

Mamadou Diawara

## Le griot mande à l'heure de la globalisation\*

J'appelle aire culturelle mande, la zone d'influence de l'ancien empire du Mali (ca. XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle). Elle couvre certes des pays de langue mande, mais aussi ceux qui partagent une conception semblable du pouvoir et de la société. C'est pourquoi il faut inclure le pays haalpulaar, ainsi que de nombreuses contrées sur les marches méridionales (Amselle 1990). Toutefois, le matériel analysé ici a été recueilli essentiellement au Mali. La région est bien connue par son histoire plusieurs fois centenaire ; elle l'est également, sinon davantage, par sa musique et ses textes oraux (chantés ou déclamés) destinés à la cour du souverain, par sa production orale aussi bien populaire que d'origine servile<sup>1</sup>. Cette musique ancienne, qui fait encore le bonheur des historiens et des anthropologues, est en pleine transformation. L'un de ses aspects essentiels, mais qui est encore peu étudié, est aujourd'hui l'influence des médias électroniques : la radio, le magnétophone et la télévision. Comment ces médias changent-ils le paysage social et musical actuel de la région ? Comment les professionnels de la musique maîtrisent-ils ce produit de la haute technologie ? Dans quelle mesure peut-on parler de processus de globalisation ? En répondant à ces questions axées sur le présent, on ne saurait éviter un regard sur le passé dont procède très largement le matériel traité.

### La production et la reproduction

Jean Bazin (1979 : 450) écrit à propos des traditionnistes : « Chaque auteur dispose d'un trésor, d'un patrimoine, dans lequel il sélectionne des éléments

---

\* Cet article a été rédigé au cours de mon séjour à l'Université de Bayreuth comme professeur invité de la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) en 1993-1994. À ces deux institutions, j'exprime ma profonde gratitude. Je remercie Papa Samba Diop, Odile Goerg et Véronique Porra qui ont bien voulu lire et corriger les premières versions de cet article.

1. Cf. MEILLASSOUX (1986), MEILLASSOUX *et al.* (1967), SEYDOU (1972), BAZIN (1979), CISSÉ & KAMISSOKO (1988, 1991), Mamadou DIAWARA (1989, 1990), DE MORAES FARIAS (1989, 1992), ZOBEL (1993).

avec lesquels il recompose un produit au moins partiellement nouveau.» Bazin définit bien le processus de production et de reproduction dans lequel sont engagés les spécialistes du verbe de l'aire culturelle mande. L'objectif est ici d'étudier comment le diseur crée, compte tenu des nouveaux moyens dont il dispose.

### Les surfaces sociales de l'information

J'entends par surfaces sociales les couches productrices des informations orales diffusées, ainsi que les catégories auxquelles ces dernières sont destinées (Diawara 1990).

Dans l'aire culturelle mande, toute tradition procède d'une couche sociale identifiable qui la destine à une autre couche sociale tout aussi facile à situer. Le cas le plus connu est celui des fameux griots, les artisans du verbe. En tant que clients (*ɲamaxala, ɲamakala*), ils sont censés composer et diffuser leurs textes oraux à l'intention de leurs seuls patrons (*tunkalenme : jaatigi* en soninke ; *jatigi* en bamana), qu'ils appartiennent à l'aristocratie guerrière ou à une autre catégorie sociale. Les relations sont héréditaires. Cet ordre des choses, qui évoluait d'après les données politiques et économiques locales, a été bouleversé par la colonisation. Les cadres sociaux et politiques ayant volé en éclats — à cause entre autres de la suppression de l'esclavage et de la compétition brutale pour le contrôle des personnes ouverte par le colonisateur —, le pouvoir économique des anciens patrons s'écroule. La structure sociale, mise à mal pendant de longues années, se recompose. L'administration, grâce à la complicité passive ou active des ex-dominants, engage les anciens esclaves à son service (scolarisation, incorporation dans l'armée)<sup>2</sup>. À terme, ceux qui se trouvaient autrefois au bas de l'échelle occupent de nouvelles responsabilités, sous le regard attentif des Français et de leurs agents. Ainsi se lézarde définitivement la couche des destinataires attitrés des chroniques des « gens de la bouche », ou griots. Les artistes du verbe se cherchent à leur tour. Un nouvel environnement urbain en résulte. Les puissants occupent désormais les nouvelles cités créées ou renforcées par les occupants. Les nouveaux promus, au faite de leur gloire, parce que devenus responsables de cercle, anciens combattants, ou fonctionnaires subalternes, participent directement du pouvoir du colonisateur (Olivier de Sardan 1976 : 152). Le pouvoir, selon Jean Bazin (1979 : 458), « se prend », mais dans cette région, « la puissance, elle, ne peut que se dire ». Comme « parler de soi manque de dignité », ainsi que le veut l'étiquette du pouvoir (*ibid.* : 455), les puissants se mettent en

2. Voir à ce sujet le témoignage présenté par J.-P. OLIVIER DE SARDAN (1976 : 152, note 53). L'informateur déclare au sujet des anciens serviteurs : « Les captifs sont tous devenus des galonnés. Lorsqu'il y eut le travail forcé, c'étaient les captifs qui encadraient les gens et les frappaient. Ce sont également eux qui ont été les premiers écoliers. »

quête d'agents prêts à proclamer leur puissance<sup>3</sup>. Alors les griots se rendent dans les villes, comme ils le faisaient jadis sur les champs de bataille, à la suite de l'aristocratie guerrière<sup>4</sup>. Ce mouvement est encouragé et amplifié par le phénomène de l'exode rural dans une région continentale qui a servi — et qui sert toujours — de réservoir pour la main-d'œuvre employée dans les villes coloniales et postcoloniales. Yusuke Nakamura (1988) décrit ainsi la situation des griots en quête d'occasions pour exercer leur profession qui se trouve en pleine mutation : « Alors que leurs ancêtres [ceux des griots] se sont installés dans ce village en raison des *fama* (puissants), ils ne jouent plus ce rôle multiple de conseiller, porte-parole, historien, conteur, musicien privé des descendants plus pauvres que ceux-ci. » Les griots font, certes, pression sur les nouvelles couches de la société, les nouveaux riches, mais l'auteur exagère en parlant de mendicité. Au pouvoir, cette catégorie nantie qui formera plus tard l'élite, bureaucratique ou commerçante, se fait encenser<sup>5</sup>. L'influence de la radio coloniale, bien que limitée en raison de la faiblesse des émetteurs et de la rareté des transistors, est ressentie dans la capitale et dans ses environs. Il en est de même du phonographe, vers la fin des années 1940 et surtout 1950. La Radio Diffusion Nationale du Mali, héritière de la radio coloniale, émettant de Bamako, relaiera plus tard les nouvelles émissions qui couvrent progressivement le pays tout entier. Entre-

- 
3. A. MBEMBE (1992a : 130) note justement à propos du pouvoir d'État, dans ce qu'il appelle la postcolonie : « [...] it must publicize itself. It must colonize languages and sounds [...]. To this end, it must colonize musical instruments, enlist "griots" and performers [...]. » Dans le même ordre d'idée, MBEMBE écrit (1992b : 21) : « To ensure the reproduction of such *economy of pleasure*, posts and palaces and public places have been filled with a large number of buffoons, fools and clowns [...] *hagiographers*, [...], *praise singers of any kind* [...]. Thanks to them the postcolony has become a *world of self-gratification* [...] » (c'est moi qui souligne, MD).
  4. KNIGHT (1984 : 63, 64) écrit à propos des *jali/jeli* de Gambie ces lignes que je fais miennes : « [...] in the late nineteenth century [...] chiefs and other leaders were given government salaries instead of being allowed to derive their support directly from their constituents. For most, this meant that they could no longer afford to keep a *jali* and his family under their personal care in return of their *jali's* services, and the *jali* was forced to find a wider base for support by traveling more and seeking many patrons [...]. The *itinerant nature of jaliya* today has prompted some of the older *jalolu* to describe it as "galoping horses" *jaliya* » (c'est moi qui souligne, MD).
  5. Ils sont rarissimes les artistes qui ne se sacrifient pas à cette tradition. Wâ Kamissoko, qui critique les dirigeants africains souvent de basse extraction (cf. p. 600), ne rend-il pas lui-même hommage au Comité militaire de libération nationale (CMLN), la junte militaire au pouvoir au Mali du 19 novembre 1968 au 26 mars 1991, en ces termes : « Eh bien, [...] je salue personnellement tous les parents [...]. Car ne sont réunis ici que des parents. *Cela constitue un sujet de satisfaction pour le Comité militaire.* [...] De plus, au Mali, nous nous appuyons sur le Comité militaire; rien de mal ne saurait donc nous arriver. » (C'est moi qui souligne, MD.) Il est vrai, comme le fait remarquer par ailleurs A. Mbembe, que : « [...] But *flattery* is not just produced in order to please the despot; it is manufactured in a quest for profit or favours. The aim is to share the table of autocrat. » (in CISSÉ & KAMISSOKO 1991 : 207-208. C'est moi qui souligne, MD.) Ces conclusions, pertinentes pour les autorités politiques, sont tout aussi valables pour les autres patrons.

temps, le transistor est devenu populaire, l'électrophone est apparu et le magnétophone s'est rapidement diffusé<sup>6</sup>. Du jamais vu !

