l'histoire, c'est-à-dire une construction externe de l'identité du groupe, soit vers la manifestation de la personnalité intrinsèque du héros-pivot, c'est-à-dire, une émanation interne de cette identité,

on peut voir se construire des textes extrêmement différents tant dans leur contenu que dans leurs formes d'expression et dont les traits permettant de les identifier comme épiques tiennent moins à leur qualité de textes qu'à leur fonction d'actes de parole destinés à réactualiser une identité 'idéologique' et culturelle fondatrice d'unité communautaire.

Il est loisible de chercher à déceler, pour chaque culture, les propriétés structurelles et formelles qui caractérisent l'épopée par rapport aux autres genres pratiqués dans la culture concernée, mais leur analyse révèle que ces propriétés ne font que traduire les moyens particuliers que le groupe a choisi de mettre en oeuvre, en raison de leur efficacité, pour ajuster le texte épique à sa finalité et à sa fonction. Ce n'est qu'une fois reconnue la réalité de cette orientation que se trouve validée l'étude de la stratégie textuelle ainsi justifiée.

On conçoit dès lors toute l'importance culturelle d'un tel genre littéraire et l'utilisation à laquelle il peut se prêter comme facteur de mobilisation culturelle, politique, nationale etc. ; ce qui explique d'ailleurs d'une part son implication dans le système socio-politique dans bien des sociétés (genre réservé à une classe socioprofessionnelle, ou bien nécessitant une initiation etc.), d'autre part les aléas de son destin (tour à tour favorisé ou interdit selon les circonstances historico-politiques) et enfin sa grande vitalité qui fait dire à Eno Belinga que le *Mvet*, 'profondément enraciné dans le passé, est un art essentiellement tourné vers l'avenir'⁵.

L'épopée semble donc devoir se définir de façon prioritaire par référence à sa fonction et à sa finalité : car c'est là ce qui peut rendre compte tout à la fois de la diversité de ses réalisations textuelles et formelles selon les contextes culturels et de l'appartenance de ces oeuvres à une même classe dans le système général des actes de paroles.

Par ailleurs, cette situation de l'épopée n'est pas sans illustrer la complexité du problème des genres du discours, lorsqu'on envisage ceux-ci dans le cadre des littératures orales. En effet, pour reprendre les expressions de Tzvetan Todorov, 'la codification des propriétés discursives' ou 'la logique des relations mutuelles entre les éléments constitutifs de l'oeuvre' ne suffisent plus ici à ériger l'épopée en genre littéraire distinct ; il faut y adjoindre la référence à des éléments culturels extratextuels tels que l'association du texte à la musique, la qualité des rapports du texte ainsi énoncé à ses destinataires et la fonction assumée, dans la société, par cette manifestation culturelle prise dans sa totalité.

N O T E S

1. *Littré, Dictionnaire de la langue française*, t. 2 :
 Epopée : 1. Narration en vers d'actions grandes et héroïques...
 Epopées primitives : poèmes dans lesquels certains peuples, avant la culture littéraire, ont célébré leurs dieux et leurs héros.
2. Le poème épique soumis à des règles, avec son merveilleux, ses épisodes ; c'est l'imitation, ou récit, d'une action intéressante et mémorable ; ainsi l'épopée diffère de l'histoire, qui raconte sans imiter ; du poème dramatique, qui peint en action ; du poème didactique, qui est un tissu de préceptes ; et des fastes en vers qui ne sont qu'une suite d'événements sans unité (*Marmontel, Eléments de littérature*).

Le Petit Robert :

Epopée : long poème (et plus tard, parfois, récit en prose de style élevé) où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait.

2. G. Dumézil, *Mythe et épopée*, I, Paris, Gallimard, N.R.F. 1968, p. 19.
3. Notons ici que, par commodité, nous partons du postulat de l'existence d'épopées africaines, sans avoir traité auparavant du problème général des genres et de leur distribution dans des cultures diverses ; signalons simplement que, si nous avons classé ces textes sous une étiquette commune, c'est que, dans les cultures qui les produisent, ils occupent une place homologue à l'intérieur du système des genres littéraires propre à chacune d'elles et remplissent une fonction analogue.
4. Nous n'avons pas envisagé ici la riche production épique swahili non seulement en raison des limites de cette étude, mais surtout à cause de l'impact de la culture islamique sur la grande majorité des textes d'*Utenzi*.
5. Massa Makan Diabaté, *Essai critique sur l'épopée mandingue* (thèse de Doctorat de troisième cycle, Université Paris I), p. 648.

Eno Belinga, *L'épopée camerounaise, Mvet* (ouvrage publié avec le concours de l'Université de Yaoundé par le Centre d'Édition et de Production Pour l'Enseignement et la Recherche 1978), p. 39.

6. D. Essone Atome Ongoane, *Société et méta-société* (le système politique fang), (Thèse pour le Doctorat de troisième cycle, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales 1980).
7. Eno Belinga, *op. cit.*, p. II.
8. Christiane Seydou, 'La devise dans la culture peule : évocation et invocation de la personne' in G. Calame-Griaule (ed.), *Langage et cultures africaines*, Paris, Maspero 1977, 187-264.
9. Christiane Seydou, *Silâmaka et Poullôri*, récit épique peul, Paris, A. Colin 1972, Coll. Classiques africains, 13, 277 p., 3 disques.