

## L'INCIPIT DES RÉCITS ÉPIQUES OUEST-AFRICAINS

Amadou Oury DIALLO\*

### Au commencement du récit

« À tout commencement s'attache la solennité sacrale d'un acte d'inauguration, l'aura d'un pouvoir démiurgique à la fois souverain et nécessaire. Marquant le passage du non-être à l'être, de l'intention à l'action, du possible au réel, l'initium semble vraiment au principe de tout ordre<sup>1</sup> ».

Tantôt appelé « début », tantôt « commencement », tantôt « première page », ou encore « ouverture », l'incipit désigne le début d'un récit généralement romanesque. « Frontière décisive de l'œuvre, seuil à double sens entre le monde et le texte<sup>2</sup> », la théorie du commencement est abondante<sup>3</sup>.

---

\*Université Assane Seck de Ziguinchor, Sénégal

<sup>1</sup>Patrick Sultan, *Fiat fabula : l'amour des commencements*, disponible en ligne : <http://www.fabula.org/cr/430.php> (consulté le 03/03/2016).

<sup>2</sup>Andréa Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 2003, quatrième de couverture.

<sup>3</sup>Quelques références importantes : Abdelhad Regam, *Les marges du texte : incipit, desinit et paratexte dans la fiction narrative française aux dix-neuvième et vingtième siècles*, Thèse de doctorat d'État, Littérature française, Paris 8, 1991 ; Christine Pérès, Carnières-Morlanwelz (dir.), *Au commencement du récit*, éditions Lansman, 2005 ; Maryse Vasseviere « Approche génétique de la théorie des incipit », Séminaire du 20 janvier 2009, ITEM-CNRS, Équipe Aragon, disponible en ligne : l'Url : [http://www.item.ens.fr/docannexe/file/533792/VASSEVIERE\\_INCIPIT.pdf](http://www.item.ens.fr/docannexe/file/533792/VASSEVIERE_INCIPIT.pdf) (consulté le 29/02/2016) ; Michael Riffaterre, « Paradigmes et paroxysmes : les fantasmes de Zola » in *Mimesis et semiosis Miscellanées* offertes à Henri Mitterand, sous la direction de Philippe Hamon et de Jean-Pierre Leduc-Adine, Nathan, 1992, pp.

De façon générale, l'incipit sert d'annonce au récit, renseigne sur les personnages, l'espace et le temps. Il peut présenter le décor de l'histoire, le contexte historique, social, politique ou économique de l'action et décrire certains personnages. Parfois, il arrive que l'incipit distille progressivement ces informations. Enfin, l'incipit peut procéder *in medias res*, c'est-à-dire commencer directement l'histoire sans que rien n'ait été dit au préalable sur la situation, les personnages, le moment ou le lieu de l'action.

En ce qui concerne l'épopée, Le Bossu distingue dans son *Traité du poème épique* comme préludes du poème : le titre, la proposition, l'invocation et la narration proprement dite<sup>4</sup> qui débute soit dans un ordre naturel (*ab ovo*), soit dans un ordre artificiel (*in media res*) avec des effets dramatiques.

Depuis, la tradition critique a retenu « un trait structurel de l'épopée, la possibilité de choisir entre deux façons de commencer l'œuvre : le poète peut soit commencer l'action à son début, *ab ovo*, en suivant l'ordre naturel des événements, comme Homère le fait dans l'*Iliade*, soit commencer *in medias res*, en introduisant l'auditeur au milieu de l'action et en faisant raconter à un personnage, par un retour en arrière, les événements précédents, comme Homère dans l'*Odyssee* et Virgile dans l'*Enéide*<sup>5</sup> ».

Tel est le cas des épopées occidentales, mais qu'en est-il de celles de l'Afrique de l'Ouest où, malgré le nombre important de récits, l'étude de l'incipit semble inexistante ?

Il convient donc de voir de quelles manières s'ouvrent les épopées africaines. Notre propos examine les incipit de quelques récits, issus

---

247-257 et Corinne Grenouillet « *Les Incipit : l'écriture et ses mythes chez Aragon* », Communication présentée au séminaire XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle "Art et Littérature" (coordination : G. Séginger), Université Marc Bloch, Strasbourg, 5 mars 1998, URL : <http://louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article174>, consulté le 03/03/2018, etc.

<sup>4</sup>*Traité du poème épique*, Paris, chez Michel Le Petit, 1675, p. 284 et sv.

<sup>5</sup> Lafhail-Molino, Jean Molino Raphaël, *Homo fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal Arles : Leméac Actes Sud impr, 2003, p. 11.

notamment de l'aire culturelle peule. Il étudie le statut et les fonctions de l'incipit épique tel que l'on peut l'observer dans le corpus choisi.