La radio attire et fascine parce que tout le monde entend celui qui parle ou chante. Elle séduit, car elle célèbre publiquement les rapports du chanteur avec celui qu'il loue. Il est donc bienséant de flatter le personnage dominant en place et de se faire considérer, implicitement ou explicitement, comme son griot en titre, c'est-à-dire son conseiller, son intermédiaire, comme c'était le cas dans le passé entre clients (*ɲaxamala* en soninke ; *ɲamakala*, en bamana et en pulaar) et patrons (*jaatigi* ; *jatigi*). Lorsque la force du puissant est ainsi confirmée sur l'étendue de plusieurs territoires, grâce aux ondes sonores, son laudateur affirme directement sa propre appartenance au cercle des dominants ! La radio, c'est l'autorité. Le message porté par les ondes est fort et vrai<sup>7</sup>. Et ce, d'autant plus que les émissions sont introduites parfois par des personnes qui ont acquis la confiance des auditeurs. Le présentateur, à l'aide de quelques mots choisis, lance la nouvelle production : un morceau dit ou chanté. Celle-ci ne vaut plus seulement par son contenu, mais aussi et surtout par l'homme ou la femme de radio, par la Radio ! Le nouveau média est efficace, car le message qu'il porte va au-delà des oreilles visées. Il touche celles des amis, celles des ennemis. Il atteint en particulier les sens des *faadenw*, ou *haababaano*, les « enfants du père », les pires ennemis potentiels dans une aire culturelle mande marquée par la polygamie<sup>8</sup> et l'adversité virtuelle à l'égard de concurrents éventuels.

Le souci des traditionnistes qui témoignent pour les africanistes est intéressant à cet égard. Jadis, le chroniqueur représentait en même temps l'école où il a fait ses études, et son maître (Diawara 1990 : 83). Il engage le prestige de ses proches. C'est pourquoi il insistait toujours, comme le faisait feu Jara Silla<sup>9</sup>, sur cet élément classique du discours des diseurs : « Rendez-vous à Yerere pour tout *gesere* tenté de sous-estimer mon savoir. Rendez-vous à Yerere... » (*ibid.*). Ainsi les informateurs, conscients de l'audience accrue de leurs témoignages sur une vaste étendue grâce au magnétophone, mettaient un point d'honneur à souligner fortement le caractère incontestable de leur savoir. Wâ Kamissoko (Cissé & Kamissoko 1988 : 41, 223, n. 203) en donne plusieurs fois la preuve en s'adressant à son interlocuteur :

- 
6. Fanta Damba n° 2 (p. 602) est, avec Koni Coumaré, la première artiste malienne à produire un disque ; c'était en 1953 avec la Fiesta (BA KONARÉ 1993 : 248).
  7. Radio Mali diffuse de nombreux avis et communiqués dans la rubrique du même nom, où les avis de décès et de funérailles occupent une place de choix (CISSE & KAMISSOKO 1991 : 137). Certains ironisaient, au cours des périodes les plus moroses de la dictature militaire (1968-1991), en qualifiant la radio nationale de « Radio Décès ».
  8. Cf. BAZIN (1979, 1982), BIRD & KENDALL (1980), KNIGHT (1984), JOHNSON (1986), McNAUGHTON (1988), CISSE & KAMISSOKO (1988, 1991), Manthia DIAWARA (1992).
  9. *Gesere* informateur de Y. T. Cissé, de G. Dieterlen et de J. Rouch.



« C'est pourquoi je vais te narrer ce que je sais de l'histoire des Massalens [...]. Oui, ce que je sais de cette histoire-là, je vais te le narrer dans un récit qui ne comporte pas de mensonges et encore moins de paroles flatteuses [...]. Tout propos que nous tiendrons et qui sortira, en particulier, de ma bouche à moi, Wâ Kamissoko, pourra être *répandue dans les quatre points cardinaux du pays*. S'il se trouve une personne qui trouve que mon propos n'est que mensonge, mandez cette personne et mandez-moi, et puis faites-nous asseoir en un même lieu, afin que nous débattions. Oui, je suis le grand griot du Manden [...] »<sup>10</sup>. (C'est moi qui souligne.)

La volonté et la conscience du défi sont là, d'autant plus fortes qu'une foule innombrable l'écoute. Jadis, le défi existait ; il était lancé à l'ensemble de la communauté concernée par le récit dit ou chanté. Du village, il se faisait entendre ailleurs, par auditeur interposé, dans le reste du pays. Ils étaient à pied ou, au mieux, à cheval. Ici, le défi, qui frise la bravade, est lancé sur des espaces insoupçonnés, infinis. Tout va plus vite, plus loin et plus directement. Celui qui ne veut pas l'entendre se condamne à ne plus acheter de poste radio et, surtout, à ne plus écouter celui du voisin qui tonne, toujours fort !

L'efficacité du nouvel instrument réside dans sa nature répétitive, durable et anonyme. L'artiste, une fois sa prestation donnée, ne s'en occupe plus. Si tout se passe bien, si le public ou l'animateur s'y laisse prendre, l'émission repassera à l'antenne régulièrement. Si cela n'est pas le cas, le diseur, ou celui qu'il célèbre, corrompt le technicien ou le présentateur qui n'hésitera pas à lui consacrer le temps qui lui est normalement dû, ou même davantage. Cette pratique est courante à Radio Mali où des commerçants, en mal de prestige, se font répéter leur propre hymne enregistré par leur griot de circonstance. L'autre moyen tout aussi classique consiste à demander la diffusion du morceau choisi dans l'émission radiophonique dite du « concert des auditeurs ». On est sûr, dans ce cas, de l'entendre et de le faire écouter autant qu'on le souhaite. De nos jours, avec la multiplication des radios privées (une vingtaine ont été créées au Mali depuis la révolution de mars 1991), le champ s'élargit à l'infini.

## Les modèles des médias électroniques

Les émissions transmises par la radio coloniale ont exercé une influence déterminante sur le public, qu'il soit simple auditeur ou musicien. Cette influence s'accroît après l'indépendance du pays. Le gouvernement mis en

10. Ceci devient un leitmotiv de Wâ Kamissoko dans un autre de ses ouvrages (Cissé & KAMISSOKO 1991 : 101, 150, 229, 256, 258). Dans une de ces nombreuses paraboles, le poète dit : « Ma houe, c'est ma bouche, celle-ci est en même temps mon champ. Je ne saurais par conséquent mettre en péril ce champ-là, et sur la place publique, même au nom de la "parole", de l'histoire » (*ibid.* : 258). Voir également la formule quasi rituelle des *geseru* dans les textes de Jara Silla (Mamadou DIAWARA 1990 : 83).

place affiche sa vocation nationaliste et socialiste. La radio était l'instrument d'une politique culturelle délibérément orientée vers la valorisation de l'héritage historique. Le choix du nom de l'empire médiéval par la nouvelle république est un signe qui ne trompe pas. Dans le même temps, le pouvoir, qui luttait pour l'égalité sociale, voulut supprimer les anciennes inégalités. La Radio Diffusion Nationale du Mali a enregistré les classiques du patrimoine oral comme par exemple Bazoumana Cissoko. Les Semaines nationales de la jeunesse, manifestations culturelles et sportives organisées tous les ans, puis tous les deux ans, avec des normes et des prestations fixées à l'avance, ont été instituées. Chacune des six régions administratives du Mali se préparait fébrilement pour le rendez-vous national. Ce cadre a vu la production d'un répertoire impressionnant, provenant de la campagne, et des artistes jusqu'alors inconnus sont passés sur les ondes. De ces manifestations, on garde le souvenir que certains genres ont été particulièrement encouragés. Par exemple les solos de musique avec une chanteuse accompagnée d'un instrumentiste.

