

RECITS DOGON AU PASSE RECOMPOSE

Éric Jolly

Dans différentes circonstances rituelles, des Dogon prennent publiquement la parole pour raconter l'origine et l'histoire de leur groupe. Les Africanistes ont toujours été à l'affût de tels récits mais en les réduisant trop souvent à des témoignages historiques plus ou moins retouchés ou à des bribes d'une mythologie séculaire, au corpus bien défini. Traitées comme des éléments d'archives superposables et comme des variantes formelles d'un même discours, les versions recueillies par les ethnologues sont généralement mises bout à bout, ou combinées, afin de reconstituer une histoire linéaire ou une cosmogonie cohérente à laquelle se référerait l'ensemble d'une population. Mais pour que cette démarche soit légitime, il faudrait que tous ces récits renvoient à une vision homogène du passé et du pouvoir, quel que soit le contexte d'énonciation, le genre littéraire, l'identité de l'énonciateur ou le destinataire de l'énoncé. Or les différents récits dogon expriment au contraire une pluralité de points de vue. Dérivant d'expériences propres à chaque groupe ou à chaque région, ils témoignent des conceptions politiques et des revendications identitaires de ceux qui les profèrent, au moment où ils les profèrent (dans le cadre de l'investiture d'un chef, de cérémonies funéraires ou de rituels lignagers). Ces histoires ne sont donc pas élaborées à partir d'une sélection d'événements anciens conservés en mémoire et transmis de génération en génération. Elles ne sont pas davantage le produit d'un système de pensée uniforme ; elles sont plutôt le résultat d'un passé interprété et reconstitué en fonction du contexte actuel et du point de vue énoncé.

Quelques rares Africanistes ont déjà proposé une interprétation politique des variantes d'un même récit historique en fonction du statut ou de la position des énonciateurs actuels, ou de leurs auditeurs. Dans ce domaine, Jean Bazin (1979) a fait œuvre de pionnier en étudiant la version d'un lettré musulman sur l'avènement d'un roi de Ségou. Mais peu d'ethnologues, en Afrique, ont poursuivi ce travail précurseur. Parmi les recherches les plus récentes, on peut citer l'étude de Jan Jansen sur l'épopée malienne de Soundjata (2001). L'auteur montre que les différentes versions des griots sur la geste de Soundjata

expriment les options politiques des familles royales auxquelles sont rattachés ces professionnels du verbe. Il existe par conséquent autant de variantes régionales de cette histoire que de centres de pouvoir où elle est récitée. Mais si Bazin et Jansen analysent les transformations d'un même récit, mon objectif est tout autre. Dans cet article, je compte comparer différentes formes de récits dogon en les considérant comme autant de discours contemporains sur le pouvoir, le passé et l'identité dogon.

Une telle étude me conduira à dénoncer l'illusion culturaliste d'une tradition orale dogon fondée sur une vision unique des rapports entre passé et présent. Si tous les récits des Dogon — sur leurs exploits ou malheurs d'antan — utilisent le passé à des fins politiques et identitaires, ils relèvent en fait de plusieurs « traditions ». Ils se transmettent, d'après les Dogon, en empruntant des « chemins » différents (tracés selon les cas par de lointains ancêtres, un prophète, un chef légendaire ou les chanteurs précédents...) ; ils donnent la parole à des groupes très dissemblables, occupant des positions ou des espaces politiques bien distincts ; ils développent des discours opposés sur le pouvoir ; et ils se caractérisent davantage par leurs modalités d'énonciation que par leur genre littéraire. C'est ce que je tenterai de démontrer dans cet article en prenant quatre exemples : un chef de lignage racontant l'histoire ancestrale de sa propre communauté, des chanteurs de Abirè-nu évoquant à l'unisson un passé proche et douloureux, des porte-parole de différents villages ou familles dogon se relayant pour reconstituer une histoire régionale et renouveler un contrat politique, et enfin un barde itinérant célébrant les héros du passé pour la plus grande gloire de leurs descendants.

C'est ce dernier exemple qui retiendra surtout mon attention en raison de l'aspect paradoxal d'un tel barde, chanteur de *baji kan*. Les Dogon — et les ethnologues qui relaient leurs discours — le présentent comme un grand spécialiste de l'histoire dogon, mémorisant et répétant les mythes les plus anciens. Or ce virtuose de la parole est au contraire un intense créateur soumettant les récits qu'il déclame à un processus constant de recomposition, d'emprunt et de métissage... Ce paradoxe s'explique en fait aisément : ces bardes itinérants, qui s'affrontent entre eux, ne sont les porte-parole d'aucun groupe et, lors de leurs déplacements, ils sont libres d'adapter et de mélanger différents mythes de fondation pour flatter leur auditoire et démontrer l'étendue de leurs connaissances. Ils fabriquent ainsi, en le remettant au goût du jour, un passé à la fois transrégional, consensuel et valorisant, valable pour tous les Dogon, y compris les citadins, les musulmans ou les chrétiens. Cela explique non seulement leur succès actuel, par le biais des radios locales, mais aussi leur récupération par les élites dogon.

Récit de fondation du lignage ou du clan : une histoire ancestrale

Je débiterai mon analyse par les récits énoncés lors d'un rituel réunissant uniquement les membres d'un même lignage ou d'un même clan¹. Ces deux groupes de parenté ont en commun une utilisation similaire de leur passé, mais dans des contextes différents. En 1995, Jacky Bouju avait étudié avec finesse l'histoire autoproclamée des Dogon Karambé, recueillie pendant un conseil de leur clan¹. Pour compléter ce travail et éviter les répétitions, je m'intéresserai ici aux discours tenus à l'occasion d'une assemblée lignagère. L'examen d'un tel cas de figure exige d'abord quelques précisions : patrilinéaire et patri-virilocale, la société dogon se caractérise par une organisation à la fois lignagère, clanique et villageoise ; ce qui n'exclut pas l'existence, dans certaines régions, de chefferies ou de fédérations englobant plusieurs localités. Le terme *gin'na* désigne à la fois la « grande maison » du lignage, contenant l'autel des ancêtres, et le lignage proprement dit, regroupant l'ensemble des descendants d'un ancêtre commun en ligne paternelle. Les membres de cette communauté exogame sont sous l'autorité formelle de leur doyen, qui occupe le *gin'na*.

Dans la moitié sud du pays dogon, la principale réunion lignagère a lieu lors du rituel de fin d'année : *ginrinbugoro* en zone tènge et *bule-na* en zone tòmò (Jolly 1995, t. II : 123, 209). Au premier chant du coq, vers quatre heures du matin, les Anciens et les hommes d'âge mûrs s'enferment jusqu'à l'aube dans la pièce principale de leur *gin'na*. Leur doyen, relayé éventuellement par ses suivants en âge, prend alors la parole pour réciter l'histoire de fondation du lignage. Dans un deuxième temps, il adresse des bénédictions à l'assemblée et plaide vigoureusement pour une plus grande unité du lignage avant le début de la nouvelle année. Enfin, avant de se séparer, les personnes présentes évoquent brièvement leurs querelles intestines et les litiges qui les opposent aux lignages ou villages voisins, mais sans jamais engager de débat sur le fond. À ce stade, l'assemblée prend simplement acte des conflits en cours sans chercher à les arbitrer. L'examen et le règlement éventuel des dissensions internes interviendront au cours de l'année suivante, mais uniquement si une « plainte » a bien été enregistrée ce matin-là. Toute récrimination ultérieure n'est plus recevable puisque la fête de fin d'année tire justement un trait sur tous les conflits, dettes ou rancunes passés.

Ces trois énoncés successifs sont interdépendants et doivent être analysés comme les trois volets d'un même discours politique à usage interne. Le récit

¹ J. Bouju : « Tradition et identité. La tradition dogon entre traditionalisme rural et néo-traditionalisme urbain », *Enquête*, 1995, 2 : 95-117.

introdutif sera choisi ou adapté par le chef de lignage en fonction des situations conflictuelles qui ne manqueront pas d'être abordées en conclusion ; et par allusion ou anticipation, l'exhortation à la solidarité lignagère prend en compte à la fois l'histoire précédente et les griefs qui vont suivre. Au cours de ces trois séquences, les locuteurs se placent toutefois sous des auspices et à des époques différentes. Le chef de lignage se réfère d'abord à un passé lointain pour raconter, au nom des ancêtres, l'histoire de fondation du groupe. Il formule ensuite des bénédictions et des vœux de concorde à l'adresse de sa communauté, en appelant sur elle la protection divine et en faisant du passé le modèle idéal d'un présent menacé de perversion. Enfin, ceux qui exposent leurs doléances se confient littéralement à leur doyen et à l'ensemble de leur lignage (vivants et ancêtres confondus) afin qu'ils règlent dans l'avenir un problème actuel. La continuité entre passé, présent et futur est ainsi réaffirmée.

Les « paroles lointaines » des ancêtres

À défaut de pouvoir reproduire ici la totalité d'un récit de fondation tel qu'il est énoncé dans un contexte lignager, je me contenterai de dégager ses principales caractéristiques. Précisons d'abord que cette histoire appartient au registre des « paroles anciennes » (*sòd pèy*) et plus précisément à la catégorie dogon des « paroles lointaines » (*wagu sòd* ou *wagu tingi*)², regroupant tous les récits du passé considérés comme « véridiques »³. Dans un cadre lignager, seul le doyen a l'autorité pour raconter à domicile — à l'intérieur sa maison de fonction — l'histoire de fondation de sa propre communauté. Ses suivants en âge peuvent éventuellement ajouter d'autres épisodes, mais à sa suite et sous son couvert. Le doyen parle d'abord, au nom de tous ceux qui l'ont précédé, en se situant à l'extrémité d'une chaîne de locuteurs transmettant toujours le même récit, depuis le premier ancêtre. Ce sont d'ailleurs les actes fondateurs de ce dernier qui sont au centre de l'histoire rapportée par le chef de lignage, sous le contrôle des ancêtres.

Pour souligner qu'il est un simple porte-parole, le doyen redouble de précautions oratoires. En introduction et en conclusion de son récit, il multiplie les formules de modestie pour préciser, en substance, que lui-même ne sait rien ; il se contente de répéter et de transmettre ce qui a déjà été dit avant lui, par les ancêtres. Voici à titre d'exemple quelques-unes de ces expressions, présentes de façon insistante dans tous les récits de ce type. Au matin du 3 décembre 1989, le

² Les termes cités dans cet article sont, sauf spécification contraire, en tènge kan.

³ Les connaissances héritées des ancêtres, les commentaires sur tel rituel ou les « discours des vieux » sont aussi des « paroles anciennes », mais l'expression « paroles lointaines » désigne plus spécifiquement les récits sur l'origine et l'histoire des Dogon.

premier jour du *ginrinbugoro*, le doyen d'un des lignages de Konsogou-lèy concluait son histoire par la phrase suivante : « Voilà (tout) ce que nous avons entendu sur la fondation de Konsogou ! » (*Kònsògu dingi dangi èmè ègè yò woi !*). Parlant exceptionnellement à la première personne du pluriel, il se présente ainsi comme le représentant de sa communauté répercutant passivement une histoire commune, dont il n'est que le dépositaire. Dans d'autres formules employées dans le même contexte, le doyen du lignage est encore plus précis ; il spécifie clairement que ce récit — qu'il récite à son tour — lui a été transmis tel quel par les ancêtres : « je n'ai pas entendu d'autres paroles ; voilà ce que nos ancêtres m'ont raconté par le passé » (*in sòò pere ègèli ; èmè tirè-anranwe yaa ma ni tinga yò woi*). À travers cette affirmation à la première personne du singulier, il se définit cette fois comme le porte-parole des ancêtres, relayant fidèlement leur discours — forcément immuable — en direction de leurs descendants. Il manifeste simultanément la légitimité d'un récit qu'il tient des ancêtres et dont il garantit la pérennité, en le reproduisant périodiquement.

Par ailleurs, le doyen du lignage se compare de façon récurrente — et paradoxale — à un nourrisson ignorant qui se contente de répéter, sans véritablement comprendre, ce que ses « pères » lui ont appris : « Comme je suis un nouveau-né, je n'ai pas entendu (ou compris) grand-chose » (*in òrò-in wò ga, gara ba ègèli*). Le sens de cette métaphore a déjà été analysé par Jacky Bouju dans le contexte similaire d'une réunion clanique (1995 : 105-106). En s'infantilisant, le récitant conforte son image de modeste répétiteur, incapable de modifier ou d'interpréter ce qu'il a « entendu », faute de connaissances suffisantes. Peut-être plaide-t-il également l'irresponsabilité, au cas où ses paroles ne seraient pas conformes au présumé modèle originel⁴. Mais jouer au nouveau-né lui permet surtout d'attribuer aux ancêtres la paternité de son récit, en s'inscrivant ainsi, avec tout son groupe, dans un rapport de filiation généalogique et historique. L'histoire lignagère ou clanique transmise des fondateurs à leurs descendants actuels s'insère, on le voit, dans une tradition conçue comme un héritage légué par les ancêtres. Cette idée de tradition ancestrale est rendue en dogon par le terme *tèmu* ou *atèmu*⁵, qui signifie littéralement « ce que l'on trouve en place, sans chercher », en particulier les objets ou les rituels découverts en brousse auprès des génies, ou encore les « paroles lointaines » et les règles sociales que l'on hérite des ancêtres, en écoutant et en répétant ce qu'ils ont dit ou fait.

