

REPUBLIQUE DU CAMEROUN

Paix-Travail-Patrie

UNIVERSITE DE YAOUNDE I

CENTRE DE RECHERCHE ET DE FORMATION
DOCTORALE EN ARTS, LANGUES ET
CULTURES

UNITE DE RECHERCHE ET DE FORMATION
DOCTORALE EN LANGUES ET LITTERATURE

DEPARTEMENT DE LITTERATURE ET
CIVILISATIONS AFRICAINES



REPUBLIC OF CAMEROON

Peace-Work-Fatherland

THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

POST GRADUATE SCHOOL FOR THE ARTS,
LANGUES AND CULTURES

DOCTORAL RESEARCH UNIT FOR
LANGUES AND LITERATURE

DEPARTMENT OF LITERATURE AND
AFRICAN CIVILIZATIONS

**PARCOURS DES PERSONNAGE ÉPIQUES ET PORTÉE
IDÉOLOGIQUE DANS LES ÉPOPÉES GUERRIÈRES
TUPURI DU TCHAD ET DU CAMEROUN**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de master en Littérature et
Civilisations Africaines

Par

KOLTIWANG GONKAMLA

20I076

Licencié en Lettres Modernes Françaises

Spécialité : Littérature Orale

Sous la supervision de

Paul SAMSA

Maître de Conférences



Décembre 2023

i

SOMMAIRE

| | |
|--|-----|
| SOMMAIRE | i |
| DEDICACE..... | iii |
| REMERCIEMENTS | iv |
| RÉSUMÉ..... | v |
| ABSTRACT | vi |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| PREMIÈRE PARTIE: PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU PEUPLE TUPURI ET TYPOLOGIE DES ÉPOPÉES | 18 |
| CHAPITRE I: PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU PEUPLE TUPURI | 19 |
| CHAPITRE II : TYPOLOGIE DES ÉPOPÉES | 39 |
| DEUXIÈME PARTIE: LES RÉFÉRENTS SPATIO-TEMPORELS DES ÉPOPÉES TUPURI ET CATÉGORIE DES PERSONNAGES | 50 |
| CHAPITRE III : LES RÉFÉRENTS SPATIO-TEMPORELS DES ÉPOPÉES TUPURI | 51 |
| CHAPITRE IV : CATÉGORIE DES PERSONNAGES ÉPIQUES | 67 |
| TROISIÈME PARTIE: FONCTIONS, MODALITÉS THÉMATIQUES ET ESTHÉTIQUES DES ÉPOPÉES TUPURI | 76 |
| CHAPITRE V : FONCTIONS ET MODALITÉS THÉMATIQUES DES ÉPOPÉES TUPURI | 77 |
| CHAPITRE VI : LES RÉSEAUX ESTHÉTIQUES | 95 |
| CONCLUSION | 119 |
| BIBLIOGRAPHIE | 123 |
| ANNEXES | 127 |
| TABLE DES MATIERES | 141 |

DEDICACE

À

Ma mère Kaodaï Rachelle et mon père Gonkamla Daniel pour tout ce qu'ils ont fait
pour moi.

REMERCIEMENTS

Nous exprimons toute notre profonde gratitude et reconnaissance au Pr Paul Samsia qui a accepté de diriger nos travaux de recherche malgré ses multiples occupations.

Nous tenons également à témoigner notre reconnaissance envers Mme le chef de Département de Littérature et Civilisations Africaines, Pr Dolisane Ebossé Cécile pour ses conseils et encouragements.

Nos remerciements vont à l'endroit de tous les autres enseignants du Département de Littérature et Civilisations Africaines pour la formation reçue.

Nous témoignons toute notre reconnaissance à nos multiples informateurs. Il s'agit de Mrs Dissandou Henri (chef de terre et du village dablaka), Yaossala Bagao (chef de quartier), Rewankréo Ndalso (notable), Doursala Djanlo, Élie Djoda Mbidna, Djinkréo Raphaël, Djonkréo Selda, Dikoua Frédéric, Nenba Yao et Félix Tcheondandi, etc.

Aussi sommes-nous très reconnaissants envers notre aîné académique Haroun Robinson pour sa disponibilité et son sens de compréhension.

Nous disons merci à notre chère épouse Kossenda Jeannette pour la patience dont elle a fait montre.

Nous ne saurons terminer nos remerciements sans exprimer notre fierté aux oncles, aux tantes, aux frères, aux sœurs, aux amis et connaissances pour leurs soutiens multiformes et prières ; ainsi qu'à ceux qui ont, d'une manière ou d'une autre, contribué à l'élaboration de ce travail.

RÉSUMÉ

Notre thème de recherche est : « Parcours des personnages épiques et portée idéologique dans les épopées guerrières tupuri du Tchad et du Cameroun ». Ce sujet nous interpelle sur la problématique de la perte de l'identité des jeunes tupuri. Les profonds changements causés par l'arrivée de la mondialisation ont complètement bouleversé les valeurs culturelles et sociétales des temps anciens. Nous nous sommes sentis interpellé par le manque de courage et par l'absence d'esprit héroïque qui habite les jeunes africains en général, et tupuri en particulier. Comment se décline le parcours des personnages épiques dans les épopées guerrières tupuri du Tchad et du Cameroun ? Constitué de six (06) textes, notre corpus répond à cette interrogatin centrale en montrant que le parcours des personnages n'est pas aisé, car chacune des séquences desdits récits plonge le lecteur dans les méandres des péripéties et d'épreuves. Ce travail a pour objectif de lancer un appel à la jeunesse tupuri à un retour aux sources, celui d'être compétitifs, téméraires et résilients. Sur le plan méthodologique, après la collecte des données sur le terrain, nous avons convoqué l'ethnolinguistique de Geneviève Calame Griaule pour mener à bien nos analyses. En guise des résultats, notre travail est un véritable appel à la resilience des jeunes avec pour modèle, le parcours des personnages épiques en vue d'un développement durable de l'Afrique.

Mots clés : Parcours, personnages épiques, portée idéologique, épopées guerrières, tupuri.

ABSTRACT

Our research theme is: “Journey of epic characters and ideological significance in the tupuri warrior epics of Chad and Cameroon”. This subject challenges us on the issue of the loss of identity of young tupuri. The profound changes caused by the arrival of globalization have completely upset the cultural and societal values of ancient times. We felt challenged by the lack of courage and by the absence of heroic spirit that inhabit young Africans in general, and tupuri in particular. How is the journey of the epic characters in the tupuri warrior epics of Chad and Cameroon? Consisting of six (06) texts, our corpus answers this central question by showing that the course of the characters is not easy, because each of the sequences of the said stories plunges the reader into the meanders of adventures and trials. This work aims to appeal to Tupuri youth to return to their roots, to be competitive, reckless and resilient. On the methodological level, after collecting data in the field, we called on the ethnolinguistics of Genevieve Calame Griaule to carry out our analyses. By way of results, our work is a real appeal to the resilience of the young people modeled on the journey of the epic characters for a sustainable development of Africa.

Keywords: Journey, epic characters, ideological significance, warrior epics, Tupuri.

INTRODUCTION

En Afrique noire, la littérature se présente toujours sous deux formes : une littérature d'expression orale, en langues nationales, transmise de bouche à oreille et de génération en génération et une littérature d'expression écrite, en langues européennes, née de la rencontre avec l'Occident, c'est à dire pendant la période coloniale. La première forme dont il est question dans ce travail, précède la deuxième et renferme plusieurs genres qui ont pour support l'oralité, la parole. Cette littérature possède une fonction particulière dans les sociétés à tradition orale, puisque d'une part, elle est une création de toute la communauté véhiculant ses désirs, ses angoisses, ses rêves et ses pulsions, etc. et d'autre part, celui qui dit la parole (le récitant, le griot, le conteur, le poète...) est reconnu comme le gardien du verbe¹. À cet effet, plusieurs définitions de la littérature orale sont proposées par les spécialistes. Le sens commun demeure celui du phénomène social qui s'intègre dans le cadre des normes de sa prestation sociale ou de la communication interpersonnelle. Joseph Mambougou pense que : « *La littérature orale est, contrairement à la littérature écrite qui s'appuie sur l'imagination personnelle de l'auteur, pour la plupart du temps, relative à une certaine communauté donnée. Ce trait particulier de la littérature orale signifie qu'elle a des rapports directs avec la vie réelle de cette communauté* »². De son côté, Eno Belinga relève deux caractéristiques fondamentales de cette littérature : l'aspect esthétique et l'aspect éthique : « *on peut définir la littérature orale comme d'une part, l'usage esthétique du langage non écrit et, d'autre part l'ensemble de connaissances et d'activités qui s'y rapportent* »³. Cette littérature est composée des textes de grande portée spirituelle, intellectuelle, sociale et didactique. Elle transmet les croyances des peuples et retrace l'histoire sacrée et profane d'une communauté.

À l'image de toutes les littératures orales africaines, la littérature orale tupuri est associée à la vie de tous les jours. Elle exprime ainsi l'historique que le peuple tupuri a de lui-même et est porteuse d'une conscience collective. La littérature orale tupuri met en évidence un ensemble de genres ou de formes d'expression orale à savoir le conte, la légende, le mythe, la chanson,

1 Liliane Prévost et Barnabé Laye, *Guide de la sagesse africaine*, Paris, l'Harmattan, P.7.

2 Mambougou Joseph, « Littérature orale et civilisations de l'oralité en Afrique : quelques barrières à lever pour une approche objective de la culture africaine moderne » in *Revue d'Études Francophones*, Abidjan, 1997, pp. 247-248.

3 Samuel Eno M Belinga, *Comprendre la littérature orale*, Paris, Edition classiques africaines, 1978, p.7.

l'épopée, la fable, la devinette, etc. qui rythment l'existence et traduisent les sentiments les plus secrets qui émergent des profondeurs de l'esprit de l'Homme tupuri qui les vit. Ces différents genres de la littérature orale participent à l'éducation des membres de la société tupuri. L'épopée qui fait l'objet de travail s'inscrit dans cette logique. C'est ce qui justifie le choix de notre sujet: Parcours des personnages épiques et portée idéologique dans les épopées guerrières tupuri du Tchad et du Cameroun.

Contrairement au discours qui nie l'existence d'épopées en Afrique, le nombre de textes épiques africains publiés en ce jour a corrigé cette erreur qui tentait de falsifier l'histoire de l'Afrique, pour reprendre Cheikh Anta Diop dans *Nation nègre et cultures*⁴. Bien plus, il nous est apparu que, pour une juste appréciation du genre épique, l'Afrique offrait un champ d'exploitation privilégié : en premier lieu parce que l'épopée, s'y trouvant inscrite dans des «civilisations de l'oralité»⁵ y est demeurée comme l'indique l'étymologie du terme « parole vivante » et peut donc y être saisie en situation et dans son fonctionnement même ; ensuite parce que, produite par des sociétés très différentes tant dans leurs structures politiques et sociales que dans leur histoire et leurs normes culturelles, elle y adopte des formes d'expression et des modalités d'énonciation variées : une telle situation semble donc favoriser une réflexion sur ce qui peut faire la spécificité du genre épique et le définir comme tel. Ainsi, les épopées tupuri du Tchad et du Cameroun s'inscrivent dans cette ligne.

Ceci étant et à l'instar d'autres épopées africaines et du monde, la finalité de l'épopée tupuri est de transmettre un savoir collectif commun (l'histoire narrée est généralement connue de tous) et de porter des valeurs idéologiques du groupe dans une forme capable de «dynamiser» ce savoir en ranimant l'auditoire par sa communion dans l'exaltation, la conscience de son identité distinctive et l'expression à réaliser cette identité. La recherche de l'exaltation et du merveilleux est manifestement la notion clé de l'éthique et de l'esthétique épiques. C'est-à-dire que c'est dans le souci d'obtenir cette exaltation que sont mises en œuvre toutes les ressources

4 Le texte déconstruit le discours impérialiste selon lequel l'Afrique n'avait pas une histoire, du moins n'était pas censée avoir une Civilisation. Dans l'ouvrage en effet, l'auteur démontre que la civilisation égyptienne était nègre, qu'elle était antérieure à toutes les autres et que la langue et la culture égyptiennes se sont ensuite diffusées à travers l'Afrique et le monde.

5 Christiane Seydou, « la devise dans la culture peule: évocation et invocation de la personne », in C. Griaule Geneviève, *langue et cultures africaines: essai de l'ethnolinguistique*, Paris Maspero, 1977, p.8

textuelles, contextuelles, référentielles, paralinguistiques et musicales ; même à l'occasion gestuelle.

Si le mythe est relatif au religieux, l'épopée, elle, se rattache beaucoup plus à une nation, à une communauté : puisque ce ne sont plus les dieux, mais les héros qui sont au cœur du récit. Ils sont célébrés pour leurs hauts faits et jouent un rôle prépondérant dans l'histoire d'un peuple. Ils constituent des exemples pour la nation, incarnent le courage, la résilience, la témérité et le dévouement à la communauté. Certains des héros ne sont pas légendaires mais ont bel et bien existé (leur histoire peut alors être embellie pour servir d'exemplarité de l'épopée). Mais avant d'aller loin dans notre analyse, il est important de définir les concepts clés de notre sujet.

Le terme parcours, nom masculin qui vient du verbe parcourir, est polysémique. Il désigne, selon le dictionnaire encyclopédique français Le Robert, l'ensemble d'étapes, de stades par lesquels passe quelqu'un, en particulier dans sa carrière. Dans le domaine de l'agriculture, parcours fait allusion à un terrain non cultivé fournissant une faible production végétale et utilisé pour le pâturage. Aussi désigne-t-il une parcelle en herbe pour l'élevage des volailles. En infrastructure ou bâtiment, il est un chemin que suit une canalisation quelconque à travers les parties d'un bâtiment. Il est, en chorégraphie, une attitude à se propulser en avant ; un trajet effectué par le danseur qui est tracé au sol de ses évolutions. En équitation (sport), c'est un itinéraire jalonné d'obstacles que doit suivre un cavalier pour exécuter une épreuve déterminée. Au golfe, le terme parcours renvoie au terrain de jeu. Dans le récit épique, le parcours est relatif au cheminement qu'entreprend le personnage de l'épopée. Il est l'ensemble de processus, de difficiles traversées et de voyages extraordinaires qui mènent le personnage vers l'exploit. C'est l'ensemble d'épreuves auxquelles est soumis le héros jusqu'à la victoire finale.

Personnage est un nom masculin qui provient du latin "persona" signifiant rôle⁶. Il est d'abord la représentation d'une personne dans une fiction ; il est une personne importante par son rang social, son influence. Apparue en français au XV^{ème} siècle, le terme personnage dérive du latin « persona » qui désignait les masques⁷ que les acteurs portaient sur scène. Le mot « personnage » a été longtemps en concurrence avec « acteur » pour désigner les « êtres fictifs » qui font l'action d'une œuvre littéraire. Depuis les origines, que ce soit sur la scène d'un théâtre

⁶ *Dictionnaire encyclopédique Universel de la langue française*, Paris, Hachette, 2007.

⁷ Aaron Paul, Denise Saint-Jacques, Viala Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris PUF, 2012, p.564.

ou dans un récit, l'épistémologie personnage qui a traversé des siècles, multiplie les figures sous lesquelles il paraît. Par exemple, dans l'épopée au Moyen-Âge, il correspond en général à un type idéal, tantôt celui de preux chevalier épris d'une dame et en quête d'aventures. Signalons au passage cependant qu'un personnage n'est pas forcément une personne. En cinématographie, il est une personne qui figure dans une action théâtrale et qui est jouée par un acteur. Par extension, il est une personne ou un animal personnalisé représenté dans un récit, une bande dessinée, un film, etc. un dessinateur qui crée un nouveau personnage. Le personnage est aussi un rôle que l'on joue dans la vie. Exemple : le personnage qu'il est au bureau est loin de celui qu'il joue chez lui. En littérature, le personnage est une personne réelle ou imaginaire figurée dans une œuvre d'art : les personnages d'un tableau par exemple. Dans une œuvre littéraire (écrite ou orale), le personnage est un être fictif qui, de fois, présente des caractéristiques marquées du point de vue de son nom, de son âge, de son sexe, de son origine sociale, de son passé, de ses relations avec les autres personnages du papier. Exemple : le personnage d'un texte narratif quelconque est d'abord un acteur de l'intrigue à laquelle il participe. Son rôle dépend de la place qu'il occupe par rapport aux autres personnages.

Le terme « épique » provient du mot épopée qui caractérise un long poème valorisant les conquêtes et triomphes d'un héros ou d'un peuple. En effet, le personnage épique signifie tout simplement le protagoniste, le personnage principal, le cerveau d'une épopée. Cependant, dans l'épopée, le personnage n'est pas fictif. C'est une personne qui a réellement existé au cours de l'histoire et, de surcroît, a marqué sa société, sa nation dans laquelle il a émergé. À cet effet, Vladimir Propp ⁸ montre qu'on peut analyser la configuration des rapports de personnages à l'intérieur d'un texte littéraire. Il établit une liste de sept (07) rôles correspondant à une sphère d'action : le héros, l'adversaire, le faux-héros, le donateur, l'auxiliaire, la princesse et son père (couple), enfin le mandataire. Les personnages sont des actants ou protagonistes qui donnent sens à un récit littéraire. La notion de personnage est un élément fondamental dans un récit narratif dans la mesure où tout texte écrit ou oral est l'histoire des personnages ou d'un personnage.

Idéologique: est un adjectif relatif à l'idéologie (mot féminin provenant du latin "idea" qui veut dire idée). En histoire et en philosophie, l'idéologie est une science d'idées, de concepts en relation avec les signes. Elle est l'ensemble d'idées, de croyances et de doctrines propres à une époque, à une société ou à une classe. Alors, quand on parle de la portée idéologique, on fait

⁸ Vladimir Propp, *La Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1928.

allusion à l'ensemble de messages, d'enseignements et de valeurs que véhicule un texte épique. C'est en quelque sorte une leçon de morale qui se dégage de l'épopée. Elle est le contenu de l'épopée. Le héros épique enseigne toujours les valeurs telles que : la bravoure, le courage, le respect des aînés et des valeurs humaines, etc. La portée idéologique de l'épopée se présente souvent de ce type : savoir-être ; savoir-vivre ; savoir-faire ; savoir-devenir et savoir-mourir.