Le pouvoir, dans le même esprit, a transformé en 1961 l'association dite Ensemble Instrumental National (EIN), créé en 1959, en une institution officielle. Jusqu'en 1964, cet ensemble était constitué d'artistes subventionnés qui sont devenus des fonctionnaires à partir de 1965. Ils produisaient et ont servi plus tard de modèle pour les ensembles régionaux (Ba Konaré 1993 : 244). L'Ensemble, comme son nom l'indique, consiste en un orchestre composé de nombreux instrumentistes et de choristes, dans lequel le mélange d'instruments de tous les pays qu'on imaginait impossible a donné des résultats surprenants<sup>11</sup>. Propres à certaines couches sociales ou originaires de régions particulières, comme la flûte par exemple, quelques instruments ont connu une promotion indéniable. Cette expérience se renforce en 1962 avec la création de la Troupe artistique du Mali (*ibid.* : 249). L'influence de la république révolutionnaire de la Guinée voisine était importante. Des hommes et des femmes, sans distinction de classe ou d'ordre social, se sont produits ensemble au cours de représentations publiques. Or, nous sommes dans un pays où ce genre de prestation musicale était réservé à des groupes sociaux spécialisés (Sory Camara 1992 ; Mamadou Diawara 1990 ; Traoré 1992). Ces grandes productions biennales et celles de l'EIN ont formé le goût du public, par l'intermédiaire de la radio qui les diffusait. Après la chute du régime à tendance socialiste, instigateur

11. R. KNIGHT (1984 : 54) décrit ainsi le *National ensemble* de Gambie, au cours d'une de ses prestations donnée lors de la fête commémorative de l'indépendance : « Unlike the ensembles of the past, this one [the National ensemble] include a *large variety of instruments*. There are eight *jalolu* playing the kora, three on the *balo*, three on the *kontin*. A *bolon* player has been included as well [...]. Even though this instrument is tuned differently from the other stringed instruments, and they in turn are not tuned to the pen-equidistant seven-note tuning of the xylophone beyond matching the fundamental, *these differences are overlooked in favor of the new "orchestral" sound* » (c'est moi qui souligne, MD). Ceci confirme largement le constat fait au Mali.

de ces manifestations culturelles, les vingt-trois ans de dictature militaire n'ont pas bouleversé le vivier de la création artistique qu'étaient l'EIN et la Semaine de la jeunesse dont on s'est contenté de changer le nom et qui est devenue la Biennale artistique. Cependant, l'idéal national, menacé par la nouvelle orientation politique, a entraîné le démembrement de l'ensemble musical. Les plus grandes chanteuses qui, avant la création de l'Ensemble, donnaient des représentations privées en compagnie de collègues musiciens, ont choisi la voie de l'autonomie. Les hommes, virtuoses de la cora, du luth ou du tambour, n'ont curieusement pas quitté l'Ensemble à ce moment. La tendance s'est dessinée vers le milieu des années 1970, où fortes de plusieurs années d'expérience, les femmes ont formé des orchestres et se sont produites en privé. C'est le cas de Ami Koyita dont la carrière a duré de 1975 à 1978, de Taata Banbo, et de plusieurs autres (Ba Konaré 1993 : 253 *sq.*, 251). Issues de l'EIN, ces femmes composent en s'inspirant de cette nouvelle tradition qu'elles enrichissent. Le goût de l'auditoire se modifie et s'adapte à cette production musicale en même temps qu'il la stimule. Ainsi se constitue peu à peu un modèle d'auditeurs et de musiciens formés au goût du jour. La radio, grâce à laquelle les grandes dames de la chanson influençaient nombre de créateurs sur l'ensemble du territoire national, voire de l'aire culturelle mande, continue à servir de relais. Cependant, dès le début des années 1970, à Bamako, j'ai eu l'occasion d'apprécier les efforts d'une des grandes musiciennes du pays (AK) pour se faire enregistrer à domicile par un voisin (MMT). Ces cassettes faisaient déjà à l'époque le tour de Lafiabugu, son quartier.

Toute cette production provient de Bamako, la métropole. Issue d'un patrimoine séculaire, elle est promue par la radio qui la diffuse et par les autorités administratives et politiques qui l'apprécient. Ceux qui ont par-rainé les Semaines de la jeunesse, les cadres à la recherche de l'Homme Nouveau, trouvaient ainsi un genre musical original. Un modèle musical est né et il s'imposera en mettant à profit d'innombrables variantes.

## **La révolution médiatique : les nouveaux clients et leurs patrons**

### Les clients détenteurs du message

Le renouvellement de la couche sociale des destinataires des textes proférés s'est accompagné et s'accompagne encore du bouleversement de la catégorie des récitants.

Ce ne sont plus les seuls titulaires d'antan qui se font entendre. Autrefois, les « gens de la parole » appartenaient au groupe de la clientèle des puissants. D'autres clients se réservaient les métiers spécialisés comme forgeron ou cordonnier. De même, les gens de la parole étaient, selon leur appartenance, des personnes destinées à la chanson, à jouer d'un instrument

précis, ou à pratiquer les deux arts à la fois. Une lente et profonde transformation de ces catégories de prestataires est en cours.

Chez les hommes, par exemple, dans la société soninke du Kingi, le groupe affecté exclusivement à la parole, les *sodoga*, se met à jouer du luth. Il s'avère, d'après le plus érudit des maîtres actuels, que la parole seule ne suffit plus à intéresser le grand public ; la musique doit soutenir la parole proférée par un chroniqueur professionnel. De même, les spécialistes locaux du tambour, les *waalemaxannanko*, se convertissent au luth dont le timbre convient mieux aux salons feutrés, voire dans la cour d'un auditeur fortuné. Les spécialistes du tambour d'aisselle et de la parole, les *tagadinmanu*, s'accompagnent également du luth.

Banzoumana Cissoko, alias Le Vieux Lion, fut le plus célèbre des griots du Mali. Par son nom, il appartenait aux fidèles des *Bula*, un peuple du Mande (Cissé & Kamissoko 1988, 1991 ; Moraes Farias 1989, 1992 ; Conrad 1990, 1992). Ce grand conservateur de la tradition orale incluait dans son répertoire des genres aussi variés que les chants de la société d'initiation du *kɔmɔ* de chez les Bamana ou les chants de mariés des Soninko (sing. Soninke). Les artistes ne se limitent plus aujourd'hui à leur domaine traditionnel ; ils l'enrichissent, le dépassent, sans tenir compte des contraintes du passé.

La Semaine de la jeunesse a amené de nombreux jeunes à se consacrer à la production artistique, sans distinction d'appartenance sociale. L'entrée en scène des non-griots, due en partie à ce phénomène, est de plus en plus évidente pour ce qui concerne les hommes, qui ne se contentent plus de chanter au sein de chœurs. Dans les orchestres modernes, ils s'emparent du micro pour plusieurs raisons : l'orchestre moderne est un moyen de s'affirmer comme jeune citoyen digne de son temps, de se faire connaître, d'avoir du succès, de se comparer aux grands de son époque, qu'il s'agisse de simples voisins (Salif Keïta) ou de vedettes plus éloignées (Johnny Halliday, James Brown, les monstres sacrés de l'Orchestra Aragon, Bob Marley ou d'autres plus récents comme Michael Jackson). De plus, la guitare électrique ou électronique est un instrument moderne qui n'est pas associé au luth et au griot chez les jeunes. *Last but not least*, on peut devenir riche ou influent. Dans le même temps, des jeunes gens qui ne sont pas griots d'origine ont effectué des études musicales. La section musique de l'Institut national des arts de Bamako, établissement d'enseignement public, accueille des élèves de toutes origines sociales.

Le meilleur exemple de contestation de son appartenance sociale par l'exercice du métier de musicien est celui de Salif Keïta. Ce jeune homme, originaire du berceau du Mande historique, né d'une ancienne famille princière, a dû lutter contre les siens pour accéder à la scène. Devenu une star mondiale, il distille le répertoire du Mande. Il puise son inspiration dans les récits de chasseurs, chez les griots, ou tout simplement dans la vie quotidienne des gens du commun auprès desquels l'artiste s'instruit patiemment. L'exemple de Salif, que sa famille accepte désormais, et ceux de bien

d'autres plus anciens, ont encouragé de plus en plus de jeunes gens citadins à faire de la musique.