Dans le corpus ici étudié, divers cas de figure d'incipit se présentent. Le cas le plus complet est celui où les poètes jouent d'abord une mélodie, le plus souvent l'air musical, mettent ensuite en relief le sujet du récit et le contexte d'énonciation (énonciateur, répondeur, auditoire, temps et lieu) tout en donnant quelques informations sur leur identité.

L'illustration de ce genre d'incipit nous vient du griot Farba Ndiâla du Foûta-Djalon qui ouvre son épopée comme suit :

Prélude ou air musical.

« -Eh ! Farba Abâssi,

Moi, Farba Ibrâhîma Ndiâla,

Je suis assis à Mombema,

Chez l'honorable Diâby de Koyin.

Il dit qu'il veut que je lui parle de ce qu'il veut entendre ;

Il veut que je lui parle de ce qu'il connaît.

- Oui.

Intermède.

- Il veut connaître

L'histoire du Foûta-Djalon,

À travers ma parole, moi Farba Ndiâla.

- Oui.

Intermède.

- Comme tu le sais, lorsque tu vends ton or,

Vends-le à quelqu'un qui en connaît la valeur.

- Oui.

- Si tu le vends à quelqu'un qui n'en connaît pas la valeur,

- Oui.

- Ce qu'il te demandera,

C'est si avec cet or on peut faire une houe ou un coupe-coupe

Intermède.

- Oui.

- Car l'igname et l'or

Tout se déterre de la terre.

- Oui.

- Que les hommes s'asseyent donc et écoutent

[ce récit et] ce que tu joues,

Pour qu'ils se rendent compte que tous les hommes  
ne se valent pas

À la fleur de leur âge !

- Oui.

Intermède.

- Je lui dis, ici, comment Almâmy Oumar  
S'est illustré à Timbo.

Je lui dis, ici, comment Almâmy Oumar  
S'est illustré au Foûta-Djalon.

- Oui<sup>6</sup> ».

C'est là un cas typique d'incipit qui renvoie, avec cependant quelques réserves, aux fonctions codifiante, thématique et informative formulées par André Del Lungo<sup>7</sup>.

Le protocole énonciatif de *L'épopée peule du Fouladou* se rapproche d'une certaine manière de ce premier type d'incipit. Il est composé d'une prière de grâce, d'une présentation du griot, du public, du lieu et du sujet du récit :

Au nom de Dieu, le Clément, le très Miséricordieux,  
Que Dieu bénisse et accorde son salut à notre Prophète Mohammed  
Louanges à Dieu, prières au Prophète et salut à Seehanaa Aamad Tijjaane.  
Nous sommes ici aujourd'hui à Diâwbé  
Chez moi, Sâda Bambâdo, ici à Diâwbé.  
Sont ici présents : Âmadou Dioûldé Bambâdo  
Bôkar Bambâdo  
Diallo  
Alpha Oumar Bâ  
Et enfin Aliou Ly.  
Nous sommes ici,  
En vue de procéder à une séance de performance sur l'histoire du  
Fouladou  
Portant sur Alfâ Môlo  
Et les Mandingues noirs. Qui sont ces Mandingues noirs ? [...]<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Diallo, Amadou Oury, *Épopée du Foûta-Djalon, la chute du Gâbou*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 41-43.

<sup>7</sup> Del Lungo, Andréa, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 153-175.

D'autres récits ont des débuts fondés sur une pratique poétique encore générale, l'invocation.

L'invocation ou l'épiclèse est une prière que le poète adresse à la muse ou aux divinités afin d'obtenir l'inspiration. Ce « topos épique revient, clairement avéré dans toute la tradition épique depuis Homère et Virgile jusqu'aux épopées tributaires du Moyen Âge latin<sup>9</sup> ». Le Tasse invoque ainsi la muse :

Je chante les pieux combats et le capitaine [...]  
O muse, toi dont le front n'est pas ceint  
D'éphémères lauriers sur l'Hélicon, [...]  
Insuffle en mon cœur une ardeur divine [...]<sup>10</sup>.

Dans le récit épique dit « Qacida », le poète n'invoque pas une quelconque puissance, il loue Dieu et « appelle les grâces » sur le Prophète :

Je loue mon Maître, l'Unique, le Munificent qui ne se lasse pas.  
Tout homme à qui Il a donné sait que, jusqu'à ce qu'il meure, il ne manquera rien.  
J'appelle les grâces et le salut d'Allah sur le Prophète Mohammed, qui a rendu évidente l'existence d'Allah, le Vivant qui ne mourra pas.  
[...]  
Sur ceux qui ont été englobés dans l'Amour (d'Allah) et aussi sur tous ceux qui y entreront.  
[...]  
Parmi ceux qui viennent d'être cités est un [béliér] lumineux, brillant, qui a fait revivre toutes les parties de la religion, les a achevées sans qu'il en manque.  
[...]  
Ses Talibés (Cheikh Ahmadou Tidjani), parmi [eux] en est un, appartenant à un pays qui est au loin, jusqu'à  
l'occident des terres, au Fouta-Toro ; un qui ne faiblira pas,  
qui est sorti d'un village, celui-là béni dans notre Fouta,

---

<sup>8</sup>Bâ, Alpha Oumarou, *L'épopée peule du Fouladou (Sénégal) : texte et contexte*, thèse nouveau régime, vol. 2, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INaLCO), Paris, 2011, p. 3-5.