Épopée : à proprement parler, est l'un des plus prestigieux genres littéraires dans la tradition classique ; elle est faite du récit dans le « style soutenu »⁹ des exploits de ou des héros (princes, princesses ou dieux généralement), notamment d'exploits guerriers incluant l'intervention des puissances surnaturelles dont le merveilleux. Progressivement, le sens s'est modifié et l'identité du genre s'est transformée au cours des siècles. Produites souvent sous un « style héroïque », les épopées sont des récits des héros qui décident du sort du groupe qu'ils représentent, où l'intervention des forces irrationnelles et surhumaines est fondamentalement obligatoire. L'épopée déroule la vision du monde d'un groupe donné. En effet, selon le Petit Robert, l'épopée est : « *un long poème (au style élevé) où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'Histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait* » ou encore « *un récit de louanges envers un héros qui s'est battu jusqu'à sa mort pour sa patrie et qui intègre souvent des éléments merveilleux tirés de la légende* »¹⁰. Le dictionnaire de l'Encyclopédie Universel¹¹ désigne l'épopée comme un long poème empreint de merveilleux et racontant des aventures héroïques. C'est une suite d'actions réellement accomplies et pleine d'héroïsme. Quant au petit Larousse illustré¹², l'épopée est un récit poétique en vers ou en prose racontant les exploits d'un héros où intervient le merveilleux. Pour Eno Belinga, l'épopée désigne un récit d'aventures héroïques. Il considère le mvet comme une épopée vivante parce qu'il incorpore tout élément de nature à renforcer l'imagination épique de diverses manières : lyrisme, satire, improvisations, adjonction de néologisme, etc. Pascal Boyer¹³ note que les épopées « *sont des récits d'aventures héroïques, aux personnages et aux situations paroxystiques dont « quelques guerres des mondes* »

9 *Le dictionnaire du littéraire*, op cit, p.243.

10 Le Petit Robert, cité par Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng dans *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997, p. 23.

11 Dictionnaire *Dictionnaire encyclopédique Universel de la langue française*, op.cit.

12 *Petit Larousse illustré*, Paris, 2010.

13 Pascal Boyer, « Récit épique et tradition » in L'HOMME, Paris, Revue française d'anthropologie, 1982, p.6.

est le thème essentiel ». Quant à Paul Zumthor¹⁴, l'épopée : « *est un récit d'action concentrant en celle-ci ses effets de sens ; énormes ornements annexes. Elle met en scène l'agressivité virile au service de quelque grande entreprise. Fondamentalement, elle narre un combat et dégage parmi ses protagonistes une figure hors du commun qui, pour ne pas sortir toujours vainqueur de l'épreuve, n'en suscite pas moins l'admiration* ». À sa suite, Lilyan Kesteloot pense que l'épopée est : « *bien le seul département de la littérature où la bagarre est belle, où le public applaudit au massacre, où la violence est valorisée, où celui qui risque sa vie conquiert le droit de tuer les autres, et y gagne panache, de surcroît. Pourquoi ? Parce qu'elle met le ou les héros en situation de guerre. Vie contre vie. Sans quoi, point d'exploits, point d'épopée* »¹⁵. Selon Moussa Makan Diabaté « *l'épopée attribue au personnage autour duquel elle se forme toutes les valeurs passées et présentes et constitue alors un lieu de reconnaissance et de distinction d'un peuple par rapport aux autres. Elle est donc, l'épopée, un fait éminemment culturel* »¹⁶. Hegel dira, au sujet de l'épopée germanique que : « *Les conflits de l'état de guerre sont le sujet par excellence de l'épopée* ».

Guerrier (es) : adjectif et nom selon le contexte d'emploi, est relatif à la guerre. Quelque chose qui a un caractère conflictuel. Ceci étant, la guerre est l'action d'un individu ou d'un peuple qui attaque un autre ou qui résiste à une agression, à une invasion. Dans l'expression de la guerre, se dégage l'idée de la violence, de l'agressivité, de la monstruosité, de la cruauté, du sang et de la mort. D'après le dictionnaire de l'Encyclopédie Universel, la guerre est un conflit armé entre des États, des Nations, des groupes humains. Exemple : faire la guerre à quelqu'un, c'est s'opposer à lui par rapport à une chose. En effet, l'épopée guerrière est ce texte qui a une intrigue essentiellement conflictuelle. C'est une épopée dans laquelle on voit les personnages livrer ou se livrer les batailles, les combats. Cette forme d'épopée développe une thématique de la guerre, comme c'est le cas de nombreuses épopées africaines d'où le choix de notre sujet : « *Parcours des personnages épiques et portée idéologique dans les épopées guerrières tupuri du Tchad et du Cameroun* ».

14 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, P.100.

15 Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng dans *Les épopées d'Afrique noire*, Paris Karthala, 1997, P.36.

16 Moussa M. Diabaté, cité par Ursula Baumgard et Jean Dérive, *Littératures orales africaines, Perspectives théoriques et mythologiques*, Paris, Edition Karthala, 2008.

Tupuri: désigne une ethnie, un peuple historiquement païen occupant majoritairement le Nord Est Cameroun et le Sud-Ouest Tchad. Il désigne également la langue de ce peuple. Donc, le tupuri est en même temps une langue et un peuple donné. Nous reviendrons en détails dans notre premier chapitre.

Au regard de ces multiples définitions, nous notons tout simplement que les épopées mettent en scène des conflits, des affrontements, des luttes pour le pouvoir, pour un territoire... ou pour une femme ; les guerres de succession, les guerres de religion. Elles sont donc des récits poétiques dans lesquels les éléments merveilleux contribuent à l'héroïsme du personnage principal. Ainsi, cela nous a amenés à rechercher ce qu'on entend clairement par épopée en milieu tupuri. Nous voulions savoir si le pays tupuri exprime la différence entre épopée et les autres récits oraux. Aussi, nous comptons établir les raisons du « durggi » = épopée chez les Tupuri. Si possible montrer que l'Homme tupuri exprime vraiment ses aspirations à travers ses textes oraux ou non.

Tout sujet de recherche pose un problème auquel l'on est invité à apporter des solutions. Notre travail soulève le problème de la perte des repères identitaires des jeunes tupuri de nos jours ainsi que les valeurs ancestrales de cette société. Parce qu'on constate que ces jeunes ne sont plus téméraires, fougueux, audacieux et résilients face aux menaces de la vie. Nous voulons lutter contre l'oubli et la paresse.

De ce problème, découle la question centrale suivante : Comment se décline le parcours des personnages épiques dans les épopées guerrières tupuri du Tchad et du Cameroun ? Par extension, quelques questions secondaires s'y adjoignent. Quels enseignements peut-on tirer à travers le parcours du héros épique ? Qu'est-ce qui constitue la littéarité des récits épiques tupuri recueillis ? Ces problématiques permettent de formuler les hypothèses suivantes :

- Le parcours des héros épiques n'est pas un parcours simple et facile, puisque le processus de la vie des héros épiques tupuri est abordé de façon très extraordinaire dans les épopées recueillies ;
- Le parcours des personnages épiques est l'enseignement, un modèle à imiter pour la jeunesse tupuri et présente des valeurs, des thématiques qui peuvent être capitalisées pour le développement de l'Afrique;
- Les récits épiques tupuri recueillis sont bel et bien des textes littéraires parce qu'ils respectent les canaux d'analyse, du point de vue du fond et de la forme. Les marques du

style linguistique et gestuel des narrateurs ou des informateurs se trouvent prises en charge.

Les hypothèses formulées permettent de définir clairement les objectifs de notre recherche. À cet effet, au regard des douloureux changements apportés par la mondialisation, bouleversant ainsi les propres valeurs culturelles et sociétales, poussant la jeunesse africaine en général et tupuri en particulier à la paresse, à la lâcheté, à la peur, à la perte de courage devant une difficulté, etc. nous exprimons un intérêt capital pour les questions d'héroïsme, de bravoure et de témérité dans les épopées en milieu tupuri. Le manque de courage, l'absence d'esprit héroïque des jeunes de nos jours nous interpelle. En clair, à travers notre thème de recherche, notre objectif est d'appeler la jeunesse tupuri à un retour aux sources, vu le parcours des personnages des épopées recueillies. Dans le même sillage, nous souhaitons montrer la vision du monde des Tupuri à travers les différentes épopées enregistrées ; et puis prouver que ces récits sont des textes littéraires. Les épopées sont donc l'expression des revendications politiques et identitaires.

Vu l'importance et la richesse que nous offrent de nos jours les recherches en littérature orale, et plus précisément les épopées, les intérêts essentiels de notre sujet se présentent sur les plans suivants :

- Sur le plan socioculturel, l'épopée permet de montrer les valeurs sociales, les valeurs ancestrales qui sont entre autres : le respect des aînés, la solidarité, la détermination, le courage, l'endurance, la bravoure, l'humanisme, etc.
- Sur le plan scientifique, l'épopée contribue à l'évolution sinon à l'avancement de la science. Elle donne du champ d'étude à la science. Étant applicable aux grilles que stipule la science, l'épopée est analysée selon les canaux épistémologiques et méthodologiques de la recherche.
- Sur le plan esthétique, elle, en tant que genre littéraire oral majeur, reste fidèle à l'étude de la littérarité, de la poéticité. Elle est un discours, donc, n'échappe pas à l'étude du style. Tout texte littéraire dont l'épopée est tissée dans le but de plaire, sinon de susciter une certaine beauté.

Avec l'avènement de la mondialisation qui freine l'épanouissement de la tradition, nous pensons qu'il est intéressant de montrer au monde entier la richesse que comportent les cultures tupuri en général et épopée en particulier. En effet, il est judicieux de noter que le champ littéraire oral tupuri est très peu exploré. Certains chercheurs ont mené des travaux sur le monde

traditionnel oral tupuri. Il s'agit des sociologues, des linguistes, des anthropologues, des missionnaires, etc. Ainsi, notre motivation est de mettre en valeur, puis contribuer à la pérennisation de la culture tupuri.

Travailler sur les épopées tupuri du Tchad et du Cameroun n'a pas été pour nous un choix du hasard. Puisque cela nous permet de connaître les idéologies (la vision du monde tupuri) qui se dégagent de ces textes épiques. Nous portons à voir au monde, le courage, la bravoure, la détermination qui caractérisent l'Homme tupuri dans des situations souvent délicates. Et donc, en tant que chercheur, nous nous sentons interpellés pour contribuer à conserver et à valoriser la richesse qui est contenue dans la littérature orale tupuri.

Pour élaborer ce travail, nous avons mieux jugé d'avoir recours aux auteurs qui ont essayé de travailler sur la socioculture tupuri en général. Cependant, l'épopée qui fait l'objet de notre recherche n'est pas très développée en milieu tupuri, que ce soit du Tchad ou du Cameroun. C'est-à-dire que nous n'avons pas pu mettre la main sur des chercheurs et des auteurs qui ont consacré des travaux scientifiques édités à l'épopée tupuri, à proprement parler. Mais ce genre repose encore ou presque de nos jours dans la mémoire humaine tupuri, quand bien même il existe des recueils transcrits manuellement dans les armoires. La plupart de ceux qui ont abordé la socioculture tupuri, mieux encore la littérature orale tupuri sont des sociologues, anthropologues, des linguistes, puis des missionnaires catholiques et protestants tupuri du Nord Cameroun ainsi que certains chercheurs occidentaux. Néanmoins, nous avons pu élargir notre choix dans le grand espace du Sahara pour évoquer des œuvres épiques qui développent des thématiques ayant trait avec notre sujet de recherche. C'est dire que nous avons été intéressés par les thèmes de la guerre, le courage, l'endurance ... Ces auteurs avec leurs textes respectifs sont entre autres :

Fekoua Laoukissam Laurent, dans son ouvrage intitulé *Les hommes et leurs activités en pays tupuri du Tchad*, Thèse de Doctorat 3^{ème} cycle en géographie, Université de Paris VIII, Vincennes, 1977, démontre que les chants et danses épiques en milieu tupuri à savoir le *mbaga-jaw* et le *mbaga-tougouaré*¹⁷ qui, à l'origine, étaient produits sur le chemin par les guerriers dans le but de se galvaniser ou de s'encourager eux-mêmes à attaquer l'ennemi sans peur ni crainte, ont presque disparu de nos jours. L'auteur fait savoir que l'épopée en milieu tupuri, construite

¹⁷ *Mbaga-jaw* : danse guerrière effectuée sur le champ de bataille. Et le *mbaga-tougouaré* et celle qui est effectuée après avoir exterminé l'ennemi. Elle pour but de purifier les guerriers.

sur fond de la guerre, s'effectue en deux temps : un rituel à l'aller avant l'attaque de l'ennemi et un autre rituel au retour après avoir terminé l'adversaire. Ces danses ne sont exécutées que par les guerriers sans la présence des femmes et enfants.

Djibril Tamsir Niane, dans son ouvrage intitulé *Soundjata ou l'épopée Mandingue*, Paris, Présence africaine, 1960, aidé par le griot Mamadou Kouyaté, montre un personnage, doté d'un courage exceptionnel et des pouvoirs magiques, qui affronte les épreuves les plus dures tout au long de son parcours. Sa victoire sur son immense ennemi Soumaoro Kanté à Krina confirme sa qualification. À travers cet extraordinaire parcours, Tamsir Niane voudrait en appeler aux Africains à être résilients, téméraires comme Soundjata, malgré l'adversité de la vie.

Thomas Mofolo, présente le parcours atypique d'un personnage historique dont un peuple entier porte le nom. *Chaka* qui est un texte éponyme publié en 1925 aux Éditions Gallimard (1^{re} édition), raconte l'histoire d'un personnage héroïque dont la célébrité a eu raison d'être chantée éternellement. Dès son jeune âge, le héros Chaka se distinguait déjà des autres, pour avoir franchi des séquences extraordinaires: il tue un lion à 12 ans et sauve une petite fille devant une hyène. Par son courage à affronter l'adversité et par son esprit guerrier, Chaka est devenu un véritable personnage légendaire qui incarne les jeunes générations africaines.

Eno Belinga, dans *L'épopée camerounaise, mvèt, Moneblum ou l'homme bleu*, relate les exploits et hauts faits de la race divine des Ekang au cours des combats célèbres qui les opposèrent aux mortels d'Oku dont l'ambition suprême était de ravir l'immortalité à la descente divine de Kare- Mebege. Ici, il est question encore des combats extraordinaires avec des séquences extraordinaires. Eno Belinga affiche, néanmoins, à travers cette chanson épique que c'est le lieu de montrer que tradition et modernité doivent se tendre la main.

Dans la même lancée, B'Eno Belinga Charles a mené des recherches approfondies sur l'épopée du Mvet Ekan. Dans *Des rapports entre la métallurgie du fer et l'oralité dans le Mvet Ekan*, thèse de doctorat en Etholinguistique, Paris, INALCO, 1996, il cerne les lieux textuels d'inscription de la violence et dégage l'idéologie finale du mvèt à savoir l'exhortation à l'effort et à la quête d'une vie d'harmonie. Selon lui, le Mvet a pour finalité de dégager les valeurs pouvant réunir les hommes dans une société donnée.

Paul Samsia propose un article très détaillé sur l'épopée de Ndzana Nga Zogo. Intitulé: « Exploits sexuels transgression et violence correctionnelle dans l'épopée de Ndzana Nga Zogo », il démontre que le héros, malgré son statut social respectable et respecté, se laisse aller dans une

aventure amoureuse coupable avec l'épouse légitime de François, Agnès Abomo. Paul Samsia montre que cette liaison dangereuse a obligé le héros à user de ses talents de courtisans, d'adulateur, de séducteur sans égal pour faire tomber sa bien-aimée. Le fait que Ndzana Nga Zogo ait suivi Agnès Abomo jusqu'au pays de morts se montre comme un véritable parcours de personnage épique. Ndzana Nga Zogo transgresse les interdits pour atteindre sa dulcinée Agnès Abomo dans le monde des fantômes.

Paul Samsia revient, cette fois, avec un recueil de contes intitulé *Les contes Massa du Cameroun*. Intéressé spécifiquement par l'imaginaire collectif et les représentations à la spiritualité africaine et néo oralité, il explique dans son texte que le conte, considéré comme l'un des genres le plus représentatif de la littérature orale, ne relève pas de l'invention personnelle. Présents dans une société donnée, les contes sont l'expérience, l'expression, sinon la vision du monde d'un groupe humain socialement et oralement constitué. Ainsi dit-il : « *les contes de ce recueil condamnent les vices qui entravent l'harmonie et la cohésion sociale (la ruse, la gourmandise, l'infidélité, l'égoïsme, le mensonge, la jalousie, la méchanceté, l'ingratitude, l'injustice, etc.) et prônent les comportements positifs et des valeurs telles que la solidarité, la modestie, la fraternité, l'amour, la patience, l'endurance, le courage, la vigilance qui renforcent les liens entre les individus et participent au développement socioéconomique* »¹⁸. Tels sont les enseignements qu'on peut tirer à travers les agissements des personnages mis dans un conte.

Dans le même ordre d'idées, Monseigneur Kleda Samuel a recueilli les contes de son terroir tupuri (Nord Cameroun) sous le titre *La sorcière et son fils, contes tupuri du Cameroun*. Pour avoir côtoyé les conteurs professionnels de son milieu naturel, Kleda avoue que ce recueil de contes véhicule une multitude de sagesses et est l'expression de la culture traditionnelle tupuri. L'homme tupuri, dit-il, « *pour parler de son monde ou de lui-même, fait usage d'un langage voilé, se servant de contes ou de proverbes. Il ne nomme pas de façon directe le sujet auquel se rapporte son discours. À travers les agissements des personnages mis en action, l'Homme tupuri parvient à comprendre l'évolution des choses et des êtres vivants qui l'entourent* »¹⁹. Discours voilé, le conte est, par excellence, le langage par lequel l'homme tupuri parle mieux de lui-même, exprime mieux ce qui lui échappe dans le mystère de son cosmos, soutient Monseigneur Kleda.

¹⁸ Paul Samsia, *Les contes Massa du Cameroun*, Yaoundé, Dinimber et Larimber, 2019, pp.17-18.

¹⁹ Kleda Samuel, *La sorcière et son fils: Contes tupuri du cameroun*, Abidjan, 1991, pp. 7-8.

