

Diaspora mandingue en région parisienne et identité culturelle : productions de littérature orale en situation d'immigration

par Jean Derive, professeur émérite à l'université de Savoie (France) et chercheur au LLACAN

Depuis la vague des années soixante, l'immigration mandingue (bambara, dioula, malinké, sarakolé, soninké) en provenance des pays francophones a abouti à l'implantation d'une importante communauté à Paris et dans sa banlieue. Celle-ci est très majoritairement malienne mais il y a aussi des Burkinabé, des Guinéens, des Ivoiriens et des Sénégalais. Au-delà des solidarités nationales qui peuvent créer des sous-groupes aux affinités particulières, il est bien légitime de parler de « communauté » mandingue à Paris, unie par l'usage d'une même langue (en ses différentes composantes dialectales) et par la conservation de pratiques culturelles communes donnant lieu à des rassemblements à l'occasion de certaines cérémonies telles que mariages, baptêmes, funérailles, fin de Ramadan, retours de pèlerinage à la Mecque...

L'aire culturelle mandingue, en ses diverses composantes, est une civilisation à « griots », c'est-à-dire qu'elle génère des sociétés où existent des artistes musiciens des deux sexes, spécialisés dans l'exercice de certains types de discours conventionnellement formalisés, et qui occupent ces fonctions héréditairement. Les sociétés mandingues sont en effet traditionnellement structurées en trois grandes catégories, autrefois assez strictement endogames :

- les *hóron*¹ (les hommes libres de naissance que les intéressés désignent souvent sous le terme de « noble » dans le français local) ;

- les *nyàmakala* (souvent appelés « gens de caste ») qui comprennent à la fois différents types d'artisans et les artistes de la parole chargés de l'exécution des grands textes de la mémoire sociale. A l'intérieur de la catégorie des *nyàmakala*, ces derniers sont désignés dans les langues mandingues par l'hyperonyme *jèli* (*jàli* dans certaines variantes dialectales) que le français traduit par un terme encore plus général « griot » puisqu'on l'utilise à propos d'artistes de la parole ayant des statuts très différents en plusieurs sociétés d'Afrique de l'Ouest. Le mot *jèli* s'applique à toutes les sortes de griots du Manding, qui pourront recevoir des noms plus spécifiques, en fonction de leur spécialisation et de leur prestige (*bélentigi*, *kúmatigi*, etc.) ;

- enfin les *wóloso*, les captifs domestiques, attachés et souvent très intégrés aux familles de leurs anciens maîtres, mais dont le statut propre est encore conservé en mémoire, d'autant qu'ils sont toujours chargés de fonctions culturelles propres.

Les lignées de *jèli* sont elles aussi attachées à des lignées de *hóron* à la suite d'un certain nombre d'événements (le plus souvent guerriers) en partie historiques, en partie mythiques, qui ont défini des alliances fondées généralement sur le même modèle : à l'origine, l'ancêtre *jèli* a été l'artisan de la victoire du héros *hóron* en exaltant sa bravoure. De part et d'autre, ces lignées sont définies par un même *jàmu* (nom patronymique se référant à l'ancêtre fondateur). A tel *jàmu hóron* correspond tel *jàmu jèli* et vice versa. Ces liens

¹ Les variantes dialectales étant parfois assez importantes entre les différents parlers de l'aire mandingue, nous avons choisi de graphier les mots mandingues dans la forme la plus répandue, le bambara (bámanakan). Les accents sur les lettres correspondent à des hauteurs tonales.

reposent sur des droits et des devoirs réciproques entre les griots et leurs « clients »² (*jàtigi* dans les langues mandingues). Traditionnellement, les *jàtigi hórɔn* devaient protéger et entretenir leurs *jèli* ; en échange, ces derniers sont tenus de les louer publiquement, en particulier en des occasions cérémonielles, en chantant leur *fàsa*³, c'est-à-dire la devise de leur famille, destinée à les honorer par le rappel de leurs glorieux ancêtres.

Dans la mesure où la communauté mandingue immigrée en région parisienne a cherché à préserver l'essentiel de ses pratiques identitaires, au plan verbal, cela de façon d'autant plus impérieuse que cette identité paraît davantage menacée par le déracinement, il lui était difficile de se passer d'une fonction aussi capitale que celle des *jèli* dans la vie culturelle. L'histoire des quatre dernières décennies va montrer que, dans cette communauté, le rôle de la *jèliya* (la pratique des griots dans sa dimension aussi bien sociale que culturelle), loin de se réduire, s'est au contraire renforcée tout en évoluant sensiblement.