<sup>9</sup> Labarthe, Judith, *L'épopée*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2007, p. 326.

<sup>10</sup> *Jérusalem délivrée*, traduit par Jean-Michel Gardair, Paris, Bordas (bilingue), 1996, I, 1-2.

que l'on nomme Halwar, [village] rendu brillant qui ne deviendra pas obscur.  
Celui-là est Omar le Foutanké, fils de notre Saïdou,  
fils de la Sokna Adama, la purifiée qui ne sera pas souillée<sup>11</sup> ».

Dans cet incipit, l'invocation est constituée d'une suite de superlatifs exaltant le héros épique. Elle consiste en une longue prière adressée au Prophète à qui le narrateur rattache Elhadj Omar présenté comme étant « la terminaison de tous les saints<sup>12</sup> ». Contrairement à bon nombre de récits, la *Qacida* ne présente pas son sujet, elle le déroule directement. La prière du narrateur et la longue énumération des qualités mystiques du personnage semblent être les seules clés qui ouvrent le récit. Ici l'incipit répond au caractère sacré du récit qui est avant tout un cantique en l'honneur d'Elhadj Omar ; le sous-titre « *Qacida en Poular* » illustre d'ailleurs parfaitement le caractère religieux, ou du moins hagiographique de l'épopée.

Ce qui détermine ici l'usage de l'invocation, c'est moins la conformité à la poétique d'ouverture des récits que la foi du poète et la dimension religieuse ou mystique de l'épopée. En effet, il est d'usage chez les musulmans de toujours entamer leurs actes par l'évocation du nom de Dieu car selon la tradition « toute action qu'on ne commence pas par le nom de Dieu est désacralisée ». C'est ce qui explique que certains textes comme celui qui vient d'être abordé sont empreints de la pratique cultuelle des auteurs ; pratique qui reflue sur les textes qui sont, comme le culte, des œuvres du croyant.

Paradoxalement dans cette épopée consacrée à Elhadj Omar, c'est la fin, autrement dit le desinit, qui donne les éléments clés de l'incipit :

A chanté ce poème un petit esclave [d'Allah] ; son origine, c'est au village de Dyan

Dorbos qu'il a fait son apparition [en ce monde] et auprès de Haïré qu'il a été remarqué.

Mohammadou, des homonymes de l'habitant d'Habibata. (...)

---

<sup>11</sup> Tyam, Mohammadou Aliou, *La vie d'El Hadj Omar, Qacida en Poular*, transcription, traduction, notes et glossaire par Henri Gaden, Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, Paris, 1935, p. 1-3.

<sup>12</sup> *Id. ibid.*, p. 2.

Elle est achevée, ma qacida ; sachez que sa contenance est de deux centaines [de vers], celles-ci après un millier, sans qu'il en manque<sup>13</sup>.

Pour être généralement placé au début, l'incipit n'en demeure pas moins lié à la fin. La fin, en effet, fait souvent écho au début d'où elle est quelquefois tirée. Analysant les romans de Zola, Michaël Riffaterre affirme : « La clause ou explicit est extraite de l'incipit<sup>14</sup> ». Et c'est ce qu'on peut observer dans le passage ci-dessus où l'incipit n'apparaît que dans l'explicit.

Le verset « A chanté ce poème un petit esclave » rappelle aussi bien le fameux vers de la Chanson de Roland : « Ci falt la geste que Turoldus declinet : ici s'arrête l'histoire que Turold achève<sup>15</sup> » que ceux qui clôturent l'épopée de Samba Guéladiégui :

Ici s'arrête le daorol [l'épopée] de Samba.  
Je remercie le Seigneur et Mahomet son prophète<sup>16</sup>.

Si l'épiclèse sert ordinairement à introduire une prière au début du récit épique, elle est aussi placée à la fin de certains récits comme dans le verset précédemment cité ou dans cet extrait de l'*Épopée du Foûta-Djalon* :

-Toi l'honorable...  
- Djâby!  
- Honorable Djâby!  
Si tu me demandes de t'entretenir,  
Moi, Farba Ndiâla,  
- Oui.  
- Au sujet de, c'est moi qui te le dis,  
De la glorieuse histoire d'Alfâ Abdoul Rahmâne de Koyin,  
- Oui.

---

<sup>13</sup> TYAM, Mohammadou Aliou, *op. cit.*, p. 207-208.

<sup>14</sup> RIFFATERRE, Michaël, « Paradigmes et paroxysmes : les fantasmes de Zola », *op. cit.*, p. 256.