Yamo Kalbé Théophile quant à lui, mène des recherches sur la socioculture et la néo-oralité tupuri de façon générale. Il livre le résultat de son enquête sur l'émergence d'une « néo-oralité tupuri et sur la circulation de traductions littéraires des textes en tupuri » dans son article : « Littérature orale et écrite en tupuri : Production et circulation en milieux urbains ». Dans ses travaux de recherche, il démontre que les plateformes sur les réseaux sociaux telles que : “*Taikaara*” qui veut dire rassemblement, le “*Ka'aray*”, “Tupuri, parlons-en” constituent une véritable « tribune d'expression de la littérature tupuri ». Il soutient que la culture et la littérature tupuri sont donc bien « vivantes » en milieux urbains tchadien et camerounais, en dépit des luttes et divisions politiques qui inhibent le développement. Au quotidien par exemple, la radio et l'internet représentent, selon l'enquêteur, une autre source de regain de vitalité de cette littérature.

Onguené Andela, Esther Josephat dans son mémoire intitulé: *Rite initiatique et esthétisation du pouvoir dans la guerre des fantômes de Samuel Martin Eno Belinga*, traite de la question du processus de socialisation et la problématique de la perte des valeurs ancestrales en proie à la mondialisation. Dans son analyse détaillée du texte, il a trouvé que, pour accéder au pouvoir, le personnage doit côtoyer les mondes visible et invisible tout en respectant le rite approprié généralement pour les circonstances. Véritable parcours initiatique, la relation entre les deux mondes dans le texte de BELINGA rend donc possible la condition d'accès du héros au trône. Notons que cette pratique est d'ailleurs récurrente partout en Afrique dans les sociétés à traditions fortement orales.

Dans la même veine, soucieux de faire montrer les réalités socio anthropologiques et linguistiques de son univers moussey à travers le monde, Haroun Ndopsouna Robinson propose thème qui s'inscrit dans le cadre de la formation intellectuelle de l'enfant mais aussi de l'adulte dans la société moussey. Dans son mémoire : *Joutes devinettes et processus de socialisation de l'enfant chez les Moussey du Tchad*, il montre que la devinette contribue fortement à la construction du bagage langagier de l'enfant moussey d'une part, et à l'ouverture du peuple moussey aux cultures d'autres peuples d'autre part. Il d'ajouter dans son analyse que les devinettes, en milieu moussey, sont un véritable discours à caractère pédagogique et ludique dans l'intégration sociale de l'enfant.

D'abord, un travail de recherche qui doit avoir des résultats scientifiques nécessite une méthode. Et toute bonne phase méthodologique doit nécessairement respecter un certain nombre

de critères bien définis. La méthodologie de la recherche, écrit Benoît Gauthier²⁰, « englobe à la fois la structure de l'esprit la forme de la recherche et les techniques utilisées pour mettre en pratique cet esprit et cette forme ». « Elle se rapporte à la logique des principes généraux qui guident la démarche d'une investigation systématique dans la poursuite des connaissances »²¹. Paul N'da pense que : « la phase méthodologique concerne la collecte des données, les méthodes de traitement de données, les modes de représentation des résultats et le respect de la dimension éthique »²². Bref, la méthodologie de la recherche est l'ensemble des normes, d'étapes, de procédures et d'instruments auxquels on recourt pour conduire des travaux qui se veulent scientifiques. Ceci étant, notre cadre méthodologique comporte deux (02) phases : la collecte des données et la grille d'analyse

La méthode de collecte des données dépend de la source de celle-ci selon qu'elles soient primaires ou secondaires. Les données sont qualifiées de primaires, lorsqu'elles sont recueillies directement auprès des sources de première main aux moyens d'enquêtes, d'observation ou d'expérimentation. Les données secondaires sont celles qui sont obtenues à partir des documents déjà publiés comme des livres, des œuvres ou ouvrages, des journaux, articles, etc.

De prime abord, le travail s'est effectué lors de nos descentes sur le terrain afin de recueillir les données de façon brute. Mais après interrogations, les informations reçues ne nous satisfaisaient pas, car le genre de l'épopée se fait rare, très rare même en milieu tupuri. Donc, vu cette rareté des données brutes, nous étions obligés d'avoir recours aux documents déjà transcrits afin de compléter nos informations. Dans un premier temps, nous avons opté pour une méthode participante et intensive auprès de nos informateurs, c'est-à-dire des personnes ressources. Cette méthode « implique que l'observateur participe, c'est-à-dire qu'il soit accepté au point de s'intégrer dans le groupe, de se faire presque oublier en tant qu'observateur, mais en restant présent en tant qu'individu »²³. Celle-ci s'est effectuée au moyen d'un téléphone permettant l'enregistrement de ces récits épiques dans leur état brut et dans leur intégralité. En effet, notre première descente sur le terrain s'est effectuée d'abord le mardi 16 novembre 2021 auprès des

20 Gauthier Benoît, *Recherche sociale, de la problématique à la collecte des données*, Quebec, Presse Universitaire (3è édition), 2009, p.8.

21 Poisson Yves, *La recherche qualitative en education*, Quebec, P.U, 1991, p.16.

22 Paul N'da, *Recherche et méthodologie en sciences sociales et humaines : Réussir sa thèse, son mémoire de master professionnel*, article, Paris, l'Harmattan, 2015.

23 Grawitz Madeleine, *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz; 1972.

adultes dans le village dablaka, quartier wo'olanga dans la sous-préfecture de Tikem, département du Mont Illi/Fianga et région du Mayo kebbi Est (Tchad). N'ayant rien obtenu ce jour, car tous les hommes interrogés affirment que : « *les histoires qu'on demande sont très anciennes à leur venue sur terre. Et peut-être que leurs parents n'en auraient aucune idée, poursuivent-ils* »²⁴. Ceci étant, cette première descente sur terrain s'est soldée par un échec. La deuxième descente s'est passée auprès de Yaossala Bagao, chef de quartier Wo'olanga et Rewankréo Ndalso, notable à leurs domiciles ce jour, samedi matin le 11 décembre 2021. Respectivement 75 et 68 ans, par défaut de mémoire, ils nous ont donné des idées sur comment les hommes tupuri s'organisaient pour livrer les batailles contre les invasions et attaques de leurs ennemis à l'époque. Mais ils étaient tous les deux incapables de nous dire un récit épique, à proprement parler, parce qu'ils n'ont pas eux aussi vécu ces moments guerriers tupuri. Cependant, ils nous ont orientés vers deux (02) vieillards Doursala Djanlo 98 ans et Domkréo Sac 95 ans. La troisième fois (vendredi, 17 décembre 2021), les deux patriarches nous ont dit quelques récits épiques. Notre quatrième et dernière descente sur terrain la plus prolifique fut celle effectuée chez notre chef du village dablaka, Henri Dissandou (85ans) le samedi 18 décembre 2021. Il nous a dit une épopée orale et puis nous a donné une idée plus claire de l'épopée avec ses contours en milieu tupuri d'antan. Plus tard, quelques personnes, plus ou moins âgées, interviewées via les appels téléphoniques et WhatsApp nous ont récité quelques épopées. Signalons que toutes ces personnes ressources affirment simplement avoir été informées de l'existence des épopées par leurs parents.

Après la collecte, et pendant le second temps, nous avons commencé à réécrire progressivement les épopées en suivant la méthodologie de recueil de textes oraux telle qu'énoncée par Cauvin²⁵.

Ensuite, nous avons procédé à la transcription phonétique de ces textes enregistrés. Vu l'exigence de l'oralité, nous nous sommes servis de l'Alphabet Général des Langues Africaines (AGLA) et de l'Alphabet Phonétique International (API) pour la traduction mot à mot de nos textes. Celle-ci donne « *le sens ou la valeur de chaque mot de la langue d'origine (...) elle veut*

24 Entretien réalisé avec un groupe d'hommes du village dablaka le 17/12/2021.

25 Cauvin Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris Saint Paul, 1980, régulièrement cité par Elisabeth Yaoudam, *La femme dans les contes et les chants Mafa : discours et considérations sociales*, Mémoire du DEA, Université de Ngaoundéré, Département de Français, 2006.

faire comprendre l'originalité de l'énoncé dans la langue d'origine »²⁶. Enfin, le troisième et dernier temps était consacré à la traduction littéraire des textes originaux collectés : « *Lorsque le texte est transcrit et traduit, le premier travail est de le mettre en forme, de telle sorte qu'on perçoive son unité naturelle avant toute interprétation. Ce travail ne présente ordinairement pas de difficultés et tout conte récité par un bon émetteur peut être étudié tel qu'il a été entendu* »²⁷. Cette réalité est valable pour tous les récits oraux soumis à la doxa. Ainsi, toutes ces démarches nous ont permis de mieux traiter les données recueillies afin qu'elles puissent être à la portée de tous, et surtout pour nous faciliter la tâche dans la suite de nos analyses. Par ailleurs, pour une bonne lisibilité des textes traduits, nous avons opté pour une notation en prose. De tout ce qui précède, et comme l'indique Jean Cauvin : « *les données recueillies aident à mettre en évidence les éléments suivants : esprit de l'étude, la collecte de données, leur notation, leur transcription et leur traduction* ».

Pour mener à bien notre analyse, nous avons convoqué l'ethnolinguistique de Calame Griaule Geneviève. Cette analyse ethnolinguistique nous a permis de connaître l'univers socioculturel et linguistique de ces textes recueillis, car on ne se propose pas d'analyser un genre littéraire oral sans connaître le milieu dans lequel il est produit. De prime abord, l'ethnolinguistique est définie comme : « *l'étude des relations entre langue- culture- société considérées en elles-mêmes et non comme un rapport secondaire aux données soit de l'ethnologie, soit de la linguistique* »²⁸. L'étude montre que Le langage a pour première condition l'existence des sociétés humaines dont il est de son côté l'instrument et constamment employé ». C'est clair, un texte est un langage ; puisqu'il faut noter que la littérature orale, d'après les théoriciens et les chercheurs de l'oralité, demeure un champ d'étude essentielle pour l'ethnolinguistique. Selon les ethnolinguistes, tout texte oral constitue un message transmis par un agent à l'intérieur d'un contexte culturel et social par l'intermédiaire d'une certaine langue. Et pour être reçu, l'agent doit s'adresser à un auditoire en possession du double code linguistique et culturel. La fonction sociale de la littérature orale dépend du contexte culturel et se manifeste dans les règles et interdits auxquels est soumise la performance des textes. En effet, dans le cas de figure, il est question d'analyser quelques devises relevées dans les textes épiques tupuri que

26 Cauvin Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris Saint Paul, 1980 p56.

27 Cauvin Jean, *Comprendre les contes, Classiques africains*, 1992, p.27.

28 Calame Griaule Geneviève, *Langage et Cultures africaines: essai d'ethnolinguistique*, Paris, Maspéro, 1977, p.7.

nous avons recueillis afin de montrer « cette manipulation de la langue tupuri » qui est la création poétique. Cette devise met en évidence toutes les ressources expressives de la langue pour définir l'agent dans ce qu'il a de l'essentiel et le susciter sous son aspect le plus valorisé. L'analyse ethnolinguistique fait appel à des procédés du style oral tels que les gestes, l'intonation, les débits d'un agent dépendamment de ses réalités socioculturelles.

Née aux États-Unis d'Amérique autour des années 50 sous l'appellation de "sociolinguistique", la prise de conscience de la nécessité d'étudier les relations entre Langue – culture – société s'est faite lentement en France autour des années 70. Il existe, pourtant, un nombre considérable des travaux que l'on peut rattacher à cette tendance, mais qui sont pour ainsi dire éparpillés, faute d'une véritable « école » et en l'absence d'une reconnaissance officielle, notamment sur le plan universitaire de l'ethnolinguistique. La littérature orale, à travers les genres qui l'expriment dont l'épopée, donne libre champ à l'étude ethnolinguistique.

La méthode de Calame Griaule Geneviève qui ne prend en compte la littérature orale qu'une seule ethnie²⁹ africaine pour analyser ses travaux, se retrouve appliquée à toutes les recherches relatives à l'oralité, car les résultats de son éclairage sont très précieux et satisfaisants. L'interprétation symbolique de la littérature orale africaine est rigoureusement menée par Geneviève Calame Griaule. Le rôle que cette littérature joue dans la société est également examiné d'une façon objective et nous permet donc de comprendre les règles concernant le temps, le lieu, la pratique même de cette littérature orale et les règles sociales données. Ainsi, en nous appuyant sur sa démarche analytique, il sera question dans ce travail de dérouler les moyens stylistiques mis en œuvre chez les Tupuri afin de conférer la qualité poétique de nos épopées à la parole ; déterminer la fonction sociale de l'art verbal en précisant : (le choix de mots ; l'agencement des mots : répétition, combinaison avec le démonstratif aphorique ou avec des syllabes de renforcement) ; le rapprochement des mots aux sonorités voisines : répétition, refrains, rime, assonance, allitération ; enfin le recours fréquent à l'image : comparaison, métaphore et le caractère énigmatique de l'expression littéraire. Puisque généralement, la littérature orale tupuri, objet de croyance et appartenant à la tradition de connaissance, représente "la parole ancienne" comme les récits mythologiques, épiques, les paroles étonnantes par exemple. Ici, la prose poétique tupuri, représentée par l'épopée, comporte de style et d'inspiration caractéristiques. En d'autres termes, la littérature orale est un discours d'une communauté

29 Calame Griaule Geneviève, *Ethnologie et langage, La parole chez les Dogons*, Paris, 1965.

donnée, sinon d'une société. Ce discours qui est produit et consommé par les hommes, femmes et enfants, déroulant leurs réalités et leurs aspirations quotidiennes, se trouve pris en charge par l'ethnolinguistique pour la simple raison qu'elle essaie de confronter le trio langue-culture-société dans le but de comprendre l'Homme. Pour cela, l'analyse détaillée de ce travail sera notre illustration.

Le travail est structuré en trois parties comprenant six chapitres au total.

En effet, composée de deux chapitres, la première partie qui s'intitule: présentation générale du peuple tupuri et typologie des épopées s'avère être descriptive. Dans le chapitre premier, il est question pour nous de parler des Tupuri, de l'espace géographique qu'ils occupent d'une part, et de leurs épopées d'autre part. Le deuxième chapitre est consacré au genre épique dans son ensemble ainsi que les différentes formes, sinon catégories épiques que le corpus épouse.

La deuxième partie: Les référents spatio-temporels et catégorie des personnages contient également deux chapitres. À cet effet, les troisième et quatrième chapitres établissent les liens qui existent entre les personnages évoluant dans des sphères bien délimitées tout en respectant les paramètres temporels. En d'autres termes, il nous a été donné de constater que les rapports entre les personnages d'une part, et entre les personnages et l'espace-temps d'autre part sont des rapports de force, de domination et des conquêtes parfois violentes. Le monde que les récits construisent et décrivent est celui d'une lutte parfois interrompue d'un effort terrible et prolongé au terme desquels, ne peuvent triompher que les plus forts et les plus rusés. La domination des hommes passe par l'appropriation de l'espace et par le pouvoir physique et des mots à travers des discours intimidants et persuasifs.

Si les deux premières parties du travail sont beaucoup plus descriptives, la troisième elle, se veut analytique et interprétative. Intitulée : Fonctions, modalités thématiques et esthétiques des épopées tupuri, cette troisième partie est aussi divisée en deux chapitres. En effet, il s'agit dans cette partie de ressortir, en première position, la vision du monde tupuri, c'est-à-dire les messages des épopées recueillies ainsi que les enseignements véhiculés par les héros épiques. En deuxième position, nous nous appesantirons sur ce qui fait l'objet des textes transcrits ; autrement dit les sujets épiques ou encore les raisons des actions des personnages. Par ailleurs, nous allons montrer la façon dont les narrateurs ou nos informateurs présentent les actions des personnages. Nous faisons ici allusion à l'analyse stylistique, sinon esthétique de ces textes.

PREMIÈRE PARTIE: PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU PEUPLE TUPURI ET TYPOLOGIE DES ÉPOPÉÉS

La première partie du travail est la délimitation de notre cadre d'étude. Établie en deux chapitres, avons-nous dit, elle nous donne, de façon précise, l'idée sur ce peuple mais surtout sur les concepts opérationnels ainsi que les contours de notre champ d'étude, sinon le genre de l'épopée. Aussi, nous allons ressortir les différents types des épopées auxquels le corpus correspond.

CHAPITRE I: PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU PEUPLE TUPURI

De manière générale, la présentation est un groupe de mots qui signifie “parler de”. Il prend aussi en compte la description, le portrait. Présenter un peuple consiste à s’interroger sur sa provenance, son évolution, ses réalités géopolitiques, son système linguistique et ses aspirations.

I-1 Origines du peuple tupuri

À la question : « D’où viennent les Tupuri ? », le profane voudrait une réponse immédiate, brève et véridique. Mais du point de vue scientifique, plusieurs approches sont explorées par les chercheurs afin de donner une réponse ou d’émettre une hypothèse, puisque : le chercheur géographe interrogera d’abord l’espace, l’historien se penchera sur le passé, l’anthropologue linguiste explorera les peuples voisins et leurs langues, etc. La mémoire historique des Tupuri, du moins celle de leur provenance semble être la conséquence de “ leur encerclement géographique”³⁰ . Car les Tupuri, installés et encerclés dans cet étroit espace qu’est la « dépression tupuri » depuis des siècles, ont fini par perdre le souvenir de leur provenance, certainement très lointaine. Ils déclarent tout simplement provenir de Doré (Sud-ouest de Fianga) qui est à la fois un lieu et le nom de l’ancêtre mythique.

En effet, d’après Élie Djoda Mbidna³¹, les origines de l’homme tupuri remontent depuis le XV -ème siècle. Selon la tradition orale transcrite par ce chercheur, le premier habitant du pays tupuri serait descendant d’une famille venue du Sud-Soudan. Cet homme, sorti d’une famille Teberé (noirs) du Soudan, s’est laissé aller dans une longue migration qui le conduisit vers l’Ouest de ce pays. Selon notre entretien réalisé auprès de Dissandou Henri ³², il se raconte que cet homme, quittant le Soudan, a migré vers l’Est du Tchad, puis a traversé la République Centrafricaine pour s’installer d’abord dans l’Adamaoua (Ngaoundéré) et dans la zone de Toboro afin de s’élancer par la suite vers Rey-Bouba, Pala, Torock et enfin Doré, près de Fianga. Au cours de leur déplacement, les descendants des Teberé se sont scindés à chaque étape en se multipliant et en donnant naissance au fur et mesure à des différentes ethnies (tribus) apparentées.