Chez les femmes, se confirment également des changements tout aussi décisifs. Celles qui jadis étaient autorisées à chanter ne sont plus les seules désormais à se faire entendre. On chante de plus en plus ce qui plaît. Les griottes soninke interprètent avec brio des morceaux du répertoire des cordonniers, mais on ne les entend plus guère. Elles comptent pourtant encore parmi les meilleures musiciennes du pays. L'image que l'on a habituellement des artistes est celle du griot accompagné de sa femme, et Yusuko Nakamura (1988 : 341) cite l'exemple des *markajeli* (griots) des populations *markajalan* du cercle de San, au Mali. L'homme joue de son instrument, la femme, qui chante, tient le second rôle. La radio aidant, les femmes prennent de plus en plus d'ascendant sur les hommes dans les ensembles constitués pour se faire enregistrer. Vu le succès que remportent les cantatrices griottes, elles donnent leur nom au groupe dans lequel elles se produisent. On ne parle plus du griot et de sa femme, mais de la femme et de son instrumentiste, qui peut être son mari ou bien quelqu'un d'autre. Dans les duos de femme et d'homme annoncés sur les ondes, rares sont les auditeurs qui se souviennent du nom de l'homme. Par exemple, lorsqu'un présentateur annonce Fanta Danba, la vocaliste, et Madi Tunkara, le luthiste, peu de gens connaissent ce dernier. Et pour cause, Fanta Danba, connue pour la beauté de sa voix et de ses textes, est la première chanteuse malienne à produire un disque en 1953 avec la société Fiesta-La Voix de son Maître (Ba Konaré 1993 : 236). Le plus souvent le nom des accompagnateurs est passé sous silence, fussent-ils de brillants instrumentistes. En revanche, le seul nom d'artistes comme Ami Koyita, Taata Banbo ou Kanja Kuyate, par exemple, suffit à les présenter (*ibid.* : 253, 251, 257). L'accompagnateur d'une chanteuse, même s'il s'agit de son mari comme c'est le cas pour Banbo, n'est même pas précisé. Brahima Camara cite l'exemple d'un voisin griot de Bamako, dans le quartier de Jikoron Para, qui s'est occupé de son enfant<sup>12</sup> pendant que son épouse, une de ces griottes-entrepreneuses, était partie donner des représentations à Paris. Il s'agit là d'un cas extrême de la prise en main du monde du spectacle par les femmes. Belle revanche que celle des musiciennes qui passent du rôle d'accompagnatrices à celui de stars. Il est frappant aussi de constater qu'une autre artiste, Kanja Kuyate, se dit être « une artiste libre » grâce « à la bonne compréhension » et à « l'esprit d'ouverture de son mari et de toute sa belle famille ». À ce titre elle a pu se permettre en un an (1990-début 1991) de faire une grande tournée de six mois en France et de se produire en Italie, en Australie — où elle a donné un grand spectacle avec des célébrités du jazz —, et dans quarante-sept États des USA. En 1992 elle s'est produite à Hong Kong et à Taïwan ainsi qu'en Australie (Ba Konaré 1993 : 258, 259).

À la longue, on constate ainsi une nette féminisation du métier d'artiste

---

12. Communication orale, Bayreuth, printemps 1994.

chez les griots. Ce qui touche l'auditeur moyen de la radio, c'est la voix, et c'est ce que confirme un professionnel de N'Goa, en pays markajalan, près de San au Mali : « [...] ce qu'on aime chez eux [les griots] c'est la voix et leur *ngoni*, luth » (Nakamura 1988). Comme ce sont les femmes qui chantent en général, elles s'imposent. Elles créent des groupes de deux personnes ou plus et envahissent les studios et les scènes pour donner des représentations. Elles charment les jeunes auditeurs ainsi que de moins jeunes.

On assiste lentement, mais sûrement, à un glissement d'identité professionnelle chez les hommes et chez les femmes. De même se déroule sous nos yeux une certaine prise de pouvoir des femmes dans un domaine qu'elles partageaient autrefois avec leurs confrères. On n'est plus griot, on est artiste. Le terme français, cher aux musiciens qui l'utilisent même quand ils ne parlent que leur propre langue, confère à la profession ses lettres de noblesse<sup>13</sup>.

### Les nouveaux patrons, destinataires du message

Au lendemain des indépendances politiques, les références sociales tendent à être évanescentes. Pour les nouveaux parvenus, on s'invente, ou on se fait inventer une identité. Quant aux familles de vieille souche, elles s'ingénient à lutter contre l'oubli en rappelant ou en se faisant célébrer leurs origines. La radio devient donc une aubaine pour se dire ou pour se faire dire. Pour affirmer que le pouvoir de Modibo Keïta, premier président du Mali, était légitime, voire naturel, on a souligné qu'il descendait de Sunjata<sup>14</sup>. De même a-t-on fait pour Moussa Traoré, le putschiste, originaire de Sebetu, un village de liberté, c'est-à-dire d'anciens esclaves libérés à partir de 1905 (Bouche 1964; Olivier de Sardan 1976). L'homme, auto-promu général d'armée, s'est fait interviewer à la télévision par un historien professionnel (Ibrahima Kaké) de Paris. Il lui a fait exposer sa version personnelle de l'histoire récente du Mali. À coup d'interventions, de chants de griots, et d'entretiens radiotélévisés, le personnage s'est produit une nouvelle identité, ou du moins le croit-il. L'émission était régulièrement diffusée. C'est pourquoi Wâ Kamissoko (1991 : 98) dit :

« [...] si l'on traitait de l'origine véritable des familles, beaucoup de gens bien haut placés, qui se prennent pour ce qu'ils sont, verraient alors que la distance existant entre les *hauteurs* où elles se trouvent et les *bas-fonds* où vivaient leurs ancêtres est fort grande. » (MD)<sup>15</sup>.

13. Au sujet de la scolarité des femmes artistes, se reporter à BA KONARÉ (1993 : 235 *sq.*).

14. BAGAYOGO (1987), CISSÉ & KAMISSOKO (1991 : 98), Manthia DIAWARA (1992), Mamadou DIAWARA (1994).

15. Plus loin, dans le même ouvrage, W. KAMISSOKO (CISSÉ & KAMISSOKO 1991 : 245-246) reprend, en des termes plus véhéments que jamais, le même thème : « [...] l'origine réelle, l'histoire "secrète" de telle ethnie ou de tel clan, je ne la fais pas enregistrer, pas plus que je ne la narre de cette manière-là (c'est-à-dire publiquement). *Et pour*



La radio provoque lentement, mais sûrement, un bouleversement tant chez ceux auxquels sont destinées les émissions, les patrons, que parmi les détenteurs des textes oraux.

Jadis, le griot, attaché héréditairement à une famille qui l'adoptait pour toujours, se produisait dans le cadre villageois, au sein du pays d'où il venait. Il composait sous la surveillance stricte de ses pairs, de ses maîtres, sans oublier celle de ses adversaires, voire d'ennemis éventuels. La production, destinée à ses patrons, se faisait sous le sceau d'une sanction sociale.

Aujourd'hui, le récit s'adresse à une personne. Elle s'appelle certes *jaatigi/jatigi*, comme par le passé, mais elle n'a pas forcément le lien historique qui l'attachait à son artiste attiré. Nombreux sont les chercheurs et leurs collaborateurs traditionnistes qui ont critiqué, voire condamné cette pratique qui se généralise (Cissé & Kamissoko 1988, 1991 ; Meillassoux 1986 : 170-171 ; Niane 1960). De même, on entend dire au village : « *jeliya cenna* » (la profession de griot est gâtée). « Ils ne sont plus fidèles à leurs *jatigi* [patrons] anciens » (Nakamura 1988 : 343).

La référence du nouvel artiste — qui communique avec ses auditeurs, son public, par bande magnétique ou par ondes hertziennes interposées — demeure l'auditoire et le milieu du spectacle. Le premier, selon les cas, célèbre, boude ou accepte mollement ses productions qu'il achète. Le second, de même, réagit en acceptant de financer la prochaine prestation publique, le prochain enregistrement. L'artiste n'a plus ce contact direct et personnel avec les siens. La responsabilité directe et contraignante d'antan s'estompe au profit d'une autre. Les créations nouvelles se multiplient. Elles s'appellent *fasa*, *pasa*, *janmu* selon qu'on parle bamana, markajalan, soninke ou pulaar. Des artistes soninko, souvent en déplacement dans les foyers de l'exil que sont les logements de travailleurs immigrés en France, aux USA et ailleurs, ont adopté ce terme d'origine française, ô combien révélateur : *suweniiri*, le souvenir. Il s'agit de musiciens qui suivent des compatriotes émigrés. Ils leur jouent de la musique. Aux plus proches ou aux plus fortunés qui reçoivent leur visite personnelle, ils dédient des morceaux particuliers, en souvenir de leur passage, appelés *suweniiri*<sup>16</sup>. En

---

*cause* ! Beaucoup de gens qui se croient de *lignée illustre* constateraient, en écoutant l'origine première de leur famille, qu'ils sont placés *plus bas* que les *hauteurs* où ils se trouvent *de nos jours* ». Kamissoko, comme pour conclure, ajoute : « [...] D'autre part, le "soleil" sous lequel nous vivons n'est pas un "soleil" bon. » Youssouf Tata Cissé, co-auteur de l'ouvrage, commente ainsi ce passage énigmatique qui renforce les propos de son ami érudit (*ibid.* : 248, n. 94) : « Allusion à la nature des *nouveaux pouvoirs africains* dont les tenants sont dans bien des cas *d'origine équivoque ou servile* » (MD).