Les premières générations d'immigrés mandingues ont naturellement compté parmi elles des représentants de quelques lignées de *jèli*, mais ces premiers membres de l'univers de la *jèliya* n'avaient la plupart du temps pas émigré en tant que tels. Leur statut de griot n'était pas au premier chef pertinent dans leur motivation migratoire et d'ailleurs plusieurs d'entre eux, tel Broulaye Diabaté, arrivé en France en 1967⁴, ne pratiquaient pas la *jèliya*⁵. C'est surtout après 1980 que les liens entre la communauté mandingue immigrée et la *jèliya* vont se renforcer, soit sous la forme d'une immigration plus proprement griotte, soit sous la forme d'un va-et-vient plus ou moins régulier des *jèlike* (griots de sexe masculin) ou des *jèlimuso* (griottes) entre les terres mandingues et la France. A cela, plusieurs raisons :

- tout d'abord, plus la durée du séjour en terre d'immigration est longue, plus les risques de perte identitaire peuvent apparaître grands et plus la nostalgie de la culture originelle se fait sentir. C'est sans doute ce qui explique la demande de plus en plus forte de la communauté mandingue immigrée en région parisienne qui s'est à plusieurs reprises mobilisée pour faire venir (au moins ponctuellement), grâce à des quêtes au sein de la collectivité, des griots/griottes pour certaines grandes occasions. C'est ainsi que la griotte Diaba Kouyaté est arrivée à Paris en 1983 où, après plusieurs allers et retours entre le Mali et la France, elle a fini par se fixer :

Lors d'une grande fête de chez nous, ils se sont réunis et ils ont dit il faut faire venir Diaba pour faire l'animation (...). Parce qu'ils ont l'amour du pays, ils veulent que je vienne animer cette grande fête pour entendre leurs origines (...). Ils ont la nostalgie du pays, donc ils m'ont fait venir.⁶

Et l'exemple de Diaba Kouyaté est loin d'être isolé. Dans les foyers de Montreuil ou de la Seine Saint-Denis, il n'est pas exceptionnel que des travailleurs se cotisent pour payer le voyage d'un griot de leur région qui viendra leur chanter leur *fàsa* afin de restaurer une dignité qu'ils peuvent parfois avoir l'impression d'avoir vu compromise en situation

² Nous empruntons ce terme à Sandra Bornand qui, à propos de la relation griot/homme libre, l'applique à une société fonctionnant exactement sur le même principe, les Zarma du Niger. Voir S. Bornand, 2005.

En fait, littéralement, le mot mandingue *jàtigi* est celui qui désigne l'hôte, dans le sens de l'accueillant.

³ Si, au premier chef, le terme *fàsa* désigne les « devises » des lignées familiales, c'est aussi le mot qu'on emploie fréquemment à propos des grandes épopées du Manding, telles que *Sunjata* ou *Bakari Jan*, sans doute en partie par effet de métonymie, les récits épiques contenant force devises des héros évoqués, mais sans doute aussi parce que l'épopée apparaît comme une sorte d'équivalent collectif de la devise à l'échelle de l'ensemble de la communauté.

⁴ Voir à ce propos Caroline Houlbert, 2006, t. 2, p. 268.

⁵ Il convient de préciser à cet égard que si tous les véritables *jèli* (il existe en effet quelques musiciens qui usurpent ce nom) le sont nécessairement à titre héréditaire, ce n'est pas pour autant que tous les descendants de lignées de *jèli* pratiquent automatiquement la *jèliya*. Certains membres de la fratrie ne se sentent en effet ni le goût ni le talent pour embrasser cette carrière d'artiste musicien.

⁶ Caroline Houlbert, « Entretien avec la griotte Diaba Kouyaté, dite Diaba Koïta, enregistré à Saint Gracien le 29 octobre 2002 », *Ibid*, 2006, t. 3, « Des vies à se dire », annexe 1, p. 221.

d'immigration. A partir du moment où un certain nombre de ces *jèli* se sont installés en Ile-de-France et sont repérés comme telle par la communauté immigrée locale, il ne fait pas de doute que leur présence renforce le lien social entre les membres de cette communauté. La possibilité offerte de les inviter à des manifestations est une motivation de plus pour en organiser et favoriser ainsi les occasions de rencontres entre compatriotes.