⁴ Pour éviter toute « erreur » et garantir ainsi la « conformité » de son récit, le locuteur se place très souvent sous la tutelle des ancêtres, en leur demandant que sa « langue ne glisse pas » : « C'est vous tous (les ancêtres fondateurs) qui portez la responsabilité de tout cela ; nous, ces choses, nous ne les connaissons pas ; nous n'avons pas vu les choses d'autrefois ; nous disons ce qui a été dit » (Bouju 1995 : 100-101).

⁵ Le mot *atèmu*, traduit en français par « tradition », a en fait le même sens que l'expression *yaa-tèmu*, « ce que l'on a trouvé autrefois, sans chercher », dont il dérive peut-être. Pour une analyse plus précise de cette notion dogon de tradition, cf. Bouju 1995, pp. 104-105.

Selon cette conception, les récits laissés par les ancêtres ne devraient jamais évoluer. Or ils changent d'une année à l'autre en raison même du contrôle dont ils sont l'objet. C'est en effet en fonction de la situation actuelle à l'intérieur du lignage, ou des conflits avec les lignages voisins, que le doyen et l'assistance vont décider ce qui peut être dit ou ce qui doit être tu, au nom des ancêtres. Durant la brève réunion lignagère du *ginrinbugoro* ou du *bule-na*, il est impossible d'enchaîner tous les récits concernant le fondateur du lignage. Le récitant se contente de sélectionner et d'adapter tel ou tel épisode, en y joignant quelques commentaires ou allusions, de façon à éclairer implicitement un problème contemporain abordé par la suite. À l'époque du conflit politique et foncier entre son village — Konsogou-lèy — et la localité voisine de A., le doyen du lignage de Sijeri a choisi d'entremêler deux récits différents pour démontrer l'illégitimité des prétentions de A. mais aussi pour discréditer le fondateur de ce village, présenté comme l'unique rescapé d'une célèbre bataille où les ancêtres de Konsogou-lèy se sont justement distingués. Le procédé est propre à ce contexte lignager où des « frères » parlent entre eux sans être entendu de l'extérieur : il consiste à interpréter une histoire régionale bien connue pour affaiblir ses voisins, en levant opportunément un coin de voile sur des « événements que l'on devrait cacher » (*anbengu*).

C'est là un autre aspect, plus discret, des récits lignagers. Les Dogon ont parfaitement conscience que leurs « paroles lointaines » sont des versions autorisées d'une histoire complexe expurgée de ses « secrets » (*mèèmèè*). Le passé qu'ils décrivent, ils le savent, est une reconstruction masquant différentes recompositions identitaires. Et dans un cadre lignager, les récitants peuvent jouer sur ces zones d'ombre dans un but stratégique, en manipulant les histoires de fondation pour manifester leur supériorité vis-à-vis des groupes voisins. Ils taisent en revanche leurs propres « secrets de famille »⁶ ; par exemple, ils se contentent de présenter les « pères » de tous les segments de leur lignage comme les « fils » de l'ancêtre fondateur et donc comme des « frères » d'âge décroissant. Cette façon de concevoir la segmentation lignagère renvoie à un modèle de représentation où les relations de filiation, d'égalité et d'aînesse sont déterminantes. Les hommes du lignage, en mettant ce modèle en récit, donnent ainsi naissance à une fratrie de « pères » avant d'en devenir, rétrospectivement, les descendants.

Ajoutons que les modalités d'énonciation de ces récits sont conformes à leurs messages. Assis dans l'obscurité du *gin'na*, le doyen n'est l'auteur d'aucune performance oratoire ; il rapporte d'un ton monocorde les « paroles lointaines » transmises par ses ancêtres en s'interdisant toute gesticulation ou

⁶ Au cours du récit clanique transcrit et analysé par Jacky Bouju (1995 : 103), un homme précise ainsi : « même si nous savons, on ne peut parler de ce qui est plus grand que sa bouche ».

éloquence particulière. Il s'acquitte ainsi de son devoir de porte-parole en répercutant passivement une histoire ancestrale en direction des hommes de son lignage, enfermés dans la même pièce que lui. Cette organisation spatiale souligne par ailleurs la vocation unitaire et le caractère interne d'un tel discours, tenu à l'abri des regards et entre « frères » d'âge mûr. Histoires et conflits de famille ne sortent jamais du *gin'na* et ne sont accessibles ni aux étrangers, ni aux femmes, ni aux enfants.

L'allocution du doyen de lignage : un traditionalisme revendiqué

Les bénédictions et exhortations qui suivent l'histoire de fondation correspondent aux commentaires que le doyen tire, cette année-là, de ce passé commun. Voici à titre d'exemple l'allocution recueillie dans un des *gin'na* de Konsogou-lèy le premier jour de la fête du *ginrinbugoro*, le 3 décembre 1989. Vers 5 heures du matin, le doyen du lignage reprend la parole après une courte pause :

« Merci pour (tous les services rendus par) le passé ! [...] Que Dieu vous garde vivants jusqu'au *ginrinbugoro* de l'année suivante ! Que Dieu favorise notre unité ! Qu'il accorde nos voix ! Le pauvre n'est pas différent des autres. Le riche n'est pas différent des autres. À l'exception du doyen, personne ne dépasse les autres. La mort est notre lot [*atèmu*] à tous (c'est-à-dire nous sommes tous égaux, dans la vie mais aussi face à la mort). Si deux hommes s'entendent bien, personne ne pourra les séparer ; mais nous sommes nombreux désormais et nous ne nous entendons pas. C'est ce qui est en train d'arriver chez nous et, pour cette raison, on ne peut plus faire confiance à quelqu'un ». Un Vieux appuie ensuite les déclarations du doyen : « Les gens (de ce lignage) ne s'entendent plus ! Cela n'était pas le cas auparavant. Untel peut vivre (désormais) à part et agir à sa guise. Si nous nous conduisons ainsi, qui nous craindra ? Personne ! Les hommes (d'ici) ne se fréquentent plus ! Quand ceux d'à côté [c'est-à-dire les habitants des localités voisines] auront compris cela, il leur sera facile de nous vaincre. Aujourd'hui, nous nous trahissons à cause des conflits de champs. Que Dieu fasse tarir nos larmes ! [...] Que Dieu nous montre l'année suivante ! »⁷

Cette allocution véhicule le même message politique et moral que le récit énoncé juste avant, mais de manière plus explicite. Le doyen proclame avec force l'égalité de tous les membres du lignage ainsi que la légitimité de son

⁷ Pour le texte dogon de cette double allocution, cf. Jolly 1995, t. II : 122.

autorité (*lignes 3-6*). Avec l'autre vieillard, il prône également la concorde (3) et affirme que seule la continuité par rapport au passé — ou la fidélité aux valeurs ancestrales — peut garantir l'unité du lignage et assurer sa cohésion vis-à-vis des groupes voisins et rivaux (7-19). Les deux locuteurs ne cessent en effet de présenter le passé comme un modèle à suivre pour éviter un monde corrompu où les « frères » se trahissent au lieu de s'entraider. Selon eux, le salut des membres de leur groupe passe par un retour à ce qu'ils ont toujours été, faute de quoi ils sont condamnés à disparaître. En exprimant une telle conviction, les Anciens glissent, au cours de la même réunion lignagère, d'un récit traditionnel — construisant le passé à l'image du présent — à un discours traditionaliste, revendiquant un présent à l'image du passé. Mais dans les deux cas, leurs paroles sont conformes à l'idéologie lignagère ; elles rattachent vivants et ancêtres à une même chaîne de filiation et inscrivent le présent dans le droit-fil d'un passé exemplaire. Ces paroles, prononcées le jour du *ginrinbugoro*, suivent d'ailleurs le même « chemin » (*oju*)⁸ ou le même cycle que ceux qui les profèrent : elles se transmettent, à la fin de chaque année, du plus âgé vers ses cadets.

Le chant du prophète Abirè : le désenchantement du passé et du pouvoir

Le « chant d'Abirè » (*Abirè-nu*) est entonné lors des cérémonies funéraires, de 23 heures jusqu'à l'aube, par un petit groupe de chanteurs accompagnés de percussionnistes. Tant par son contenu que par l'histoire de son créateur, l'*Abirè-nu* s'inscrit dans une tradition prophétique : la paternité des messages et des prédictions qu'il véhicule est attribuée au prophète Abirè et non aux ancêtres de tel ou tel groupe. Ce chant a donc peu de points communs avec les récits lignagers. Au lieu d'interpréter un passé local et lointain remontant aux fondateurs du groupe, il se réfère à un passé proche et à une histoire régionale dont Abirè est à la fois le témoin, le chroniqueur et l'interprète. Parlant au nom de ce personnage légendaire, les chanteurs actuels rapportent les commentaires et les prophéties politiques formulés par Abirè au moment où celui-ci parcourait le quart nord-est du pays dogon, durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Visionnaire aveugle mais aussi barde itinérant, Abirè se déplaçait de village en village pour défier les chefs et chanter leur disparition prochaine. Simultanément, il diffusait ses chants et ses prédictions dans toute la zone traversée. Or cette région correspondait précisément à un espace politique marqué, à cette époque, par la domination de chefferies étrangères — essentiellement peules — sur les Dogon Domuno et Orou, premiers occupants

⁸ Sur cette métaphore du « chemin » suivi par les Dogon, cf. Bouju 1995 : 108-109.

du centre de la plaine. Abirè est lui-même présenté comme un prophète Domuno né sous le joug peul et mort à la fin du XIX^{ème} siècle, juste avant l'arrivée des Blancs et la réalisation de ses prophéties, avec l'effondrement des États moose et peuls qui commandaient ou pillaient la région.

Évoluant en marge des pouvoirs centraux, dans le contexte des guerres incessantes du XIX^{ème} siècle, ce prophète ascétique incarne une histoire régionale et une période historique précise, mais du seul point de vue des dominés. Le chant qui porte son nom n'a donc rien d'un récit épique glorifiant les puissants, les vainqueurs ou les héros fondateurs ; il s'agit au contraire de la plainte de présumés autochtones comme les Domuno ou les Orou, soumis autrefois à l'hégémonie peule et célèbres non pour leurs chefs ou leurs guerriers mais pour leurs devins légendaires dénonçant tout pouvoir abusif et toute domination étrangère⁹. Ce chant s'est toutefois diffusé au-delà du pays domuno, jusqu'à certains villages tòrò de la falaise, mais uniquement là où l'autorité revient légitimement au plus âgé, à l'intérieur d'un espace politique caractérisé par l'absence de chefferie supra-villageoise et de compétition pour le pouvoir.

Les modalités d'énonciation

Abirè est censé avoir transmis son chant au hasard de ses pérégrinations en s'accompagnant lui-même avec un luth (*kònu*) ; ce qui est conforme à son image de prophète errant et solitaire. Mais le *Abirè-nu* — appelé également *baja-ni* en zone tòrò — est aujourd'hui un chant funéraire, collectif et nocturne, rythmé généralement par des percussions sur un tambour-alebasse ou sur une simplealebasse retournée. Réunis en un même lieu, les chanteurs du village ou des localités environnantes sont assis en cercle ou tournent en rond, tous ensemble. Chacun d'eux joue à tour de rôle les solistes en lançant un couplet, repris en chœur par tous les autres chanteurs. Ce chant ne génère par conséquent ni joute oratoire ni champion à proprement parler : les solistes se succèdent sans se répondre ni se défier. Cela n'exclut pas la rivalité entre les meilleurs chanteurs de chaque village, mais l'objectif de ceux-ci n'est jamais de vaincre leurs éventuels rivaux, en les réduisant au silence. La relative monotonie de ces chants, dépourvus de saillies vocales ou musicales, ainsi que la disposition circulaire du chœur interdisent d'ailleurs de tels duels oratoires. Au lieu de s'affronter, les chanteurs d'*Abirè-nu* se relaient pour retransmettre jusqu'au bout de la nuit la totalité des paroles d'Abirè. Dans sa forme, ce chant choral s'avère

⁹ Dans les chants, Abirè est lui-même présenté comme un héros typiquement domuno ; et son origine est constamment rappelée : « Le maître des Domuno, c'est Abirè. D'où vient Abirè ? D'où vient la voix d'Abirè ? Il est originaire d'un village domuno ; c'est Abirè du pays domuno ! ». Cet extrait est tiré des chants d'Abirè reproduits, avec le texte dogon, dans le tome II de ma thèse (Jolly 1995 : 404-413).

ainsi fidèle à son contenu : il récuse toute inégalité ou toute domination d'un chanteur sur un autre.