16. Ce phénomène n'est pas propre aux Maliens de l'étranger. Il est courant également au Mali et dans toute l'aire culturelle mande. Wâ Kamissoko et son accompagnateur du jour, Lèba Sidiki Djabâtè, invités chez l'ethnologue Youssouf Tatta Cissé, ont été enregistrés ensemble. Wâ Kamissoko, en introduisant la séance, eut ces mots en s'adressant à son confrère : « Tu [Lèba Sidiki] te dois de chanter cet hymne en l'honneur de Youssouf Tata ; ainsi il l'emportera avec lui en guise de souvenir. *Et chaque fois qu'il le repassera, il dira* : [...] ».

général, il s'agit de variations de morceaux connus et appréciés du public. Cette forme de communication moderne, qui assure à l'impresario l'enregistrement et à l'artiste un cadeau conséquent, est à l'origine d'une documentation importante. Les cassettes vidéo et audio sont enregistrées ensuite par d'autres intéressés. Ceux-ci les revendent sur les marchés de Bamako et sur toute l'étendue de l'aire culturelle mande et de sa zone d'influence.

### Les médias et les textes (oraux) diffusés

Le grand chef dont dépendait à vie chaque famille de griot n'existant pratiquement plus, ces derniers se cherchent d'autres patrons. Comme dans ce cas il s'agit de relations plus éphémères, ils doivent se trouver plusieurs sources ponctuelles (Knight 1984 : 64). En raison du nombre de commanditaires et de la variété des prestations à fournir, le besoin de composition de textes se fait plus pressant, et les artistes créent des textes « exprès », à la commande. À cet effet, sont retenus des mélodies célèbres et des textes simples qui louent la réussite du nouveau maître, chantés en général sur des airs d'un autre temps, avec un autre contenu. En raison de leur popularité, ces récits ont acquis un caractère d'éléments narratifs récurrents par excellence (Bazin 1979 : 451), et ils peuvent, dès cet instant, resservir à tout propos (*ibid.*) comme en témoigne l'exemple de Fanta Danba Numéro Deux<sup>17</sup>, l'une des plus célèbres griottes du Mali : « *A ye wooyo Baya La !* » (Célébrez Baya La !).

L'artiste, comme l'indique le titre de son morceau, encense Baya La, considéré comme le meilleur, le triomphateur, le prodigue, etc. Baya La, un commerçant fortuné de Bamako — Jogorane<sup>18</sup>, donc n'étant pas griot — est loué au son du *sandiyā*, thème mélodique normalement réservé aux seuls griots. Mais l'ancienne norme n'a plus d'importance. Elle a été changée, adaptée. On célèbre les anciens, une ascendance en général réduite au minimum pour ce qui concerne les parents directs, car nul ne saurait connaître toute la famille de celui qu'il n'a fréquenté que le temps de lui soutirer de l'argent. En tout cas, un temps trop court pour se documenter de façon contradictoire sur son histoire. Puis on plonge dans cette vulgate commune à tous ceux qui descendent de Sunjata ou de Tiramakan (xiii<sup>e</sup> siècle), de Diŋa (l'aube des temps mythiques chez les Soninko) ou d'un autre temps aussi ancien. Il y a une sorte de hiatus auquel on ne fait pas attention sciemment<sup>19</sup>. Très souvent, on enchaîne l'appel aux chevaliers,

17. Pour une biographie de l'artiste, se reporter à A. BA KONARÉ (1993 : 247 *sq.*).

18. Groupe endogame de culture pulaar habitant les régions de Nioro du Sahel, de Diéma et de Mopti au Mali. À la cour du royaume de Jaara, ils étaient les obligés du souverain. Actuellement, ils se distinguent par leurs activités commerciales. Certains des plus gros négociants du pays sont *Jogoraane*, *Jogoraame* ou *Jaawandō* (pl. *Jaawanbe*) selon qu'on parle soninke, bamana ou pulaar.

19. Ceci rappelle une pratique courante dans la religion hébraïque. Les nouveaux convertis — que je compare aux patrons de circonstance — sont baptisés ben ou

« *Soolu yo !* », autrefois réservé aux seuls preux incontestés. Le morceau intitulé *Sandiya* est également très apprécié pour ce genre de compositions à la commande. Consacré habituellement aux braves parmi les seuls griots, il fait aujourd'hui la joie de tous. L'artiste s'attarde sur le portrait du patron, *jatigi*, comme le fait par exemple Taata Banbo Kuyate, une des grandes stars de la musique moderne malienne :

« [...] Je m'adresse au *jatigi*,  
Le *jatigi* qui n'est pas un avare.  
Je m'adresse au *jatigi*,  
Celui qui n'est point un ingrat.  
Je m'adresse au *jatigi*,  
Celui qui n'est pas une montre.  
Je m'adresse au *jatigi*,  
Celui qui n'est pas un *jatigi pastille valda* [...] »

La pastille valda est un bonbon au camphre, de couleur verte, calmant la toux et le mal de gorge, connu en Afrique de l'Ouest francophone. Il est produit au Sénégal par la Compagnie Valdafrique. Le Sahélien est exposé aux rigueurs d'un hiver relativement froid, où les températures chutent au-dessous de 10° C, et d'un harmattan sec. Il est sujet aux refroidissements, contre lesquels il emploie ces bonbons qui soulagent, mais ne guérissent pas. Dès qu'on a fini de les consommer, on en oublie la saveur, le bienfait. Le patron aux sollicitudes éphémères, donc instable, est comparé à ce bonbon ; il n'a d'égal que l'autre qui est comme une montre, et qu'ailleurs on qualifierait de girouette. Le parallèle est cru et parlant, même s'il contrarie ceux qui sont attachés au classicisme de la langue des gens de la parole. T. B. Kuyate, en critiquant l'ingratitude des patrons, fait allusion à la prétendue infidélité des griots de nos jours, en quête constante de parrains solvables, les nouveaux riches. Par un artifice verbal, elle prend le devant des bienfaiteurs et le parti des gens de la parole.

À force de nouveaux arrangements et de multiples variations sur des airs connus, les mécènes de circonstance sont comblés. Tout le monde, grâce à sa fortune et à son compositeur du moment, s'octroie n'importe quel *fasa*, la devise en langue bamana. À propos des fioritures et des flatteries qui encombrant même les récits historiques, Wâ Kamissoko (1991 : 58) dit :

« Les *matòkòmali kan*, “nominations”, les *fassa*, “panégyriques” et autres *balimali*, “louanges”, embellissent la parole, mais ce ne sont pas la “parole véritable” (*kouma yèrè-yèrè*). Celle-ci est l'apanage des *nwâra* qui ne la racontent qu'aux connaisseurs, et non celui des “griots musiciens” (*fòlikèla djéliw*) et des “griots et griottes chan-

---

bat Avraham, de préférence Avraham ou Sarah ben Avraham. Par cet artifice, on évite à terme que le néophyte puisse être qualifié de l'épithète diffamante de « nouveau converti ». Pour plus de détails, voir KLEIN (1979 : 445). Dans les deux cas, l'oblitération de l'histoire récente est compensée par un saut dans la période mythique. Je remercie Ralph A. Austen d'avoir attiré mon attention sur cette analogie.

teurs" (*dònkilidala djéliw*) qui sont dans bien des cas incapables d'expliquer et encore moins de commenter ce qu'ils jouent ou chantent. Ainsi l'essentiel des récits que *je* [Wâ Kamissoko] *te* [Youssouf T. Cissé] raconte émane des multiples veines qui composent la "parole" des maîtres Dèrèba-Kamissoko de Krina » (MD).