³⁰ Koulandi Jean, *Quelques aspects de de la culture tupuri: Naissance, maternité, gurna, lébé, mariage, et croyance avec une introduction l’histoire du peuple tupuri*, carrefour Mboum-a Aviation Garoua II, 2015, P.8.

³¹ Mbidna Djoda Elie, *Repères historiques et culturels du peuple tupuri: Contribution à la Réflexion sur la culture tupuri*, C.R.C.T de Poli, 1994.

³² Chef de terre Dablaka : entretien réalisé le 17 Décembre 2021.

À Toboro par exemple, ce détachement a donné naissance aux Mboum ; les Mono et les Lame à Rey-Bouba ; les Moundang et Mambaye à Pala ; et puis à Doré, est né le Tupuri qui est en quelque sorte le dernier descendant des Teberé venu du Soudan méridional. Ainsi, le premier Tupuri à s'installer à Doré s'appelait *To'oboré*³³. Très vite, To'oboré sera prononcé Toubouri au début par les colons européens, puis déformé en français « tous pouris » par les détracteurs voisins comme insulte au fil de temps.

I-1-1 Espace géographique

D'après Fekoua Laoukissam Laurent³⁴, les Tupuri occupent l'extrême Nord-est du Cameroun et le Sud-ouest du Tchad (région du Mayo-kebbi, département du Mont Illi/Fianga). Ils sont entourés des Massa et des Mougoum au nord-est, des Moussey au Sud-est, des Peuls au nord-ouest et des Moundang au Sud-ouest. D'origine soudanaise, avons-nous appris, l'ethnie tupuri, très prolifique, est portée vers l'extérieur en direction des "no man's land" et des grandes métropoles tchado- camerounaises, écrit J.P. Balga ³⁵. Grâce à une forte explosion démographique et migratoire, les communautés tupuri sont majoritaires aujourd'hui à Rey-Bouba, à Lagdo, à Ngong, à Poli, à Mbé, à Mbandjock, à Yaoundé et à Douala (Cameroun) ; à Koundoul, à Sarh, à Moundou, à Doba, à Abéché, à N'Djaména, Bongor (Tchad).

De prime abord, les anciennes localités des Tupuri, historiquement furent : partie Cameroun (Doukoula 460 km², Tchatibali 200 km², Bizili 135 km², Touloum 175 km², Doubané 237 km², Golonguini 53 km² ; et la partie Tchad (Fianga 700 km², Youé 637 km², Tikem 903 km²...). Aujourd'hui, vu le phénomène migratoire, le peuple tupuri se retrouve un peu partout à travers le monde. Nous développerons cet aspect dans la partie réservée à l'histoire du peuplement du monde tupuri. L'homme tupuri, écrit Élie Djoda Mbidna, sinon quelques exceptions près : « *est généralement caractérisé physiquement par une taille moyenne, un teint ni sombre ni clair, des cheveux crépus, visage arrondi et sans balafres. Moralement, il est*

33 *To'oboré*: forger les ferrailles.

34 Fekoua Laoukissam Laurent, *Les hommes et leurs activités en pays en tupuri du Tchad*, Thèse de doctorat 3^e cycle en géographie, Université de Paris VIII, 1977, p.407.

35 Balga Jean Paul, *Le français et le tupuri en cohabitation au Nord du Mayo Kani*, Mémoire du DEA ès Lettres, Université de Ngaoundéré, 2005.

*accueillant, sympathique et sociable, mais prêt à riposter dès qu'on le brutalise. Ce type d'homme performant est une espèce indispensable pour la construction de l'univers »*³⁶.

Naturellement des agriculteurs, les Tupuri pratiquent aussi la chasse et la pêche. Leur art culinaire préféré est la boule, appelée couramment le couscous. Ils sont devenus des éleveurs, juste seulement après leur victoire sur les Peuls très envahisseurs à l'époque. Les Tupuri connaissent deux saisons : une saison sèche et une saison de pluie. À cet effet, la pluviométrie tupuri dure six mois (de Mai – Octobre). Et donc, Juillet – Août sont des mois des plus fortes pluies, pour ne pas dire inondations. Par ailleurs, il faut retenir qu'octobre est le mois le plus symbolique et significatif en pays tupuri. Communément appelé le mois de "Féo-kagué ou la fête de coq"³⁷, ce mois marque la fin du calendrier annuel tupuri et annonce le nouvel an.

Aussi mentionnons-nous qu'à l'instar d'autres ethnies du grand Mayo kebbi (Sud-ouest Tchad) et de l'extrême Nord-est Cameroun, le mariage en milieu tupuri respecte scrupuleusement les liens de parenté. Par exemple l'union entre cousins-cousines, neveux-nièces, frères-sœurs... est formellement interdite. Le contraire est pris comme l'acte incestueux, et donc sanctionné sévèrement. La délivrance de ces contrevenants passera par le " *Paogué-way*"³⁸ ou le sacrifice d'un chien.

I-1-2 L'histoire du peuplement du monde tupuri

To'oboré, le père des Tupuri (de l'avis d'Élie Djoda Mbidna), a donné naissance à plusieurs enfants après son installation à Doré (village) : Doré, Goa, Barkagré, Dawaré, Mougouri, Wankoumaye et Tinguier (le plus fécond de tous). Soucieux de l'épanouissement de sa famille et de l'exploitation rationnelle des terres voisines, le patriarche To'oboré s'est mis à encourager ses enfants à l'émigration progressive. En effet, Dawaré, Wankoumaye et Tinguier sont partis vers le Nord-ouest du point de repère du peuplement pour installer leurs propres villages. Doré, l'aîné et Goa qui demeuraient encore quelques années auprès de leur père sont tombés dans une querelle familiale et se sont séparés. Fekoua Laoukissam Laurent dira : « *Deux*

³⁶ Mbidna Djoda Elie, op.cit., p7.

³⁷ Cette fête est l'occasion pour le Wang-Doré ou le chef suprême tupuri d'invoquer Dieu et les ancêtres de protéger le peuple tupuri mais aussi implorer la faveur de Dieu sur la prochaine récolte. C'est aussi et surtout le mois où le Wang-Doré sort de sa retraite.

³⁸ *Paogué-way*: c'est un sacrifice qui consiste à trancher un chien après un rapport sexuel issu d'un lien parental (frère-sœur). L'objectif est d'écarter les éventuels malheurs (disparitions subites des enfants de ces personnes en auront).

*frères se nommaient respectivement Doré et Goa. Doré, l'aîné habitait le village du même nom situé au pied du Mont Illi, tandis que Goa s'installa à quelques deux (02) kilomètres de là... Ces deux (02) frères constituaient deux (02) clans à partir d'un différend familial »*³⁹. Le benjamin Mougouri a hérité de la forge qui, devenu le père des forgerons, est parti s'installer à Forkoumaye, puis progressa vers Tibalé pour s'y multiplier et se disséminer partout dans les villages sollicitant la forge, véritable industrie d'armements et d'outils de travail à l'époque.

Au regard de ces grands foyers du peuplement devenus plus tard des villages tchadiens puisque les Tupuri finirent par être divisés entre le Cameroun et le Tchad par les Colons blancs à l'issue de la Conférence de Berlin de 1884-1885, il faut aussi mentionner le fait qu'à partir du XVI^e-ième siècle, les Tupuri se sont lancés dans une émigration intempestive et massive qui les conduisait dans tous les quatre points cardinaux du foyer de peuplement. Selon les sources historisantes recueillies par l'archéologue Tchago Bouimo, vers le sud, les Tupuri sont partis s'installer à Tikem et à Torock (zone de prédilection des Moundang et des Mambaye à l'époque). Vers l'Est, ils s'installèrent à Illi, à Korom et Domo (zone de prédilection des Moussey et des Massa. Vers l'Ouest, les Tupuri sont partis s'installer à Mbourao, Gamba et Guidiguis (zone qui était occupée autrefois par les Moundang et Mambaye). R. Diziain dira à cet effet : « *Les Tupuri à l'époque n'étaient pas nombreux comme aujourd'hui. Ils n'occupaient pas toute la région actuelle. Le foyer du peuplement tupuri gravitait autour du lac Fianga et les villages bordaient les rives des affluents du Mayo-kebi. Avec l'évolution du temps, des migrants ont pris des directions différentes et c'est à travers ce mouvement que le pays tupuri s'est élargi de nos jours* »⁴⁰. Autrement dit, avec le développement socioéconomique du monde contemporain, le monde tupuri croît de façon exponentielle et son dynamisme est tributaire d'un taux de fécondité très élevé et d'une jeunesse très bouillante. Grâce aux projets gouvernementaux et non gouvernementaux de développement, et puis pour des raisons d'études secondaires ou universitaires, les Tupuri se retrouvent dans toutes les villes du Tchad et du Cameroun. Au Cameroun, les foyers des colonies tupuri sont donc : Maga, Bandjock, Nkoteng, Mongo, Douala, Dizangué, Edéa, Kribi, (HEVECAM), Ngaouderé, Garoua, Maroua pour les installations agroalimentaires. Pitoa, Langui, Toboro, Lagdo et ses environs pour les espaces naturels

³⁹ Fekoua Laoukissam Laurent, *Les hommes et leurs activités en pays en tupuri du Tchad*, Thèse de doctorat 3^e cycle en géographie, Université de Paris VIII, 1977, p407, cité par Mbidna Djoda Elie, Op.cit, p11.

⁴⁰ R. Diziain, *Densité de la population, démographie et économie rurale dans la subdivision de guider, Kaélé et Yagoua*, IRCAM 1951, p108.

aménagés. Dakole Daïssala note : « *Les Tupuri, groupe de plus d'un million d'âmes sont représentés dans toutes les provinces septentrionales du Cameroun et forment des fortes colonies sur l'ensemble du territoire national où ils sont utilisés pour toutes les grandes opérations de mise en valeur des terres d'agro-industries* »⁴¹. Signalons aussi que des migrants tupuri se sont établis dans le Faro au Nord et dans la Vina de l'Adamaoua.

I-1-3 Situation linguistique des Tupuri

Le Tupuri est une langue parlée au Sud-ouest du Tchad et au Nord-est du Cameroun et aussi dans certaines régions du Niger et du Nigeria. Cette langue a de nombreux locuteurs puisqu'elle emprunte beaucoup de mots à ses voisines. Langue Adamaoua-Oubangui parlée au sud-ouest du Tchad et au Nord-est du Cameroun, le tupuri se trouve être en étroite collaboration avec les autres langues parlées dans ces parties de l'Afrique centrale. En effet, les cinquante-six (56) clans qui composent l'ethnie tupuri ont subi l'assimilation linguistique favorable à la langue tupuri où Ruelland Suzanne⁴² dénombre quatre (4) principales variations. Le tupuri est l'une des douze (12) langues qui font partie du groupe Mboum ; les autres étant : Moundang, Mambaye, Dama, Mono, Pam, Ndai, Mboum-ouest, Mboum-est, Kali, Kuo et Gbété. En fait, le groupe Mboum est l'un des huit (8) groupes qui composent la sous-famille Adamaoua, laquelle comprend trente-sept (37) langues réparties dans lesdits groupes. La sous-famille Adamaoua est l'une de deux sous-familles qui constituent la famille Adamaoua oubanguienne. Celle-ci compte au total quarante langues inégalement réparties dans les deux (02) sous – familles. Suzanne Ruelland qui a mené des recherches approfondies sur la langue tupuri dès 1978, rend compte de ses interrogations relatives à la composition du lexique tupuri : elle donne en exemple plusieurs mots en Kera et en Massa qui se retrouvent chez les Tupuri :

| Tupuri | Kera | Massa | significations en français |
|---------|---------|-----------|----------------------------|
| Gawlaŋ | gawlaŋ | | labret, prostituée |
| Gɔnɔgay | gunagay | gɔnɔgayɗa | initiation |
| Gudɓuli | gudɓul | | tabouret |

⁴¹ Dakole Daïssala, *Libre derrière les barreaux*, Edition du Jaguar 1993.

⁴² Ruelland Suzanne, *Description du parler tupuri de Mindaoré, Mayo kebbi (tchad), phonologie, morphologie, syntaxe*. Thèse de doctorat d'État ès Lettres, Paris, l'Université de Lille III, 1993, P.9.

Lumu

luma

luumuu

le marché

En effet, le choix des mots mentionnés est de montrer la similitude entre la langue tupuri et celle de ses voisins proches. On a presque le sentiment d'affirmer que le parler tupuri n'est pas assez détaché de ceux qui forment la même famille. Puisque la ressemblance de certains termes, du point de vue de la prononciation, de l'écriture ou du sens est frappante. Cela dit, la chercheuse poursuit sa remarque en ces termes: « *Les langues Adamawa ont presque un seul terme pour désigner “l'aile” et “la plume” : tayn. Le tupuri conserve tayn pour “ plume” mais graŋ pour “l'aile”, terme qu'on retrouve aussi en Kera : gəraŋ* »⁴³. Elle conclut sa comparaison en montrant qu'il y a un « *vocabulaire commun au tupuri et aux autres langues de populations voisines avec lesquelles les Tupuri sont quotidiennement en contact* ». Signalons que le parler tupuri varie selon les villages qui constituent le pays tupuri. Composé de vingt et quatre (24) lettres en général, la langue tupuri s'écrit avec l'alphabet latin.

I-1-3-1 L'alphabet tupuri

| Écritures minuscules | Prononciation | Exemple des mots tupuri | Signification en français |
|----------------------|-----------------------|-------------------------|-------------------------------|
| A | ɑ, ā, ã ou aa, ãã, ąą | alé Baa | Viens. Dieu. |
| B | b,ɓ | ɓlum | héros, vainqueur |
| C | tʃ | cii | Sang |
| D | d,dʃ | dɑrgɛ | la chasse |
| E | ɛ, ə, e ou ɛɛ, ɛɛ | elba weere | La grâce de Dieu. Enfants. |
| F | f ou f | fiiri | herbes ou chèvres |
| G | g, ǵ | gɔɔb'rə | qui a le poids |
| H | h, h̄ | huuli | mort ou caillou |
| I | i ou ii | Iggi | Repos |
| J | j, j̄, dz | Jɔɔbó | quelqu'un |

⁴³ Suzanne Ruelland, *Description du parler tupuri de Mindaoré, Mayo kebbi (Tchad), phonologie, morphologie, syntaxe*. Thèse de doctorat d'État ès Lettres, Paris, l'Université de Lille III, 1993, p.67.

| | | | |
|----|----------------------------|----------------|--|
| K | k ou k̄ | Krom | Bouclier |
| L | L | lamgesə | se masser |
| M | M | maŋbi | ma mère |
| Mb | m̄b | m̄bà | Conte |
| N | n, ŋ, ɲ | nini | Meule |
| Nd | nd̄ | nd̄i | moi, je |
| O | o, ɔ, ó, ô, ò ou oo, ɔɔ | Ôlé wur βɔɔ | rester. un jour. |
| P | p, β | βàlé | tabouret ou celle, celui qui suit les jumeaux. |
| R | r | rɛɛw | aveuglette |
| S | s | saŋ-né | Mortier |
| T | t, f | tayti | Réunion |
| U | uu, ou | tupuri kluu | race, ethnie grand |
| W | w | wawa, wiwa | ne dis rien |
| Y | gn, | yaalé | saison pluvieuse. |

L'alphabet tupuri évolue avec deux types de voyelles : les voyelles courtes et les voyelles longues. Les voyelles courtes s'écrivent seulement avec une seule lettre chacune : « a, ɔ, e, ε, i, o, ɔ, u ». Quant aux voyelles longues, elles sont indiquées à l'aide du dédoublement de la lettre : « aa, ee, εε, ii, oo, ɔɔ, uu ». La nasalisation des voyelles est représentée par le tilde sur la lettre : « ã, ê, î, ò, ù » dépendant de chaque personne. Lorsque les tons sont indiqués, l'accent aigu est utilisé pour le ton haut, l'accent grave pour le ton mi-bas et le tréma pour le ton bas, par exemple : « ú, ù, ü » ; le ton mi-haut peut être indiqué à l'aide du macron, par exemple : « ū ». Tous ces facteurs sont à l'origine de la variabilité de l'intonation du parler tupuri. Alors, même si la transcription de la langue tupuri reste standard, sa traduction littéraire évolue selon le contexte d'emploi. La preuve, sur le tableau, on a beaucoup de mots qui ont plusieurs équivalences. La tâche n'a pas été aisée quant au choix de tel ou tel mot, au lieu de l'autre. Parfois, nous avons été obligés d'avoir recours à certains termes pas tellement appropriés pour traduire en français, car ils ne conviennent pas assez. Bon, c'est aussi et surtout le fait que la langue tupuri est pauvre en

termes de vocabulaire. Par exemple, nous avons des termes comme : “ *fiiri* ”, c’est-à-dire herbes ou chèvres ; et “ *fuuli* ” qui signifie mort ou caillou. Pour la traduction, la différence se situe au niveau de l’intonation. *Fiiri*=herbes, fait appel au ton mi-haut et sec. Et “ *fiiri* ” comme chèvres évolue avec le ton mi-bas. Pareille pour “ *huuli* ”=mort qui se prononce avec une intonation élevée ; mais basse pour désigner le caillou. Les linguistes qui ont essayé de travailler sur le parler tupuri, connaissent parfaitement ces réalités. Toutefois, les linguistes ont des avis partagés concernant cette démonstration.

I-1-4 Les valeurs sociétales

Le Tupuri est l’homme qui cherche toujours à sauvegarder son image ; il refuse l’humiliation. Autrement dit, l’Homme tupuri est naturellement animé par l’esprit de la défense de son honneur, de son intégrité physique et morale. Pour rappel, aux temps anciens chez les Tupuri, le partage était de mise. L’homme tupuri avait toujours l’esprit de partage et de l’entraide.

En ce qui concerne l’éducation des enfants chez les Tupuri, quand bien même la famille reste une école de base pour assurer la formation, le milieu tout entier y est aussi investi. Les jeunes gens doivent, sans exception, du respect aux personnes âgées ; comme c’est le cas un peu partout en Afrique d’ailleurs. Dans la famille, frères et sœurs doivent vivre en parfaite harmonie. Cependant, la fille ne doit pas hausser le ton devant son frère sous peine de recevoir un châtiment corporel à l’immédiat. Le garçon, lui, avait le pouvoir sur la fille, sinon sa sœur. Si un différend venait à naître entre les membres de la famille, le père est appelé à trancher par tous les moyens, puisqu’il y demeure le patron, sinon le maître incontesté. Sa décision prise ne doit aucunement souffrir. Malheureusement, toutes ces valeurs qui caractérisent l’Homme tupuri sont des nos jours en voie de disparition.