Le contenu du *Abirè-nu*

Dans le répertoire du *Abirè-nu*, trois thèmes sont privilégiés : l'existence de *Abirè*, le caractère inéluctable de la mort, et la « chute » prévisible des chefs ou des héros qui ont dominé la région au XIX^{ème} ou au XVIII^{ème} siècle. Étroitement imbriqués, ces trois motifs insistent sur la précarité du pouvoir et de l'existence en dégagant le message suivant : aussi puissants soient-ils, les hommes sont condamnés à disparaître un jour, et leurs pouvoirs avec eux. Ce chant funéraire rappelle ainsi l'égalité de tous devant la mort pour mieux souligner la vanité du pouvoir. Mais nous y reviendrons dans les paragraphes suivants. Quant aux actions et prédictions d'*Abirè*, elles servent de fil conducteur : de 23 heures jusqu'à l'aube, les chanteurs enchaînent les couplets dans un ordre précis afin de reconstituer l'existence de ce prophète, de sa naissance à sa mort. C'est du moins ce que prétendent les chanteurs en gommant volontairement toute part de liberté, alors que l'agencement de leurs couplets varie bien sûr d'une veillée à l'autre. Puisant dans un répertoire commun, les chanteurs suivent l'histoire d'*Abirè* pour composer au fur et à mesure un chant continu mais répétitif qui n'évite ni les redites ni les retours en arrière. D'ailleurs, certaines devises reviennent à volonté, en particulier celles d'*Abirè* et de la calebasse.

Néanmoins, le *Abirè-nu* se renouvelle peu, comparé par exemple aux récits épiques de type *baji kan*. Cela se manifeste d'emblée à travers le maintien partiel du dialecte originel du *Abirè-nu* — le *jamsay* du pays domuno — dans le répertoire des chanteurs appartenant aux aires linguistiques voisines¹⁰. Il existe plusieurs raisons au conservatisme relatif de ce chant. Contrairement au *baji kan*, le processus d'apprentissage n'est pas personnalisé : un homme désireux d'apprendre le *Abirè-nu* ne se forme pas auprès d'un maître mais auprès du chœur des chanteurs, en assistant à leurs prestations lors des veillées funéraires et en répétant les couplets de chaque soliste. Par la suite, ce novice reproduira plus ou moins ce qu'il a entendu sans avoir la possibilité d'improviser ou d'innover, faute de joutes oratoires ou de solos suffisamment longs. L'idée de répétition est d'ailleurs doublement présente dans le cas du *Abirè-nu*. Si le chœur reprend à l'unisson chaque phrase du soliste, il répète également les paroles transmises par *Abirè* et les chanteurs qui lui ont succédé. C'est un des nombreux leitmotifs de ce chant : « *Abirè*, après avoir parlé, est parti dans l'au-

¹⁰ Les extraits d'*Abirè-nu* reproduits dans cet article sont, en partie au moins, en langue *jamsay*, alors qu'ils ont tous été recueillis hors de cette zone linguistique, à Nombori ou en région *tòrò*.

delà ; ceux qui fouillent le passé sont partis (c'est-à-dire les chanteurs précédents sont morts), mais j'ai entendu leurs paroles ! ». Le caractère conservateur du *Abirè-nu* s'explique enfin par ses références continues à un passé proche et à des faits ou à des personnages bien réels, à l'exclusion de tout mythe de fondation. Les chanteurs d'*Abirè-nu* ne réinventent pas leurs origines en fonction du présent ; ils réinterprètent plutôt leur histoire récente — celle du XVIII^{ème} et surtout du XIX^{ème} siècle — en gardant en mémoire les mêmes événements mais en leur donnant rétrospectivement des sens différents, par le biais des prophéties attribuées à Abirè.

Le personnage d'Abirè et ses prédictions

La figure légendaire d'Abirè s'inspire-t-elle d'un personnage réel ? Il est impossible de l'affirmer avec certitude, malgré les multiples témoignages de son passage dans différents villages de la plaine. Mais qu'il ait existé ou non, Abirè est emblématique d'une histoire précoloniale dont il est à la fois le révélateur, le chroniqueur et le produit, historique ou littéraire. Les chanteurs construisent la légende d'Abirè en le présentant comme un individu extraordinaire, aveugle de naissance. Ses globes oculaires se meuvent sous des paupières hermétiquement closes et son regard est donc tourné uniquement vers l'intérieur, signe évident de sa double vue. Il possède en outre le don d'ubiquité. D'ailleurs, il meurt simultanément dans le village de son père (Domno) et dans celui de sa mère (Gondom) ; et les messagers envoyés par ces deux localités vont se rencontrer à mi-chemin pour s'annoncer mutuellement le décès d'Abirè. Un tel don d'ubiquité doit être mis en relation avec son errance et sa clairvoyance : ce « prophète » (*wali*)¹¹ est partout à la fois, d'un bout à l'autre de la plaine du Sèno-Gondo, de Bamba jusqu'à Bankass. Voyageant à la marge du monde social et visible, hors des limites du temps et de l'espace, Abirè embrasse par ses déplacements, ses prévisions ou ses évocations tous les chefs qui ont exercé leur domination sur la région, du XVIII^{ème} à la fin du XIX^{ème} siècle. Les chants d'Abirè citent par exemple : Naaba Kango, puissant souverain mooga qui régnait sur l'État voisin du Yatenga pendant la seconde moitié du XIII^{ème} siècle ; le Peul Gueladio qui, au début du siècle suivant, commandait le Kounari, sur la frange occidentale du plateau dogon ; ou encore Asumoy, le belliqueux et sanguinaire chef dogon des Ono habitant Douna-pey, à la lisière des zones de peuplement domuno et orou.

Personnage ascétique dépourvu de domicile, de compagnons et de richesses, Abirè est le porte-parole des pauvres, des faibles et des opprimés. Il se

¹¹ *Wali* : terme d'origine arabe utilisé dans toute la bande soudano-sahélienne pour désigner un prophète ou un clairvoyant musulman.

défié à l'inverse des riches, des puissants et des chefs, selon une image véhiculée à la fois dans les chants et dans les récits locaux. À Guimini par exemple, les habitants racontent que, juste avant l'arrivée d'Abirè, les villageois les plus riches avaient balayé leur cour et préparé un festin pour accueillir avec faste cet étranger de marque, mais ce dernier les a superbement ignorés pour s'installer en définitive chez une vieille femme pauvre du nom de Yassama Karuwa¹². Selon une anecdote rapportée par Van Beek et Banga (1992 : 72), Abirè a également sanctionné l'arrogance, la « dureté » et la cruauté des Anciens de Tireli, qui projetaient d'inciser ses paupières pour s'assurer qu'il était bien aveugle. Ayant deviné leurs intentions, il les a maudits en leur prédisant qu'ils n'auraient jamais de bosquet au pied de leur village. Cette brève anecdote prouve que le chant d'Abirè est bien un réquisitoire contre tout abus d'autorité, que le fautif soit un roi imbu de sa puissance, un chef de guerre impitoyable ou une assemblée de vieillards arrogants.

Toutefois, les récriminations d'Abirè visent avant tout les chefs qui ont razié, asservi ou tyrannisé les Dogon de la plaine. Les chanteurs citent leurs devises non pas tant pour les honorer que pour railler leur soif de pouvoir et de richesses. Certaines de ces célébrités régionales sont qualifiées par exemple de « charognards affamés, n'épargnant ni leurs fils ni ceux des autres, et préférant piller plutôt que de quémander ». La devise de Kango n'est pas aussi féroce mais elle présente malgré tout ce souverain mooga du Yatenga comme un pillard invétéré, prêt à briser tous les obstacles sur sa route pour ravager le pays dogon : « Le maître des Moose, c'est Kango. Au milieu du chemin, des tiges sont entassées. (Pour pouvoir passer) il pousse avec sa tête et, si cela ne cède pas, il pousse avec sa poitrine ». Pour d'autres chefs, le chant d'Abirè souligne simplement que leur règne s'est achevé dans la déchéance, l'impuissance et la mort. D'ailleurs, si une certaine admiration peut parfois transparaître à l'évocation de la férocité de tel ou tel chef, le chanteur ajoute aussitôt que ce personnage, *a priori* exceptionnel, est « tombé » comme les autres, en « s'enfuyant dans l'au-delà » ou en « se réfugiant dans l'abri de la tombe ». « La mort n'épargne personne ! » répètent inlassablement les chanteurs, en citant par exemple la devise — plutôt péjorative — des Peuls Bari du Gondo :

« Étant entré dans la plaine du Gondo, [la mort] trouva les Peuls. Enfants de la trahison, dont la lance est tordue. Pendant la nuit, ils dorment pendant que leur main gauche ne dort pas (prête à saisir une arme). S'ils possèdent la beauté, le bon caractère leur est interdit »¹³.

¹² *Karuwa* signifie « recours », ce qui n'est certainement pas un hasard dans ce contexte où Abirè est le recours ou le défenseur des humbles.

¹³ Pour une devise plus complète des Peuls Bari du Gondo (*Gònò Pulò*) : Jolly 1995, I, p. 80 n. 3.

Abirè est particulièrement prolixe sur ces Peuls qui, depuis leurs chefferies de Mbana et Diankabou, contrôlent tout le centre de la plaine du Gondo jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle. Terrorisant les Dogon des alentours et en particulier les Domuno, les Peuls Bari leur réclament un tribut en grains et en captifs ou se servent eux-mêmes en pillant les villages, en razziant le bétail et en capturant les femmes et les enfants (Gallais 1975 : 98 et 118 ; Barry 1993 : 460-461). D'après l'histoire racontée vers le début du chant, Abirè n'échappe pas à cette domination : il commence par subir la tutelle d'un chef peul, avant d'obtenir de lui la permission d'entreprendre son périple (de Bruijn, Van Beek et Van Dijk 1997 : 253). Son départ symbolise justement l'émancipation des Dogon vis-à-vis de leurs anciens maîtres et, quelques couplets plus tard, Abirè prédit la « chute » ou la « perte » du pouvoir détenu par les Peuls. C'est d'ailleurs le thème du bref extrait de Abirè-nu publié par de Bruijn, Van Beek et Van Dijk (*ibid.*) :

« Le temps de Pullo Yaru [du Peul Yaru] est là ; son pouvoir tombe ! Salut. Si Pullo Yaru ne veut pas me saluer, son pouvoir est perdu. Je peux vous aider, Pullo [Peuls], avec le futur. Mais vous êtes durs et vos chevaux seront des arbres [c'est-à-dire des brancards funéraires, ce qui signifie que vous allez tous périr]. Maintenant vous voyagez à cheval mais dans le futur il n'y a que des arbres »¹⁴.

Dans son chant, Abirè prédit également l'arrivée des Blancs et leur mainmise sur l'ensemble du territoire dogon : « Les Blancs auront un fil qui traversera le pays du sud au nord ; alors il n'y aura plus de fil de trame (pour tisser) »¹⁵. Selon la propre interprétation des Dogon, le fil en question est une allusion aux lignes électriques ou télégraphiques, une image de la modernité et une métaphore de la colonisation du pays dogon (pris dans les filets technologiques des nouveaux « occupants »). Mais si les Blancs maîtrisent l'espace et se l'approprient, grâce à leur technologie, ils ne sont pas oubliés par la mort, comme le prouve leur devise chantée juste après celle de leurs prédécesseurs (Peuls Bari, Moose et Peuls du Kounari) :

¹⁴ Ce type de prédiction s'inscrit parfaitement dans la tradition des premiers occupants de la région, qu'ils soient Domuno ou Orou. Les héros de ces présumés autochtones sont tous de grands visionnaires annonçant la dislocation des chefferies qui les commandaient. Le fameux récit sur la dispersion des Ono en est un bon exemple. Sous le règne d'Asumoy, chef redouté des Ono de Douna-pèy, une gazelle entra sous l'abri public de cette cité. Pour connaître le sens de ce présage, Asumoy s'adressa au célèbre devin d'une localité orou située elle-même à proximité du village maternel d'Abirè. Ce devin révéla que la chefferie de Douna-pèy serait bientôt en ruine, envahie par les animaux sauvages. Furieux, Asumoy tua le devin et rasa son village mais la prédiction se réalisa, avec la dispersion des Ono de Douna-pèy et la fin de leur pouvoir.

¹⁵ Cette prédiction bien connue était déjà chantée en 1935 puisque Denise Paulme en a recueilli une version similaire sur ses fiches de terrain (Fonds Paulme / Dogon 2 / Badi-ni ; Labethno de Nanterre).

