

La performance du griot mandingue : une mise en spectacle des indices énonciatifs du *fasiya*<sup>17</sup> et du *fadenya*<sup>18</sup>

**KOUYATE Mamadou**

Département de Lettres

Université de Kankan

[mamadoumabiancekuyate@gmail.com](mailto:mamadoumabiancekuyate@gmail.com)

**Résumé**

La performance du griot mandingue se présente comme une association et /ou une combinaison harmonieuse de divers éléments dont notamment la voix, le corps, les gestes la musique, le « *fasiya* » et le « *fadenya* ». Ces derniers qui sont constitutifs du procès de réalisation de l'énonciation du griot surgissent, se dévoilent et conduisent quasiment l'artifice de la performance.

Cet article a pour but de contribuer à connaître les indices énonciatifs témoignant la co-présence du « *fasiya* » et du « *fadenya* » dans la performance du griot mandingue. Par ailleurs, il s'agit de montrer que l'énonciation est un lieu de manifestation de ces deux forces.

**Mots clés : griot- performance-fasiya-fadenya- Manden**

**Abstract**

The performance of the griot maninka presents itself as an association and/or a harmonious combination of various elements including the voice, the body, the gestures of music, the "fasiya" and the "fadenya". The latter which are constitutive of the process of making the utterance of the griot arise, unfold and lead almost the artifice of performance. The purpose of this article is to contribute to the enunciative evidence of the copresence of the "fasiya" and the "fadenya" in the performance of the griot maninka. It is also a matter of showing that the enunciation is a place of manifestation of these two forces.

**Keywords:** griot-performance-fasiya-fadenya-manden

---

<sup>17</sup> Selon Cristiana Panela le critère d'appartenance par naissance à une catégorie sociale

<sup>18</sup> Descendance patrilinéaire

## Introduction

En Afrique, les griots sont les professionnels de la parole et / ou exactement «*gens de la parole*<sup>19</sup>». Au Manden, ils jouent plusieurs rôles dont notamment ceux de précepteur, de conseiller, de médiateur, d'animateur socio-culturel, d'ambassadeur etc. Ces considérations ouvrent la voie aux sollicitations du griot dans divers espaces surtout ceux sur lesquels s'accomplissent le couronnement des actes fondamentaux de la vie : la naissance, le mariage, les funérailles. En officiant les cérémonies et autres, on constate que le griot apparaît comme un être en tension face aux défis qui jalonnent la réalisation de sa personnalité. Ceci est constant en raison de ses multiples mises en scènes au cours desquelles il exploite toutes les ressources langagières, corporelles, gestuelles et autres pour que l'adhésion à son discours l'emporte.

Si ces dernières font l'objet de nombreuses investigations scientifiques, il importe de mentionner que des paramètres comme le «*fasiya*» et le «*fadenya*» sont rarement appréhendés et interrogés sous le jour de leur appartenance à la performance du griot. Or l'activation du levier d'influence de ces deux forces met à rude épreuve l'humilité et / ou la modestie qui caractérise le griot. Il en résulte un travail artistique de re-création et de remodelage observable au travers des indices énonciatifs dont la connaissance aiderait à décrire les traces du «*fasiya*» et du «*fadenya*». La littérature peu fournie sur le sujet montre une lacune à combler. Dans cette construction, en quoi le fonctionnement des indices disséminés dans la masse narrative permet de comprendre la mise en spectacle de ces forces?»

---

<sup>19</sup> Une expression fréquemment utilisée par Sory Camara (1976) pour désigner les griots.

Pour une meilleure compréhension de la mise en spectacle des signes de co-présence de ces forces, il apparaît nécessaire d'envisager un travail pour tenter de connaître celles-ci et leurs indices énonciatifs d'une part, et montrer d'autre part, que l'énonciation est l'espace de prédilection de leur repérage. C'est dans ce cadre qu'il convient de situer notre réflexion.

### **Base théorique**

Avant tout développement, nous allons décliner la base théorique de référence de notre travail. U. BAUMGARDT (2008, p.52) qui consacre une étude à la notion de la performance en littérature orale se réfère à la critique anglo-saxonne pour définir la performance comme « *L'ensemble des paramètres composant le procès de réalisation d'un énoncé exprimé oralement hic et nunc* ». L'auteure de « *autour de la performance* » précise que c'est dans ce sens que le mot est employé de nos jours dans les travaux consacrés à l'oralité. A partir de là, toute performance concerne l'ensemble des paramètres que l'on met en œuvre dans le cadre de la réalisation d'un énoncé exprimé oralement. En revanche, nous observons que dans l'analyse des arts vivants, la performance, généralement associée à l'idée de « *rendement, résultat, exploit* », s'utilise plutôt dans le sens de l'ancien français *performer* c'est-à-dire « *accomplir, exécuter* ». Cette notion se rapporte à l'interprétation, à la réalisation ou à la mise en scène comme en témoignent de nombreux travaux dans le domaine de la musique, de la danse, du théâtre ou de la description des rituels.