- mais la démarche migratoire peut aussi se faire à l'initiative des griots eux-mêmes. Les premiers qui ont eu l'occasion de faire le voyage, de retour au pays, ont sans doute témoigné de l'engouement dont ils ont été l'objet auprès de la diaspora mandingue en France, engouement qui, dans des pays où la rapidité de l'évolution fait que les traditions sont parfois localement battues en brèche et remises en cause (et le statut du griot n'est pas indemne de ces changements de mentalité), pouvait donner l'impression d'une situation d'autant plus enviable. A cela s'ajoute, d'après le discours des intéressés⁷, l'alibi de la tradition qui veut que les *jèli* suivent leurs *jàtigi* partout où ils vont pour continuer à chanter leurs louanges à travers leur généalogie. Je parle en l'occurrence d'alibi car il apparaît peu probable que cette raison corresponde à une motivation véritable des migrants provisoires ou définitifs : d'une part, parce que les *jàtigi* d'un griot donné correspondent à un ensemble social assez vaste et qu'il est rare par conséquent qu'une partie importante de cet ensemble ne soit pas restée au pays ; le griot n'est donc jamais de ce fait entièrement coupé de la lignée de ses « clients » ; d'autre part, parce que, si l'on en croit le témoignage des *jàtigi* eux-mêmes, les conditions de vie à Paris (exiguïté du logement, cherté de la vie), font que peu d'entre eux sont enclins à faire venir leurs *jèli* qu'ils doivent normalement prendre en charge, suivant les valeurs de la tradition ;

- la raison principale qui a favorisé le flux migratoire des griots mandingues vers la région parisienne semble être la grande mode qu'a connue la musique africaine traditionnelle, au premier chef duquel la musique mandingue, auprès du public occidental en général et du public français en particulier, dès la décennie 80-90. Certes, les artisans de cette mode ne sont pas nécessairement des artistes issus de la *jèliya*, puisque les plus connus d'entre eux, comme Salif Keïta ou Rokia Traore, sont des *hórɔn*, ce qui leur a justement permis de tendre vers un syncrétisme musical que les *jèli*, censés être les garants de la tradition, n'auraient sans doute pas pu se permettre au même degré. Il n'empêche que cet engouement d'un public non mandingue a certainement fonctionné comme un attrait pour la corporation des griots en Afrique qui a vu là la possibilité de jouer en France un double rôle et, partant d'en tirer une double source de profit : à la fois le rôle de chantres et généalogistes traditionnels auprès de la communauté des compatriotes immigrés et celui d'artistes, au sens plus moderne du terme, se produisant sous des formes qui relèvent davantage de la société du spectacle (concerts, enregistrements...) à destination d'un auditoire plus international. Cela dit, ce n'est peut-être pas le seul espoir de profit qui a attiré les *jèli* vers ce nouveau monde, mais aussi la promesse d'une reconnaissance internationale à une époque où le statut du griot est parfois remis en cause dans sa société d'origine.

Et, de fait, les plus prestigieux des griots et griottes mandingues installés aujourd'hui en région parisienne exercent une double activité. Une partie de leur temps est consacrée à interpréter les chants traditionnels à l'occasion de manifestations plus ou moins importantes au sein des communautés mandingues d'Ile-de-France, activité qui est sans doute des deux la plus rémunératrice car les immigrés sont disposés à se montrer généreux envers ceux qui leur redonnent du prestige ; l'autre partie du temps étant occupée par la production de ce même répertoire traditionnel sous une forme musicalement plus aménagée à l'intention d'un public moins au fait de la culture traditionnelle mandingue.

⁷ Voir encore id. 2006.

Est-ce à dire que cette double activité correspondrait d'une part à une production d'une scrupuleuse fidélité à la tradition (dans le cas des performances à destination des assemblées mandingues) et à une production hybride relevant d'un syncrétisme culturel (pour les œuvres destinées au public international) ? Les choses ne sont évidemment pas si simples.

D'une part, il convient de considérer que la « tradition » n'est pas figée et est en constante évolution, y compris dans l'aire mandingue d'Afrique de l'Ouest où les griots, dans leurs musiques comme dans leurs discours, tout en se référant aux genres de la tradition griotique, cherchent à les adapter à des goûts nouveaux. L'étalon de référence que serait un patrimoine verbal et musical « traditionnel » n'est donc pas un objet stable et clairement identifiable. D'autre part, il semble que, dans ces performances de la *jèliya* tournées vers l'immigration, il n'en aille pas de même selon qu'il s'agit de la musique ou du discours.