« Le Blanc, appelé [par la mort], surgit du ventre de la mer (en bateau), parcourt le ciel (en avion) et parcourt la terre (en voiture). Si la mort n'épargne pas le Blanc, qui pourrait-elle épargner ? »

La tradition prophétique et l'exploration du passé

En cette fin du XIX^{ème} siècle, Abirè n'est donc pas un simple visionnaire ; il correspond à une figure messianique promettant aux Dogon de la plaine une ère nouvelle, inaugurée par l'effondrement brutal de la domination peule et son remplacement par le pouvoir colonial. Dans cette région, les Peuls Bari sont en effet vaincus militairement par les Français : Allay Bukari Dicko — le chef peul de Diankabou et le maître du Gondo — est même tué en 1896 par un détachement du capitaine Menvielle (Ouane 1952 : 64-65). Le prophétisme d'Abirè est donc strictement politique et non religieux ! Dépourvu de caractère syncrétique, il ne s'attaque ni au « fétichisme » ni à la sorcellerie. Certes, il travaille à « désenchanter le monde »¹⁶ mais uniquement en dénonçant les puissants qui dominent la région. À travers ses prédictions ou ses promesses, Abirè conjugue le pouvoir au futur antérieur, en s'intéressant moins à son avènement qu'à sa chute, inéluctable. Le message est toujours le même : les chefs d'aujourd'hui seront remplacés par les maîtres de demain, qui disparaîtront à leur tour... Le futur ne sera donc jamais conforme au présent ou, ce qui revient au même, le présent ne sera jamais la répétition du passé, selon le point de vue des exclus du pouvoir.

Portés par la même idéologie égalitaire, chants d'Abirè et récits lignagers ne sont pas incompatibles. Dans des régions où les organisations lignagères ou villageoises sont dominantes, ils peuvent d'ailleurs coexister au sein d'une même localité, mais ils relèvent de deux traditions différentes. Selon une formule récurrente, les chanteurs d'*Abirè-nu* « fouillent le passé » (*nyanran lugoro*) :

« Hé ! Vous ! Fouillez le passé ! Vous, les gens de laalebasse [c'est-à-dire les chanteurs d'Abirè-nu], fouillez le passé ! Enfants d'Abirè, fouillez le passé ! Vous tous, fouillez le passé ! »¹⁷

Le terme *lugoro* employé dans toutes ces expressions signifie « chercher partout en fouillant », dans le cas, par exemple, de voleurs ou de gendarmes investissant une maison à la recherche d'indices ou d'objets précis. Or cette idée

¹⁶ Jean-Pierre Dozon emprunte cette formule à Max Weber pour l'appliquer, sous certaines conditions, aux prophètes africains (1995 : 8-10).

¹⁷ Pour le texte dogon correspondant, cf. Jolly 1995, t. II : 409.

de fouille volontaire, ciblée et sélective est à l'exact opposé de la notion de tradition ancestrale rendue par le terme *atèmu*, « ce qu'on a trouvé sans chercher ». Fouiller le passé, c'est par définition l'examiner sans jamais l'accepter ou le reproduire tel quel, comme un héritage glorieux reçu des ancêtres. Alors que le doyen du lignage prétend raconter l'histoire de fondation de son groupe en répétant fidèlement les paroles des ancêtres, sans rien comprendre, le chanteur d'Abirè exerce au contraire un droit d'inventaire au nom des groupes récemment libérés du joug peul ou mooga. Explorant une histoire précoloniale douloureuse, commune à toute une région, il dévoile et juge les principaux événements politiques des siècles précédents ; et il en tire ainsi, sous couvert de prophéties, des leçons pour l'avenir. Le chanteur d'Abirè ne gère par conséquent aucun héritage ancestral ; il est simplement l'interprète d'un passé proche situé à portée de voix et de compréhension du présent.

***Ògò lògu tere* : « piler les histoires de chef » pour façonner son pouvoir**

Si les chanteurs d'Abirè annoncent à l'unisson la chute de tout pouvoir, les récitants du *ògò lògu tere* préparent au contraire l'avènement d'un nouveau « chef sacré » (*ògò*) en conjuguant les « histoires lointaines » de tous les groupes de la région. Ils interviennent en effet dans la nuit qui précède l'intronisation du *ògò*, devant la maison de fonction où est enfermé le futur dignitaire. De 22 heures jusqu'à l'aube, ils prennent successivement la parole en tant que représentants des différents quartiers, villages ou familles dogon partageant le même territoire. Un griot faisant office de porte-voix répète chacune de leurs phrases pour la répercuter à l'ensemble de l'auditoire massé dans la cour. Assis au milieu de cette foule, les récitants alternent mythes d'origine, histoires de fondation et contes parodiques en construisant l'unité de leurs récits à travers un thème commun : la figure ambivalente du chef et la genèse ou la nature du pouvoir détenu par les différents groupes dogon rassemblés cette nuit-là. Dans le cadre du *ògò lògu tere*, le griot ne répète donc pas les paroles des ancêtres ni celles d'un prophète mais les points de vue des différents acteurs du jeu politique local ou régional, de façon à réaffirmer leurs liens contractuels et leur capacité à vivre ensemble, sous l'autorité du chef qu'ils vont investir collectivement. Mais le *ògò lògu tere* s'apparente également à un cours de morale politique à destination du chef enfermé pour quelques heures encore dans sa maison de fonction, à portée de voix de la foule. Par le biais de contes édifiants, les récitants lui rappellent que le pouvoir qu'il reçoit — de Dieu et des

hommes — ne lui appartient pas en propre ; il n'est donc pas libre d'en user ou d'en abuser à son aise, pour son seul profit¹⁸.

Des chefs sacrés tirant leur légitimité du passé et d'un consensus préalable

Réservée aux cérémonies d'intronisation d'un chef sacré de la zone tènge et tògò, la récitation du *ògò lògu tere* est indissociable de cette région, subdivisée autrefois en petites chefferies de plusieurs villages¹⁹. Chacune de ces chefferies est — ou était — dirigée par un *ògò waju* choisi vers l'âge de cinquante ans parmi les conquérants jon ou éventuellement arou. Cette organisation politique exclut néanmoins toute domination d'un groupe sur un autre puisqu'elle est construite sur le modèle d'un contrat initial entre « gens du pouvoir » — les nouveaux arrivants Jon ou Arou — et les « gens de l'eau (ou de la terre) », assimilés à des autochtones²⁰. Selon une telle configuration, le *ògò* appartient forcément au premier groupe, mais son choix et la sacralisation de son pouvoir dépendent des seconds. Par rapport au *Abirè-nu*, le *ògò lògu tere* s'inscrit par conséquent dans un espace politique différent, circonscrit au sud-ouest de la zone tòrò et jamsay. Le seul village où les deux discours coexistent est d'ailleurs la localité-charnière de Nombori, située à l'exacte intersection des deux régions.

Préalable indispensable à la cérémonie d'intronisation, la récitation du *ògò lògu tere* légitime à double titre le pouvoir du nouveau chef sacré. Par la voix de son porte-parole, le groupe auquel appartient le futur *ògò* rappelle le passé prestigieux de ses ancêtres, l'origine divine de sa suprématie politique et la genèse de son alliance avec les premiers occupants. La fonction de *ògò* apparaît, dans cette optique, comme un don de Dieu et comme un héritage familial du passé. Mais ces récits élogieux sont finalement minoritaires au cours de la veillée ; les autres récitants racontent l'histoire de leur propre groupe ou stigmatisent, sous forme de contes, le pouvoir détenu abusivement par un homme ou une famille. Cela interdit par conséquent toute glorification d'une domination sans partage. Discours pluriel, le *ògò lògu tere* rattache plutôt le

¹⁸ Pour une analyse et une présentation plus complètes du contenu et des modalités d'énonciation du *ògò lògu tere*, cf. Jolly, *Le pouvoir en miettes*, à paraître fin 2002 aux éditions Classiques africains.

¹⁹ Dans la région voisine tòmò, la récitation du *ògò lògu tyolo* est l'équivalent du *ògò lògu tere* mais elle s'en distingue néanmoins sur deux points essentiels : elle a lieu dans la nuit qui suit et non dans celle qui précède l'investiture du *ògò* ; et le chef en question est toujours le doyen de sa communauté au lieu d'être un homme choisi à l'intérieur du groupe conquérant. Réunis autour de lui, en sa présence et après son intronisation, les récitants ne cherchent pas à façonner ou à encadrer son pouvoir. Délaissant les contes au profit des récits historiques et des devises propres à chaque groupe, ils réaffirment avant tout la volonté de coexistence pacifique des villages rassemblés au sein de la même fédération. Les localités concernées sont d'ailleurs toutes citées par ordre d'ancienneté, avec leurs « titres d'honneur », alors qu'une telle énumération est absente du *ògò lògu tere*.

²⁰ Un tel modèle est bien connu depuis les travaux de Michel Izard sur les Moose du Yatenga, voisins orientaux des Dogon (1985).

futur chef sacré à une histoire commune restituée à partir de points de vue entremêlés. Il reconduit simultanément le contrat politique initial qui lie les différentes composantes de la société dogon ; et il octroie une légitimité supplémentaire au *ògò* en présentant son pouvoir comme l'émanation d'une volonté collective et comme le produit d'une concertation. Conseillé puis investi par la foule qui l'entoure, un tel chef n'aura d'autre choix que d'agir pour le bien commun, conformément aux leçons dispensées par les différents récitants.

Cette conception politique s'exprime autant par le contenu que par les modalités d'énonciation du *ògò lògu tere*. Par opposition au contexte lignager, les « histoires de chef » sont proclamées publiquement, à l'extérieur, face à une foule composite rassemblant l'ensemble des groupes locaux et des artisans endogames. Leurs représentants, noyés dans la foule, présentent à tour de rôle leurs histoires respectives en restant assis à leur place pendant toute la durée de leur intervention. Ce dispositif concourt bien sûr à l'unité évoquée dans les récits. Durant cette veillée, personne n'a les moyens ni la volonté de surpasser les autres, pas même pour faire triompher son groupe. Chaque porte-parole insiste d'ailleurs sur la nécessité d'une entente « fraternelle » tout en multipliant les formules d'humilité et d'apaisement à l'intention des autres familles présentes, pour ne pas les froisser :

« Pardonnez-moi, mes frères, ce n'était certainement pas pour vous offenser (si j'ai raconté cette histoire) ». « Nous sommes tous de même mère et de même père. [...] Dieu fasse que vous vous tétiez mutuellement le bout de vos langues ». « Aujourd'hui, entre Nombori et notre village d'Idieli-dono, il ne devrait pas exister de conflits réglés à coups de couteau ou de hache. D'ailleurs, nous n'avons jamais entendu parler d'une telle chose. Il faut dénouer les querelles par le dialogue » (Jolly 2002 : à paraître).

Certains récitants achèvent également le récit de fondation de leur groupe en rappelant l'unité originelle de tous les Dogon : « C'est uniquement après être venus ensemble (dans leur zone de peuplement actuel) pour y fonder un village que tous les Dogon se sont séparés, sinon il n'y avait parmi eux que des frères. Tous sont les descendants d'Adam ».

Les *ògò lògu*, des « histoires de chef » variées et variables

Dans la nuit précédant l'investiture d'un chef, trente récits environ sont « pilés » par une quinzaine de personnes différentes. Ces histoires n'appartiennent pas à un genre particulier ; elles sont qualifiées d'« histoires de

chef » (*ògò lògu*) uniquement en raison du contexte politique et des modalités de leur énonciation. Selon la classification dogon, elles relèvent en fait de deux grandes catégories : les « histoires fictives » (*ènnu*), contes ou devinettes, mettant en scène des personnages anonymes ; et les « (paroles) lointaines » (*wagu*), c'est-à-dire tous les récits du passé considérés comme « véridiques », qu'il s'agisse de mythes d'origine ou de récits de fondation peuplés de héros fondateurs. Ludiques et ironiques, les contes du *ògò lògu tere* mettent en scène des chefs cupides, cruels et imbus de leur pouvoir, afin de stigmatiser leur despotisme et leur soif de richesses ou de grandeur. Quant aux « récits lointains », ils redéfinissent les liens politiques, les alliances « fraternelles », les devoirs réciproques et les rapports de sujétion entre « gens du pouvoir » et autochtones, entre agriculteurs et artisans endogames, entre villages et quartiers voisins, entre « familles » ou clans dogon, voire entre Dogon et populations des alentours (Bozo, Moose, Samo)... Au cours de la veillée, contes et « récits lointains » se répondent pour dessiner, en plein ou en creux, la figure idéale d'un chef suscitant l'adhésion de la foule et se mettant à son service pour garantir la paix, la prospérité et la justice.