Dans la littérature orale, la notion de performance qui est définie pour décrire une situation d'énonciation précise, spatio-temporelle unique, est relativement récente. Elle s'emploie explicitement dans la littérature francophone, depuis les années soixante-dix. Les éléments qui concourent à la réalisation de la performance ont fait l'objet de nombreuses études depuis plusieurs décennies. Il convient de rappeler les travaux de G. CALAME-Griaule (1965) qui consacre la quatrième partie de son ouvrage *Ethnologie et Langage* à la parole et aux moyens d'expression non verbaux, notamment l'expression plastique et musicale. En 1970, elle expose sa définition de l'approche ethnolinguistique appliquée à la littérature orale et souligne la nécessité de l'étudier dans son contexte et par rapport à sa performance. Cette conclusion accorde une place importante au contexte littéraire et à la performance pour une étude de la littérature orale. Parallèlement, dans la

littérature anglophone, l'importance de la performance est clairement reconnue comme en témoigne la position de R. FINNEGAN (1970).

Chez certains africanistes, divers aspects de la performance sont abordés pendant les années soixante-dix. En revanche, il importe de mentionner que l'étude est loin d'être systématique. Dans cet ordre d'idées, citons le numéro spécial des *Cahiers de Littérature orale* (1982) portant sur les conteurs. Dans la bibliographie, sont mentionnées les premières études consacrées par les africanistes aux conteurs, notamment les travaux de R. FINNEGAN (1967) et P. NOSS (1970).

U.BAUMGARDT (2000) et G. CALAME- Griaule(2002) se sont orientées plus récemment dans cette perspective des répertoires des conteurs tout en développant les éléments de la performance que sont : le geste, la voix, et la musique. Pour notre travail, nous retenons la définition de U.BAUMGARDT dont la perspective permet de prendre en compte le «*fasiya*» et le «*fadenya*».

## 1. Le «*fasiya*» et le «*fadenya*»: les indices énonciatifs de leurs manifestations

En tant que produit de la famille, de l'école et surtout du maître, le griot apparaît sous le jour d'un compétiteur face aux autres membres de sa corporation. C'est pourquoi, il apparaît comme un être profondément dominé par le désir d'enrichir son répertoire riche et dynamique car comme le révèle A.O.BARRY (2011, p.12) «*toute œuvre orale est une tension qui articule le passé, le présent et l'avenir, ce qui en fait un organisme vivant perpétuellement en devenir. Le griot n'est pas simplement un récitant, mais son œuvre porte les marques d'un travail intense de créativité*». En effet, c'est en articulant ces trois moments que le griot raconte l'histoire du Manden. Nous allons décrire les indices énonciatifs qui renvoient au déploiement du «*fasiya*» et du «*fadenya*» à la source de la prédisposition du griot à varier son récit.

### 1.1 Le «*fasiya*» dans la performance

Le «*fasiya*» peut être défini comme la part de l'héritage social que tout individu reçoit à sa naissance. Chez le griot, par exemple, il détermine l'attachement aux modèles en vigueur dans la société. Pour C.M.C. KEITA (2000, p.9) il s'agit davantage d'une «*force centripète dans la mesure où elle mobilise l'artiste à œuvrer dans le sens de la continuation d'une tradition en suivant, grosso modo, les*

*canons incarnés par le père et la lignée paternelle*». C'est donc l'axe de l'apprentissage et de l'exercice de la responsabilité consistant à perpétuer la tradition familiale héritée du père et incarnée par le «*jamu*» ou le patronyme familial, dans une société où «*la spécialisation des tâches prend sa source dans les principes fondamentaux de la vie matérielle et spirituelle* » (C.M.C KEITA 2000, p.10).