<sup>15</sup> *La chanson de Roland*, texte original et traduction par Gérard Moignet, 3<sup>e</sup> édition revue et corrigée, Paris, Bordas, 1969, p. 277.

<sup>16</sup> LY, Amadou, *L'épopée de Samba Guéladiégui*, Éditions Nouvelles du Sud, IFAN/UNESCO, 1991, p. 174.

- Petit-fils de Cheikh Sâliou Ballah de Koyin,  
C'est moi qui te le dis !  
Fils d'Alfâ Ibrâhîma,  
- Oui.  
- Je t'en dirais jusqu'ici.  
- Enfin, mon Dieu Daigne Bénir salutairement notre Seigneur Mouhammad,  
Amène<sup>17</sup>.

Là aussi, c'est la pratique cultuelle qui détermine le choix du griot. L'appel des grâces au Prophète tout comme l'évocation du nom de Dieu sont recommandés à la fin des œuvres religieuses.

Par ailleurs, dans L'épopée de Samba Guéladiégui, le récit s'ouvre directement par une épiclèse suivie d'une présentation du griot qui, moderne qu'il est, précise même ses année et lieu de naissance :

Au nom de Dieu, le Clément, le Miséricordieux  
C'est moi Pahel Mamadou Baïla Oumar que tu as appelé ici ;  
Je suis natif d'un lieu appelé Kouniékari,  
mais j'appartiens, par mon ascendance, à un lieu nommé Diandjodji.  
Plutôt que Diandjodji – ce sont ceux qui ne savent pas qui disent Diandjodji -,  
c'est en vérité Diandjodji-Satigui que l'endroit s'appelle.  
Ce qui me permet de dire que c'est à Diandjodji-Satigui que j'appartiens,  
c'est que mon ancêtre s'appelait Farba Sanambilo.  
Ce fut le tout premier farba que le Fouta ait connu ;  
[...]  
Voilà pourquoi je connais l'histoire de Samba Guéladiégui.  
[...]  
Moi je suis né en 1935, à Kouniékari,  
mais notre patrie est le Fouta [...]  
Quant à Samba Guéladiégui, nous allons dire son histoire pour que tu  
comprendes,  
et tout ce que je t'en dirai sera conforme à la réalité des faits.  
Maintenant, nous allons commencer à parler de Samba Guéladiégui<sup>18</sup>.

L'universalisme des règles poétiques n'empêche pas les auteurs d'user d'une certaine liberté à l'endroit de certains préceptes pour donner à leurs œuvres une empreinte ou coloration locale.

---

<sup>17</sup> Diallo, Amadou Oury, *op. cit.*, p. 255.

<sup>18</sup> Ly, Amadou, *L'épopée de Samba Guéladiégui*, *op. cit.*, p. 19-21.

Le fait aussi de relever du genre épique n'exclut pas un certain mélange de genres ou du moins un emprunt aux genres voisins, particulièrement le conte, dans les préludes narratifs.

C'est pourquoi par leur début, les incipit de certains récits présentent des similitudes avec ceux des contes. L'exemple suivant appartient à ce qu'on peut appeler « l'incipit de type conte » où le temps et l'espace indéterminés renvoient plutôt au conte :

Tu sais qu'il fut un temps,  
il fut un moment où...  
les jours de Dieu se succèdent, innombrables.  
Comme je te le disais naguère,  
Un homme ne peut pas former à lui seul un clan  
mais peut être l'espoir d'un clan...  
Un certain Peul nommé Amadou Sam Pôlel  
[...]  
quitta un jour Madina Sam Pôlel,  
pour aller à Matam  
se ravitailler en amorces, en balles et en poudre.  
Il arriva à Loumbi Gnalbi et y passa la nuit.  
[...]  
cette même nuit, une équipe de razzieurs était embusquée derrière ce village,  
attendant le point du jour, pour s'emparer des vaches de Loumbi Gnalbi<sup>19</sup>.

L'emprunt au conte est encore plus prégnant dans ce passage :

Un Maure avait quitté Rewo,  
On l'appelait Siidi Aamel wul Bakkaat  
[...]  
L'homme aux yeux rouges et au cœur de lion.  
Il avait quitté son pays.  
C'était un homme très ambitieux  
Qui refusait d'être aux ordres<sup>20</sup> ».

---

<sup>19</sup> Ngaïdé, Mamadou Lamine, *Le vent de la razzia. Deux récits épiques des Peuls du Jolof*, Dakar, IFAN, 1983, p. 91-93.

<sup>20</sup> Sakho, Cheick, *Récits épiques du Fuuta Tooro à la fin de la théocratie*, Presses Universitaires de Dakar, 2015, p. 112.

L'épopée emprunte ainsi souvent au mythe et au conte, récits apparentés ; elle « baigne dans le mythe qui circule en elle<sup>21</sup> » et elle « est en communication constante, dans les deux sens, avec les contes<sup>22</sup> ».