Le *ògò lògu tere* comprend également des mythes empruntés à l'islam peul ou plus récemment au christianisme : création d'Adam et Ève, ivresse de Noé, souffrance d'Ismaël... Ces emprunts au Coran ou à la Bible ne sont pas nouveaux (Tal Tamari 1996 : 63-66) et Geneviève Calame-Griaule a déjà souligné la facilité avec laquelle la littérature orale les absorbait en les classant parmi les « paroles vraies » et « anciennes », sans toutefois perdre de vue leur origine étrangère (1965 : 496-497). Pour les Dogon, de tels mythes sont le produit d'un « enseignement religieux tiré du Livre » (*waaju*)²¹ et non une parole héritée des ancêtres. La présence de récits chrétiens ou musulmans dans une cérémonie aussi « traditionnelle » que le *ògò lògu tere* peut surprendre, tout comme le mélange des genres avec cette alternance de mythes et de contes. Cela n'a pourtant rien d'étonnant car cette veillée de récitation publique ne vise pas à une transmettre une vision du monde synthétique et cohérente, à travers un genre particulier ; elle restitue au contraire une diversité de points de vue — sur le pouvoir, l'histoire du pays dogon, l'unité de l'Homme — et elle permet de tirer les leçons du passé en combinant récits historico-mythiques et fictions moralisatrices²². Si les chants de Abirè confèrent, rétrospectivement, un sens prophétique au passé le plus proche, les contes du *ògò lògu tere* ajoutent, sur un mode allusif, une morale contemporaine aux « récits lointains » énoncés au

²¹ Ce terme dérive de l'arabe *wa'z*, « conseil, recommandation » (Tamari 1996 : 49 ; Kervran 1993 : 578).

²² S'attachant davantage aux genres littéraires qu'au contexte d'énonciation, les études africanistes ont souvent occulté cette combinaison entre contes et mythes alors qu'il s'agit d'un procédé relativement courant pour associer le passé à son interprétation politique ou morale. Pour trouver une analyse détaillée d'un discours politique juxtaposant contes et mythes, il faut se déplacer jusqu'en Nouvelle-Calédonie, avec la très belle étude de Bensa et Rivière (1988 : 265-267).

cours de la nuit. Autrement dit, ils réactualisent la morale de l'Histoire, en usant avant tout d'ironie et de dérision.

Le contenu des « récits lointains » évolue lui aussi, en s'adaptant aux changements politiques. Pour repérer ces modifications, je ne dispose malheureusement que de deux enregistrements effectués à seize ans d'intervalle dans le village de Nombori (Jolly 2002). Lors du *ògò lògu tere* de 1973, un récit retraçait l'origine de la sujétion ou de la servilité des griots vis-à-vis du *ògò*, chef sacré des Dogon. Mais cette histoire n'a pas été reprise en 1989, probablement parce que les griots commençaient, dans ces années-là, à contester la position de « serviteurs de chef » qu'on leur attribuait précédemment. Quant au mythe sur l'origine de la différenciation entre Blancs et Noirs, il a totalement changé d'une cérémonie à l'autre. En 1973, la suprématie politique du Blanc est présentée comme le résultat de multiples combats avec son frère aîné Noir. Le premier ne cesse de frapper le second et ses parents se débarrassent de cet enfant bagarreur en le jetant dans un fleuve. Grandissant sous l'eau, il ressort à l'âge adulte avec d'immenses richesses et recommence à affronter son frère Noir, à coups de canons, pour obtenir sa soumission :

« (...) Un chasseur est venu trouver le Blanc : « Nous nous soumettons, lui dit-il. Le matin, nous vous suivrons, le soir, nous vous suivrons ! » (...) Mais après s'être installés à cet endroit, les Noirs se révoltèrent. Pour juguler cette rébellion, le Blanc les attaqua de nouveau et, lorsqu'il fit tirer au canon dans leur direction, six villages furent détruits et leurs habitants exterminés (...) »

Ce mythe renvoie, bien entendu, au contexte historique de la colonisation du pays dogon et rappelle la répression armée qui suivit la révolte de certains villages, à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème}. En 1973, cette référence à la conquête coloniale n'est guère surprenante : le « pouvoir des Blancs » a pris fin treize ans auparavant et ne s'est pas encore effacé des mémoires. En revanche, en 1989, l'Indépendance malienne est déjà loin et une nouvelle version de la prétendue supériorité des Blancs se substitue à la précédente, avec l'histoire biblique de la malédiction de Cham engendrant des descendants Noirs. Un tel changement traduit l'évolution de la situation politique et religieuse du pays dogon : la pression de l'islam et du christianisme a désormais succédé à la domination coloniale. Ces deux versions successives montrent par ailleurs que le *ògò lògu tere* ne vise ni à réenchanter le passé, en célébrant les exploits héroïques des Dogon, ni à le désenchanter, en stigmatisant l'oppression exercée par les anciens maîtres de la région. Mettant en commun leurs histoires respectives et conjuguant leurs points de vue, les différents groupes présents se contentent de faire le point, ensemble, sur la réalité et l'ambivalence du pouvoir actuel, afin de reconduire le contrat politique qui les lie.

En revanche, dans la journée qui suit la veillée du *ògò lògu tere*, le discours polyphonique sur l'ambiguïté du pouvoir n'est plus d'actualité ; l'heure est aux louanges unanimes et à la glorification du nouveau chef sacré « enfanté » et intronisé par la foule. Dès que ce dernier sort de sa maison de fonction, les chanteurs de *baji kan* le suivent et le couvrent d'éloge tandis que la foule entonne en chœur une chanson vantant la « démarche majestueuse du *ògò* ». Selon une formule récurrente, ce chef vient « occuper la place de ses prédécesseurs » en se situant désormais dans la filiation du passé.

Le *baji kan* : chanter les héros du passé pour enchanter la foule

Le chant appelé *baji kan*, « parole de premier né », est circonscrit à la zone tènge, là où sont implantées de petites chefferies jon, et au nord de la zone tòmò, subdivisée autrefois en fédérations villageoises. À l'intérieur de cet espace politique, il existe deux types de discours — complémentaires et non antagonistes — rendant compte de deux figures successives du pouvoir. Le *baji kan* rend hommage aux héros des origines, qui ayant eux-mêmes conquis leur pouvoir, tandis que le *ògò lògu tere* célèbre un chef sacré pacifique, recevant son pouvoir de Dieu et de la foule qui l'entoure. Au cours d'une même cérémonie d'investiture, un chef légendaire peut ainsi être stigmatisé pour son despotisme, durant la veillée de récitation, avant d'être glorifié quelques heures plus tard pour ses hauts faits guerriers, au moment où les chanteurs de *baji kan* vantent la « majesté » du dignitaire nouvellement intronisé. Pour des raisons différentes, ces deux discours sur le pouvoir font l'unanimité : l'un parce qu'il entremêle des points de vue différents, et l'autre parce qu'il met en valeur et réactualise constamment un passé lointain, prestigieux et flatteur, acceptable finalement par l'ensemble des Dogon de cette région.

Mais pour les chanteurs de *baji kan*, l'investiture d'un chef n'est pas la principale occasion de faire entendre leur voix. Le *baji kan* est entonné avant tout pendant les veillées de funérailles, comme le *Abirè-nu*. Ces deux chants funéraires offrent ainsi deux points de vue opposés sur le pouvoir, la mort et le passé, mais dans deux moitiés différentes de la plaine ou de la falaise. Au nord, le *Abirè-nu* est, rappelons-le, un discours prophétique contre le pouvoir et une oraison funèbre sur l'égalité de tous devant la mort. Donnant la parole aux vaincus, ce chant explore un passé révolu, à la fois proche et tourmenté ; et il met en scène des héros mortels, cruels et pitoyables. Au sud, le *baji kan* glorifie au contraire les vainqueurs, célèbre des héros immortels — ou des défunts héroïques — et met en valeur, sur un mode épique, un passé lointain mais toujours d'actualité. Un tel chant se rattache également, par son origine ou son

inscription spatiale, au groupe des conquérants Jon, à leur chefferie originelle de Kan et au premier de leur chef sacré. Enfin, à l'inverse du prophète Abirè et de ses interprètes actuels, les chanteurs de *baji kan* sont aussi combatifs que les héros dont ils vantent les prouesses : ils tentent de dominer ou de vaincre leurs adversaires en se livrant entre eux à des joutes oratoires.

Les chanteurs de *baji kan* : chantres des héros et combattants de la parole

Le *baji kan* se caractérise d'abord par un mode d'énonciation très particulier, qui le rend immédiatement reconnaissable ; il est chanté sans accompagnement musical, uniquement *a cappella*²³, par des bardes dont le seul accessoire — indispensable celui-là — est une queue de cheval ou de vache. Chaque chanteur tient ce chasse-mouches dans la main droite et l'agite devant lui pour rythmer sa déclamation, lui donner plus d'emphase, ou défier ses adversaires. Autre caractéristique essentielle du *baji kan* : il n'est jamais entonné en chœur. Un barde peut chanter seul les louanges et les exploits — passés et futurs — de guerriers, de chasseurs ou de divers « champions », pour exalter leur courage et les exhorter au « combat ». Un chanteur *tòmò* racontera par exemple, de nuit et sur un mode épique, la lutte féroce et meurtrière entre les animaux sauvages et les chasseurs, pour exciter l'héroïsme de ces derniers juste avant la battue collective de fin de saison sèche²⁴. Mais dès qu'un chanteur en rencontre un autre, au moment des funérailles ou dans un débit de boisson, ils chantent toujours l'un après l'autre, en se répondant et en s'affrontant au cours de duels oratoires plus ou moins féroces. Lors de ces « combats de bouche » (*kan kòmò*), chaque chanteur cherche à avoir le dernier mot pour s'imposer et obtenir ainsi le titre prestigieux de « champion » (*sèru*).

Ces joutes entre bardes ont toujours existé, y compris pendant des funérailles ou durant l'intronisation d'un *ògò*. Après une cérémonie d'investiture, le fils du chef distinguait autrefois le meilleur chanteur — le *baji kan sèru* — en enroulant autour de sa tête une bande de tissu blanc. Le chantre des héros et des puissants était ainsi honoré, lui aussi, comme un « champion » héroïque. Mais s'ils se déroulent hors de tout contexte rituel, ces affrontements verbaux sont souvent plus vifs encore, puisque les bardes de différents villages

²³ Le chanteur de *baji kan* déclame ses récits autant qu'il les chante, en donnant de la voix et en refusant tout accompagnement musical. C'est pourquoi le *baji kan* est qualifié de « parole » (*kan*) et non de « chant » (*nu*), contrairement au *Abirè-nu*.

²⁴ Dans le contexte de cette veillée *tòmò* réunissant tous les hommes d'un même territoire, le chanteur de *baji kan* ressemble étrangement au *soro*, barde des chasseurs dans le monde manding (Nakamura 1992 ; Derive et Dumestre 1999 : 33 et 37 ; Tamari 1997 : 61-62). Tous deux sont des panégyristes non professionnels ayant appris leur art auprès d'un maître. Mais le *soro* joue d'un instrument à corde et ne semble pas participer à des joutes oratoires, contrairement à son homologue dogon.

peuvent alors se défier et se combattre de front en se moquant d'éventuels dérapages. Depuis les années soixante ou soixante-dix, ces chanteurs exercent de plus en plus leur talent lors de festivités improvisées ou commandées : soit à l'invitation d'un particulier désireux de donner plus d'ampleur ou d'animation aux festivités qu'il organise ; soit sur le lieu de vente de la bière de mil, là où les bardes sont assurés de trouver des adversaires exaltés, un auditoire enthousiaste et une source d'inspiration légèrement alcoolisée. Dans ce contexte, le *baji kan* répond avant tout à une quête de prestige et, en région tòmò, il est d'ailleurs surnommé « *baji kan* pour la gloire » (*gondo bèlè baji kan*)²⁵.

Entre chanteurs, l'affrontement n'est pas seulement verbal. Leurs joutes se doublent d'un combat occulte et magique pour « attacher la bouche » (*anga paga*) ou « saisir la voix » (*miri a*) de leurs concurrents, afin de les réduire au silence. Au cours de cette guerre invisible, leur principale arme est leur chasse-mouches en queue de vache ou de cheval. Dans les représentations dogon ou ouest-africaines, un tel objet est à la fois le symbole de la connaissance et l'emblème de l'autorité ou du pouvoir. Trophée prestigieux, la queue de vache, de cheval ou de gros gibier concentre par ailleurs une partie de la force de cet animal, et, à ce titre, elle est utilisée à des fins magico-religieuses. Elle entre notamment dans la composition de « fétiches » portatifs particulièrement redoutables dont le seul nom générique et euphémique est *nanga-duro*, « queue de vache ». Le chasse-mouches des chanteurs de *baji kan* cumule ces différentes représentations ; il est l'insigne de leur savoir et de leur autorité dans le domaine de la parole et des « récits lointains », mais il est aussi le support de leurs pouvoirs magiques supposés. Pour neutraliser un adversaire tout en chantant, un champion de *baji kan* attache par exemple trois piquants de porc-épic autour du manche de son chasse-mouches, avant de le recouvrir de cuir et de brandir cet objet en direction de son rival. Avec ce même instrument oratoire et magique, il peut également effectuer des mouvements d'enroulement en direction d'un autre barde, pour le paralyser.