Dans la vie courante, l'éducation du griot commence au sein de la famille où le «*jamu*» est un héritage d'une continuité historique sociale et culturelle qui se pratique de père en fils. Ainsi, prolonge-t-il le repère de la famille. Se situant dans ce prolongement, le griot travaille pour incarner et mériter la dignité de sa descendance et faire figure de meilleur représentant car comme le disent les Maninka: *ali ni i te se fa ke korɔ iye a koron koron i ko* qui signifie que «*même si tu es incapable de prendre l'héritage de ton père, tu dois être en mesure de le traîner après toi*» (notre traduction). D'où l'importance pour chaque membre de la famille de se prévaloir du «*jamu*» commun, du titre de digne successeur de l'ancêtre et d'en assumer avec fierté la continuité. L'effectivité de cette tâche n'est mesurable que lorsque l'héritier pose des actes qui attestent l'incarnation de la mémoire des ancêtres.

Au-delà de ce repère, au Manden, la réalisation de l'individu se fait sous son «*tɔgɔ*» c'est-à-dire son nom personnel. Le griot ne dérogeant pas à la règle ne fait que reprendre le flambeau en son nom en essayant d'être le meilleur communicant dont «*sa race*» peut être fier. Ainsi, en essayant de concilier l'usage de son «*tɔgɔ*» et de son «*jamu*», le griot mandingue qui déclame une épopée en public se propose de transmettre idéalement le discours tel qu'il a reçu de ses parents et de ses maîtres. Mais cet acte ne peut s'accomplir réellement comme tel malgré une réelle réappropriation du texte oral. En effet, pour comprendre la nature de la relation qui se tisse entre l'artiste et son public, il semble intéressant de voir dans l'oralité autre chose que le seul ensemble de techniques narratives et rhétoriques que l'artiste utiliserait délibérément dans le but de produire divers effets. Comme le souligne C.M.C. KEITA (2000, p.9) «*L'oralité africaine est une réalité complexe qui englobe, entre autres éléments, la langue, la religion, la spiritualité et les institutions particulières d'une société donnée. Elle est cet environnement global qui conditionne [...] la pensée et le comportement de l'artiste oral*». Ce qui

suppose que pour toute étude de l'oralité africaine, il importe de prendre en compte la langue, la religion, la spiritualité et les institutions consacrées porteuses des valeurs des sociétés traditionnelles. Dans ces conditions, il est important de mentionner que chez le griot mandingue, tout procès de réalisation énonciative est marquée par l'empreinte de deux forces socio-psychologiques : le «*fasiya*» et le «*fadenya*».

Ceci dit, le «*fasiya*», qui habite l'artiste, agit sur celui-ci au moment de la prise de parole et de la déclamation du récit. Il constitue la première force qui traverse le griot, et à laquelle il est confronté. Ses traces et ou / ses manifestations sont repérables. Par exemple, ces dernières transparaissent dans le protocole énonciatif introductif de la prise de parole du griot-orateur de la version de l'épopée mandingue de Djibril Tamsir Niane, dans lequel Djeli Mamadou Kouyaté à travers une auto présentation fait référence à son père : «*[...] C'est moi Djeli Mamadou Kouyaté, fils de Bintou Kouyaté et de Djeli Kedian Kouyaté, maître dans l'art de parler [...] Je tiens ma science de mon père Djeli Kedian qui la tient aussi de son père*» (Avant propos). L'exercice de la profession de griot apparaît ainsi comme un héritage transmis de père en fils à travers lequel se manifeste le «*fasiya*». Le rattachement du griot à son père, à son grand-père et à son ancêtre témoigne de la prégnance du «*fasiya*» dans l'art de la perpétuation de la notoriété ou de l'image positive que s'est forgée sa famille par le biais du «*jamu*». De cette manière, on peut retenir que la performance équivaut à une mise en spectacle du «*fasiya* »

Ainsi, le «*fasiya*» impose-t-il à l'enfant de s'attacher à son «*jamu*», alors que le «*fadenya*» que nous décrivons maintenant, et qui relève du même principe socioculturel, l'amène à rivaliser avec les exploits de ses ancêtres, à se distinguer des autres par son «*tɔgɔ*».

## 1.2. Le «*fadenya*» dans la performance

### 1.2.1 Le «*fadenya* » : quelques repères dans la littérature

En tant que forme de transmission de l'image de la famille, le «*fadenya*» rappelle les travaux de J.SVENBRO (1988) sur la «*génésis*» (descendance) et le «*kléos*» (renom). Le nom est une marque importante de la nature humaine. Selon Svenbro, la première écriture

en Grèce ancienne est inéluctablement celle du nom propre. Elle est consacrée par le travail du scripteur qui appose sur chaque objet des noms qui continueront à être prononcés chaque fois qu'on le touche. « *le nom propre fonctionne dans le cadre de la procréation, de la génésis* » (1988, p.75). Pour les Grecs, les humains ont deux manières d'accéder à l'immortalité : la génération (*génésis*) ou la descendance et le renom (*kléos*).