Les habitants de N'Goa renchérissent : « [...] ils [les griots] négligent le *maana* (histoire) et crient n'importe quoi pour flatter des gens peu connus [d'eux] » (Nakamura 1988 : 343 ; MD). Les conséquences sont les suivantes : la musique prend le pas sur le texte historique ; la beauté de la voix sur le contenu sociologique ; la flatterie et la conversation banale sur la chronique.

De même, l'artiste se permet d'ajouter des passages que n'autoriseraient pas les canons anciens. Les morceaux qui concernent le Moyen Âge sont mélangés à ceux du XIX<sup>e</sup> siècle, et vice versa. Les productions perdent leur identité habituelle, tout ou presque devient interchangeable ! La prestation revêt plus le caractère d'une variété musicale appauvrie que d'une chronique bien documentée, du genre de celles produites par les diseurs de la vieille école. Je ne néglige pas bien sûr le fait qu'un texte historique d'une autre qualité se produit en même temps que se transforme celui relatif au passé plus ancien (Bazin 1979). Il est cependant remarquable que la chronique du passé devient de plus en plus évanescence.

Les artistes, extrêmement féconds pour ce genre de morceaux, les créent aussi vite qu'ils disparaissent. On les appelle *sanawili*. Quelle différence avec les textes d'antan ! La radio diffuse les nouvelles chansons, en même temps que les magnétophones les enregistrent et les répètent. Elles s'enflamment comme un feu de paille et elles disparaissent aussitôt, avec la différence que ceux qui les ont appréciées peuvent toujours les enregistrer sur bandes magnétiques.

La rapidité de l'adaptation au goût du public est plus que jamais le maître mot. L'influence de la musique moderne et de l'EIN est grande. Ce que les compositions perdent en profondeur de texte, elles le gagnent dans la recherche de la « modernité », et qu'importe ce qu'on en pense. Les plus connus des artistes se sont divisés en deux camps. Les premiers, représentés par Salif Keïta, créent en partant des richesses du terroir. Leur production recèle ce patrimoine facilement reconnaissable en dépit de l'arrangement moderne. C'est le cas de la majorité des griottes, dont la plus connue est sans conteste Ami Koyita. La deuxième tendance accorde davantage d'importance aux exigences du show-business. C'est le cas de Mory Kanté. Dans son orchestre, on perçoit à peine le son de la cora, une fois que les instruments électroniques impriment leur rythme au texte. L'auditeur moyen ne s'y reconnaît plus. Au caractère mande se substitue un tout autre répertoire, élaboré dans les studios parisiens, et s'il est très bien reçu par les spectateurs occidentaux, il l'est moins par les gens du cru.

Outre cette adaptation aux sons et aux normes du monde du spectacle et des studios, les artistes adaptent leurs instruments à la sonorisation moderne. Pour mieux se faire enregistrer par les radios, la télévision et les autres médias, on transforme son instrument. Un débat agitant la Direction

des Arts du Mali, le service chargé des affaires culturelles, au milieu des années 1970. Il s'agissait de savoir si l'on devait fixer un micro sur la cora, par conséquent sur les autres instruments à cordes, ou si l'on devait enregistrer le son tel quel. Sans attendre la suite de ces discussions stériles, les artistes ont adapté leurs luths et coras aux exigences des médias électroniques.

Jeli Baaba est un chroniqueur qui a su accommoder son art aux conditions des médias modernes. Il demeure toujours le chroniqueur le plus apprécié du Mali où il se produit à la radio. Depuis les années 1960, il animait une émission d'environ une heure à Radio Mali tous les jeudis soirs, dans un premier temps. Puis la montée de l'islam aidant, les émissions religieuses hebdomadaires ont fait que son émission a été reportée au lundi. Sa production, faite essentiellement de récits historiques, concerne le répertoire de l'aire culturelle mande, dont il est le spécialiste incontesté. Le récit est dit par le maître qui s'accompagne d'un luth aux sonorités envoûtantes. L'instrument à quatre cordes, le *ngonin*, est connu dans la région<sup>20</sup>. Les textes sont normalement produits selon un canon qui requiert une unité de temps et de lieu, le prestataire devait dire son texte et l'achever au cours de la même soirée. Compte tenu de la programmation hebdomadaire à la radio, l'érudit est devenu le plus grand spécialiste du feuilleton oral de l'aire culturelle mande. Chaque séquence commence par cette formule consacrée : « [...] Je m'en vais vous raconter le reste de mon récit, à partir de l'endroit où je l'ai laissé le lundi [jeudi] dernier [...] ». Amusés, ses auditeurs passionnés, signalent affectueusement : « Ah... le menteur..., on est sûr qu'il ne l'achèvera pas [...] ». C'est cette phrase que prononce l'un des enfants qui joue dans le film « Nyamanto » que Cheick Oumar Sissoko leur a consacré au milieu des années 1980. À la fin de sa prestation, l'orateur de talent conclut toujours son émission par ces mots : « Je suspends mon récit. Le lundi [jeudi] prochain, je vous en raconterai la suite. » La coqueluche des Maliens profite de sa prestation hebdomadaire pour remercier ses admirateurs qui lui écrivent et lui font des cadeaux. Ce virtuose du luth et de la parole ouvre une parenthèse musicale, salue son patron au son d'un air adapté à son patronyme, et poursuit son récit. On peut lui objecter — comme aux autres artistes qui se prononcent sur des personnes qu'ils connaissent à peine — de se contenter de formuler des généralités. Cependant Jeli Baaba s'efforce de ne pas mélanger les genres. Pour remercier ceux qui s'appellent Traore, il célèbre Tiramakan ; quand il s'adresse aux Kulibali, il encense Biton de Segou. Il remonte aux origines les plus glorieuses, en l'occurrence les XIII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, suivant en cela la méthode analysée plus haut. L'émission radiophonique de Jeli Baaba est diffusée par la télévision nationale. Ce génie de la communication orale convainc moins à l'écran qu'à la radio, mais son travail de transformation du genre du récit oral est éloquent.

20. SEYDOU (1972), KNIGHT (1984), CONRAD (1990), Mamadou DIAWARA (1990).

## Les médias électroniques, la production de l'identité nationale et la fortune des gens de la parole

Porter la parole au-delà de la bouche de l'autorité qui la profère est un des rôles classiques des gens de la parole dans les sociétés de l'aire culturelle mande<sup>21</sup>. L'avènement d'un moyen artificiel qui permet au pouvoir d'atteindre ses sujets est un défi direct à la fonction ancestrale. L'interférence de la radio, de la télévision et du magnétophone dans le champ de la récréation est aussi un défi. Divertir l'auditoire était, et reste, l'un des rôles essentiels des diseurs professionnels. Transmettre les traditions orales historiques revient habituellement à leurs détenteurs. Les récits qui retiennent le plus l'attention du public à la radio, sur les bandes magnétiques, et à la télévision sont les chroniques officielles. Leur transmission est l'objet d'un apprentissage plus ou moins systématique selon les cas<sup>22</sup>. Avec l'avènement du magnétophone, nombre de personnes désireuses d'apprendre ne recourent plus aux longs processus dictés par les connaisseurs. On enregistre ce qu'on veut savoir, on l'écoute et on l'assimile. C'est ce que j'ai pu constater, en août 1990, dans un village du Sahel mauritanien de quelques centaines d'âmes. En quête de traditions orales sur l'esclavage, quelles n'ont pas été ma surprise et ma joie de rencontrer un homme d'origine servile, d'un certain âge, qui écoutait secrètement une cassette ! Il m'a offert, dans la plus grande discrétion, de la repiquer. Une première partie concernait le répertoire d'une chanteuse réputée, d'ascendance servile, la seconde, les cours qu'elle donnait sur bande magnétique à l'une de ses élèves. Il est vrai que cette région, depuis au moins le début des années 1970, fournit une part des immigrés africains en France. Le magnétophone n'est pas étranger. Comment les compositeurs locaux, confrontés à ces nombreux défis lancés par la technique, les relèvent-ils ?

Ils profitent de la nécessité de produire l'identité nationale des nouveaux États de la sous-région pour se faire remarquer (Seydou Camara 1986 ; Zobel 1993). Ils s'associent aussi aux politiciens qui s'efforcent de donner un contenu aux nouvelles entités qu'ils dirigent, contenu qui ne peut être transmis que par les chroniqueurs, et en tirent avantage pour prendre possession du micro. On célèbre le Mali médiéval pour donner un sens à son héritier de 1960 ; on encense Samori Ture en Guinée, l'ancêtre putatif du défunt président Sékou Touré. Lat Dior Diop ne demeure pas en reste au Sénégal. Il s'agit, devant une histoire écrite balbutiante et contestée, de produire une histoire orale édifiante. Les diseurs s'associent aux politiciens pour occuper les médias que Sékou Touré appelait en son temps l'artillerie lourde de la révolution (Manthia Diawara 1992 ; Mamadou Diawara 1995).