Par extension, comme toutes les ethnies kirdis⁴⁴ du Nord Cameroun et du Sud-Ouest Tchad, les règles de la distanciation physique entre la belle-mère et son gendre sont scrupuleusement respectées. Les deux ne doivent pas se voir nus, même à une distance éloignée. Le non respect de ces règles est pris comme de l’inceste. Alors, le retour à l’équilibre normal entre les concernés se fera suite à l’exécution d’un rituel approprié.

44 Lembeza Bertrand, *Les populations païennes du Nord Cameroun et de l’Adamaoua*, PUF, 1961. Le terme *Kirdi* est d’origine peulh. Il désigne à l’origine une personne non croyante au Prophète Mohammed. Aujourd’hui, le sens s’est peu élargi. En effet, le document parle de l’ensemble de populations païennes habitant le Nord du Cameroun mais aussi le Sud du Tchad.

I-2 Présentation des épopées tupuri

Puisant généralement ses sources dans l'Histoire, l'épopée s'en distingue notamment par le souci de la part de son auteur (raconteur) de créer une œuvre relatant des faits réels comme l'historien. Ses relations avec la réalité historique sont donc très variables, au point que le poème épique inclut fréquemment une dimension merveilleuse ; son contenu est un mélange de l'Histoire et du mythe.

Contrairement aux épopées ouest-africaines et quelques-unes des sociétés de l'Afrique centrale et orientale, les épopées tupuri ne sont pas toujours forcément dites par les griots. Dits et transcrits en prose, ces récits ne sont pas majoritairement accompagnés des musiques. Mais leur caractère épique est indéniable, bien qu'ils n'aient pas ipso facto les ornements habituels qui sont l'apanage des maîtres de parole : refrains, éloges, formules répétitives, métaphores, etc. Généralement, on ne se soucie pas plus ou moins du rythme et de la durée de ces récits. Les textes présentent, entre autres, des caractéristiques propres à l'épopée en tant que genre (titre, histoire, portée idéologique et forme prosodique ; un lexique et style courant, une alternance temporelle (le passé simple, l'imparfait et le présent de narration font progresser les récits ; le tout en narration intercalée). Toutes les épopées de notre corpus sont écrites à la troisième personne du singulier ou du pluriel, mettant à contribution la fonction référentielle du langage, c'est-à-dire qu'elles peignent un monde, un événement bien délimité dans le temps et dans l'espace. Néanmoins, par exemple, le recueil n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad), se présente comme une exception. Il est un texte stylisé à l'extrême, puisque les formules y fourmillent. Si les dialogues, les répétitions, les refrains lui donnent un rythme qui peut paraître lassant pour la lecture, l'efficacité à l'audiovisuel est agréable, puisque soutenue par le mime et la musique. La séance est agrémentée de tout un orchestre où les batteurs de tam-tams, les danseurs et chanteurs guerriers dégagent une atmosphère festive. Après avoir retrouvé leurs honneurs, tous les guerriers ainsi que le peuple sont dans l'euphorie absolue. La capacité récréative et stylistique de l'informateur donne une joie immense à l'auditoire.

Ces récits sont relativement courts, avec une trame narrative simple. Ils ne présentent pas la complexité narrative caractéristique des grandes épopées comme *Soundiata ou l'épopée mandingue* et *Chaka*, l'épopée zouloue. L'accompagnement musical (rythmé par le son du tambour, les chants et la danse) ne tient pas une grande place dans les épopées tupuri. Néanmoins, dans le récit n°5, la musique célébrant les qualités guerrières du héros Djeodjeorou rythme et structure le récit, mais surtout pour tous les Tupuri qui souhaiteraient imiter son bel exemple de l'héroïsme.

Les épopées tupuri ne nécessitent pas forcément un spécialiste ni un accompagnement musical. Elles s'attardent beaucoup plus sur les exploits guerriers, et leurs héros principaux sont des revanchards qui entraînent leurs peuples dans la vengeance d'une société outragée. L'intérêt commun y est de mise. Ainsi, les épopées tupuri sont généralement racontées par les chefs des terres et villages, les notables, mais aussi par des personnes âgées ou non, ayant une bonne connaissance de la socioculture tupuri, même s'ils n'ont pas la virtuosité des professionnels à l'image des griots. Selon son degré de connaissance et récréation, le narrateur-informateur peut faire par exemple d'un récit modeste un texte volumineux. À parcourir nos récits, ils sont inscrits dans l'histoire personnalisée ou collective. Les héros sont réels, historiques, particularisés avec certains autres personnages fantastiques : les actes posés par les héros illustrent bien leurs caractéristiques personnelles, leurs vertus particulières ; les pouvoirs magiques ne sont pour eux que des adjutants ; l'action reste déterminée par la personnalité et la volonté de chaque héros.

La dimension éthique et morale de l'action est clairement définie de façon simple. Quant à la structure linéaire, de ces récits épiques tupuri, les sujets (actions) sont logiquement centrés sur les héros pivots mis en valeur, les acteurs principaux des événements. Quant au style de narration, il est simple, ordinaire, sobre et dépouillé. Précisons que ces récits épiques ne nous ont pas été rapportés par des témoins oculaires, car ils sont très anciens. Les personnages des épopées tupuri sont tantôt individualisés, tantôt collectifs (le peuple tout entier peut mener le combat).

Comme de nombreuses épopées africaines, les épopées de notre corpus comportent une part de merveilleux. D'abord, elles reflètent la croyance du milieu tupuri à l'efficacité de la magie et met en scène des exploits surhumains. Par exemple, les chefs de terres ont recours aux devins (oracles) afin d'avoir des protections aux guerriers ; des gris-gris sont parfois confectionnés pour des échéances. Il faut signaler que les épopées tupuri recourent aussi à des procédés du grossissement épique : la mise en scène d'actes de bravoure démesurés par rapport à la réalité.

Inscrites dans le registre des discours narratifs, nos épopées transcrites sont catégorisées en deux types à savoir : discours narratifs parlés et discours narratifs parlés et chantés à la fois. En effet, les discours narratifs parlés sont narrés, racontés sans qu'aucun instrument musical n'intervienne. Ces types de discours s'identifient avant tout par le fait que l'expression parlée y est privilégiée ; c'est le cas de nos récits n°1, 2,3 et 4. Dans ces recueils, nous réalisons qu'il n'existe pas une moindre marque de chant et de danse ; tout est y est narratif et narrativisé. Quant aux discours narratifs parlés et chantés à la fois, ils sont ceux qui s'enoncent aussi bien par le mode parlé que chanté, généralement avec un accompagnement musical. Dans ces discours, se trouvent

réunis beaucoup d'éléments du contenu des extraits précédents car ils marient harmonieusement la fiction à la réalité, le naturel au surnaturel, la poésie au récit, la musique aux paroles, les mimes aux gestes et aux actions marquantes du récit. Bref, il s'agit des textes qui mélangent les parlés, les direx aux chansons et danses. En guise d'exemple, nous prenons le récit n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad). Dans ce recueil, nous trouvons un extrait de chant et de danse orchestré par les compagnons guerriers de Djeodjeorou le cerveau afin de le célébrer. Par des termes anaphoriques très frappants, ils font alterner les pas au rythme des tam-tams et de la chanson. Plus de paroles, de chants que de danse.

I-2-1 Origines des épopées et mythologie d'installation

Sans doute, le peuple tupuri, comme d'autres communautés, a eu, au cours de son histoire, des moments de guerres tribales, des conflits intercommunautaires ; et a été l'objet de conquêtes et des expéditions aux portées extrêmement graves. Dans ce titre, nous voulons dérouler les raisons, sinon les causes qui donnent naissance au *durggi*⁴⁵. Aussi est-il important de dire où et comment est-ce que ce peuple est arrivé à exister, à s'installer et à s'organiser.

I-2-1-1 Origine des épopées tupuri

À l'instar des sociétés païennes du Tchad et du Cameroun, le pays tupuri est sans caste, c'est à dire il n'est pas divisé en classes : princes, guerriers et griots comme on pouvait le voir en Afrique de l'ouest. À l'époque ancienne (XVI^e siècle précisément), le monde tupuri était un État centralisé, protégé et gouverné par son royaume doré très puissant⁴⁶. Peu à peu, cette dynastie dorée sera fragilisée par la migration intempestive de ses fils. Au XIX^e siècle, les Tupuri sont presque dépourvus d'organisation politique sociale stable, car les guerres intestines entre frères ou voisins vont naître, obligeant ces derniers à la fuite. Ils sont constitués de plusieurs clans (56 au total) qui se répartissent en chefferies, et se font envahir sans cesse par leurs voisins, mais surtout par les Peuls qui viennent leur imposer l'Islam.

En effet, chez les Tupuri, les épopées naissent suite à des tensions, soit entre les Tupuri eux-mêmes, soit entre les Tupuri avec les voisins, c'est-à-dire les habitants d'autres contrées. Ce sont souvent les problèmes fonciers, c'est-à-dire les « surfaces habitables » qui sont sources des

45 Guerres ou épopées en milieux tupuri.

46 Tchago Bouimo, Archeologue et enseignant à l'université de N'Djamena (Tchad). Il donne des explications sur la dynastie Doré des toupouri sur les antennes de Radio Tchad le 22/08/2021.

affrontements. À la question de savoir les raisons du « durggi » (épopées) en milieu tupuri à l'époque, Raphaël Djinkréo⁴⁷ répond que : « *jadis, les causes de guerres n'étaient pas à rechercher plus loin. Si par exemple les membres d'une famille quelconque envient les biens ou les richesses d'une autre famille et qu'ils se sentent capables, ils lui déclarent la guerre. Pour eux, les conséquences importent peu* ». Ces propos corroborent ceux de Yaossala Bagao tenus plus loin dans ce travail. À travers cette déclaration, on peut considérer que le monde tupuri était le monde de la jungle : le plus fort a toujours le droit de faire ce qu'il veut, et le plus faible a le devoir de se laisser faire. Fort encore, un jour, lors de notre entretien avec Domkréo Sac à son domicile, il nous a raconté une petite anecdote. Invité à répondre sur la question pourquoi le Tupuri aimait-il tant faire la guerre ? Sa réponse était sans équivoque, fustigeant au passage les jeunes hommes tupuri de nos jours : « *écoutez mes enfants, vous les jeunes d'aujourd'hui, vous êtes lâches, faibles, paresseux et impolis. Vous aimez seulement la facilité. Ce qui vous tue, ce que vous n'êtes pas unis. Vous n'avez pas l'esprit compétitif et guerrier non plus. À notre époque, nous étions forts parce que nous étions unis. On se déplaçait toujours ensemble entre compagnons. Pour une petite provocation de la part d'un autre groupe, la réponse doit être immédiate. Sauf si leur force dépasse la nôtre* »⁴⁸. Vu cette déclaration, on sent qu'en milieu tupuri, l'origine de l'épopée était l'affaire des muscles. Les hommes étaient vraiment courageux. À titre illustratif, dans le récit n°1 : l'épopée de Ndaïré, Kankamla, lors de ses sorties de chasse à la forêt, rencontre une fille dont il tombe amoureux. Alors que la jeune fille est pourtant prétendue par les hommes de Malara. Sans procès, il arracha la fille à ces derniers, simplement parce qu'il a un cousin Ndaïré de Manbalam qui est plus puissant.

Mais la plus grande et triste histoire (épopée) qui est restée dans les mémoires des Tupuri est l'envahissement des territoires tupuri par les Peuls. L'islamisation est la principale cause de ces déchirures. Cela dit, entrés d'abord pacifiquement par le Nord Cameroun, sous le guide de leurs marabouts, les Peuls finiront par s'en prendre aux Tupuri, puis s'attribueront indignement leur territoire. Face à cette provocation, les guerriers tupuri du Tchad, très remontés, vont joindre leur force à celle des Tupuri du Cameroun pour défendre leur territoire. C'est au cours de ces guerres que les Tupuri vont s'illustrer laissant dans les mémoires quelques noms des guerriers mythiques.

47 Entretien réalisé à Etoa-meki (Yaoundé) le 01/ 01/2023.

48 Interview réalisée le 17/12/2021 à Dablaka.

Nous pouvons dire que les épopées tupuri, sinon toutes les épopées que nous avons recueillies sont nées, soit de la riposte et de la résistance du peuple tupuri face aux conquêtes et aux envahissements incessants des étrangers, soit des guerres intestines avec les voisins. Si dans les textes n° : 2, 3,4 et 5, il est question d'une volonté manifeste exprimée par les Tupuri de reconquérir leurs espaces longtemps occupés par des voisins ou par des missionnaires musulmans, dans le récit n°1 : l'épopée de Ndaïré, l'intrigue est, en revanche, essentiellement amoureuse. Il va sans dire que la société tupuri aime les défis, les challenges ; une société solide et groupée. L'histoire du pays tupuri est liée aux faits historiques. Alors, ces faits historiques se trouvent en charge par les épopées. Donc, elles sont nées de l'histoire.

I-2-1-2 Mythologie d'installation

Plusieurs chercheurs ont essayé de rapporter le mythe concernant l'origine et l'installation de l'homme tupuri. Mais les versions ne sont pas convergentes pour autant. En effet, le mythe raconte que le premier homme tupuri serait venu du Soudan. Après plusieurs traversées, il arrive au pied du Mont Illi (une localité inhabitée au Sud ouest du Tchad à l'époque), puis y élit domicile mais pas installé. Quelques années plus tard, il meurt, après avoir donné naissance à *To'oboré*. Celui-ci aura, quant à lui, beaucoup d'enfants dont Doré l'avant dernier. « Tōré ou Dōré signifie heureux ou bonheur ». Après avoir réalisé que tous ses grands frères sont partis en aventure, Doré demeure auprès de son père tout en acquérant toutes les techniques et pratiques culturelles et cultuelles que son père effectue. De son côté, le père lui transmet tous les matins les songes et causeries qu'il réalise avec les forces invisibles de la montagne. C'est ainsi que le petit Doré s'initie et s'installe d'avantage au point de devenir le chef suprême du monde tupuri ; tout en imposant son autorité sur ses frères migrants qui, pourtant, avaient déjà pris refuge ailleurs (même espace tupuri). Après installation de Doré (il donna son nom à la localité " doré "), les Tupuri furent organisés en groupes, unité sociale des gens sous la conduite d'un ascendant commun ou doyen de la génération : « *dʒa móbé* ». Ces pseudo clans ou lignages se sont divisés en village, à l'origine ensemble de la famille du même lignage obéissant au même chef. À noter que la structure sociale tupuri est organisée en clan totémique. Cette structure sociale en clan totémique ressemble beaucoup à celle des Moundang (cousins des Tupuri). L'ensemble du système social et politique est coiffé au sommet par le Wang Doré ou le Wang kulu, chef supérieur respecté et vénéré par tous les Tupuri (du Tchad et du Cameroun). Ce chef suprême réside à Doré (au Tchad à 7 km au Sud ouest de la sous-préfecture de Fianga), considéré comme la capitale du royaume ou du pays tupuri. Signalons qu'il est éligible.

I-2-2 Épopées et l'organisation sociale

À l'instar d'autres genres oraux, l'épopée, en transposant des systèmes comme l'organisation sociale, les institutions, le système des valeurs, offre une grande lisibilité de leurs référents et contextes historiques. La structure sociale tupuri est dirigée par le chef de terre, secondé par le “gɔɔ” (son adjoint) qui effectue tous les sacrifices de la cour.

De l'avis de nos informateurs, la société tupuri est essentiellement animiste, patrilinéaire et patriarcale ; l'enfant s'attache à la ligne paternelle. Le terme « *ti-kããgə ou ti-biini* »⁴⁹ ; il détermine le patronyme. Cela dit, c'est une société dans laquelle on accorde trop de respect et d'importance à l'enfant de sexe masculin ; la figure du père est beaucoup plus respectée, et la fille est considérée comme une richesse familiale (la dot très élevée : 09, voire 12 bœufs). Resté très ancré dans sa culture, l'Homme tupuri continue d'obéir à ses us et coutumes. Le gurna est le premier plus important aspect qui représente la culture tupuri sur le plan national et international. Notons que cette société est organisée et regroupée autour du chef de terre. Celui-ci représente en quelque sorte le cordon ombilical qui lie la société à l'au-delà.

Dans le milieu tupuri en effet, l'épopée est souvent un jeu individuel ou collectif relevant de l'organisation. Elle est l'affaire de toute la société, puisque c'est tout le monde qui se mobilise. Lorsqu'on souhaite déclarer une guerre ou riposter, des rituels sont respectés avant de venir au terrain, puisque, aller « *durggi* » (combattre), c'est se livrer aux forces de la nature, c'est entrer dans un labyrinthe où on se présente comme un aveugle qui a besoin d'un guide. Un univers où le recours aux devins s'avère une énergie capitale. Car en milieu traditionnel tupuri, le secret de l'univers n'échappe pas aux devins. Grâce à leur art qui leur permet d'entrer en communication avec le monde invisible, ils éclairent le long parcours des hommes. L'homme tupuri ne peut en aucun cas s'élever comme ça pour aller riposter, ou déclarer la guerre à l'ennemi. Rewankréo Ndalso note que : « *face aux attaques et provocations, qu'elles soient moindres ou non, d'un rival, les hommes tupuri, regroupés autour de leur chef ou de leurs sages, se préparent toujours avant d'agir ou de répondre* »⁵⁰. La préparation concerne notamment les ressources humaines ainsi que les matériels d'armement, mais surtout la logistique. Justement, concernant la préparation sur le plan humain, une guerre plus ouverte demande nécessairement des hommes en grand nombre et, surtout des bras valides : les jeunes sont généralement les plus sollicités pour

49 *ti-kããgə ou ti-biini*: signifie le lignage, la parenté paternelle.