Au Manden, par son nom, le jeune griot mandingue, dans son rôle de digne descendant de l'ancêtre, est fier d'assurer l'immortalité de la famille en donnant un sens au « *fasiya* ». Egalement par sa renommée (« *kléos* »), il assure sa propre immortalité. Ce sont deux éléments auxquels tout griot accorde de l'importance. Ce qui amène à conclure que la défense de la « *génésis* » et du « *kléos* » qui apparaît comme une préoccupation du griot participe du maintien de la vigueur et de la vitalité du « *fadenya* ».

Se situant dans le prolongement des travaux de J. SVENBRO, J. CLERGET & al (1990) font un débat autour du nom et de la nomination qu'ils abordent dans la multiplicité de ses facettes. Les auteurs déclinent les modalités, les règles, les usages et les rites propres à chaque culture selon lesquels le nom se donne. Ainsi J. CLERGET & al (1990) reprennent et affinent la théorie de Svenbro. Les deux façons (précédemment déclinées) d'acquérir l'immortalité sont combinées. Il est évident que c'est la « *génésis* » qui rend possible l'immortalité par le « *kléos* ». Sans génération, il n'y a pas de *kléos*. Si le nom apparaît essentiellement attaché au culte des morts et des ancêtres, il est avant tout la marque de l'existence sur terre. Toutes les options de nomination existent. Comme le remarquent J. CLERGET & al (1990, p.20) : « *il peut y avoir un nom spécial pour celui qui naît après des événements particuliers* ». Cela se vérifie dans de nombreuses cultures africaines notamment celle du Manden (par exemple *sununkun* qui veut dire ordure est donné comme nom après plusieurs décès de bébé chez une même femme). L'attribution de nom court sur l'axe généalogique pour consacrer la singularité du sujet nominé et lutter contre une fracture possible dans la continuité. Toutes ces considérations s'attachent à démontrer l'importance du nom. A chaque prise de parole, le jeune griot s'appuie sur son nom, le « *tɔgɔ* » pour se hisser au rang des meilleurs.

On comprend alors les raisons qui font que le « *fadenya* » constitue l'axe de la compétition autant avec ses ancêtres qu'avec ses contemporains. C.M.C KEITA (2000, p.29) souligne son importance en notant que « *dans la société extrêmement compétitive*

*des Malinké, les réalisations de chaque personne se mesurent à l'aune de l'héritage ancestral, de la renommée ou togo conquise par le père». Ainsi, chaque Maninka s'inspirera volontiers des ressources de sa classe pour conquérir sa propre renommée ou togo et marquer la société de son sceau personnel en lançant par la même occasion un nouveau défi aux générations futures.*

En raison de l'importance du «*fadenya*», lorsque des conflits éclatent, on interroge les tensions dans le système de parenté. Selon J JANSEN (1999, p.54) «*Ce système distingue les enfants issus d'une même mère et les enfants issus d'un même père. Une rivalité peut dresser l'un contre l'autre, deux frères qui ont le même père, mais qui n'ont pas la même mère, et ce, en raison du système conjugal polygame du Mandé*».

Ainsi, le système établit-il une démarcation entre les enfants d'un même père issus de mères différentes par le fait de la polygamie. Très souvent, le rapport entre deux enfants compères, descendants de même père et de mères différentes, excite des rivalités car les deux sont des «*faden*» c'est-à-dire: enfants de même père. De ce fait s'établit le «*fadenya*». Mais dans le cas de la descendance d'une même mère, on parle de «*badenya*». Le «*fadenya*» qui se caractérise par l'envie, la jalousie et la compétition, peut souvent être fatale pour les «*faden*». Le rapport entre Dankarantouma et Soundjata dans *l'épopée mandingue* de D. T. NIANE (1960), qui en est un développement, illustre bien, l'attitude du «*faden*» et le phénomène «*fadenya*».

Par ailleurs, il importe de préciser que «*faden*» ne renvoie pas toujours à la parenté biologique. Cela atteste l'étendue de son champ sémantique. En effet, on peut observer cette rivalité ouverte entre les pairs d'une même corporation, que la réciprocité place sur un terrain commun de compétition sociale. Dans cet élan, le «*fadenya*» tend à englober dans le langage courant toute relation qu'elle soit sociale ou politique mais compétitive. Selon M.M.DIABATE (1973, p.12) : «*le fadenya est la compétition franche excluant la ruse et la duperie*». On peut observer la manifestation de ce «*fadenya*» chez les griots qui sont en compétition en leur nom, au nom de leur famille, au nom de leur école et de leur maître. En adoptant la posture du «*faden*», le griot emprunte une attitude qui consiste à s'imposer comme une icône, le «*fadenya*» influe alors sa déclamation.