21. MONTEIL (1953, 1968), MEILLASSOUX (1986), MEILLASSOUX *et al.* (1967), POLLET & WINTER (1971), SOFY CAMARA (1976), BIRD (1980), Seydou CAMARA (1986), JOHNSON (1986), CISSÉ & KAMISSOKO (1988, 1991), DIAWARA (1990), DIETERLEN & SYLLA (1992), ZOBEL (1993).

22. Mamadou DIAWARA (1989, 1990), Seydou CAMARA (1986), JANSEN (1995).



Mali Banzoumana Ba, le Grand Banzoumana du Mali, le Vieux Lion, sont quelques noms qui désignent celui qui pendant près de quatre décennies s'est identifié à la radio et aux grands événements nationaux. B. Sissoko était un érudit. L'air de Sunjata, qu'il exécute merveilleusement sur son luth, est le *jingle* des bulletins d'information de Radio Mali. À chaque événement national exceptionnel, comme les coups d'État, la guerre contre le Burkina (1975, 1986), la disparition d'une personnalité importante, son luth, soutenu par sa voix éraillée, se fait entendre. Il en est de même les jours anniversaires de la fête nationale. On en vient à se demander ce qui se passe quand le Vieux Lion rugit. Pourtant ce qu'il dit et chante n'engage pas tous les Maliens. Il s'agit d'hymnes en l'honneur de Sunjata, de classiques du répertoire du Mandé et du pays bamana. Les quelques morceaux qui ne sont pas composés en bamana proviennent du répertoire soninke. Mais à cause de la signification particulière que la radio finit par lui donner, sa voix et celle de son instrument sont devenues un symbole vivant du Mali. Le Mali s'exprime à mots couverts à travers la production de son griot national. La radio a fait de lui et de sa musique, à l'origine propre à quelques terroirs, une musique nationale.

Les communicateurs d'hier prennent donc le train de la haute technologie en marche et s'en servent, même en dehors des espaces réservés par les politiciens. De nos jours, les artistes soninko enregistrent des quantités impressionnantes de cassettes qu'ils dédient à des compatriotes émigrés qui le leur demandent. Parfois, ce sont les chroniqueurs eux-mêmes qui prennent l'initiative d'enregistrer sur bandes magnétiques des récits, clamés ou chantés, envoyés à leurs mécènes. Les plus fortunés d'entre eux se transforment en entrepreneurs qui montent à Paris, à Libreville ou à Kinshasa. C'est, au milieu des années 1980, le cas de Jeli Baaba. Seul, il a parcouru les foyers de travailleurs immigrés maliens de la région parisienne pour donner des représentations publiques enregistrées par l'auditoire. En fait, celui-ci franchissait largement les frontières de son pays d'origine. Cette pratique est courante chez les femmes. Elles partent avec leur orchestre ou s'en procurent un en France où elles se produisent. Elles le font dans le cadre de grands concerts ou encore au cours de cérémonies de dation de prénom, de circoncision, de mariage ou de décès. Les œuvres qui en résultent sont enregistrées sur cassettes, audio et vidéo. Le passage en France marque un certain couronnement dans la carrière de l'artiste. On se bat pour y être enregistré ou, tout au moins, pour que son enregistrement passe sur Radio France Internationale (RFI). Cette radio, ensuite, en inonde le monde.

\*

Le pouvoir colonial a miné celui de l'aristocratie guerrière dans l'aire mande. Les villes coloniales voient une nouvelle espèce de citoyens s'allier au colonisateur. Après les indépendances, des groupes sociaux cherchent à

proclamer ou à faire proclamer leur toute nouvelle puissance. Les gens de la parole — ruinés à cause de la chute de leurs anciens mécènes —, en quête de bienfaiteurs, se mettent au service des nouveaux riches. Ces derniers leur procurent les moyens de se faire entendre. Inquiétés dans leur rôle ancestral par les médias modernes, les « gens de la parole » s'emparent du micro, d'où qu'il vienne, pour assouvir leur désir de restauration de leur fonction sociale. La couche urbaine des *jeli* s'active.

Les médias électroniques sont mis à contribution dans des domaines variés comme la production de l'information. Pour les adapter aux exigences des studios, des instruments plusieurs fois centenaires sont transformés. La cora, le luth, la flûte portent désormais le stigmate de la fiche qui les fixe à l'amplificateur. Rares sont les luthistes citadins de la jeune génération qui jouent de leur instrument en public sans ce gadget. Les textes ressentent davantage la pression des médias électroniques. La simplification du contenu, la rapidité de la production, l'abandon de l'harmonie habituelle sont typiques de cet état de fait. Après le passage à la radio, nombre de puristes de la musique classique de l'aire culturelle mande remarquent, non sans une certaine déception : « On ne chante plus, on parle. » La carrière de l'artiste modèle ne se mesure plus que par la rapidité avec laquelle il passe de l'enregistrement sur un magnétophone banal, à celui dans les studios de la radio, puis de la télévision. Enfin, c'est la consécration, lorsqu'il se fait interviewer à la télévision au cours d'une émission consacrée aux artistes du pays intitulé : *Ŋaaraw ka donko*, c'est-à-dire « le savoir-faire des artistes » (Ba Konaré 1993 : 266).

La musique, du fait des nouvelles technologies de l'information, provoque une double explosion. Les griots sortent de leur carcan social marqué par l'hérédité. La catégorie des patrons, destinataires exclusifs des messages et héritiers des airs célébrés, explose à son tour. L'art se popularise à grands pas, mais ce processus a ses limites. N'est pas loué qui le veut ; ne devient pas compositeur médiatisé qui le souhaite. Le critère de la chevalerie et de la noblesse n'est plus de mise, mais celui de l'argent et de la puissance demeure. Au moment où les clients recherchent activement de nouveaux patrons, au mépris des anciennes normes sociales, les femmes tentent de tirer le meilleur parti du bouleversement. Elles s'érigent en entrepreneuses, suivant en cela une tradition locale. Mais elles vont plus loin, en dépassant les hommes, ce qui leur assure une fortune inespérée. Cependant, l'ambition féminine reste toujours contrôlée par quelques gros bonnets (mâles bien sûr), des studios d'enregistrement.

La musique épouse à bien des égards les normes étrangères, zaïroises ou occidentales par exemple. Peut-on pour autant parler d'une globalisation ? Oui, si seulement on n'oublie pas que cette musique et ses producteurs gardent leur caractère propre, et qu'elle s'est saisie des médias en question pour faire peau neuve.

La culture orale populaire de l'aire culturelle mande continue à être véhiculée dans un milieu profondément marqué par les traditions ances-

trales. Les puristes de l'art oral veillent, mais les vedettes d'aujourd'hui, leurs élèves, produisent et reproduisent le patrimoine hérité, compte tenu des contraintes de leur temps. Il n'y a pas d'uniformisation culturelle, loin de là. On assiste tout simplement à la digestion, par nos sociétés, d'un choc venu d'ailleurs, et de cela, l'aire culturelle mande a bien l'habitude et la capacité.

*Bayreuth, 1994.*

## BIBLIOGRAPHIE

AMSELLE, J.-L.

1990 *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot.

BA KONARÉ, A.

1993 *Dictionnaire des femmes célèbres du Mali (des temps mythico-légendaires au 26 mars 1991) précédé d'une analyse sur le rôle et l'image de la femme dans l'histoire du Mali*, Bamako, Éditions Jamana.

BAGAYOGO, S.

1987 « L'État au Mali : représentation, autonomie et mode de fonctionnement », in E. TERRAY, ed., *L'État contemporain en Afrique*, Paris, L'Harmattan : 91-122.

BAZIN, J.

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

1982 « État guerrier et guerres d'État », in *Guerres de lignages et guerres d'États en Afrique*, textes rassemblés et présentés par J. BAZIN & E. TERRAY, Paris, Éditions des archives contemporaines : 319-374.

BIRD, C. S. & KENDALL, M. B.

1980 « The Mande Hero », in I. KARP & C. S. BIRD, eds, *Explorations in African Systems of Thought*, Bloomington, Indiana University Press : 13-26.