De telles pratiques sont couramment imputées aux champions de *baji kan*, ou revendiquées par les chanteurs eux-mêmes ; et leur réalité importe peu. Les Dogon sont en effet convaincus que les meilleurs de ces bardes disposent nécessairement de pouvoirs magiques importants pour assurer leur victoire ou, tout simplement, pour oser défier les autres et se mettre en valeur. De son côté, le champion de *baji kan* alimente lui-même ces imputations par quelques allusions ou confidences savamment distillées (y compris à destination de l'ethnologue), afin d'entretenir sa réputation d'homme invulnérable. Suggérant sa force tout en faisant mine de la cacher, il cultive, sans ostentation ni vantardise, une image d'homme pacifique mais redoutable que rien ni personne

²⁵ Littéralement, le « *baji kan* pour obtenir sa tête ».

ne peut vaincre, pas plus les autres chanteurs que l'ivresse ou le poison. Le choix d'une devise individuelle emblématique obéit à cette stratégie très subtile : chaque barde s'attribue un titre d'honneur inquiétant et chargé de sous-entendu. Par exemple, le champion de *baji kan* de la région de Guimini s'est auto-qualifié de « piment éternel » (*kèpèlu sògò*) et cette expression a plus ou moins le même sens que le dicton français « qui s'y frotte s'y pique ».

Le chemin solitaire du chanteur

Exerçant son art par vocation, en plus de son activité d'agriculteur, le chanteur de *baji kan* n'a rien d'un notable occupant une position avantageuse. Engagé dans une course au prestige, il est condamné à se déplacer toujours plus loin pour affronter de nouveaux adversaires et maintenir ainsi sa réputation. Depuis le début des années quatre-vingt-dix, cette soif de notoriété et cette obligation de surenchère le conduisent également à séduire de nouveaux publics, en acceptant de passer à la radio régionale de Bankass. Pour un champion, toutes les occasions sont bonnes pour se faire entendre, et il ne recule ni devant la distance ni devant la nouveauté. Mais sa renommée, il l'acquiert avant tout à l'extérieur. À l'intérieur de son propre village, il n'a pas la même liberté de parole et son image est elle-même ambivalente²⁶. Si les autres villageois l'admirent et le craignent vaguement, ils font mine également de le plaindre pour ses déplacements incessants, sa vie instable, sa solitude et sa relative pauvreté. En d'autres termes, ils le considèrent comme un homme exceptionnel, à la fois au-dessus des autres et à la marge ; mais cette vie errante et solitaire est sans doute la condition de l'émergence individuelle dans ce type de société.

L'origine mythique du *baji kan*

Les chanteurs attribuent une double origine mythique au *baji kan*. Son répertoire a d'abord été transmis aux hommes par les génies *bara-jile* : *une nuit, un berger a surpris en pleine brousse un génie qui honorait son père défunt en chantant a cappella, perché sur une branche de tamarinier. L'homme a pu apprendre ces chants et, de retour dans son village, il a célébré les funérailles de son propre père en répétant les paroles du génie et en agitant un rameau de tamarinier du haut de la terrasse mortuaire. C'est ainsi que le baji kan a été adopté par les hommes.* Un tel récit, grossièrement résumé, souligne plusieurs caractéristiques des bardes actuels : leur quête solitaire et itinérante, leurs liens avec le monde invisible de la brousse, et l'acquisition de leur savoir hors de leur

²⁶ Le chanteur de *mvèt fang* a d'ailleurs la même réputation, avec une image d'homme redoutable à l'extérieur et de marginal pour les gens de son propre village (Boyer 1988 : 32-33, 43-44).

village. Tout chanteur débute en effet son apprentissage auprès d'un champion réputé, dans une localité éloignée. Vers l'âge de cinquante ans, Pindo Sagara est parti par exemple à une vingtaine de kilomètres de son village, pour se perfectionner auprès du célèbre barde Aouno. Au contact de ce champion, il a appris à mettre en chansons certains récits avant de participer, à ses côtés, à ses premières joutes oratoires. Sa formation achevée, il a commencé à se déplacer seul dans tous les marchés de bière de la région, afin de se mesurer aux champions des autres villages. Et en quelques années, il a acquis à son tour une indéniable notoriété.

Si les génies sont à l'origine des chants, l'initiateur des joutes oratoires est le légendaire Yakolo Baji. Son père — Ogoduwo — est le fondateur de Kani, première chefferie jon de la région tènge. Selon le récit fondateur des Jon, *ce chef puissant mais tyrannique impose à son fils des épreuves jugées insurmontables afin de se débarrasser d'un rival potentiel. Il lui demande notamment de couper et de rapporter une queue de girafe. Contre toute attente, Yakolo Baji revient en héros en tenant dans sa main le prestigieux trophée, insigne du pouvoir qu'il va lui-même acquérir en détrônant son père. D'ailleurs, avant d'offrir cette queue de girafe à Ogoduwo, il la brandit dans sa direction, dans un geste de défi.* Si cet épisode est connu de tous, les bardes ajoutent une précision qui n'existe pas forcément dans les autres versions : en agitant la queue de girafe devant son père, Yakolo Baji commence à chanter en *baji kan* pour raconter son exploit et démontrer ainsi sa supériorité. Selon les Dogon, cet événement marque le début des affrontements entre bardes armés de queues de cheval, et leur chant prend dès lors le nom de *baji kan* — « parole de Baji » — en souvenir de Yakolo Baji, premier chef sacré des Jon. Il s'agit donc bien, à tous points de vue, d'un chant de chef ou de champion, par opposition au « chant d'Abirè ».

Le répertoire du *baji kan* et la performance du chanteur

Chaque chanteur de *baji kan* est un spécialiste à la fois des titres d'honneur (*tigè*), des proverbes (*taalen*), des contes (*ènnu*) et des paroles lointaines (*wagu*). Selon les circonstances, il privilégie tel ou tel genre ou les combine tous. Certains encouragements peuvent se réduire par exemple à la devise chantée d'un individu, de sa famille ou de son activité... En zone tòmò, un barde peut également énumérer les devises des villages de la région, par ordre d'ancienneté ou de proximité. Mais dans le cas d'une longue déclamation solitaire, un chanteur tènge emboîte plutôt des récits de natures différentes afin de construire une histoire en rapport avec le contexte d'énonciation. Je prendrai pour exemple un chant entonné par le champion de *baji kan* de Konsogou au moment du rituel

de fin d'année, lorsque la bière de mil coule à flots²⁷. Pour cette occasion, le chanteur enchaîne trois mythes en racontant, par ordre chronologique, l'apparition de la culture du mil, la fabrication de la première bière et l'origine du rituel en question. Entre deux de ces récits, il intercale une fable — sur l'éléphant sauvé par la tourterelle — pour démontrer la nécessité de l'entraide villageoise et donner ainsi une justification morale à l'existence de cette fête de réconciliation. Le chanteur introduit également des commentaires personnels assortis de proverbes pour éclairer, par un autre biais, la morale de cette histoire. Enfin, il conclut par un extrait du récit de fondation de Guimini pour exalter la solidarité des différents villages de cette région. Toute la virtuosité du champion de *baji kan* consiste ainsi à mélanger des récits hétérogènes — qui se complètent ou s'éclairent les uns les autres — de façon à composer une histoire cohérente, susceptible de captiver un large auditoire.

Lors d'une confrontation entre plusieurs chanteurs, les échanges verbaux sont encore plus libres et variés. Après les salutations mutuelles entre bardes, ceux-ci peuvent se relayer en passant d'un récit à un autre, ou dialoguer sur un rythme plus vif en enchaînant questions et réponses pour se jauger ou se provoquer. Une anecdote, colportée par les chanteurs eux-mêmes, résume assez bien le caractère offensif et souvent allusif de ces échanges. L'histoire concerne le fameux Wagin-sèru, barde légendaire et « ancêtre » de tous les chanteurs de *baji kan* de la région de Guimini. *Un jour, ce champion s'est rendu dans un village étranger et s'est reposé sous l'abri public, en attendant le début des chants. Il en a profité pour compter les piliers et, au moment de son duel avec le chanteur local, il l'a défié en lui demandant, sous forme de devinette, le nombre de jambes du hangar voisin. Comme son adversaire l'ignorait, Wagin-sèru a donc triomphé en démontrant que, face à lui, le chanteur local ne connaissait rien, pas même sur son propre village.* Cette anecdote est néanmoins trompeuse ; elle laisse entendre que ce barde a été vaincu faute de donner la réponse exacte, alors qu'il l'a été uniquement parce qu'il n'a pas su trouver la bonne répartie. Quelle que soit la question posée, un champion de *baji kan* s'en sortira toujours s'il enchaîne avec brio, sans hésiter ni s'embrouiller, sinon il perd la face ou « chute » (*sugò*), selon la propre terminologie des chanteurs.

Cela vaut également pour un récit de fondation : la performance du barde est toujours plus importante que la conformité de son histoire à un prétendu modèle original. Un chanteur de *baji kan* triomphe non parce qu'il récite de mémoire un mythe invariable mais parce qu'il réussit toujours à broder une suite et à convaincre son auditoire. En aparté, les chanteurs avouent d'ailleurs privilégier l'efficacité à la véracité, comme le prouve la réponse du champion de Konsogou à cette question faussement naïve :

²⁷ Le texte de ce chant est reproduit dans son intégralité dans ma thèse (Jolly 1995, t. II : 419-444).

« - Peut-on mentir en chantant le *baji kan* ?
- Comment !? Mais à part mentir, que peut-on faire d'autre ?! Mêler le mensonge et la vérité est la seule solution... En employant uniquement la vérité, on ne peut atteindre le lever du jour (c'est-à-dire, on ne peut chanter toute la nuit). En outre, si ton mensonge est bien arrangé, cela sonne juste ! »

Un chanteur de *baji kan* ne craint pas de trahir ce qui a été dit par les ancêtres ; il redoute avant tout d'être ridiculisé par un rival. D'ailleurs, ce qu'il a appris, il ne le tient pas des ancêtres mais d'un autre barde auprès duquel il s'est formé. Et il ne prétend même pas répéter ce que son maître ou ses prédécesseurs lui ont enseigné ; il perpétue seulement leur voix, tout en cherchant à les surpasser. C'est pourquoi il n'use jamais de précautions oratoires ou de formules de modestie. À l'inverse du doyen de lignage racontant l'histoire de son propre groupe, le chanteur de *baji kan* ne se compare pas à un nouveau-né ignorant. Par le biais de proverbes, d'euphémismes ou de devises, il se présente au contraire comme un lion rugissant, comme un roc indestructible ou comme un « piment éternel ». Il ne s'excusera pas davantage de donner sa version de l'Histoire dogon, d'une part parce qu'il privilégie la provocation à la conciliation, et, d'autre part, parce qu'il ne parle pas au nom d'un groupe précis. Pour un barde, l'objectif ultime est de s'imposer par la magie de son verbe ou de son chasse-mouches et grâce à la complicité du public. Car les auditeurs restent rarement inactifs : ils soutiennent ouvertement tel ou tel champion en l'encourageant bruyamment après une réplique particulièrement réussie.

L'auditoire applaudit également aux exploits des héros légendaires dont les chanteurs retracent complaisamment l'histoire, avec des accents épiques. C'est là une autre caractéristique du *baji kan* : il vante les prouesses — guerrières, cynégétiques ou verbales — accomplies par des chefs ou des champions plus belliqueux que pacifiques. Par opposition au *ògò lògu tere*, il célèbre ainsi un pouvoir qui se prend et non un pouvoir qui se donne ou se reçoit. Les défunts sont eux-mêmes assimilés à des guerriers héroïques tombés au combat, et le barde déclame leurs actions d'éclat, réelles ou fictives, en décrivant par exemple leurs luttes meurtrières contre les ennemis peuls. Alors que le *Abirè nu* évoque la domination des Peuls et banalise la mort (pour la rendre plus acceptable), le *baji kan* chante au contraire le triomphe des Dogon tout en donnant une vision héroïque de la mort et du passé. La renommée des bardes repose d'ailleurs en grande partie sur les « histoires lointaines » qu'ils déclament sous forme d'épopées ou de panégyriques, en leur donnant un rythme et un relief particuliers grâce aux mouvements de leur chasse-mouches et à leurs performances vocales.