### **1.2.2 Le «*fadenya*» dans la performance**

Loin de prétendre à une traçabilité suffisante, il est important de mentionner que la manifestation du «*fadenya*» transparait dans l'énonciation du griot mandingue sous le

masque du « discours relaté »<sup>20</sup> au sens Peytardien du terme. Pour apporter plus de clarté à notre développement, nous allons adosser ce vocable à quelques éléments théoriques qui s'y rapportent.

En raison de l'ambiguïté de cette notion, de son inadéquation révélée, elle génère une importante littérature. Plusieurs chercheurs dont notamment L.ROSIER (2008), J.AUTHIER-Revuz (2001), J. PEYTARD (1982,1989) abordent le discours rapporté. Mais c'est l'approche de J PEYTARD qui cadre avec notre développement. Pour désigner le discours rapporté, J PEYTARD (1982, 1989) préconise plutôt l'emploi de l'expression: discours relaté avec en toile de fond l'émergence du «*tiers parlant*». Nous nous inscrivons dans cette perspective car nous relevons dans le récit du griot, les traces de la manifestation du «*fadenya*» par le biais du discours relaté.

Le «*fadenya*» advient chaque fois que le griot orateur reprend sous forme de «parole futée», adopte des formes verbales servant à dévaluer, à mépriser et / ou à tourner d'une certaine manière au ridicule, la créativité d'un griot autre que soi. Cette manière d'ironiser l'autre à laquelle se livrent les griots est pratiquée différemment d'un parolier à un autre. Dans cette stratégie discursive, le discours de l'autre c'est-à-dire du potentiel adversaire qui se situe dans l'axe de la concurrence est tiré vers le bas, vers la médiocrité et / ou vers le pôle négatif. Les indices du discours relaté se retrouvent dans *l'épopée de Sunjata* (M.KOUYATE, 2016).

Certaines prises de positions dans la réfutation, disséminées dans le récit procède d'une sous-estimation du potentiel véridique de la parole (énonciation) des autres griots comme c'est le cas dans l'extrait suivant:

*Dɔluko : arabufin.*

*Arabufin te yen.*

*Arabu bæe gelen ne.*

*Farafin min nu manson,*

*Ka la alu dijɔgon lu kan,*

*Ka na alu baden nu sɔdɔ wagadu lade dɔ,*

*Ni alu tole arabu la,*

*Olelu kilini ko: arabufin.*

*Aarabufin.*

*Nɔte farafin ne lu ye.*

---

<sup>20</sup> C'est ainsi que Peytard nomme le discours rapporté.

Certains disent: les Arabes noirs  
Il n'y a pas d'Arabe noir.  
Tous les Arabes sont blancs.  
Les Noirs qui n'ont pas accepté  
De se joindre à leurs camarades  
De venir trouver leurs frères à la rencontre de Wagadou  
Et qui sont restés en Arabie  
Ce sont eux qui sont appelés: Arabes noirs.  
Arabes noirs.

Sinon ce sont des Noirs. M.KOUYATE (2016, p.p : 55-56)

En milieu maninka, la mise en œuvre du mécanisme de la provocation déguisée est bien connue chez les griots. Généralement, ceux-ci ne nomment pas directement leurs adversaires dans leurs invectives. Ils passent par des formules plus souples pour le faire. Dans ce cadre, l'expression *certains disent* est bien indiquée pour traduire l'intention de l'orateur qui la prononce. Au fond, la formulation révèle l'émergence du tiers-parlant théorisé par J. PEYTARD (2007), ce qui permet de marquer la distance et d'évaluer le discours proféré. En effet, par « *tiers-parlant* », l'auteur désigne toutes espèces de personnages convoqués dans le discours relaté ou plus exactement : « *un ensemble d'énoncés prêté à des énonciateurs dont la trace est manifestée par: « les gens disent que ..., on dit que ..., on prétend que..., mon ami m'a dit que....»* (J.PETARD, 1993).

L'attitude évaluative face aux discours tenus ailleurs par d'autres énonciateurs, (assurément d'autres griots spécialistes) montre que Karamo Adama Diabaté se pose, comme l'orateur qui détient la vraie version et la meilleure explication possible de l'épopée mandingue. Cette réfutation des autres thèses portant sur la réalité historique qu'elles font revivre, d'une certaine manière, mime la rivalité qui existe entre les griots de renom.