Les interprétations d'œuvres de la *jèliya* à destination de la communauté immigrée

Du point de vue musical, dans les interprétations à destination des assemblées mandingues de l'immigration parisienne, les griots semblent se servir de l'un ou l'autre des instruments strictement traditionnels, suivant la tradition de leur propre lignée : aux Kouyaté le *bálafon*, aux Sissoko la *kóra*, aux Diabaté la *kóra* ou le *ngóni*... Ils n'ont généralement pas recours, dans ce type de performance, à des instruments de tradition extérieure au monde manding. Avec ces instruments, ils s'en tiennent aux mélodies connues, même si certains avouent adapter « un peu » le rythme au goût des générations plus jeunes qui apprécient les airs plus dansants.

Ce relatif conservatisme musical des performances de *jèli* au sein de la communauté mandingue s'accompagne d'une liberté un peu plus grande dans le traitement de la parole. Il ne s'agit certes pas d'abandonner les thèmes et les motifs des genres traditionnels de la *jèliya* ni de modifier les références généalogiques des *fàsa*, mais plutôt de surajouter à ces éléments d'autres motifs correspondant davantage aux préoccupations de la communauté en situation de déracinement relatif. Presque tous les griots et griottes reconnaissent que, dans leur rôle d'interprètes des genres cérémoniels auprès de la diaspora mandingue (mariages, baptêmes etc.), ils ont le souci d'introduire, en plus des thèmes attachés à l'œuvre ou au genre, des allusions au retour au pays natal. J'ai déjà eu l'occasion d'aborder cette question dans un précédent article à propos de la chanteuse malienne Kounady Sakiliba⁸, installée en Seine Saint-Denis, en montrant ce qui évoluait dans l'exécution de certains chants de baptême au pays et les mêmes, interprétés par elle, dans le contexte de l'immigration.

Ce phénomène d'adaptation au contexte est valable pour tous les genres, même si les *fàsa*, qui se composent essentiellement d'allusions à la gloire des aïeux, s'y prêtent sans doute un peu moins que d'autres genres cérémoniels. Comme l'interprétation des *fàsa* est surtout l'apanage des hommes, c'est ce qui explique que le répertoire des griottes est peut-être un peu plus sensible à ces nouveautés que celui des griots de sexe masculin. Des thèmes comme le sida, la misère, le racisme, l'éloignement de la terre natale semblent caractéristiques des ajouts opérés par les interprètes à destination de la diaspora⁹. Pour rester fidèles à la tradition, ces surimpressions prennent parfois la forme d'une comparaison entre la vie en Afrique et la vie dans le pays d'accueil.

Pour résumer donc, les performances exécutées à l'intention de la communauté immigrée ne comportent que peu d'innovations musicales par rapport à ce qui s'interprète au pays où, là aussi, en contexte urbain, le griot peut adapter légèrement le rythme au goût du jour tout en conservant tels qu'ils sont les instruments et les mélodies de la tradition. C'est

⁸ J. Derive, 2005.

⁹ Voir à ce propos les témoignages des griottes Yayi Kanouté, Mah Kouyaté, Diaba Koïta, in Caroline Houllbert 2006, pp. 342-43.

plutôt au plan de l'énoncé verbal que les innovations sont les plus sensibles par l'addition de brefs énoncés qui introduisent de nouveaux thèmes venant entrelarder la structure du texte patrimonial. Il faut savoir que ces devises et autres chants cérémoniels sont assez brefs et qu'ils se composent rarement de plus de trois ou quatre phrases simples répétées à l'envi, ce qui les rend faciles à mémoriser. Entre ces quelques phrases qui rappellent à l'auditoire la tradition qu'il connaît, l'interprète en improvise quelques autres, tout aussi élémentaires, qui viennent donc augmenter le volume global de l'énoncé. Grâce à cette stratégie, l'assistance peut ressentir le plaisir de voir la tradition respectée et de retrouver une forme culturelle connue tout en ayant le sentiment que sa situation spécifique de communauté immigrée est prise en compte.