Les bardes et la fabrication de la tradition : réenchanter le passé en fonction du présent

Pour raconter la glorieuse Histoire des Dogon, un barde combine dans sa langue maternelle les récits de fondation de divers villages et régions. Ces récits, il les a entendus au cours de ses multiples confrontations avec les autres chanteurs, dans des localités différentes. Et comme il n'est le porte-parole de personne, si ce n'est de lui-même, il les reproduit, les associe et les adapte librement, contrairement au doyen de lignage ou au récitant du *ògò lògu tere*. Il incorpore également à son répertoire de nombreux mythes de création, en empruntant certains d'entre eux aux religions du Livre, mais il exclut en revanche les récits sur la puissance des Peuls ou des Blancs, puisqu'il chante avant tout la grandeur des Dogon et non leur domination. En définitive, il produit une histoire transrégionale susceptible de séduire le plus grand nombre de Dogon, quelle que soit leur religion ou leur région d'origine. S'il veut emporter l'adhésion et entretenir sa réputation, le champion de *baji kan* se doit en effet de réciter ce que ses auditeurs ont envie d'entendre, c'est-à-dire des récits anciens exaltant leurs origines ou leurs héros et prenant en compte leur identité actuelle : dogon et malienne, musulmane ou chrétienne.

Aujourd'hui, un champion de *baji kan* attribue par exemple une double origine prestigieuse aux Dogon : d'abord Djedda ou La Mecque, en tant que villes saintes de l'islam, puis le Mandé ou l'empire du Mali, en tant que centre prestigieux du pouvoir. Si la référence au Mandé est ancienne et n'est pas spécifique à ce type de chant, l'affirmation d'un lien entre les Dogon et le monde musulman est l'œuvre récente des bardes, indépendamment de leur propre appartenance religieuse : « Par notre père, nous sommes originaires de Djedda. Nous venons tous de Djedda. De là, nous avons marché, marché, marché pour arriver au Mandé, jusqu'à la maison des braves du Mandé... » (Aunò Guindo, Yeribanga-kana 1997). Précisons que ces deux références identitaires — religieuse et politique — sont partagées par une majorité de Maliens. À l'inverse des chanteurs d'*Abirè-nu*, les champions de *baji kan* travaillent à réactualiser le passé pour façonner une identité dogon compatible avec le monde contemporain et la citoyenneté malienne. Voilà pourquoi le *baji kan* suscite aujourd'hui un véritable engouement chez les jeunes, les citadins et les intellectuels, musulmans ou chrétiens, surtout depuis que la radio locale de Bankass diffuse régulièrement les chants de plusieurs champions *tòmò*, *tògò* et *tènge*. Et un tel engouement ne se limite pas aux auditeurs ; depuis peu, il suscite également des vocations de bardes parmi les musulmans et les jeunes. Simultanément, et selon un mouvement inverse, le *Abirè-nu* perd progressivement de son attrait parce que le passé qu'il faisait revivre s'éloigne et n'évoque plus rien pour les nouvelles générations.

On comprend mieux pourquoi le chanteur de *baji kan* est présenté par les Dogon — et en particulier par l'élite intellectuelle — comme le dépositaire de leur Histoire, répétant de mémoire des récits lointains et invariables. Une telle présentation leur permet d'authentifier et de réifier le passé glorieux déclamé par les bardes ; et ce discours s'adresse autant à eux-mêmes qu'aux ethnologues ou aux historiens, qui vont effectivement relayer leur point de vue. Auteur d'une thèse sur le royaume de Bandiagara, l'historien malien Ibrahima Barry rapportait par exemple, dans une note : « D'après un de nos informateurs, Andiuro Guindo, il y a une sorte d'épopée, le Baji-kan, que seuls quelques rares griots détiennent encore et qui retrace toute l'histoire des Dogons, leurs origines et leurs évolutions historiques » (1993 : 347, n. 36). S'il est assimilé à tort à un griot, le chanteur de *baji kan* apparaît donc, sous la plume de ce chercheur, comme l'unique détenteur d'une Histoire commune à tous les Dogon ; ce qui est en partie vrai, à ceci près qu'il est davantage le créateur de cette Histoire que son détenteur.

Au cours d'une enquête sur les jumeaux, Anne Mayor recueille un récit sur ce thème auprès du célèbre barde Amaïre Tessougue, dans le village tòmò de Dimball. Dans son article, elle qualifie ce chanteur de « traditionaliste renommé » (1995 : 186) et elle présente son histoire comme *le* mythe dogon sur les « premiers jumeaux », sans jamais s'apercevoir qu'il s'agit en fait d'un récit de fondation — celui de la famille Poudiogo — spontanément adapté par le barde pour contenter l'ethnologue, en faisant des jumeaux le sujet central de son chant²⁸. Cela ne signifie pas que cette version soit fautive pour les Dogon. Elle le serait peut-être si elle était chantée dans un village poudiogo mais, partout ailleurs, elle devient « vraie » (*nana*) et « juste » (*kèru*) à partir du moment où elle est récitée par un champion de *baji kan*. Ce dernier, en surpassant tous les autres, impose une version que personne ne peut contester ; et c'est donc sa performance qui valide son récit.

Dans son article sur l'identité dogon, André Gache adhère lui aussi à la vision d'un barde répétant les récits ou les mythes les plus anciens, les plus secrets et les mieux conservés (1993 : 238-239). S'il présente à juste titre le *baji kan* comme un mélange de récits épiques et de titres d'honneurs, il a tendance à négliger les premiers pour ne considérer que les seconds, c'est-à-dire les devises villageoises et familiales. D'emblée, il qualifie le *baji kan* de chant « le plus sacré », aux « textes extrêmement figés (récités par cœur selon les lois de la

²⁸ Pour être tout à fait exact, Anne Mayor a recueilli une autre version de cette histoire à Sadia, auprès du doyen des griots, Bonzon Areta ; et elle présente une synthèse de leurs deux récits en pensant probablement reconstituer l'histoire originelle des « premiers jumeaux dogon » à partir de la moyenne de ses variantes. Mais ce présumé mythe de référence, unique et cohérent, qui existerait indépendamment du contexte d'énonciation et du locuteur, est une chimère ethnologique (Naepels 2000 : 340, 345). Aussi proches soient-elles, les deux versions recueillies correspondent à deux discours irréductibles, légitimés par la position respective de leurs énonciateurs : champion de *baji kan* pour l'un et doyen des griots pour l'autre.

mnémotechnique) ». Cette caractéristique est liée selon lui au contexte d'énonciation : « la mise en scène — un *bajukan*²⁹ chante, les autres *bajukan* écoutent — instaure un contrôle social interdisant l'erreur au récitant ». Or, si le constat est juste, il faut en tirer une conclusion inverse : les échanges verbaux voire les joutes oratoires entre bardes obligent chacun d'entre eux à improviser et surenchérir constamment, car la seule « erreur » du barde est de se taire, ou d'insulter ses adversaires. Du reste, personne n'interrompt un chanteur de *baji kan* pour le contredire sur le fond. Bagarres ou invectives ne naissent jamais de la contestation d'une version divergente mais uniquement d'insinuations malveillantes. En juin 1997, dans le village d'Ama, une veillée de *baji kan* a ainsi dégénéré en pugilat lorsqu'un barde étranger a accusé à demi-mot les chanteurs locaux de s'être appropriés la plus grande part de bière.

André Gache associe enfin le *baji kan* au « savoir réservé de chaque famille » et il cherche à démontrer le caractère secret de ces chants en affirmant que leur énonciation nocturne « indique clairement qu'ils ne doivent pas tomber dans n'importe quelle oreille ». Toutefois, il n'explique pas pourquoi un chant présumé confidentiel est diffusé à la radio ou entonné lors de cérémonies publiques par des bardes locaux et étrangers, devant un large auditoire composé d'hommes et de femmes venant eux-mêmes de différents villages. Le *baji kan* est en fait à l'opposé des récits lignagers énoncés dans l'intimité de la grande maison de famille. Qu'il soit entonné la nuit des funérailles ou le jour de l'investiture d'un chef, ce chant est ouvert à tous et il s'adresse à l'ensemble des Dogon, indépendamment de leurs attaches familiales, villageoises ou régionales. Pourtant, répétons-le, le point de vue d'André Gache n'a rien d'étonnant : pour son premier terrain, cet ethnologue reprend simplement à son compte le discours dogon sur le *baji kan*, probablement sous l'influence d'un intellectuel tòmò de grand renom — Paul Sodio — avec lequel il était en contact.

***Baji kan* et néo-traditionalisme dogon**

Dans toute la moitié sud du pays dogon, les élites locales sont captivées par le *baji kan*. Ce type de chant représente à leurs yeux la quintessence de leurs traditions historiques et leur permet de renouer avec leurs racines ou de se réapproprier leur culture sans pour autant renier leur appartenance à la nation malienne ou à leur nouvelle religion. Mais certains de ces intellectuels dogon utilisent également le *baji kan* pour se présenter comme des experts de leur propre histoire ou de leur propre culture. L'enjeu est de taille pour un Dogon engagé dans la politique ou le tourisme au niveau local : en affichant sa

²⁹ Le *baju kan* est le nom tòmò du *baji kan*. Dans son article, l'auteur utilise cette expression pour désigner aussi bien le chant que le chanteur, appelé en fait *baji kan kunon* (« celui qui met le *baji kan* »).

connaissance d'un tel chant, il se pose en spécialiste de la culture dogon et légitime ainsi la place qu'il occupe en tant que maire ou promoteur touristique, à cheval entre monde urbain et monde villageois. Je prendrai seulement deux exemples de l'utilisation du *baji kan* par les élites locales.

Issa Guindo — musulman, diplômé de l'École Normale Supérieure de Bamako et propriétaire de plusieurs hôtels touristiques dans le sud du pays dogon — cherche depuis peu à s'imposer comme un porte-parole éclairé des Dogon. Il a récemment édité avec Hassane Kansaye un petit livre de vulgarisation au nom évocateur, *Nous, les Dogons* ; et du 29 au 31 mars 2001, il a organisé à destination de l'intelligentsia dogon un grand rassemblement culturel dans le village dogon de Kani-Bonzon³⁰, sur l'ancien site de Kani-na, présenté par les Dogon comme la première chefferie dogon et comme le lieu de dispersion de la plupart des groupes dogon. Le choix de cette localité n'était donc pas innocent : il s'agissait de promouvoir l'unité et l'histoire glorieuse de tous les Dogon, y compris par l'intervention de chanteurs de *baji kan*, prévus dans le programme des festivités. De façon implicite, il s'agissait également, pour Issa Guindo, d'attirer l'attention sur le sud du pays dogon, pour des raisons touristiques, tout en démontrant ses compétences dans le domaine de l'histoire dogon. Il prévoyait en effet de réciter lui-même les titres d'honneurs des villages dogon du bas de la falaise, pour reconstituer l'histoire du peuplement à la manière des chanteurs de *baji kan* ; mais il semblerait qu'il y ait finalement renoncé, d'après le témoignage de l'ethnologue dogon qui assistait à cette réunion³¹.

Contrairement à Issa Guindo, Èrè Paul Sodio a toujours manifesté un grand intérêt pour les « traditions dogon » et pour les chanteurs de *baji kan* en particulier, en considérant ces bardes comme la mémoire historique des Dogon. Cet ancien directeur d'école est sans aucun doute l'intellectuel *tòmò* le plus connu et le plus respecté — par les Dogon comme par les ethnologues — pour sa connaissance des rituels, des chants et des récits de sa région. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il est, depuis plusieurs dizaines d'année, l'informateur ou l'interlocuteur privilégié des chercheurs étrangers ou des étudiants dogon enquêtant pour la première fois en pays *tòmò*³². Élu maire de la commune de Dimball, il a aussitôt manifesté son désir de créer dans ce gros bourg une école de *baji kan* qui jouerait en quelque sorte un rôle de conservatoire des traditions

³⁰ Sur l'organisation de ces journées culturelles, cf. Denis Douyon, « Les retrouvailles de Kanibonzon », *Bulletin de Mèrè Sngu* (Bamako), mai 2002, p. 3.

³¹ Communication personnelle de Denis Douyon.

³² Personnellement, je n'ai pas échappé à cette règle, même si ma première rencontre avec Paul Sodio, en 1984, fut plutôt le fruit du hasard. Je lui dois de nombreuses informations ainsi que plusieurs transcriptions et traductions de chants *tòmò*. Cet article est l'occasion de lui témoigner toute ma reconnaissance et mon amitié ; et j'espère qu'il ne m'en voudra pas de montrer que notre vision du *baji kan* diverge, nécessairement, en raison de nos positions respectives (d'ethnologue étranger dans mon cas et d'intellectuel dogon dans le sien).

dogon. Et le 30 mars 2001, au cours de la manifestation culturelle évoquée dans le paragraphe précédent, Paul Sodio a retracé publiquement la migration des Dogon et leur dispersion en s'inspirant ouvertement du *baji kan*, comme le précise Denis Douyon dans son compte rendu (2002 : 3) : « Les sources du conférencier selon ses dires tiennent du *bajukan*, une forme discursive très ancienne, chantée par un groupe de vieux. Les textes du *baju* sont considérés comme étant de forme fixe, [se transmettant] de génération en génération sans subir d'altération ».