Par ailleurs, les énoncés allusifs sont plus expressifs. Chez Djibril Tamsir Niane, Djéli Mamadou Kouyaté essaie de nuancer en trouvant refuge dans le *fasiya* et le *fadenya*. Dans le discours qui suit, il anticipe sur la critique par ces mots : « *Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge ; c'est la parole de mon père ; c'est la parole du père de mon père. Je vous dirai la parole de mon père telle que je l'ai reçue ; les griots de roi ignorent le mensonge* » (**Avant-propos**). Ce discours est centré sur les cordonnées personnalisées du locuteur à travers **maetmon**. C'est sur un fond de dénigrement de l'autre que l'orateur met en vedette son ethos.

Ailleurs, en énonçant le fait que *les griots du roi ignorent le mensonge*, le patronyme Kouyaté se présente comme l'un des excellents griots du Manden. Ainsi, l'orateur active-t-il le levier de la provocation, tout en légitimant sa parole comme étant celle qui ne souffre d'aucune forme d'altération. Cette mise au point permet de comprendre que le griot ne peut se soustraire, quel qu'il soit, à l'emprise du « *fadenya* » qui prend possession de lui en orientant son discours vers le culte de la personnalité.

## **2. La place du « *fasiya* » et du « *fadenya* » dans la performance**

Dans sa tâche permanente de transmission de l'histoire du Manden, le griot évolue sous l'influence des deux forces que nous venons de décrire précédemment. En effet, ces forces catalysatrices impulsent le travail artistique du griot qui dans le contexte traditionnel assure essentiellement le travail de mémoire. Ainsi, sauvegarde-t-il celle-ci. En considérant la définition de la mémoire chez le P.LAROUSSE : « *faculté de conserver les idées antérieurement acquises : la mémoire se cultive par l'usage* », se dégage l'idée de capacité à conserver par la mémoire qui s'exerce par la pratique. L'allusion est faite tout au long de l'exercice auquel le griot est soumis pour pouvoir assumer son rôle de « *tradition-archives* » de la littérature orale mandingue. Dans la perspective de la conservation et de la diction de l'œuvre patrimoniale, le griot a recours à des ressources acquises et des aptitudes apprises auprès des maîtres de la parole dans les différentes écoles de tradition orales.

La mémoire, qui se cultive par le biais de l'exercice d'apprentissage, subit des influences situant son exercice dans l'ordre du subjectif, de l'affectivité et / ou du mépris. En effet, dans les sociétés traditionnelles mandingues, le rapport au passé entretenu par le griot à travers les récits, relève d'un jeu complexe entre la mémoire et l'histoire. A cela il faut ajouter que même à travers l'épopée mandingue, l'interprète vise avant tout à préserver la cohésion sociale et à proposer ensuite aux contemporains et aux générations futures des modèles à suivre. Là il se passe que l'interprète évolue en terrain bien connu du « *fadenya* », comme ressort de son travail.

Ce qui montre qu'en tant que discours du vainqueur sur le vaincu (le discours de Soundjata contre celui de Soumaoro), l'épopée mandingue fonctionne en quelque sorte, comme l'aboutissement de l'exercice du « *fadenya* », ou disons plus clairement de la

rivalité légendaire qui caractérise le peuple maninka. En nous référant à Y.T.CISSE&W. KAMISSOKO (2000), qui mentionne qu'à Bamako, en 1975, au cours de la première rencontre des détenteurs de la tradition orale et des chercheurs, organisée par la Fondation de la Société commerciale de l'Ouest africain (SCOA) pour la recherche en Afrique noire, on a demandé au griot Wa Kamissoko de Krina, pourquoi la tradition était si peu prolixe sur les successeurs de Soundjata. La réponse très structurée du griot s'est échafaudée dans le style qui sied pour la circonstance. Ainsi a-t-il fait référence au «*fasiya*» et au «*fadenya*».

Naturellement, il est difficile de faire l'éloge de celui qui a connu la défaite. C'est pourquoi, pour assurer à ce modèle exemplaire (Soundjata) toute son efficacité didactique, le récit du griot ne s'embarrasse pas des anachronismes, des omissions volontaires, des non-dits, des raccourcis. Aussi, le griot s'appuie-t-il sur les figures de style pour maquiller et pour grossir les faits et les gestes en vue de bien vernir sa création. Cela suppose tout un travail idéologique en amont de la conservation et de la diffusion du récit épique. En fonction des besoins, des épisodes et scènes narratives sont sélectionnées expressément pour être développés.