BOUCHE, D.

1964 *Les villages de liberté en Afrique noire française 1887-1910*, Paris-La Haye, Mouton & Co.

CAMARA, Seydou

1986 *Conservation et transmission des traditions orales au Manden : le centre de Kela et sa place dans la reconstruction de l'histoire ancienne des Mandenka*, Mémoire de DEA, Paris, Centre d'études africaines.

CAMARA, Sory

1992 *Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, ACCT (Agence de coopération culturelle et technique)-Karthala.

CISSÉ, Y. T. & KAMISSOKO, W.

1988 *La grande geste du Mali. I. Des origines à la fondation de l'empire*, Paris, Karthala.

1991 *La grande geste du Mali. II. Soundjata, la gloire du Mali*, Paris, Karthala.

CONRAD, D. C.

1990 *A State of Intrigue. The Epic of Bamana Segu According to Tayiru Banbera*, Oxford, Oxford University Press.

1992 « Searching for History in the Sunjata Epic : The Case of Fakoli », *History in Africa*, 19 : 147-200.

DIAWARA, Mamadou

1989 « Women, Servitude and History : the Oral Historical Traditions of Women of Servile Condition in the Kingdom of Jaara (Mali) from the Fifteenth to the Mid-Nineteenth Century », in K. BARBER & F. P. F. DE MORAES FARIAS, eds, *Discourse and its Disguises. The Interpretation of African Oral Texts*, Birmingham, Birmingham University Press, Centre of African Studies : 109-137.

1990 *La graine de la parole : dimension sociale et politique des traditions orales du royaume de Jaara (Mali) du xv<sup>e</sup> au milieu du xix<sup>e</sup> siècle*, Stuttgart, F. Steiner Verlag.

1995 « La quête de l'ancêtre historique : le paradigme de Sunjata dans les traditions orales du Sahel (xiii<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècle) », in P. S. DIOP, ed., *Sénégal-Forum. Littérature et histoire*, Frankfurt/Main, IKO-Verlag : 9-41.

DIAWARA, Manthia

1992 « Canonizing Soundjata in Mande Literature : Toward a Sociology of Narrative Elements », *Social Text*, X (31-32), n<sup>os</sup> 2 et 3 : 154-168.

DIETERLEN, G. & SYLLA, D.

1992 *L'empire de Ghana. Le Wagadu et les traditions de Yérééré*, Paris, Arsan-Karthala.

DIOP, P. S., ed.

1994 *Sénégal : Histoire et littérature*, Bayreuth African Studies Series, 37.

JANSEN, J.

1995 *De draaiende put. Een studie naar de relatie tussen het Sunjata-epos en de samenleving in de Haut-Niger (Mali)*, Leiden, CNWS Publications.

JOHNSON, J. W.

1986 *The Epic of Son-Jara*, Bloomington, Indiana University Press.

KLEIN, I.

1979 *A Guide to Jewish Religious Practice*, New York, The Jewish Theological Seminary of New York.

KNIGHT, R.

1984 « Music in Africa : The Manding Contexts », in G. BÉHAGUE, ed., *Performance Practice : Ethnomusicological Perspectives*, Westport (CT)-London, Greenwood Press : 53-90.

MBEMBE, A.

1992a « Prosaics of Servitude and Authoritarian Civilities », *Public Culture*, V (1) : 123-145.

1992b « Provisinal Notes on the Postcolony », *Africa*, LXII (1) : 3-37.

MCNAUGHTON, P. R.

1988 *The Mande Blacksmiths : Knowledge, Power, and Art in West Africa*, Bloomington, Indiana University Press.

MEILLASSOUX, C.

1975 *Femmes, greniers et capitaux*, Paris, Maspero.

1986 *Anthronologie de l'esclavage : le ventre de fer et d'argent*. Paris. PUF.

MEILLASSOUX, C., DOUCOURÉ, L. & SIMAGHA, D.

1967 *Légende de la dispersion des Kusa (épopée soninke)*, Dakar, IFAN.

MONTEIL, C.

1953 « La légende du Ouagadou et l'histoire des Soninké », Dakar, *Mémoires de l'IFAN*, XXVIII : 358-409.

MONTEIL, V.

1968 « Un cas d'économie ostentatoire : les griots d'Afrique Noire », *Économies et Sociétés*, II (4) : 773-791.

MORAES FARIAS, F. P. DE

1989 « Pilgrimages to "Pagan" Mecca in Mandenka Stories of Origin Reported from Mali and Guinea-Conakry », in K. BARBER & F. P. F. DE MORAES FARIAS, eds, *Discourse and its Disguises. The Interpretation of African Oral Texts*, Birmingham, Birmingham University Press, Centre of African Studies : 152-170.

1992 « The Oral Traditionist as Critic and Intellectual Producer : An Example from Contemporary Mali », in *African Historiography. Essays in Honour of Jacob Ade Ajayi*, London, Longman : 20-44.

NAKAMURA, Y.

1988 « Mendicité et louange : le statut social des griots villageois (Cercle de San) », in KAWADA, J., ed., *Boucle du Niger. Approches multidisciplinaires*. Vol. 1, Paris, Institut de recherches sur les langues et cultures d'Asie et d'Afrique : 325-356.

NIANE, D. T.

1960 *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine.

OLIVIER DE SARDAN, J.-P.

1976 *Quand nos pères étaient captifs... Récits paysans du Niger*, Paris, Nubia.

POLLET, E. & WINTER, G.

1971 *La société soninke (Dyahunu, Mali)*, Bruxelles, Institut de Sociologie.

SEYDOU, C., ed.

1972 *Silâmaka et Poullôri. Récit épique peul raconté par Tinguidji*, Paris, A. Colin.

SYLLA, D.

1977 *L'empire du Ghana*. Troisième colloque international de Niamey, 30 nov.-6 déc. 1977. Récit de Diara SYLLA, transcrit, traduit et annoté par Mamadou SOUMARÉ, Paris, Société commerciale de l'Ouest africain (SCOA).

TRAORÉ, K.

1992 « Jeli et sere ou la dialectique du discours au Manden », in *Conference on the Sunjata Epic*, Evanston, Institute for Advanced Study and Research in African Humanities, nov. 14-15, 18 p. multigr.

ZOBEL, C.

1993 *Jeliya oder das Sprechen der Griots : Eine westafrikanische Tradition stellvertretender Kommunikation und ihre sozio-politische Bedeutung in der Republik Mali*, MA Thesis, University of Vienna.

Cassettes citées

KUYATE TAATA BANBO, *Taata Kouyaté Bembo*, Syllart Production, Syl 8360.

Les autres femmes artistes citées étaient enregistrées sur des cassettes sans références précises. C'est la preuve de la distribution de documents enregistrés par des amateurs qui ne tiennent pas compte des normes de publication habituelles.

#### RÉSUMÉ

Cet article porte sur la dynamique des traditions orales du monde mande. En même temps que se transforment les surfaces sociales de l'information émerge un champ artistique original et riche. Les nouvelles stars et les griots produisent des textes à la mesure des changements qui s'opèrent. Les patrons actuels, au nom de leur récent statut, suscitent de nouvelles compositions. Le champ d'investigation s'appuie sur ces fonctions sociales émergentes, promues par l'État malien, par l'État colonial, ou même plus tôt, et sur les médias qui forgent un univers nouveau. En même temps que les non-griots accèdent à la scène, les femmes appartenant au monde des gens de la parole entrent en compétition avec leurs confrères qui ne sont plus, bien souvent, que des auxiliaires. En revanche, les hommes non-griots contrôlent le monde du spectacle. L'aire mande a coutume de ce genre de bouleversement. L'histoire est recyclée comme elle l'a toujours été, compte tenu de règles de composition qui sont loin d'être figées. On n'en est pas au stade de la libre invention par tous et par chacun.

#### ABSTRACT

*The Manding Bard and Globalization.* — As the social surfaces of information are changing, an original, fertile artistic field is emerging in the Manding world. New stars and bards (*griots*) are producing texts in tune with the changes under way. This investigation is based on emerging social functions (promoted by the Malian government—if not already by colonial authorities, or even earlier) and on the media that are forging a new universe. As nonbards gain access to the stage, women come into competition with men who often play little more than second role. However men who are not bards control show business. The Manding cultural zone is used to this sort of change. History is being recycled as it has always been, given that the rules of composition are far from fixed.

Mots-clés/Keywords : Mali, griot, médias, monde du spectacle, société/Mali, bard, media, show-business, society.