En outre, il existe des récits qui débutent de façon abrupte sans aucune préparation si l'on peut dire. Ces récits *in medias res* plongent le lecteur directement au cœur de l'action. Dans le récit de la bataille de Seendebu, le narrateur entre immédiatement dans le vif du sujet :

Abdul Bokar Kan régnait sur ce royaume avec ses courtisans.  
Une griotte nommée Pennda Goobaadò  
Avait un fils qui s'appelait Bokar Pennda Goobaadò ;  
Il avait une voix sans pareille.  
Juulde Usumaan aussi avait un fils  
Qui n'avait pas d'égal dans tout le pays.  
Son nom était Dikel Bokar<sup>23</sup>.

Tout aussi abrupt est le commencement du récit de *L'enfant prodige*<sup>24</sup>. Du fait de sa dimension satirique, ce récit parodie le genre épique en en transgressant les règles. C'est, sans doute, ce qui explique l'indétermination de son cadre spatio-temporel et l'imprécision de son incipit. Voici à ce propos comment il débute :

C'est ce jour-là...  
Intermède musical.  
Après que son oncle maternel fut venu, celui-ci dit : « Maintenant,  
Mamadou, je veux que tu ailles de ma part, toutes affaires cessantes,  
Chez le roi païen lui dire de me ramasser à l'aube  
Un fagot de bois, et qu'il me l'amène, sinon, j'irai  
Lui faire embrasser l'Islam ».  
Ce jour-là, ensuite, Mamadou ne s'en retourna pas  
Prendre un boubou ; il ne s'en retourna pas

---

<sup>21</sup> Madelénat, Daniel, *L'épopée*, coll. littératures modernes, Presses universitaires de France, 1986, p. 91.

<sup>22</sup> Dumézil, Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, t. 1, 1968, p. 19.

<sup>23</sup> Sakho, Cheick, *Récits épiques du Fuuta Tooro... op. cit.*, p. 26.

<sup>24</sup> Diallo, Amadou Oury, *L'enfant prodige, récit épique du Foûta-Djalón*, inédit.

Et ne fit rien d'autre<sup>25</sup>.

Enfin, l'entrée en matière des récits peut être marquée par des considérations relatives soit à une généalogie, soit à une devise ou sentence. Le récit des gestes héroïques part dans ces cas de l'évocation de la généalogie qui est partie intégrante de la mémoire collective. Dans de nombreux récits, la généalogie fait office d'incipit ; on peut citer, entre autres, la bataille de Seendebu, le massacre de Pete<sup>26</sup> et *L'épopée de Boubou Ardo*<sup>27</sup>. Le début de cette dernière est intéressant dans la mesure où il renferme aussi bien la généalogie que la devise :

C'est lui Ardo Hammou Gao,  
Descendant de Kounta Ngourori Galo  
Qui ne se nourrit pas d'opprobre, Galo !  
Le Peul de Athia Haya Boubou Karimou !  
Boungowel Samba qu'on ne traîne pas dans la poussière !  
Ndeysaan !  
Le Peul qui dénoue ses tresses au milieu des charognards,  
Se fait des tresses pendantes,  
Je vais aujourd'hui vous entretenir de Boubou Ardo Galo,  
De ce qui s'est passé entre Sékou Amadou Lobbo Aïssé et lui.  
J'ai, assis à mes côtés, El Hadji Samba Sy,  
Descendant de Alpha Amadou Mody Siré Lamine Birane,  
Descendant de sept Alpha, ndeysaan !  
Ils ont dit : « Ne rien avoir n'est pas agréable.  
Ce qui est agréable ne peut pas durer éternellement.  
C'est l'impuissance qui empêche la réalisation de la volonté ;  
La pauvreté est une mauvaise chose,  
L'impuissance n'est pas Dieu  
Mais empêche l'homme d'agir à sa guise !<sup>28</sup>

Autre récit commençant par la généalogie est le genre appelé « généalogie épique », très en vogue au Foûta-Djalou sous la théocratie, qui débutait quasiment par l'évocation de la mémoire d'un personnage.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Sakho, Cheick, *Récits épiques du Fuuta Tooro... op. cit.*, pp. 25-110 et 237-300.

<sup>27</sup> Dieng, Bassirou et Wane, Ibrahima, Amiens, Presses du « Centre d'Études Médiévales », Université de Picardie – Jules Verne, 2004, p. 25-110 et p. 237-300.

<sup>28</sup> *Id. ibid.*, p. 21.

Deux importants récits de ce genre furent recueillis et publiés par Alfâ Ibrâhim Sow<sup>29</sup>, grand pionnier dans l'étude des traditions orale et écrite du Foûta-Djalou. L'extrait suivant, tiré d'un de ces récits, a un incipit généalogique :

C'est ce qu'on appelle Peul  
de Binâni et de Bôwé,  
de Kinsi et de Kôté,  
de Diâli et de Sângué,  
de Mangua-Kouloun et de Moûminiyâ.  
Telle est la postérité de l'alfâ [chef de province] du Labé<sup>30</sup>.