50 Entretien réalisé le 11/12/2021 à Dablaka.

prendre la garde et l'arrière garde. Sur l'aspect matériel, il faudra d'abord avoir recours aux armes traditionnelles de guerres chez les Tupuri comme : le *fiage* (haagaie), le *jaw* (javelot). Nous avons aussi les outils de protection à savoir : le *bokraï* (ou casque), le *guidigli* et le *krom* (gilet pare-balles). Cette préparation s'étend à une semaine précisément dans la plus totale discrétion. Raison pour laquelle les sept jours de la semaine sont très significatifs chez les Tupuri :

Lundi : *wur faarə* (jour de discussion ou de débat : on discute de la technique à mettre sur pied afin de défier l'adversaire) ;

Mardi : *wur hālǵuə* (jour où des séances divinatoires sont exécutées) ;

Mercredi : *wur fuggi* (moment d'exécuter ou d'accomplir les sacrifices recommandés par les voyants) ;

Jeudi : *wur səələ* (temps de se mettre en route vers l'ennemi). Sur le chemin, les hommes entonnent le *mbaga-jaw* : chants et danses guerriers dans le but de motiver la troupe.

Vendredi : *wur durrigi* (jour des combats). Après avoir exterminé l'adversaire, on déclame le *mbaga-tougouarə* : très exotérique, cette forme de chant et de danse a pour but de chasser les éventuels malheurs liés aux tueries) ;

Samedi : *wur besǵuə* (jour de partage des biens saisis) ; c'est le jour de bilan. On essaie de revoir le film des accrochages, de rappeler les séquences où les acteurs ont été bons, moyens ou mauvais. Et ce, dans le but de s'améliorer pour une prochaine opération.

Dimanche : *wur iggi* (c'est le jour de repos. On récupère l'énergie perdue lors des affrontements).

Une semaine pendant laquelle, tous les dieux et devins sont implorés. Concernant le temps, le respect de la succession dans la logique chronologique des actes est manifeste ; la projection spatiale est éclatée : on passe d'un lieu à un autre. Par ailleurs, il n'y a pas un mois précis pour effectuer les opérations guerrières, c'est-à-dire on peut s'affronter à n'importe quel mois. Que ce soit pendant la saison des pluies ou pendant la saison sèche (chaude), on peut s'affronter. En guise d'exemple, dans l'épopée n°4 : le peuple tupuri face aux Peuls à Gouyou (Cameroun), nous apprenons que c'est aux moments des pluies que les accrochages ont éclaté. L'informateur présente les acteurs qui vont s'affronter sur les eaux.

I-2-2-1 Les différents moyens de guerres chez les Tupuri

Toutes les sociétés traditionnelles africaines ont, aux moments de leur évolution, essayé de développer leurs moyens de défense contre l'ennemi. La communauté tupuri en a aussi créé les siens. Dans cette partie, notre souci est de montrer les différentes armes que les Tupuri utilisent pour se défendre lors des combats. Le rapport qui existe entre ces instruments et notre corpus est qu'on ne parle jamais d'une épopée sans armes. Soucieux de renforcer sa sécurité au front, l'homme tupuri s'est mis à fabriquer ses propres armes de défense. Puisque naturellement, avant d'aller en guerres armées, on doit d'abord bien s'organiser, bien se protéger afin de s'en sortir. Alors, chez les Tupuri, l'organisation fait obligatoirement appel à l'ensemble de ces moyens.

I-2-2-1-1 La sagaie (le fïage)



Kolyang, Taiwé Dina, La culture tupuri en
12 leçons , Maroua, RADEL 2015,p.22

Appelé aussi couteau de jet, couteau de lance ou la sagaie, le fïage en tupuri est une arme de combats, principalement destiné à être lancé sur une cible. Comme dans beaucoup de sociétés africaines, la sagaie est l'œuvre des forgerons traditionnels chez les Tupuri. Fabriqué en acier, il est formé de deux longs bouts tranchants réunis sur un seul corps. Moins volumineux et possédant deux bouts symétriques parfaitement équilibrés, le couteau de lance est un instrument de défense qui permet à l'utilisateur de trancher ou de toucher mortellement la cible (hommes ou animaux). Autrement dit, chez les Tupuri, le fïage est, à l'origine, fabriqué pour les combats et chasses. Dans les combats par exemple, il permet de descendre les adversaires (combattants) à une certaine distance. De même, pendant la chasse, la sagaie aide les chasseurs à abattre des proies à distance. Néanmoins, si aujourd'hui, les Tupuri l'utilisent dans toutes formes de jeux corporels, comme la danse gurna (on la tient à la main sous forme de bâton ou de gourdin) par exemple, la sagaie demeure l'un des moyens le plus prisé pour se défendre lors des combats. Puisque, en milieu tupuri, l'organisation d'une guerre ne se sépare jamais de ce précieux outil. À plus forte raison, il a été utilisé pendant tous les "durggi", c'est-à-dire épopées qui constituent notre corpus. Plus précisément, dans l'épopée n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad),

c'est justement cet instrument qui permet au héros de se défaire de son adversaire : « *Déterminé à faire tomber l'Arabe [...] le chef Djeodjeorou saisit sa sagaie avec toute sa puissance et cria : c'est fini pour toi l'homme au pénis coupé [...] Il prit le côté du cheval, puis trancha le cou de son ennemi d'un seul coup lors d'un contact violent* ». Même réalité dans le texte n°1. Le héros Ndaïré s'est servi de son fiaage pour tuer le chef de bande Malara et déstabiliser les autres compagnons.

I-2-2-1-2 Le jaw (le javelot)



Kolyang, Taïwé Dina, La culture tupuri en 12 leçons, Maroua, RADEL 2015, p.22

Plus long que la sagaie, le javelot (*jaw* en tupuri) est une arme de jet traditionnel chez les Tupuri, généralement composé, soit d'un long bois ayant une tête taillée entrée dans un acier sous forme d'une pointe, soit conçu entièrement en acier. Comme la sagaie, le javelot est le produit de la forge. Il est un instrument plus ou moins lourd, et muni d'une lame, tantôt large tantôt mince, selon sa confection. Une autre forme dégageant un bout pointu écorché, se présente comme la plus dangereuse.

Si les javelots sont utilisés des manières différentes selon les temps et lieux (comme outils des sports chez certains peuples par exemple), en pays tupuri donc, ils sont conçus naturellement comme moyens de défense lors des combats. On l'utilise également dans le domaine de la chasse et de la pêche. Véritable arme traditionnelle de guerres chez le peuple tupuri, le *jaw* (javelot) est destiné à être lancé sur l'adversaire dans le but de le tuer ou de le déstabiliser. Présenté comme l'une des armes blanches, le javelot est un instrument portable à corps. En clair, dans le domaine de durggi, son but principal est de désorganiser l'adversaire en lui infligeant des pertes.

I-2-2-1-3 Le bokray, krom ou guidigli (boucliers)



Kolyang, Taiwé Dina, La culture tupuri en 12 leçons, Maroua, RADEL 2015, p.18

Le *bograi* est un grand casque de guerres tressé en roseaux ou taillé en bois qu'un guerrier tupuri porte pour contrer ou amortir les chocs et coups sur la tête. Pour preuve, à travers l'image, nous voyons que le guerrier en plein exercice tout en couvrant sa tête avec ce casque traditionnel que l'homme tupuri désigne *bograi*. Véritable œuvre artisanale, il est constitué de roseaux serrés, séchés pouvant protéger la tête contre les lances, les bâtons, et toutes autres armes de lutte. Surmonté d'une crête, il est confectionné pour couvrir toute la tête du guerrier jusqu'aux tempes. Signalons que, pour un héros de guerres, la crête est en poils de crinière de cheval ou de bélier. Donc, nous pouvons dire que l'image est illustrative.

Le *krom* ou *guidigli* quant à lui, est une espèce de gilet pare-balles. Si le *bograi* ne sécurise que la tête seulement, le *guidigli* ou le *krom* protège entièrement le corps du guerrier (son devant ainsi que son derrière). Il est le complément de *bograi*, remarque Kolyang Dina Taiwé⁵¹. Sur l'image, on voit l'homme le porter à la main ou essayant d'avancer vers l'ennemi. D'abord, *guidigli* et *krom* sont les mêmes outils fabriqués dans le but de parer les couteaux de jet, les lances

51 Kolyang Dina Taiwé, *La culture tpuri en 12 leçons*, Maroua, RADEL, 2015.

bâtons de l'adversaire. Néanmoins, les deux instruments se différencient l'un de l'autre pour la simple raison que le *guidigli* est constitué de roseaux nattés, ou de peau de taureau. Quant au *krom*, il est réalisé à base du bois d'ur. Fabriqué par des artisans traditionnels, ce bouclier (arme de défense) d'origine exotique symbolise l'invincibilité du guerrier tupuri aux combats. Il est fait de bois et, n'est pas du tout facile à briser. L'utiliser lors des affrontements physiques, assure la survie à l'utilisateur. Il met les utilisateurs à l'état confiant lors des accrochages, ils n'ont plus peur de rien.

Véritable moyen de motivation, le *krom* ou le *guidigli* pousse celui qui le porte à marcher sur l'ennemi sans crainte. Comme nous pouvons l'observer sur l'image, l'instrument est tenu d'une main afin de contrer les frappes de l'adversaire, l'autre main sert à manipuler le couteau de jet (cela peut être la sagaie, le javelot ou le bâton).

Nous venons de passer en revue les différentes armes que les Tupuri utilisent souvent pour se défendre pendant les accrochages. Conscients des vertus que ces moyens présentent, nous disons que, aller aux fronts sans porter l'ensemble de ces objets est une tentative vouée à l'échec d'avance. Donc, tous ces moyens jouent, chacun, un rôle non négligeable dans la vie des hommes tupuri.

I-2-3 Portée historique des épopées tupuri

À la différence des mythes, les épopées recueillies relèvent de l'histoire. Une histoire plurielle qu'a connue la société tupuri. Ces récits nous enseignent l'histoire du peuple tupuri et de ses ennemis. Faute de mémoire, la plupart de ces épopées tupuri ne sont pas datées. D'une certaine façon, ces histoires sont très importantes parce qu'elles constituent des enseignements pour la postérité. Aujourd'hui à travers ces histoires, la jeune génération peut renouer avec son passé. La mémoire collective tupuri entretient ces histoires qui, non seulement exhibent la culture, mais aussi redorent le blason des véritables traditions tupuri qui se perpétuent. Par exemple, lorsqu'on prend l'épopée n°2 : la guerre historique entre les Tupuri et les Moundang à Débané, cette guerre revêt une portée historique dans la mesure où elle informe le lecteur sur ce qui s'est réellement produit entre les Tupuri et les Moundang. Ce conflit esthétisé nous montre à quel point il a été difficile pour le peuple tupuri de s'affranchir des obstacles tendus. Rappelons que cette guerre est liée au sujet des surfaces habitables. Aujourd'hui, les deux peuples, autrefois frères, revivent encore ces événements douloureux, malgré le long temps laissé derrière. Aussi, nous apprenons que c'est grâce à ce conflit que l'homme moundang a scellé une amitié très forte avec les Peuls. Ils sont devenus presque des frères.

Dans le même sillage, l'histoire retient que les Tupuri ont dû riposter et résister contre les envahisseurs islamiques peuls ou arabes. Tous les Tupuri savent que l'Islam n'est pas leur religion originaire ; c'est une religion imposée. Cette campagne s'est déroulée dans des terribles affrontements. Ce qui fait qu'aujourd'hui, une espèce de haine et de rancune continue d'exister entre les Tupuri et les Peuls. Les anciens ont encore en mémoire le film des séquences de ces épreuves. Nous pouvons affirmer que ces épopées s'appuient sur l'histoire ; une histoire à laquelle elle emprunte beaucoup d'éléments. Cela dit, la plupart de textes du corpus constituent le condensé de tout l'acquis d'un peuple qui cristallise autour des personnages historiques marquant toute la force de leurs nationalismes et de leur idéologie. Ainsi, porteuses de tout le patrimoine et symbole de la communion en pays tupuri, ces textes sont considérés comme l'image même de ladite société. Par exemple, l'épopée de Djeodjeorou représente toute une société, toute une culture. On voit donc une épopée qui situe l'identité de son peuple, tant dans sa profondeur historique que dans la stabilité et la pérennité. Mais, au-delà de tout cela, nous trouvons que toutes ces guerres nous encouragent, nous motivent à rester vigilants et unis, si et seulement si, nous voulons remporter les victoires sur nos rivaux.

CHAPITRE II : TYPOLOGIE DES ÉPOPÉES

Perçues comme des poèmes en vers ou en prose, par la beauté de leurs images, de leurs styles épiques et parfois lyriques, les épopées sont des récits d'événements qui remontent très loin dans le temps où le narrateur est toujours présent et dans lesquels un héros s'impose par sa force naturelle ou surnaturelle à travers des luttes souvent meurtrières pour offrir à son peuple un monde meilleur. En Afrique, les épopées relèvent de la littérature orale. Elles sont souvent chantées, dansées ou dites, plus ou moins sur un accompagnement musical. Elles se situent entre l'histoire et le mythe. Reprenant d'une part, un fait historique, les épopées tupuri concentrent autour d'un personnage d'élection ou non tout l'acquis culturel d'une société donnée. D'autre part, elles attribuent au personnage autour duquel elles se forment, toutes les valeurs passées et c'est alors qu'elles constituent un lien de reconnaissance et de distinction d'un peuple par rapport aux autres. L'épopée est donc un fait éminemment culturel. Selon Lylian Kesteloot et Bachirou Dieng⁵², on distingue plusieurs formes d'épopées avec des caractéristiques propres à savoir l'épopée royale ou dynastique, l'épopée corporative, l'épopée mythologique clanique, l'épopée religieuse et l'épopée courtoise. Alors, même si toutes ces différentes catégories d'épopées ne correspondent pas à notre corpus, nous devons toutefois préciser leur sens et signification respectifs.

II-1 Les différents types des épopées

II-1-1 L'épopée royale ou dynastique

Commençons par l'épopée royale ou dynastique. Comme son nom l'indique, elle est une épopée dans laquelle le « schéma guerrier », très fondamental, se politise. En effet, les épopées royales ou dynastiques proviennent des sociétés organisées en royaumes. « *Elles mettent un ou plusieurs héros autour d'un roi; des accrochages politiques, rébellion d'un vassal, guerre avec un royaume voisin, querelles de succession au pouvoir; chevauchées, batailles, duels exaltation de la bravoure, exaltation nationale; que ce soit dans la victoire ou la catastrophe, proclamation et mémorisation des hauts faits qui ont marqué la conscience collective* »⁵³. Autrement dit, ces épopées dites royales ou dynastiques sont purement produites sur l'histoire réelle des royaumes ;

52 Lylian Kesteloot et Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997, p.38.

53 Lylian Kesteloot et Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997, p.40.

elles la forment et la transforment en projetant son image agrandie et magnifiée qui véhiculera avec force l'idéologie politique du groupe dominant et son système de valeurs.

II-1-2 L'épopée corporative

S'agissant de l'épopée corporative, elle est l'affaire des gens de métier. D'abord, l'adjectif "corporative" vient du mot corporation, entendu comme une réunion ou un regroupement d'individus de même profession en un corps particulier ayant ses propres règlements et ses privilèges. Par extension, la corporation est l'ensemble de professionnels exerçant une même activité, d'après le dictionnaire universel largement cité dans notre travail. Ainsi, les « *épopées corporatives sont le patrimoine de certaines professions telles que : les pêcheurs, les chasseurs, les pasteurs, etc.* »⁵⁴. Ce sont des grands récits qui célèbrent les exploits des gens de métier, mieux encore d'un héros de la profession citée ci-dessus; on le montre entraîné d'affronter les dangers de son métier et les puissances occultes inhérentes; on le voit entraîné de faire face aux animaux sauvages (buffles, panthères, crocodiles, hippopotames...). Les héros de ces récits se battent donc contre les génies, sinon les dieux. Mais ils peuvent aussi se défier entre eux, en des duels qui sont des concours de vaillance. Notons que ces héros promeuvent les valeurs morales et qualités techniques spécifiques de leurs groupes.

II-1-3 L'épopée mythologique clanique

Concernant les épopées mythologiques claniques, elles se retrouvent dans les sociétés communautaires, soit acéphales (sans chef), soit hiérarchisées. Encore appelées des épopées communautaires, les épopées dites mythologiques claniques déroulent les pouvoirs du chef fortement contrôlés par d'autres groupes, notamment les notables, les prêtres, les sociétés secrètes. Les exploits des héros exaltent le sentiment d'appartenance des lignages au même tronc originel. Ainsi, dans les sociétés où la famille a une importance sociale forte, où les clans font contrepoids aux pouvoirs du chef, les épopées mythologiques claniques mettent au jour des tensions internes, proposant des héros marginaux, voire associatifs (qui ne sont pas adaptés à la vie de la société). Donc, ces épopées sont liées à des mythes d'origine et prennent des proportions oniriques (qui sont de la nature du rêve). Le conflit familial demeure le nœud des épopées claniques. Cependant, notre travail ne consiste pas à traiter des différentes formes des épopées

⁵⁴ Kesteloot Lilian et Dieng Bassirou, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris Karthala, 1997, p.44.

africaines avec leurs caractéristiques particulières. Néanmoins, au regard de l'analyse de notre corpus, il correspond à deux types d'épopées car certains de textes sont inclassables

II-2 Les formes des épopées du corpus

Notre souci, dans cette partie, consiste à déterminer quel texte correspond à quel type d'épopée. C'est-à-dire, vu le découpage de Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, nous comptons montrer dans ce travail les différents types d'épopées qui correspondent à notre corpus : il s'agit de l'épopée religieuse et de l'épopée courtoise.

II-2-1 Épopée religieuse

De façon générale, les théoriciens du genre épique ont estimé pendant longtemps qu'en Afrique, la zone du centre n'est pas beaucoup plus productrice d'épopées comme celle de l'ouest. Alors que tous les types d'épopées y sont représentés. D'abord, c'est quoi l'épopée religieuse ? Les épopées religieuses sont généralement réservées aux populations islamisées. Mais elles concernent aussi la religion chrétienne. Les épopées religieuses sont centrées sur la vie et les conquêtes d'un « saint historique » de grande envergure exerçant une fonction de missionnaire. Les textes n°4 : le peuple tupuri face aux Peuls à Gouyou (Cameroun) et n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad) correspondent à ce type d'épopée. Il est question d'une exaction menée suite à une campagne d'islamisation conduite par les disciples de Mohamed sur le territoire tupuri afin de convertir de force ce peuple païen autochtone. Les Musulmans livrent une « guerre sainte » dans toutes les zones urbaines et rurales tupuri dans le but d'établir l'islam. Dans les deux récits, le peuple tupuri, imbu de ses us et coutumes, a manifesté une résistance farouche face aux hommes aux pénis coupés. Une résistance qui a été menée pendant deux parties : une sur le territoire tupuri du Cameroun et l'autre sur celui du Tchad. Très solidaires et déterminés car accompagnés de leurs dieux, les Tupuri ont remporté les batailles, puisqu'ils ont réussi à repousser ces missionnaires Peuls. Mais sans demeurer vigilants, ils ont laissé les musulmans Peuls revenir corrompre les représentants de façon stratégique. Donc, nous pouvons dire que les deux textes que nous venons d'analyser épousent les caractéristiques des épopées religieuses, car il est question des guerres saintes contre les Tupuri. L'Islam est au cœur de l'intrigue de ces deux récits.