On notera enfin une dernière tendance propre aux productions de littérature orale griotte en situation d'immigration qui concerne cette fois plutôt l'aspect linguistique des énoncés. J'ai eu l'occasion de dire que l'ensemble linguistique mandingue était fortement dialectalisé. Il va de soi qu'à l'intérieur de l'aire culturelle mandingue, selon qu'on se trouve en pays bambara, dioula, malinké, soninké..., les créations des griots sont énoncées dans le parler spécifique du terroir, par les griots locaux qui appartiennent à ce même terroir. Dans la mesure où la communauté mandingue immigrée est disparate et que ces éléments disparates ont tendance à se réunir ensemble à l'occasion de certaines manifestations au nom du sentiment d'une commune identité mandingue, la plupart des griots qui, parce que ce sont des hommes de la communication, ont pris conscience de cette situation spécifique à la diaspora, se sentent tenus de la prendre en compte dans leurs performances.

Cela les conduit à des choix particuliers en matière linguistique. Soit ils prennent le parti d'énoncer les œuvres qu'ils chantent dans la forme dialectale considérée comme la plus « standard » de l'ensemble de la zone mandingue (en général le bambara), qui ne correspond pas forcément à leur parler d'origine ; soit ils juxtaposent dans le texte du chant, où il est de toute façon de tradition de répéter plusieurs fois les diverses phrases, plusieurs variantes dialectales à l'occasion de ces reprises.

Les interprétations à destination d'un auditoire élargi

Les performances du même répertoire griotique exécutées à destination d'un public plus international et dans un esprit différent qui intègre davantage la notion de spectacle (concerts, albums...) constituent l'autre volet d'un nombre important de griots/griottes installés en région parisienne ou venant y faire des séjours régulièrement. Ce nouveau type de production est en général relayé par un certain nombre d'institutions qui aident les griots à s'intégrer dans ces nouvelles filières pas toujours très bien connues d'eux. En outre, les concerts et enregistrements requièrent souvent un ensemble instrumental d'accompagnement plus étoffé, ce qui amène les griots /griottes à collaborer entre eux. Lorsque l'un d'eux est la vedette du concert ou de l'enregistrement, il fait appel à ses confrères pour l'accompagner musicalement et ceux-ci à leur tour lui demanderont le même service s'ils viennent à faire un album. Cette collaboration peut être informelle mais elle est aussi favorisée par quelques associations loi 1901 fondées par les intéressés eux-mêmes. Toutefois celles-ci ont parfois une durée de vie assez courte car le milieu de la *jèliya* en région parisienne est très labile.

C'est ainsi que l'association « Les griots urbains », basée à Montreuil où se trouve une importante communauté d'immigrés mandingues, a vécu environ trois ans de 1990 à 1993. Une autre association « Mandé-Foli » (du bambara *Mande fɔli*, littéralement « la musique du Mandé »), créée dans le même esprit en 1993 par le griot Moriba Koïta, n'a quant à elle duré que moins d'un an. La seule association qui fonctionne toujours et dont la durée de vie a dépassé les dix ans est « L'association des griots et artistes du Mali », fondée par deux griots installés à Paris qui ne pratiquent pas eux-mêmes la *jèliya* (Hamadi et Broulaye

Diabaté) et par un *hóron* (Seydou Touré) choisi pour ses compétences juridiques. Le fait que les deux griots fondateurs ne sont pas eux-mêmes praticiens a peut-être contribué à la longévité de l'association, car elle permet aux responsables de conserver une certaine distance qui leur confère un rôle d'arbitre impartial. « L'association des griots et artistes du Mali en France » aide les griots désireux de se produire hors de leur cercle traditionnel à trouver les filières susceptibles de leur offrir des débouchés.

Au plan institutionnel, des institutions françaises ayant pour vocation d'organiser des festivals de culture africaine peuvent aussi établir des partenariats plus ou moins ponctuels avec des griots. C'est le cas par exemple d'« Africolor », structure dirigée par Philippe Conrath qui a établi une collaboration assez régulière avec le griot Moriba Keïta qui fut le fondateur de « Mandé-Foli ».