Que les élites locales fassent l'éloge du *baji kan* et de ses interprètes n'a rien de surprenant. Intellectuels et bardes dogon vont dans le même sens : ils se réfèrent tous deux à un passé glorieux pour forger, dans le présent, une représentation gratifiante et consensuelle de l'identité dogon. Mais cela ne signifie pas qu'ils tiennent le même discours ou partagent la même vision du *baji kan*. Les premiers perçoivent les seconds comme les dépositaires d'un patrimoine culturel et d'une mémoire historique commune à l'ensemble des Dogon, alors que les chanteurs font d'abord valoir leur performance individuelle en se considérant avant tout comme des champions, et non comme des porte-parole ou des griots généalogistes. C'est en raison de ce malentendu que le traditionalisme des élites locales se nourrit paradoxalement d'une tradition encore bien vivante.

Si les bardes fabriquent *une* tradition épique, une partie des intellectuels locaux la récupère pour en faire *la* tradition historique des Dogon et construire ainsi une identité ethnique qui transcende les divisions religieuses, linguistiques et régionales³³. Le Festival de Kani-Bonzon marque, de ce point de vue, la revanche des élites locales sur les élites nationales. En 1990, un colloque national sur la culture dogon est organisé à Bamako et, quelques mois plus tard, plusieurs Dogon établis dans la capitale créent *Ginna Dogon*, « Association Malienne pour la Protection et la Promotion de la Culture Dogon ». Or, comme le précisent Jacky Bouju (1995) et Gaetano Ciarcia (2001), cette élite bamakoise de la haute administration ou des affaires s'est à l'époque réappropriée la littérature ethnologique — et notamment les « mythes » publiés par Griaule — pour prouver leur connaissance de la culture dogon et garantir la « protection » et la « promotion » d'une tradition conforme à ce qui a déjà été *écrit*. Onze ans plus tard, à l'occasion des manifestations culturelles de Kani-Bonzon, des intellectuels locaux s'appuient au contraire sur les chants des bardes ou les discours des vieux pour énoncer une histoire dogon conforme à ce qui a déjà été *dit*, afin d'être reconnus comme les porte-parole des Dogon de l'intérieur. Le livre *Nous, les Dogons* (2000) est à cet égard doublement significatif : un an

³³ Sur la responsabilité des élites locales dans la production symbolique des identités ethniques ou nationales, cf. Babadzan 1999 : 31-33.

avant le rassemblement de Kani-Bonzon, Hassane Kansaye et Issa Guindo reproduisent dans cet ouvrage les entretiens qu'ils ont eus avec deux « patriarches » dogon, en excluant toute référence bibliographique.

Quelles que soient leurs formes ou leurs contenus, les récits dogon sont considérés comme vrais par leurs auditeurs (ou leurs lecteurs) à condition que ceux qui les énoncent — dans tel ou tel contexte précis — aient l'autorité pour le faire, ou le laissent croire³⁴. C'est le cas des personnages occupant les positions suivantes : doyen de lignage (pour les « histoires de famille »), champion ou chanteur spécialisé (pour le *baji kan* et le *Abirè-nu*), porte-parole délégué par sa communauté (pour le *ògò lògu tere*), intellectuel de renom (dans le cadre de manifestations culturelles ou d'ouvrages restituant une parole « traditionnelle »)... et ethnologue étranger (dans le cadre de livres scientifiques ou vulgarisateurs censés reproduire le discours des Dogon).

Revenons maintenant aux quatre types de chants ou de récits traditionnels analysés dans cet article. S'ils ne correspondent pas à des visions du monde bien distinctes, ils construisent autant de traditions divergentes en associant un mode d'énonciation particulier à une conception ou à une perception spécifique du passé et du pouvoir. Locuteurs et auditeurs le savent ou le ressentent intuitivement et, en fonction du contexte, ils sont capables de passer d'une tradition à l'autre, en changeant simultanément de code symbolique. Car un objet ou un animal lié au pouvoir prend un sens différent selon le type d'énoncé. L'exemple le plus frappant est sans doute le cheval. Dans les chants d'Abirè, il représente la mort en étant associé au brancard funéraire et aux cavaliers peuls ou moose qui razziaient la région au XVIIIème et XIXème siècle. Inversement, pour les chanteurs du *baji kan*, il est à la fois la monture prestigieuse des puissants et, sous forme de chasse-mouches, une arme magique permettant de défier et de dominer les autres bardes. Enfin, dans le cadre du *ògò lògu tere*, le cheval incarne un animal de parade inoffensif, à la fois majestueux et dérisoire, à l'image du siège du griot, simple mortier retourné baptisé pour la circonstance « cheval du *ògò* ».

Les récits qui fondent ces traditions réinterprètent ou reconstruisent le passé en fonction du présent ou même de l'action en cours, et ils correspondent de ce fait à autant de discours contemporains sur l'identité actuelle des Dogon. Mais leur objectif est sans doute moins de transmettre un savoir ou de fournir des informations sur le passé que de procurer une émotion collective en évoquant ce passé. Et, là encore, le contexte et les modalités d'énonciation sont déterminantes. Le *Abirè nu*, on l'a vu, est un chant contre le pouvoir énoncé sous forme de plainte par des gens sans pouvoir. Porteur d'une tradition

³⁴ Sur ces questions, voir Boyer 1986.

prophétique propre aux régions jamsay et tòrò, il réveille, chez les Dogon de cette zone, la conscience de leur identité distinctive en ranimant leur hostilité envers leurs anciens maîtres Peuls et en faisant resurgir, lors des funérailles, le souvenir d'un passé douloureux, pour mieux l'exorciser. Créateurs d'épopées, les chanteurs de *baji kan* suscitent à l'inverse exaltation et fierté ; ils magnifient les puissants et les héros du passé pour captiver leur public et le convaincre de l'unité et de la grandeur de l'ensemble des Dogon³⁵. Quant aux locuteurs et aux auditeurs du *ògò lògu tere* assis ensemble dans la cour du futur chef, la confrontation de leurs différents points de vue et leurs critiques unanimes d'un pouvoir despotique leur donnent le sentiment de former une communauté de résidence liée par un contrat politique. Enfin, les membres du lignage réunis dans la même maison intériorisent leur appartenance à une seule « famille » grâce à leur doyen, qui les exhorte à rester solidaires après leur avoir vanté les prouesses de leurs ancêtres.

³⁵ Comme l'écrit Christiane Seydou, cette recherche de l'exaltation est « une notion clé de l'éthique et de l'esthétique épique » (1989 : 7 ; 1982 : 88).

Références bibliographiques

BABADZAN Alain, 1999, « L'invention des traditions et le nationalisme », *Journal de la Société des Océanistes*, 109 (2), pp. 13-35.

BARRY Ibrahima, 1993, *Le royaume de Bandiagara (1864-1893). Le Pouvoir, le Commerce et le Coran dans le Soudan Nigérien au XIXème siècle*, thèse de doctorat d'histoire (sous la direction de E. Terray). Paris : E.H.E.S.S., 696 p. (2 t.).

BAZIN Jean, 1979, « La production d'un récit historique », *Cahiers d'études africaines*, 73-76, XIX (1-4), pp. 435-483.

BENSA Alban, RIVIERE Jean-Claude, 1988, « De l'histoire des mythes. Narrations et polémiques autour du rocher Até (Nouvelle-Calédonie) », *L'Homme*, avril-sept., 106-107, XXVIII (2-3), pp. 263-295.

BOUJU Jacky, 1995, « Tradition et identité. La tradition dogon entre traditionalisme rural et néo-traditionalisme urbain », *Enquête*, 2, pp. 95-117.

BOYER Pascal, 1986, « Tradition et vérité », *L'Homme* (Paris), 97-98, XXVI (1-2), pp. 309-329.

BOYER Pascal, 1988, *Barricades mystérieuses et pièges à penser. Introduction à l'analyse des épopées fang*. Paris : Société d'ethnologie, 190 p.

CALAME-GRIAULE Geneviève, 1965 *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*. Paris : Gallimard, 589 p.

CALAME-GRIAULE Geneviève, 1968, *Dictionnaire dogon, dialecte tòrò (langue et civilisation)*. Paris : Klincksieck, coll. « Langues et littératures de l'Afrique noire », n° IV, 333 p.

CIARCIA Gaetano, 2001, « Exotiquement vôtres. Les inventaires de la tradition en pays dogon », *Terrain*, 37, pp. 105-122.

DE BRUIJN Mirjam, VAN BEEK Walter, VAN DIJK Han, 1997, « Antagonisme et solidarité : les relations entre Peuls et Dogons du Mali central », in De Bruijn Mirjam, Van Dijk Han (eds), *Peuls et Mandingues. Dialectique des constructions identitaires*. Paris : Karthala - ASC, pp. 243-265.

DERIVE Jean, DUMESTRE Gérard, 1999, *Des hommes et des bêtes. Chants de chasseurs mandingues*. Paris : Classiques africains, 281 p.

DOUYON Denis, 2002, « Les retrouvailles de Kanibonzon », *Bulletin de Mère Sungu* (Bamako), mai, p. 3.

DOZON Jean-Pierre, 1995, *La cause des prophètes. Politique et religion en Afrique contemporaine*. Paris : Seuil, 300 p.

GACHE André, 1993, « L'identité au forçage de l'histoire. À propos de l'occident dogon », *Cahiers d'études africaines*, n° 130, XXXIII (2), pp. 233-246.

GALLAIS Jean, 1975, *Pasteurs et paysans du Gourma (la condition sahélienne)*, Bordeaux : mémoire du CEGET/Paris : Éditions du CNRS, 239 p.

IZARD Michel, 1985, *Gens du pouvoir, gens de la terre. Les institutions politiques de l'ancien royaume du Yatenga (Bassin de la Volta Blanche)*. Cambridge : Cambridge University Press / Paris : Éditions de la M.S.H., 594 p.

JANSEN Jan, 2001, *Épopée, histoire et société. Le cas de Soundjata*. Paris : Karthala, 307 p.

JOLLY Eric, 1995, *La bière de mil dans la société dogon*, thèse de doctorat (sous la direction d'Alfred Adler). Paris X-Nanterre, t. 1 et 2, 755 p. et 521 p.

JOLLY Eric, 2002, *Le pouvoir en miettes, Récits pour l'intronisation d'un chef dogon*. Paris : Classiques africains (à paraître).

KANSAYE Hassane, GUINDO Issa (eds), 2000, *Nous, les Dogons*. Bamako : Le Figuier, 40 p.

KERVAN Marcel, 1993, *Dictionnaire dogon donno sò (région de Bandiagara)*. Bandiagara : chez l'auteur, 643 p.

MAYOR Anne, 1995, « Jumeaux dogon : nouvelles enquêtes sur la mythologie et les cultes », in Savary Claude, Gros Christophe (eds), *Des jumeaux et des autres*. Genève : Musée d'ethnographie, pp. 185-208.

NAPELS Michel, 2000, « Le conflit des interprétations. Récit de l'histoire et relations de pouvoir dans la région de Houailou (Nouvelle-Calédonie) », in Bertrand Masquelier, Jean-Louis Siran (dir.), *Pour une anthropologie de l'interlocution. Rhétoriques du quotidien*. Paris : L'Harmattan, pp. 337-357.

NAKAMURA Yusuke, 1992, « Hommes d'action et hommes de paroles : sur l'art panégyrique cynégétique mande », in Junzo Kawada (éd.), *Boucle du Niger. Approches multidisciplinaires*, vol. 3. Tokyo : Institut de recherches sur les langues et cultures d'Asie et d'Afrique, pp. 315-369.

OUANE IBRAHIMA Mamadou, 1952, *L'énigme du Macina*. Monte-Carlo : Regain, 189 p.

SEYDOU Christiane, 1982, « Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine », *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, XVIII (1), pp. 84-98.

SEYDOU Christiane, 1989, « Epopée et identité : exemples africains », *Journal des africanistes*, 58 (1), pp. 7-22.

TAMARI Tal, 1996, « L'exégèse coranique (tafsir) en milieu mandingue. Rapport préliminaire sur une recherche en cours », *Islam et sociétés au sud du Sahara*, n° 10, pp. 43-79.

TAMARI Tal, 1997, *Les castes de l'Afrique occidentale. Artisans et musiciens endogames*. Nanterre : Société d'ethnologie, 464 p.

VAN BEEK Walter, BANGA Pieteke, 1992, « The Dogon and their trees », in Parkin D., Croll E. (eds), *Bush Base, Forest Farm ; Culture, Environment and Development*. London : Routledge, pp. 57-75.