Cette démarche montre déjà que le griot ne dit jamais tout le récit. Le respect de cette éthique de la parole représente un autre versant qui permet de cerner davantage l'importance de la conservation de certains passages. Le griot n'évoque que certains aspects dans sa performance. Malgré tout, faudrait-il pour autant récuser l'ensemble des enseignements contenus dans l'épopée mandingue, voire l'historicité des personnages et du héros donné en exemple? Si l'épopée mandingue est tirée de l'histoire, sa narration, qui nécessite aussi bien de l'exactitude que des réajustements, met à l'épreuve l'intelligence du griot. Sans doute faut-il remarquer que l'hommage de la part des griots à l'adresse du héros présuppose une connaissance intime de celui dont les actes doivent être communiqués avec parcimonie par les autres membres de la communauté. Comme le souligne P. BOURDIEU (1982), «*Les locuteurs opèrent en fonction des caractéristiques sociales de leur interlocuteur; ou, plus simplement, les corrections que doivent faire subir à leur accent, dès qu'ils sont placés en situation officielle, ceux qui sont ou se sentent les plus éloignés de la langue légitime*».

De ce qui précède, on comprend que le travail du griot ne se réduit pas à une simple répétition de l'histoire vécue par les peuples, mais il s'autorise sous de multiples influences dont le «*fadenya*» à des interprétations qui sont autant des lectures des mêmes événements. Ailleurs, ces influences ne sont pas passées inaperçues chez A.O.BARRY (2011, p.14) qui mentionne que «*les récits épiques*

*sont en général émaillés de déformations et d'embellissements selon la personnalité du griot*». Un élément peut être oblitéré pendant un certain temps pour les nécessités de la cohésion sociale et remonter en surface à la faveur de modifications dans l'ordre social. Pour mieux appréhender ces aspects, il est indispensable que le travail du griot, surtout dans ces aspects « *mémoriels* », soit traité en rapport avec la fonction sociale qui est assignée à l'histoire et ses différentes conceptions dans la société mandingue pour en comprendre la portée.

L'originalité de l'art du griot se situe dans son aptitude à susciter l'émotion en jouant sur les représentations fortes du passé qui rendent le récit vivant pour les contemporains. Ce point de vue permet de considérer le griot comme un spécialiste de l'art oratoire. C'est ce qui caractérise aussi le style de ses talents oratoires d'autant plus qu'il embrasse différents domaines, notamment l'histoire, la poésie, la psychologie sociale. Ainsi, chaque performance du griot donne-t-elle lieu à une variante de l'histoire. Mais ce style est en partie tributaire de l'attachement du griot au « *fadenya* » qui le conduit à multiplier et/ou à présenter son œuvre sous différentes formes avec des tours de parole dont lui seul a le secret.

Ainsi donc, à la recherche du rythme poétique, le griot se soumet dans le cadre de la composition de l'épopée mandingue à une recherche soignée des tournures qui peuvent conférer au texte toute son épaisseur. Selon F.R.THEURET (2006, p.32) « *L'expression se distingue de la prose ordinaire par une mise en rythme particulière [...] l'énoncée est de plus rythmée par des figures (répétitions, anaphores)* ».

L'art oratoire du griot est complexe. Il résulte de l'association de divers éléments mettant en avant la recherche de la forme poétique et de l'effet dramatique. Ainsi, de la parole, on migre vers le chant.

En parlant du griot, M.M.DIABATE (1973) mentionne que l'artiste présente son récit comme un chant, lequel mime la rivalité entre compères ou gens de la même corporation. Le style du griot qui suscite de l'intérêt, mobilise l'attention de plusieurs chercheurs. À travers son étude sur les épopées de Gambie, G.INNES (1974) déduit que la parole du « *jeli* » est souvent rendue de trois manières qu'il présente comme des « *modes de vocalisation* » et que le *jeli*, au gré de son inspiration conjuguée par les exigences stylistiques ainsi que celles de son

auditoire exploite en vue d'arriver au but ou à l'effet recherché. J. JOHNSON (2004, p.16) n'est pas loin de cet avis lorsqu'il reconnaît que «*les griots peuvent utiliser trois modes d'expression dans le cadre d'une représentation: la narration, la chanson et l'accompagnement*». L'auteur semble avoir observé ces différents modes d'expression dans leur pratique quotidienne. Spécialistes de la parole dans la pratique quotidienne, les griots savent combiner parole, chant et musique pour créer la virtuosité nécessaire à leurs talents oratoires sur fond d'observation du «*fasiya*» et du «*fadenya*» qui sont constitutifs de la performance du griot mandingue.