À cela s'ajoute un autre cas de l'incipit, celui qui consiste en ce que les conteurs fassent appel à une source extérieure comme caution de la véracité ou de l'exactitude des récits. Au moyen-âge, les jongleurs faisaient souvent<sup>31</sup> allusion aux chroniques latines, aux sources savantes ou monastiques. Ainsi lit-on dans Chrétien de Troyes : « Cette histoire que je vais vous raconter, nous la trouvons écrite dans un des livres de la bibliothèque de l'église Saint-Pierre à Beauvais. C'est de là que fut extrait le conte dont Chrétien se servit pour écrire son roman. Le livre, fort ancien, garantit la vérité de l'histoire : on peut alors d'autant mieux y croire<sup>32</sup> ». On observe la même chose avec les griots africains qui, forts du caractère héréditaire de leur art, affirment généralement transmettre tels quels les récits qu'ils tiennent de leur prédécesseur. Dans

---

<sup>29</sup> *Chroniques et récit du Foûta-Djalou*, Paris, Klincksieck, 1968. Les récits en question sont : « Les Almâmis de la maison des soriya » de Farba Sek (p. 55-83) et « les Diallo du Labé » de Farba Ibrâhîma (p. 85-135).

<sup>30</sup> *Chroniques et récit... op. cit.*, 85.

<sup>31</sup> Selon Dominique Boutet, une quinzaine de prologues insistent sur leur véracité en opposent celle-ci à une littérature de fiction, de « fables », de « mensonges », *La chanson de geste*, Paris, PUF, 1993, p. 17.

<sup>32</sup> Voici le texte en ancien français : « Cette estoire trovons escrite./Que conter vos vuel et retraire./En un des livres de l'aumaire/Mon seignor saint Père a Biauvez ;/De la fu li contes estre/Dont cest roman fist Crestiens./Li livres est molt anciens/Qui tesmoigne l'estoire a voire/Por ce fet ele mialz a croire », Chretien de Troyes, *Cligès, Œuvres Complètes*, p. 173, v. 18-26, trad. Ph. Walter, éd. Gallimard cité par Jean Molino et Rahpaël Lafhail-Molino, *Homo Fabulator, op.cit.*, 2003, p. 139-140.

« la bataille de Mbumba », le conteur finit ainsi son récit : « Selon les maîtres du récit, c'est ainsi que se passa cette histoire<sup>33</sup> ».

Les récits épiques sont ainsi généralement ancrés dans une situation d'énonciation précise. Malgré la grande diversité des récits examinés, il se dessine une certaine poétique de l'incipit qui, au-delà des pratiques individuelles des conteurs, est fondée sur une variation. En plus des incipit classiques du genre, *ab ovo* suivant l'ordre naturel et *in medias res* plongeant l'auditeur au cœur de l'histoire, les récits épiques peuls se caractérisent par des débuts répondant aux spécificités de l'oralité. Il en est qui mettent en avant l'instance narratrice, le répondeur, l'auditoire, le cadre spatio-temporel et le contexte d'énonciation, certains qui s'ouvrent par une invocation, d'autres qui partent de la mémoire généalogique, de la mémoire intertextuelle à travers des sources extérieures servant de caution ou qui s'inspirent du protocole énonciatif du conte.

Par ailleurs, la typologie des fonctions de l'incipit dégagée par A. D. Lungo<sup>34</sup> ne peut pas s'appliquer, telle quelle, aux récits épiques ici étudiés parce que l'incipit que nous avons appelé complet remplit à lui seul toutes ces dites fonctions, et les autres types d'incipit répertoriés dans cette étude, excepté le cas *in medias res*, ne peuvent pas s'y ranger.

Enfin, si le fait d'appartenir tous à la même aire culturelle semble avoir une certaine prise sur la nature de l'incipit des récits notamment

---

<sup>33</sup> Sakho, Cheick, *Récits épiques du Fuuta Toora...op. cit.*, p. 236. On peut évoquer le cas du prologue de Soundjata dans lequel Djéli Mamadou Kouyate définit sa parole : « 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 », Djibril T. Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Présence Africaine, 1960, p. 9-10.

<sup>34</sup> Selon A. D. Lungo, la fonction codifiante commence le texte en justifiant la prise de parole et en situant l'œuvre, la fonction thématique présente le sujet et établit avec l'ensemble du texte des relations directe, métaphorique ou de non-pertinence, la fonction informative informe sur le texte, son sujet et son référent, et enfin la fonction dramatique (*in medias res*) met en marche l'action, *op. cit.*, p. 153-175.

dans l'emploi de l'épiclèse, c'est plutôt le type de récit qui paraît jouer un rôle déterminant sur les ouvertures narratives.