II -2-2 L'épopée courtoise

La lecture des recueils nous permet de découvrir une autre forme de l'épopée: c'est l'épopée courtoise ou l'épopée amoureuse. L'adjectif "courtois", formé sur le mot cour, renvoie

à la femme de la cour à l'époque médiévale. Le héros courtois est partagé entre l'aventure et l'amour. Dans les épopées courtoises, les exploits du héros ont pour but de plaire à la dame du cœur et de faire valoir les qualités individuelles de ce dernier. Comme dans bon nombre d'autres formes épiques précitées, le merveilleux chrétien et le surnaturel occupent une grande place dans le récit et en sont les éléments permanents. La vie matérielle est largement développée dans les récits courtois. Le héros doit jouer à la galanterie.

Paul Samsia note que : « *l'épopée courtoise se fonde sur l'amour ou sur la passion et se caractérise par la présence des amants à la quête de leur objet de convoitise et résolument déterminés à atteindre leur objectif* »⁵⁵. Dans l'épopée amoureuse, on peut relever des caractéristiques particulières comme la séduction, la courtoisie, la sexualité, l'infidélité, sinon l'esprit de la perversion sexuelle. Cette forme d'épopée n'exclut pas la violence, bien évidemment.

Justement, nous illustrons cette forme d'épopée avec le premier recueil : l'épopée de Ndaïré, puisque le mobile est essentiellement amoureux. Cette histoire met deux parties sérieusement en rivalité au sujet d'une femme. Ils se promettent du sang à cause de la jeune fille. Autrement dit, les deux prétendants luttent pour gagner le cœur de la dame. En effet, la lecture du texte nous présente une jeune dame ayant une beauté sans égale, surtout vu son habillement à la manière tupuri (le corps est bien couvert par le pagne en tissu) parcourant la forêt à la recherche du bois de chauffage. Elle séduit par son habillement et par sa démarche. Par simple coïncidence, Kankamla, un jeune chasseur de son état la croise. Ne pouvant pas résister devant un tel charme, il tombe amoureux d'elle. L'histoire du texte montre Kankamla entraîné de faire tout son possible pour attirer l'attention de la fille sur lui, puisqu'il essaie d'être galant en l'aidant à réunir quelques bois de chauffage. Entre temps, elle est aussi courtisée par les hommes du village malara. Alors, on se retrouve déjà face à un défi, puisque désormais devant une rivalité, le père de la fille dit entendre donner sa fille à celui qui vaincra son adversaire. S'ensuivent alors les démonstrations de force qui, en filigrane, sont censées séduire la jeune dame. Finalement, Ndaïré, le géant guerrier et héros propose son aide à son oncle Tersala le père de Kankamla en tuant les rivaux de malara lors d'un piège tendu. Avec une bataille gagnée, Kankamla peut déjà commencer à penser à leurs nuits de noces. Cette victoire remportée traduit la détermination, le courage et

⁵⁵ Paul Samsia, « Les exploits sexuels, transgression et violence correctionnelle dans l'épopée Ndzana Nga Zogo » in *INTEL'ACTUEL, Revue de Lettres et Sciences Humaines*, Cameroun, Université de Dschang, numéro 18, 2019, p.61.

l'attachement du camp Kankamla pour cette jeune dame. Comme pour dire également que celui qui se fixe franchement un objectif à atteindre ne doit jamais y renoncer ; Kankamla et son entourage ont été un bel exemple.

II-3 Les producteurs d'épopées

Au sens général, les producteurs d'épopées sont un ensemble d'acteurs qui donnent naissance à l'épopée. Ceci prend aussi en compte celle ou celui dont son histoire est chantée: les personnages épiques par exemple. Au sens large, ils sont un ensemble de personnes chargées de créer, de mémoriser, de conserver, de dire ou chanter l'épopée. Nous faisons allusion aux griots, aux personnages centraux des épopées, aux acteurs du pouvoir en l'occurrence un roi ou un notable. Naturellement des spécialistes, puisque formés à leur art, les producteurs griots se donnent la tâche de faire perpétuer les épopées dans une société donnée. On avait l'impression que la seule condition nécessaire pour qu'il ait production d'épopées dans les sociétés orales était l'existence d'artistes spécialisés dont le métier était la mémorisation, la conservation, la récitation, l'exaltation des hauts faits de princes ou héros nationaux. Mais dans certains cas, toute personne bien informée de la culture ou de l'histoire traditionnelle de sa société peut normalement raconter les récits épiques.

En effet, chez les Tupuri du Tchad et du Cameroun, on rencontre des personnes qui chantent les éloges, les qualités, les prouesses d'autres avec leurs guitares et cithares, mais ne sont pas forcément des griots. On les appelle les « *djar rôguə* en tupuri ou *ma-fchódo* (terme emprunté chez le Peulh) signifiant “ mendiant ” Ils ne peuvent pas ipso facto nous dire un récit épique. Mais la « narration poétique longue » ne surprend personne dans cette société, même si l'épopée n'est jamais généralement dite par des profanes, à l'inverse des contes, des légendes ou des devinettes. Mais elle (la narration poétique de l'épopée) peut aussi s'apprendre suivant les contacts des uns et des autres dans une sphère donnée. Le penseur S. Belcher avance une hypothèse intéressante selon laquelle « *la narration épique naît du contact des cultures qui oblige les poètes et les griots à expliquer les évènements pour des gens qui ne qui les connaissent mal ou pas du tout* ». Donc, nos investigations nous ont montré que l'épopée se trouve dans les mémoires des notables, les *djar-rogué* et *djar-pélé Ouang*⁵⁶. À travers cette énonciation, on

⁵⁶*Djar-rogué* ou *djar-pélé ouang*: il s'agit de faire la différence entre les deux (2) termes. Le premier se nourrit de sa guitare, exaltant les qualités des hommes lors des cérémonies. Le deuxième vit presque dans la cour du roi. Il exécute tous les petits services du chef. Il joue le rôle de messenger de ce dernier.

peut admettre que chez les Tupuri, l'auteur d'une épopée peut être la société (la personne qui maîtrise la culture vit forcément dans une société donnée), le cerveau lui-même, c'est à dire le héros, les acteurs du pouvoir... Le personnage épique est producteur dans la mesure où c'est son histoire qui est rapportée. S'il n'avait pas combattu, on ne parlerait pas de son héroïsme. Ce sont les chefs de terre et du village, les notables, les personnes âgées ayant une bonne connaissance des cultures orales tupuri qui nous ont raconté des histoires guerrières. D'abord, parlons des acteurs qui participent à la production d'épopées.

II-3-1 Le héros épique

Dans une acception élémentaire, le héros épique est le personnage central d'une épopée. Il est un personnage fortement individualisé. Désigné soit par les dieux, soit par sa communauté ou encore par le destin, le héros épique est doté des qualités guerrières : sens du combat, sens du sacrifice, de la bravoure. Il possède aussi des vertus morales (il doit être généreux). Il est toujours animé par un sentiment de commandement et d'héroïsme. Les grandes épopées africaines sont généralement des récits d'un personnage ayant une noble naissance. Habituellement un prince ou une princesse, un roi, un dieu ou un demi-dieu, une personne hors du commun de par son enfance et par ses caractères ; rarement un captif (esclave), le héros épique présente donc des qualités surhumaines. Il a des qualités physiques et morales qui sont souvent ses adjuvants. Ainsi, le héros épique est producteur de l'épopée dans ce sens que l'épopée est toujours l'histoire d'une personne. De ce fait, sans l'existence d'un héros, point d'épopée, car c'est lui qui fait l'épopée. Par exemple, Ndaïré et Djeodjeorou sont deux héros épiques qui font vraiment la fierté du monde tupuri. Ils sont forts physiquement et proches de leur peuple. D'ailleurs, nous pouvons admettre que Djeodjeorou est devenu un personnage légendaire car son histoire revient souvent dans les récits anciens tupuri. Les personnages principaux qui sont Ndaïré et Djeodjeorou sont producteurs d'épopées, parce que sans eux, nous n'aurions pas eu connaissance de ces histoires.

II-3-2 Les acteurs du pouvoir : le roi ou le notable

Faut-il le rappeler, si l'épopée est une histoire héroïque d'une personne, d'une communauté ou d'une nation, elle peut également être celle des acteurs du pouvoir dont le roi. Par exemple, les épopées royales ou dynastiques illustrent parfaitement cette partie, parce que dans ces textes, les personnages centraux sont souvent des rois, des princes, etc. Autrement dit, il est question des récits qui sont centrés sur les rois. Le roi, bien sûr, veut régner ; il se pense maître, mieux, propriétaire d'un pays, de son sol, de ses richesses et ses hommes. En guise d'exemple, le recueil n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad) illustre ce passage.

Djeodjeorou, qui est à la fois héros épique et chef de canton, se propose de sauver son territoire aux mains des musulmans. Autrement dit, même si nous restons dans la société textuelle et la société référencée, Djeodjeorou représente le pouvoir. Oui, il est un acteur du pouvoir. Son histoire nous est rapportée en tant que guerrier et chef désireux de défendre son peuple. Donc, nous pouvons dire que les rois, les princes sont producteurs d'épopées, simplement parce que ce sont leurs histoires qui nous sont racontées.

II-3-3 Le griot

Il est question dans ce volet de démontrer par qui est racontée l'épopée. Par extension, il peut s'agir de l'informateur ou du narrateur. En Afrique, les livres nous enseignent que les textes épiques sont dits par les gens de profession, les personnes qualifiées, comme les griots par exemple. Mais il semble que cette thèse ne tient pas dans toutes les ethnies, à l'occurrence la société tupuri. Notre tâche consiste à montrer les personnes qui sont habiletées à narrer l'épopée en pays tupuri.

En Afrique noire en général, le griot c'est comme l'Aède en Grèce, comme les Trouvères et Troubadours en France, comme le Ménestrel dans le monde anglo-saxon, etc. Sur le continent africain, le griot est un poète, un conteur itinérant qui transmet la tradition par voie orale. Il est membre d'une caste de poètes musiciens. Le griot est la voie qu'on emprunte pour accéder à la tradition ancestrale. Selon le lexique de S. Mauny, le mot griot viendrait du portugais "criado" qui signifie serviteur ou client d'un maître. Les griots, aux temps jadis, furent des Historiens, des conseillers, des porte-paroles, des messagers, des ambassadeurs de leurs seigneurs (princes). Le griot est le musée de sa société. Le chanteur malien Salif Keita⁵⁷ affirme : « *les griots ont un rôle à jouer dans les ethnies, car ils chantent l'histoire des familles, des clans donnés ; ils exaltent les qualités des hommes célèbres, des hommes généreux. Ce sont des envoyés entre les familles ; ils sont des traducteurs, des médiateurs, des commissaires, des messagers, des historiens traditionnels. La preuve, c'est à travers eux que les histoires des dynasties et des grands hommes africains ont été perpétuées* ».

À cet effet, chez les Tupuri, une nuance est aussi observée. Le griot se lit sous deux formes : *dje-pelé Ouang* (le messager du roi) et le *dje-rogué* (mendiant). Le *dje-pelé Ouang* vit presque dans la cour du chef. Il ne se sépare pas facilement du prince, puisque c'est lui qui est

57 Salif Keita sur les antennes de RFI lors d'une émission "Couleurs Tropicales" le jeudi 16 mars 2023.

chargé d'exécuter tous les services de ce dernier. Il accompagne toujours les apparitions publiques du chef. Le *dje-pelé Ouang* ne peut dire que des choses qui rendent le chef content et heureux. Le signal funèbre est généralement donné par lui à travers le tambour. Il porte toujours les messages du roi auprès des autres royaumes, sinon villages. Dans la dynastie dorée de Fianga, le *dje-pelé Ouang* détient le secret du royaume. Il est toujours consulté sur les sujets liés à la dynastie. Par contre, le *dje-rogué* se nourrit de son art oratoire. Il récite, chante les éloges et les louanges des personnes lors des cérémonies pour vivre. Le *dje-rogué* entonne les qualités et les bravoures des hommes célèbres. C'est un véritable manipulateur de l'art de la parole. Il est un artisan incontesté de la parole. Le verbe est son instrument de travail et l'oralité demeure le véhicule par lequel il transporte, construit, déconstruit et façonne la parole.

Cependant, en milieu tupuri, l'épopée n'est pas forcément dite par le griot à proprement parler. Les résultats de nos investigations ont montré que les épopées se trouvent dans les mémoires des chefs de terre, des vieillards, des notables et de toute personne âgée ayant une bonne connaissance de la culture tupuri. La preuve c'est que tous nos textes transcrits ont été recueillis auprès de ces gens.

II-3-4 Pourquoi dit-on l'épopée

Nous avons dit plus haut que la littérature orale tupuri est le reflet de la conscience que ce peuple se donne de lui-même et du monde. Chez les Tupuri, l'épopée est une archive de l'histoire du peuple. La récitation des épopées est comme une école pour le peuple tupuri et surtout les jeunes gens. Parce que les plus jeunes y puisent les règles de la morale à travers les comportements des héros, par la qualité et les vices de ces derniers. Le texte épique, en général, est un véhicule de la culture et de l'idéologie d'un peuple.

Aussi dit-on l'épopée pour célébrer et exalter les grands héros de l'histoire du monde tupuri. Dans le même ordre d'idées, on raconte les épopées pour lutter contre les temps qui passent mais surtout contre l'oubli. On dit les épopées, puisqu'on manifeste une envie de transmettre ces connaissances aux jeunes générations afin de les perpétuer à jamais. Le milieu tupuri a l'habitude de dire qu'on ne construit pas le futur sans le passé. On archive ces histoires guerrières pour sensibiliser les nouvelles générations sur leur passé honorifique, riche, et victorieux. Pour preuve, c'est grâce aux bonnes mémoires des vieillards que nous sommes rentrés en contact avec ces grands noms de l'histoire de l'ethnie tupuri.

II-4 L'épopée et le merveilleux

Le merveilleux apparaît dans le récit épique comme une composante nécessaire à l'existence de l'épopée. Un texte épique sans le merveilleux ressemble tout simplement à un récit historique. Le merveilleux est l'une des conditions sine qua none de l'épopée car les deux concepts vont toujours ensemble. L'usage du merveilleux dans l'épopée ne saurait être gratuit, car il intéresse le lecteur. Le merveilleux dote l'épopée d'une spécificité qui la distingue d'une histoire banale pouvant sombrer dans l'oubli. Selon Pierre Ngidjol Ngijol⁵⁸, le merveilleux constitue la seconde condition nécessaire à l'existence de l'épopée après la falsification de l'histoire en vue de la réfection artistique.

Selon le Dictionnaire Encyclopédique Larousse⁵⁹ de langue française, le merveilleux est : « *ce qui éloigne du cours ordinaire de choses, ce qui est miraculeux, surnaturel ; [...] il est l'intervention des êtres surnaturels, de la magie, de la féerie dans les œuvres d'imagination* ». Ainsi, les théoriciens ont relevé dans les textes littéraires plusieurs grands types de merveilleux qui sont entre autres :

II-4-1 Le merveilleux païen

Les littératures africaines sont remplies de ce type de merveilleux. Il emprunte beaucoup d'éléments au monde mythique, à l'au-delà, au règne des morts. C'est-à-dire on retrouve dans le merveilleux païen, une forte intervention des dieux mythologiques. Le merveilleux païen voue un culte particulier aux ancêtres, aux totems, aux défunts. Chez les Tupuri, toute bataille que doit livrer une population à un ennemi ou à un rival est obligatoirement précédée par les consultations des devins, tout comme les sacrifices doivent être exécutés afin d'obtenir les vœux des ancêtres. Par exemple dans le texte n°5, après le sacre de Djeodjeorou et de sa troupe sur le chef des Arabes, le chef du village les a conduits dans la forêt sacrée pour exprimer leur reconnaissance envers les esprits du village qui les ont aidés durant ce combat : « *Écoutez ! Vous les dieux qui commandez cette forêt sacrée (jak-siri), vous avez accompagné vos fils tout au long de ce difficile dans cette partie de la terre. Si je suis ici, c'est pour vous dire merci d'avoir ramené saints et sauvés vos enfants. Dieux des forêts et des eaux ! Dorénavant, j'aimerais que rien ne puisse arriver à mes enfants d'ici et d'ailleurs !* ». Dans la société traditionnelle tupuri, on donnait trop

⁵⁸ Nguijol Nguijol Pierre, *Les Merveilles africaines, Les fils de Hitong, Contribution à l'étude de l'épopée comme genre*, Thèse de Doctorat d'État ès Lettres et Sciences Humaines, 1982.

⁵⁹ *Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Paris, Hachette, 2007, p. 6857.

de valeurs aux ancêtres qui sont supposés être proches des vivants. Justement, l'extrait de l'épopée nous fait voyager dans le monde païen. Il est en partie constitué des éléments liés aux croyances traditionnelles de la société tupuri. Le prêtre de la forêt sacrée, véritable cordon ombilical entre l'au-delà et son peuple, reste confiant quant à la transmission de son message. À travers le passage, il s'en convainc que le souffle des ancêtres continue par féconder les activités de son peuple. Il est optimiste et sûr de ce pouvoir que les ancêtres lui ont délégué. Sans pour autant ignorer l'existence de Dieu le tout Puissant, il invoque les ancêtres qui, quant à lui, demeurent vivants et veillent sur la population, comme pour dire que : « les morts ne sont pas morts »⁶⁰.