Pour ce type de prestations spectaculaires, encore relativement demandées dans la décennie 1990 – 2000 et jusqu'à aujourd'hui, les griots mandingues, tout en continuant à puiser presque exclusivement dans le répertoire traditionnel de la *jèliya*, ont coutume de modifier plus sensiblement leur accompagnement musical. Tout d'abord, beaucoup de griots, pour répondre aux besoins de ces nouvelles conditions de production, dans des salles de concert, équipent leurs instruments typiquement mandingues d'un amplificateur pour en augmenter la puissance sonore. D'autres « bricolent » ces mêmes instruments afin d'en élargir la gamme chromatique. Par ailleurs, un certain nombre d'entre eux mêlent dans leurs concerts et enregistrements les instruments mandingues typiques à des instruments occidentaux modernes, réalisant par là une sorte de métissage culturel naguère prôné par Senghor. Qu'on se rappelle ses poèmes pour orgue, kora, et balafon ! C'est ainsi que, dans ses spectacles, Kounady Sakiliba se fait accompagner par son mari à la guitare. De même Souleymane Tounkara transpose les mélodies propres à la kora à la guitare sèche. Il reconnaît en outre adapter les rythmes d'origine à certaines influences étrangères.

En revanche, si la musique est travaillée pour se conformer aux goûts d'un public plus élargi que l'auditoire strictement mandingue, les énoncés font peut-être quant à eux moins l'objet d'adaptations, dans ce contexte moderne, que dans le cas des performances qui sont destinées aux communautés mandingues de l'immigration. On peut en être surpris. En fait la chose s'explique assez bien.

Puisque ce public étranger ne parle pas les langues mandingues, le contenu sémantique des énoncés leur est de toute façon inaccessible et les textes des chants ne valent que par la musicalité de leur signifiant. Il n'y a donc aucune raison pour opérer une actualisation de leur contenu par l'introduction de nouveaux thèmes. D'ailleurs ces thèmes, qui parlent beaucoup aux immigrés, comme le racisme ou l'évocation du retour au pays, n'auraient que peu d'intérêt pour l'auditoire occidental qui n'est pas directement concerné.

S'il y a une adaptation verbale, elle se situe uniquement au plan linguistique. Il ne s'agit plus cette fois de jouer sur les diverses variantes dialectales du Manding, puisque l'essentiel du public reste étranger à cette famille linguistique, mais de mêler langue mandingue et langues européennes, en général le français et parfois l'anglais, en profitant toujours de la répétition des mêmes séquences. Sinon la totalité, du moins certaines d'entre elles, seront ainsi énoncées en manding et dans une (ou deux) autre(s) langue(s). Si, dans sa mise en œuvre, le procédé est différent de ce qu'il était pour les prestations destinées aux communautés immigrées, l'esprit en reste le même. Il s'agit toujours d'un souci de s'adapter au plus près au public. Grâce à ce plurilinguisme, l'auditoire non mandingue peut, sinon comprendre la totalité du discours, du moins avoir une idée de son orientation sémantique.

Ce procédé déborde d'ailleurs largement le cas des devises et des chants cérémoniels. On sait qu'au Manding, les griots, du moins les plus prestigieux d'entre eux, sont également des diseurs d'épopée (qu'on appelle aussi *fàsa*, comme je l'ai déjà indiqué). Il n'est pas exceptionnel que lors d'une tournée en région parisienne, à l'occasion d'un

important rassemblement (fête nationale du Mali, du Burkina Faso, de la Guinée par exemple, ou encore pour la fin du Ramadan), un de ces grands griots soit amené à dire une de ces épopées, ou à tout le moins un de ses fragments.

Parmi ces griots récitants, qui sont aussi interprètes de chants cérémoniels tout comme les autres, il en est qui se sont mis en tête de populariser les œuvres épiques du Manding au-delà de leur société d'origine dans un certain nombre de manifestations culturelles de la néo-oralité qui a vu son renouveau en France depuis les années soixante-dix. Ainsi en est-il du griot mandingue burkinabé Hassane Kouyaté, fils de Sotigui Kouyaté, lui-même griot prestigieux et acteur fétiche de Peter Brook.

Hassane Kouyaté se produit assez souvent auprès d'un public majoritairement français dans un certain nombre de festivals où il a coutume de réciter, avec un accompagnement musical mandingue, comme il est de tradition, des fragments d'épopées, essentiellement de ce qu'il est convenu d'appeler « La geste de Ségou », capitale d'un royaume bambara du Mali au dix-huitième siècle et qui se compose de plusieurs récits¹⁰.

En ces occasions, la langue de base des récitations d'Hassane Kouyaté est le français, c'est-à-dire qu'il propose en quelque sorte à l'auditoire une traduction, assez fidèle à l'esprit des performances originales. Mais il a périodiquement le souci de doubler, à intervalles réguliers, certains courts épisodes en langue mandingue afin de faire entendre à son auditoire quelque chose de l'interprétation mandingue originale.