Le corpus sur lequel porte notre réflexion étant limité, cette étude l'est également, mais, elle a le mérite, entre autres, d'ouvrir à la recherche un champ jusque-là inexploré.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BA, Alpha Oumarou, *L'épopée peule du Fouladou (Sénégal) : texte et contexte*, thèse nouveau régime, vol. 2, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INaLCO), Paris, 2011.

BOUTET, Dominique, *La chanson de geste*, Paris, PUF, 1993.

DEL LUNGO, Andréa, *L'Incipit romanesque*, Paris, éditions du Seuil, coll. "Poétique", 2003.

DIALLO, Amadou Oury, *Épopée du Foûta-Djalou, la chute du Gâbou*, Paris, l'Harmattan, 2009.

- *L'enfant prodige, récit épique du Foûta-Djalou*, inédit.

DIENG, Bassirou et WANE, Ibrahima, *L'Épopée de Boubou Ardo*, Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales, Université de Picardie – Jules Verne, 2004.

DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, t. 1, 1968.

GRENOUILLET, Corinne « Les Incipit : l'écriture et ses mythes chez Aragon », Communication présentée au séminaire XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle "Art et Littérature" (coordination : G. Séginger), Université Marc Bloch, Strasbourg, 5 mars 1998, URL : <http://louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article174>

LABARTHE, Judith, *L'épopée*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2007.

LE TASSE, *Jérusalem délivrée*, traduit par Jean-Michel Gardair, Paris, Bordas (bilingue), 1996.

LAFHAIL-MOLINO, Jean Molino Raphaël, *Homo fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal Arles : Leméac Actes Sud impr, 2003.

LE BOSSUS, René, *Traité du poème épique*, Paris, chez Michel Le Petit, 1675.

- LY, Amadou, *L'épopée de Samba Guéladiégui*, Éditions Nouvelles du Sud, IFAN/UNESCO, 1991.
- MADELÉNAT, Daniel, *L'épopée*, coll. littératures modernes, Presses universitaires de France, 1986.
- MOIGNET, Gérard, *La chanson de Roland*, 3<sup>e</sup> édition revue et corrigée, Paris, Bordas, 1969.
- NGAÏDE, Mamadou Lamine, *Le vent de la razzia. Deux récits épiques des Peuls du Jolof*, Dakar, IFAN, 1983.
- NIANE, Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Présence Africaine, 1960.
- REGAM, Abdelhad, Les marges du texte : incipit, desinit et paratexte dans la fiction narrative française aux dix-neuvième et vingtième siècles, Thèse de doctorat d'État, Littérature française, Paris 8, 1991.
- RIFFATERRE, Michaël, « Paradigmes et paroxysmes : les fantasmes de Zola » in *Mimesis et semiosis Miscellanées* offertes à Henri Mitterand, sous la direction de Philippe Hamon.
- SAKHO, Cheick, *Récits épiques du Fuuta Tooro à la fin de la théocratie*, Presses Universitaires de Dakar, 2015.
- SOW, Alfâ Ibrâhîm, *Chroniques et récit du Foûta-Djalou*, Paris, Klincksieck, 1968.
- TYAM, Mohammadou Aliou, *La vie d'El Hadj Omar, Qacida* en Poular, transcription, traduction, notes et glossaire par Henri Gaden, Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, Paris, 1935.
- VASSEVIÈRE, Maryse « Approche génétique de la théorie des incipit », Séminaire du 20 janvier 2009, ITEM-CNRS, Équipe Aragon, disponible Url : [http://www.item.ens.fr/docannexe/file/533792/VASSEVIÈRE\\_INC\\_IPIT.pdf](http://www.item.ens.fr/docannexe/file/533792/VASSEVIÈRE_INC_IPIT.pdf)

## LA FAUNE FÉMININE DANS LES CONTES DE BOUBOU HAMA

Ibrahim ABDOU SALAM NIANG\*

Dans ce travail nous nous proposons d'analyser la faune féminine. Par faune féminine, il faut comprendre l'ensemble des personnages aussi bien animaux qu'humains dans les contes et légendes du Niger de Boubou Hama. Certes le thème sur le genre est classique, néanmoins, il est toujours d'actualité. Le genre joue un rôle capital dans la littérature en général. Dans les contes traditionnels, les femmes sont le plus souvent victimes. Si ce travail s'est intéressé à elles, c'est parce que la condition de la femme fait l'objet de débats. Par ailleurs, la plupart des études qui ont été faites sur elles ne s'intéressent qu'aux femmes en tant qu'êtres humains. Or, il existe dans les contes, des animaux ou des objets qui symbolisent la femme. Quelles fonctions jouent ces personnages dans ces récits. Quel est l'intérêt littéraire de cette étude ? Pour examiner ces différents points, ce travail opte pour l'approche ethnologique qui se résume pour l'essentiel à la recherche de sens.

### 1. LA FONCTION MORALE ET SOCIALE DES PERSONNAGES FÉMININS

La plupart des contes de Boubou Hama ont une fonction morale et sociale. L'étude des personnages féminins permet de bien appréhender cette dimension.