### **Conclusion**

Le développement que nous venons de faire révèle que la performance du griot mandingue est largement tributaire du «*fasiya*» et du «*fadenya*». Chez le griot mandingue, l'apprentissage systématise l'exercice du «*fasiya*» doublé du «*fadenya*» puisque désormais il parle au nom de sa famille, de son école, de son maître mais aussi en son nom propre. Cela contribue à projeter les deux forces socio-psychologiques en amont et en aval de toute composition du griot. Ainsi, avons-nous décrit ces deux forces dont les indices de manifestation apparaissent dans des foyers dont notamment l'énonciation. La tension qui existe entre le griot et le couple «*fasiya*» / «*fadenya*» fonctionne en induisant une perpétuelle recomposition du récit. Sous l'emprise des deux forces, en plus de son «*capital linguistique*», le griot s'autorise un remodelage de l'histoire. C'est sous ce charme que l'amplification des faits historiques devient un ressort sur lequel s'appuie le travail de création et de (re) création. Finalement, l'analyse montre que le «*fasiya*» et le «*fadenya*» s'appréhendent au travers de l'énonciation qui apparaît comme le lieu de leur mise en spectacle.

## Bibliographie

1. Niane Djibril Tamsir, (1960), *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine
2. Kouyaté Mamadou, 2016, *L'épopée de Sunjata*, Paris, Publibook

### Ouvrages et articles

1. Authier Jacqueline-Revuz, «Le discours rapporté» in Thomassone, R. (dir) *Une langue le français*, Paris Hachette, Coll. Grands Repères culturels, 2001
2. Baumgardt Ursula « *La performance* » in Ursula Baumgardt & Jean Derive (dir.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008
3. Baumgardt Ursula & Derive Jean (dir.), (2005), *Paroles nomades Ecrits d'ethnolinguistique africaine*, Paris, Karthala, Coll. Homme et Société : Tradition orale
4. Barry Alpha Ousmane, (2011), *L'épopée peule du Fuuta Jaloo, de l'éloge à l'amplification rhétorique*, Paris, Karthala
5. Bourdieu Pierre, (1982), *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard. Quatrième de couverture.
6. Diabaté Massa Makan, (1973), *Essai critique sur l'épopée mandingue*, Thèse de Doctorat, Histoire. Lieu de soutenance : Paris 1 Panthéon –Sorbonne
7. Calame-Griaule Geneviève, (1965), *Ethnologie et langage: la parole chez les Dogon*, Paris, Lambert Lucas
8. Calame-Griaule Geneviève, (2002), *Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien*, Paris, Gallimard (« Le langage du conte »)
9. Camara Sory, *Gens de la parole*, (1992), Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké, Paris La Haye, Mouton
10. Clerget Joël & al (dir.), (1990), *Le nom et la nomination*, Paris, Editions Erès
11. Finnegan Ruth, (1970), *Oral Literature in Africa*, Oxford, the Clarendon Press
12. Innes Gordon, (1974), *Sunjata. Tree Mandinka versions*, London, SOAS
13. Jesper Svenbro, (1988), *Phrasikléia, Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, Editions la Découverte
14. Johnson John, (2004), «Griots mandingues, caractéristiques et rôles sociaux», *Griot réel, griot rêvé*, *Africultures* 61-October-Décembre, Paris, l'Harmattan

15. Jan Jansen, (1999), *Epopée, histoire, société : le cas de Soundjata: Mali et Guinée*, Paris, Karthala
16. Keïta, Cheick M. Cherif,(1995), *Massa Makan Diabaté : un griot mandingue à la rencontre de l'écriture*, Paris, l'Harmattan
17. Peytard Jean & al, (1982), *Littérature et classe de langue*, Paris, Credif-Hatier
18. Peytard Jean, (1989) «la mise à mot du tiers parlant comme jeu évaluatif» *Cahier du Français des années quatre-vingt 4*, ENS de Fontenay/ St Cloud, Crédif, ENS, Editions Orprys
19. Peytard**Jean** «D'une sémiotique de l'altération», *Semen* [En ligne], 8|1993, mis en ligne le 06 juillet 2007. Disponible sur URL : <http://semen.revues.org/4182> consulté le 05 janvier 2016
20. Rosier Laurence, (2008), *Le discours rapporté en français*, Paris, Orphrys
21. Rullier-Theuret Françoise, (2006), *Les genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006