Ce syncrétisme linguistique entre langues mandingues et langues européennes, à dominante mandingue pour les œuvres brèves et chantées, à dominante française pour les œuvres plus longues et récitées sur un accompagnement musical, comme les épopées, est assez caractéristique des œuvres de la littérature griotte produite à destination du public international. Elles témoignent du souci du griot de s'adapter à son auditoire.

En conclusion, on peut tout d'abord retenir l'importance de la production griotte en région parisienne. Paradoxalement, celle qui subit peut-être le plus d'aménagements en termes de contenu est celle qui s'adresse à la diaspora mandingue proprement dite. Pour cette communauté immigrée, qui comprend ce qu'on lui chante et qui attend de ces occasions réconfort et renforcement identitaire, il convient de respecter certes le discours de la tradition attaché aux genres produits, notamment à l'intention des *jâtigi*, mais aussi de l'adapter à une situation spécifique afin que les récepteurs continuent à se sentir concernés. Par contre, l'énoncé des interprétations en direction du public international (en fait, majoritairement français), sont verbalement plus conformes à la tradition patrimoniale puisqu'il n'y a dès lors guère d'intérêt à modifier le contenu d'un énoncé qui n'est de toute façon pas compris de la grande majorité de ceux qui le reçoivent.

Au plan musical, on assiste au phénomène exactement inverse. Il ne faut pas trop bouleverser la musique de la *jèliya* pour l'auditoire autochtone si l'on veut qu'il puisse continuer à y reconnaître l'expression de son patrimoine culturel. Les griots, qui adaptent modérément le signifié grâce à quelques ajouts, s'appuient même sur cet aspect du signifiant pour favoriser l'identification des genres interprétés auprès de leur public mandingue et donner l'impression de leur permanence. C'est ce qui explique le relatif conservatisme tant en matière d'instruments que de mélodie et de rythme.

En revanche, ce niveau du signifiant musical est celui auquel tous les types de public peuvent être sensibles. C'est pourquoi les griots mandingues ont bien compris que, tout en gardant l'essentiel de la personnalité de leur musique, ils ne devaient pas hésiter à la retravailler pour la rendre plus conforme aux goûts d'un public étranger, certes friand d'exotisme, mais néanmoins déterminé par des habitudes de consommation en la matière.

¹⁰ Voir, entre autres Lilyan Kesteloot, 1972 et 1975 ; Gérard Dumestre, 1975 et 1979 .

On notera enfin un dernier point. Dans la mesure où il existe toujours des liens entre la diaspora griotte en région parisienne et la jèliya des pays où la culture mandingue a cours (du fait notamment que de nombreux griots font encore assez fréquemment la navette entre la France et leur pays d'origine et aussi du fait que des disques et cassettes circulent), il semble que cette production « parisienne » exerce une certaine influence dans les terres mandingues mêmes, en particulier dans les milieux urbains. Il est donc difficile d'analyser la littérature orale griotte mandingue sans prendre en compte cette importante production de la diaspora.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BORNAND, Sandra, *Le discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger* (accompagné d'un cd-rom présentant les discours étudiés avec musique et photos), Paris, Karthala, 2006, 457 p.

DERIVE, Jean, « D'une forêt l'autre : aspects de la tradition orale africaine dans une cité de la banlieue parisienne », in *Du terrain au cognitif, Hommages à JMC, Thomas*, (E. Motte-Florac & G. Guarisma éd.), Paris, Peeters, pp.659-668.

DUMESTRE, Gérard, & KESTELOOT, Lilyan, & TRAORE, J. B., *La prise de Dionkoloni, Episode de l'épopée bambara raconté par Sissoko Kabiné*, Paris, Armand Colin, « Classiques Africains », 1975, 183 p.

DUMESTRE, Gérard, *La geste de Ségou*, Paris, Armand Colin, « Classiques Africains », 1979, 419 p.

HOULBERT, Caoline, *Etat de la jeliya malinké au Mali et en France*, thèse de doctorat de littérature française et comparée, 3 tomes, Université Paris IV-Sorbonne, 2006.

KESTELOOT, Lilyan, ed., *Da Monzon de Ségou : épopée bambara*, avec la collaboration de A. Traore, Paris, Fernand Nathan, 1972, 4 vol. (63 p., 63 p., 80 p., 63 p.), « Littérature Africaine 13, 14, 15, 16 ».