---

\* Université Abdou Moumouni de Niamey, Niger.

Dans « L'origine de la sorcellerie », il est question d'une fille qui avait refusé tous les hommes de son village parce qu'ils avaient un défaut physique. Elle finit par épouser un étranger. Celui-ci l'amena dans son clan. Plus tard, elle découvrit que c'était un ogre. Elle avait pu s'échapper grâce à sa mère venue à son secours. En cours de route, elles ramassèrent des graines et les plantèrent chez elles. Quiconque goûte aux feuilles de cette plante devint sorcier. Ce conte peut être considéré comme une variante de « Penda la fille capricieuse » d'Ousmane Socé. Effectivement, dans tous les deux récits, le message transmis est la méfiance à l'inconnu, autrement dit, ils préfèrent l'endogamie à l'exogamie. C'est donc un message sociologique.

Dans « Laalebasse de la belle-mère », Bouli, l'héroïne, à l'instar de Koffi dans « la cruche », fut malléable, taillable et corvéable à merci. Elle subit la maltraitance de sa mégère marâtre avant d'être chassée du domicile paternel. Et comme Binta, dans « la cuillère sale »<sup>1</sup>, cette orpheline de mère alla rencontrer un génie qui lui donna l'objet magique lui permettant de dominer ses opposants, en l'occurrence sa marâtre. Ce récit montre que ce sont des êtres protégés par Dieu, et qu'ils ne doivent pas vivre des calvaires l'Être suprême veille sur eux et se révèle à eux sous la forme de leur mère ou d'un génie. Un adage africain dit : « le vrai orphelin, c'est celui qui a perdu sa mère » puisqu'en l'absence de celle-ci, la rivalité mesquine qui l'oppose à ses coépouses retombe sur l'enfant, surtout si c'est une fille. La belle-mère transfère souvent les rivalités sur l'enfant de la défunte.

Pour stigmatiser la gent féminine, ce conteur use de métaphores généralement animales. Ces tropes rendent le conte merveilleux et universel. Ils participent à la moralisation de la société. L'examen succinct de la faune féminine, dans les *Contes et légendes du Niger*, permet d'avoir une idée de l'image de la femme africaine en général et nigérienne en particulier. Par exemple dans « La mort est une chaîne elle appelle la mort » (p. 101- 110), les femmes de l'hyène, du lion et de la

---

<sup>1</sup> Diop, Birago. « La cuillère sale » in *Les Contes d'Amadou Coumba*, Paris Présence Africaine, 1960.

panthère inquiètes à la suite de la longue absence de leurs époux, sont parties à leur recherche. Très avertie, la faune féminine pressent le danger avant les autres. Dans « l'Âne, sa femme, le Lion et la lionne », la lionne a vite compris que « Mai Bindiga » c'est l'Âne. De même la femme de l'Ane, ayant pressenti que la Lionne les a démasqués, a conseillé à son époux de se sauver. Ce récit est d'inspiration comique.

Dans ce recueil de contes, l'action de la femme n'est pas toujours salutaire. Elle est parfois considérée comme source des ennuis de l'homme voire du groupe social. Elle est tantôt intrigante tantôt railleuse, espiègle et surtout calomnieuse. Elle est indiscreète. Par exemple dans « La mort est une chaîne, elle appelle la mort », (Tome VI, p .89). Le chacal amena des lionceaux cuits à sa femme et lui demanda d'être discrète. Au lieu de se taire, elle et ses enfants firent tant de tapage que la lionne les entendit et les tua tous. La femme est souvent infidèle. Dans « Le chacal et le phacochère » (Tome IV), la femme du lion entretient des relations extra conjugales non seulement avec le phacochère mais aussi avec le lièvre. Cet adultère fut farouchement puni par le Lion. Dans « Le Dandi-Koi et le Wangou-koi » (Boubou Hama, *Contes et légende du Niger*) le roi « Dandi-Koi », séduit par Blissa, la femme de son chef d'armée « Wangou-koi », voulut se débarrasser de celui-là. Le roi lui confia une pépite d'or et le chargea d'une mission à l'étranger. Avant de partir, il confia, à son tour, l'or à sa femme. Blissa remit le métal précieux au roi qui la jeta dans le fleuve où une carpe l'avalait. Au retour, Wangou-koi devait remettre la bague au roi. Mais la bague a disparu. Il allait être publiquement pendu n'eut été l'intervention de son fils qui retrouva la pépite d'or dans le ventre de la carpe qu'il a pêchée. Ayant avoué sa félonie, le roi fut pendu publiquement à la place de son chef d'armée. Ici c'est l'acte perfide, la félonie impardonnable du roi, qui a été sanctionné.

Les personnages féminins de ces récits possèdent des attributs qui renvoient aux traits de caractères associés aux personnages mythiques