II-4-2 Le merveilleux chrétien

À l'opposé du merveilleux païen, celui de chrétien s'inspire des Saintes Écritures et de leurs commentaires. Le merveilleux chrétien se manifeste par des miracles et des prodiges. Par exemple, les grandes fêtes chrétiennes comme la Pâques, la Noël et les dogmes que sont la sainte Trinité, l'ascension forment ses principaux constituants. Dans les textes n°4 et n°5, il doit avoir des séquences où les missionnaires musulmans arabes et peuls tentent de convaincre les autochtones tupuri. Ils leur expliquent le miracle de Mohamed, surtout ses bienfaits envers les créatures de Dieu, surtout les êtres humains. Même si les récits ne citent pas explicitement des passages relatifs à cela, nous devons comprendre que l'épopée religieuse contient toujours de merveilleux chrétien.

II-4-3 Le merveilleux fantastique

Tzvetan Todorov ⁶¹ désigne le merveilleux fantastique comme : « *la classe des récits qui se terminent par l'acceptation du surnaturel* ». Le fantastique rompt le monde de la raison de la cohérence. L'inexplicable surgit brutalement dans le réel créant un désarroi. Les fantômes surgissent dans la vie des personnages du récit. Cette forme de merveilleux est très récurrente dans les épopées et les nouveaux fantastiques. Dans le recueil n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad), l'extrait suivant qui déroule l'accrochage à l'entrée du village entre le héros Djeodjeorou et le chef des Arabes se veut illustratif à notre sens : « *Vigilant, il dévia le tir de l'Arabe, prit le côté du cheval, puis trancha le cou de son ennemie d'un seul coup lors d'un*

⁶⁰ Birago Diop, *Leurres et lueurs*, Paris, présence africaine, 2000.

⁶¹Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 1974, p.57.

violent contact [...] Le sang qui jaillit, inonda le lieu. Durant plusieurs années, ce lieu continua à perturber le sommeil de la population ». À travers ce passage, on réalise que cette scène laisse forcément les spectateurs perdus dans leurs propres âmes. On a presque l'impression de dire que le sentiment de tristesse et d'angoisse chez les spectateurs est à son comble.

DEUXIÈME PARTIE: LES RÉFÉRENTS SPATIO-TEMPORELS DES ÉPOPÉES TUPURI ET CATÉGORIE DES PERSONNAGES

Tout comme la première, la deuxième partie du travail est divisée en deux chapitres. En effet, dans les troisième et quatrième chapitres, nous montrerons comment les personnages font évoluer, dans le temps et dans l'espace, les épopées recueillies, deux notions qui font office à notre corpus. Nous nous appesantirons sur les actions des personnages, c'est-à-dire recenser les différents types de personnages qui ont permis l'évolution des récits recueillis. Bref, les cadres spatio-temporels décrits nous permettront de suivre les actions des personnages, car le rapport espace-temps-personnage est toujours indéniable dans un texte littéraire.

CHAPITRE III : LES RÉFÉRENTS SPATIO-TEMPORELS DES ÉPOPÉES TUPURI

L'espace et le temps constituent des invariants dans l'écriture narrative, auxquels les critiques littéraires accordent beaucoup d'attention. Explorer l'espace et le temps dans une œuvre littéraire, c'est essayer de comprendre celle-ci dans l'interstice qu'autorise une analyse textuelle. Bien plus, c'est lui construire un sens à partir de ces deux structures qui relèvent de la poétique. En effet, un texte littéraire est une combinatoire de signes, c'est-à-dire un ensemble de relations d'éléments d'un tout, et une analyse structurale. Pour le souci d'analyse scientifique, nous voulons mettre en exergue la fonctionnalité de ces deux structures heuristiques ; montrer qu'elles sont un opérateur de lisibilité fondamentale⁶² des supports narratifs. L'espace et le temps sont, par conséquent, porteurs de sens. Il s'agit, dans une certaine mesure, de renforcer le lien entre poétique littéraire et préoccupation thématique. Ainsi, nous entendons étudier l'armature des récits recueillis, scruter les signes qui font référence à la présentation de l'espace et du temps.

III-1-Modalité spatiale dans les épopées Tupuri

La définition de l'espace n'est pas chose facile, puisque plurielle. C'est particulièrement manifeste lorsqu'un dictionnaire est consulté. Il se conçoit selon les disciplines. Mais nous l'aborderons sous l'angle littéraire. D'abord, d'après Le Petit Robert de langue française⁶³, l'espace est un lieu, plus ou moins délimité, mais aussi une surface ou un volume déterminé ou encore une étendue des airs de l'atmosphère. Sous un angle littéraire, l'espace s'apparente comme une étendue de surface, un univers où se déroule une action bien précise des personnages dans un texte narratif. C'est le cadre matériel dans lequel évoluent les personnages. Il est un élément fondamental dans une œuvre littéraire, parce qu'il sert toujours de cadre aux personnages pour dérouler leurs actions. Autrement dit, l'espace permet la rencontre entre les personnages. Tout discours littéraire se tient dans un lieu donné. Pour Henri Mitterrand⁶⁴ « *l'espace est l'un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action* ». Quant à Bourneuf et Ouellette⁶⁵, l'espace est toujours associé à l'action ou à l'écoulement du temps. L'espace ne se sépare jamais de l'action. De ce point de vue, l'espace est le lieu qui fonde le récit, le lieu qui donne à la fiction l'apparence

⁶² Hamon, Phillippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p.108.

⁶³ [Http:// cdrobert. Unil.ch/](http://cdrobert.unil.ch/), consulté le 23/01/2023.

⁶⁴ Mitterrand Henri, *Discours sur le roman*, Paris PUF, 1980, p.194.

⁶⁵ Bourneuf Roland et Ouellet Real, *l'Univers du roman*, Paris PUF, 1989.

de la vérité. L'espace donne vie au récit. Néanmoins, Ursula Baumgardt⁶⁶ dans son article, note que la place, apparemment réduite, accordée à l'espace par la littérature orale africaine doit être relativisée à plusieurs niveaux et, doit être différenciée selon les genres littéraires. Les épopées dont il est question, sont généralement inscrites explicitement dans des espaces donnés qui sont nommés. Dans les épopées africaines, l'espace est explicite et véridique. Les événements qui se produisent dans un espace donné, évoquent une idée commune organisée par l'unicité de l'espace textuel. Les épopées présentent des espaces ouverts (lorsque les lieux sont diversifiés) et des espaces restreints (quand le lieu est unique). Pour étudier les fonctions de différents lieux dans un récit, il faut repérer les décalages, les jeux d'opposition et les correspondances avec la psychologie et l'évolution des personnages.

Ceci étant, dans de nombreux cas de nos épopées recueillies, nous nous sommes rendus compte que l'espace est organisé selon des critères bipolaires : en espace habité et en espace inhabité ou en espace de transition. Ces espaces « réalistes », car inscrits dans le réel, sont complétés par ceux qui relèvent du surnaturel. Nous relèverons en outre les espaces euphorique et dysphorique ; les hétérotopies ; sans perdre de vue sur l'espace référentiel. En effet, dans les différentes épopées recueillies, l'espace traité de façon symbolique : il représente soit la sécurité, soit le danger des personnages. Tous sont des marques qui permettent de situer une époque, un milieu social.

III-1-1 Espace habité

Globalement, un espace habité est un lieu, un milieu ordinaire où l'on demeure. Il est une localité où vit une population donnée. En clair, c'est un lieu qu'on habite. Lorsqu'on s'interroge sur le fonctionnement de ces espaces dits habités, on obtient facilement le décor familial. C'est-à-dire les espaces habités renvoient à la hiérarchie sociale.

III-1-1-1 Le village

Il est l'un des principaux espaces ordinaires habités et habitables. En tant que lieu, il fonctionne avec des caractéristiques spécifiques. L'espace village est très récurrent dans les recueils. Par exemple, dans le texte n°1 : l'épopée de Ndaïré, premièrement, nous trouvons le village Manbalam. Il est le village qu'a fondé et construit le guerrier Ndaïré, et dans lequel il vit. Ce lieu qui n'accueille pourtant pas le déroulement du récit, nous interpelle dans la mesure où il

⁶⁶ Baumgardt Ursula, « L'espace en littérature orale africaine: quelques réflexions méthodologiques autour des indices spatiaux » in *Cahier de littérature orale*, 2013, p.2.

participe activement à la formation du héros. Nous mentionnons également le village Tikem et le village malara ; deux localités ordinaires de deux populations en rivalité conflictuelle au sujet d'une jeune prétendante. D'après analyse, «Goigoudoum» s'apparente comme un macro espace habité. Mais les véritables espaces d'action dans le texte sont « Goundaï » et la « cour de Tersala ». Goundaï a servi de cadre d'affrontements. La cour du père de Kankamla, espace habité et habitable, a permis aux héros de fêter leur victoire.

Toujours dans l'analyse spatiale, au texte n°2 : La guerre historique entre les Tupuri et les Moundang à Débané, nous avons voulu être précis et concis, car nous avons juste ressorti les espaces d'action très visibles. Pour ce faire, nous avons identifié les villages comme « Balané » et « Debané » ; lieux où les affrontements se sont intensifiés⁶⁷. Surtout, Debané fût le village où plusieurs guerriers tupuri ont perdu la vie. Dans le même sens, nous notons que Balané qui fût au départ un espace d'accrochages multiples, se montra à la fin favorable à la réconciliation de deux camps rivaux.

Dans le texte n°3 : la grande bataille du peuple tupuri à tining, nous mentionnons les localités comme « tining », « Korbograï » et « Bissi ». Par ailleurs des macros espaces, ils furent le théâtre de la guerre sanglante où les envahisseurs kera ont été tués, entassés et enterrés. «Goubousia» et « Kabbra » ont servi de lieux d'hospitalité.

Le texte n°5 portant sur L'épopée de Djeodjeorou De Youey (Tchad) nous présente l'unique grand espace habité ; qui permet de cadre au déroulement de l'événement. Ce lieu commande tous les autres espaces du récit. Le micro espace encore appelé espace privé dans le texte est la « cour du roi » ; lieu où les femmes célébraient la victoire de leurs hommes.

Enfin, dans le récit n°6 : la grosse guerre autour des chants gurna, les villages «Déhein », « Falépiyew » et « Mangra » sont les principaux espaces d'actions des personnages. C'est à Déhein que la tension a commencé à monter entre les joueurs et danseurs gurna. Puis elle a continué à Falépiyew. Mais Mangra est identifié comme lieu d'affrontements dans la mesure où il a été envahi et débordé par les deux camps.

III-1-1-2 La ville

Tout au long de notre parcours, nous avons pu identifier quelques « villes » du Cameroun qui ont servi de décors aux personnages afin de mener leurs actions. En guise d'exemple, dans le

67 Entretien réalisé le 15/01/2023 avec Felix Tcheodandi, étudiant. Il est du village Balané.

texte n°4 : le peuple tupuri face aux Peuls à Gouyou (Cameroun), nous trouvons comme espace habité « Kalfou » mais surtout « Gouyou dans le grand bosquet de Dousgoum ». Notons également que « guidiguis et Doubané » ont servi des lieux d'aventures aux personnages, car la campagne d'islamisation par les Peuls, puis de la riposte des autochtones s'y sont aussi poursuivies. Dans le recueil n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad), la ville voisine du Tchad, « Binder » lieu où était installée la plus grande confrérie des Peuls, a été détruite par les autochtones revanchards du Tchad.

Donc, tous les espaces (villages ou villes) que nous avons relevés dans nos différents textes, traduisent les réalités sociopolitiques et culturelles des personnages. Ils sont des lieux où vivent tous les jours nos personnages guerriers. Lorsqu'on décide de tendre un piège à un rival, le lieu doit être bien étudié d'avance. Par exemple, dans le récit n°2, les Moundang savaient bien avant que les Tupuri passeraient dans tel ou tel endroit. Puisque ces localités stratégiques sont tous les jours fréquentées par le peuple Moundang.

III-1-2 Espace inhabité

Encore appelé un non-lieu ou un espace de transit, l'espace inhabité est un endroit que l'on n'a pas l'intention d'habiter durablement ; un lieu où l'individu demeure anonyme et solitaire. C'est un espace de passage que l'Homme ne s'approprie pas et auquel il ne s'identifie pas à proprement parler, puisqu'il garde vis-à-vis de celui-ci une certaine distance. Ursula Baumgardt⁶⁸ dit dans son article que : « *les espaces inhabités sont des espaces isolés, quand bien même une partie ou presque de la population le côtoie de temps en temps* ». Présentant une portée symbolique, les espaces inhabités évoluent sous leurs caractéristiques spécifiques.

III-1-2-1 La forêt

Naturellement un lieu de transition, la forêt est, par définition, un écosystème relativement étendu, constitué principalement d'un peuplement d'arbres, d'arbustes, abrisseauts, ainsi que de l'ensemble des autres espèces qui lui sont associées et qui vivent en interaction au sein de ce milieu.

En effet, dans le texte n°1 : l'épopée de Ndaïré, nous avons un espace inhabité : «la forêt». C'est un non-lieu en ce sens qu'il n'est pas habité par les hommes du village. On le parcourt

68 Baumgardt Ursula, « L'espace en littérature orale africaine : quelques réflexions méthodologiques autour des indices spatiaux » in *Cahier de littérature orale*, 2013, p.4

uniquement pendant la chasse ou pendant toutes autres activités, comme aller chercher les bois de chauffage par exemple. Dans le texte, on constate que Kankamla y vient souvent capturer les gibiers. L'analyse profonde montre qu'il est lieu d'amour pour Kankamla et la jeune dame, puisque c'est là où ils se sont croisés pour la première fois. Dit-on souvent que la première rencontre amoureuse ressemblera forcément à la dernière. Cela veut dire que plus souvent, si une relation amoureuse commence bien, elle dure pour avoir une fin heureuse. Toujours dans le même chapitre de l'analyse spatiale, « Sous le cail-cédra » s'apparente également comme un espace de transition, car on ne l'habite pas. Il a servi de cadre à Ndaïré de tendre le piège aux commerçants de Malara. Ce lieu représente la fin malheureuse, la mort pour les habitants de Malara. Il est un lieu inhabité où ne règne que la tristesse, la désolation, l'angoisse, la peur...

Nous ressentons aussi dans le texte n°3 : la grande bataille du peuple tupuri à tining le lieu comme le « bosquet de kapokier à tining » qui est à la fois un espace de transit et surnaturel. Pour une explication, il est le lieu où les corps des guerriers kera ont été entassés : « cette place qui hante encore les gens de nos jours est devenue un lieu de sacrifice pour les Kera. La nuit, personne ne peut traverser ce lieu sans être poursuivi par un fantôme ».

Quant au texte n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad), nous avons comme espace de transition, « la forêt sacrée ». Lieu surnaturel, la forêt sacrée est généralement destinée aux prières, aux incantations et aux ordalies lors d'un événement sans solution. Autrement dit, la « forêt sacrée » est un lieu réservé pour des raisons culturelles mais surtout cultuelles. Dans la société tupuri, ce lieu cultuel joue un rôle très important, voire extraordinaire, puisqu'il participe à l'histoire et à la structuration des événements rituels des Tupuri lors des événements traditionnels. Véritable organe protecteur social, la « *forêt sacrée peut bénir, tout comme elle peut maudire ; si elle est implorée par le chef de terre. Ce fût un tribunal pour le peuple tupuri parce que tous les dieux et esprits du village vivent dans ce lieu* »⁶⁹. Aucun membre du village ne peut traverser n'importe comment ce lieu sacré. La traversée se fait en laissant un tabac ou une kola en guise d'offrande : « *en traversant ce lieu sacré à l'époque, lorsque votre objet tombe, afin d'éviter la sentence immédiate, vous ne le reprenez pas tout de suite. Vous vous placez à une certaine distance de là, vous appelez à la chefferie. Après, un membre de la cour sort le prendre pour vous le remettre* »⁷⁰. Qu'on soit chrétien, musulman ou non, on est toujours tenu de

69 Entretien avec Rewankréo Ndalso, cultivateur et notable du village dablaka le 11/12/2021.

70 Entretien réalisé avec Nenba Yao, étudiant à Etoa-meki (yaoundé) le 21/01/2023.

respecter et de vénérer la forêt sacrée. Elle demeure un adjuvant pour le peuple tupuri lors des combats. Par ailleurs, en cas de crime ou du vol, le chef du village y conduit la population, puis se met à faire des ordalies afin de retrouver le coupable. Aussi, toute personne étrangère dans le village doit d'abord être présentée à la forêt sacrée dans le but d'empêcher un malheur de s'abattre sur la population. On ne doit jamais détruire un moindre arbre de la forêt sacrée. Dans le cas de figure, l'action manifestée par le chef Djeodjeorou.

III-1-2-2 La plaine

Terme géographique, la plaine est une grande étendue de terrain sans relief ou légèrement ondulée, d'altitude peu élevée par rapport au niveau de la mer ou d'altitude moindre que les régions environnantes. La plaine est synonyme de l'eau, de la rivière. On parlerait de la plaine immense, la vaste plaine, traverser la plaine. Cela dit, la lecture de nos textes nous fait découvrir les espaces relatifs à la plaine, considéré comme lieu inhabité qui sert de l'action aux personnages. À titre illustratif, dans le texte n°3 : la grande bataille du peuple tupuri à tining, l'ampleur de la guerre nous a sorti un espace inhabité qui a retenu notre attention : « [...], *d'autres traversèrent par natation le fleuve pour aller s'installer à Goubousia et à Kabbra* ».

Dans le même ordre d'idées, dans le recueil n°4 : le peuple tupuri face aux Peuls à Gouyou (Cameroun), nous trouvons un lieu comme la « plaine », endroit où les Tupuri ont essayé de riposter contre les Peuls. Les belligérants marchaient sur l'eau sans même se rendre compte, l'attaque était très serrée, d'après les propos de l'informateur.

III-1-3 Les hétérotopies

Encore appelé espace pluriel ou lieux-autres, l'hétérotopie est un mot inventé par Michel Foucault en 1967 lors d'une conférence intitulée « Des espaces autres ». Il considère l'hétérotopie comme une localisation physique de l'utopie. D'après lui, les hétérotopies sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire comme une cabane d'enfants ou un théâtre. Ces lieux sont aussi utilisés pour la mise à l'écart, comme le sont les maisons de retraite, les asiles ou les cimetières. De façon plus générale, ils peuvent être définis dans l'emploi d'espace destiné à accueillir un type d'activité précis : les stades de sport, les lieux des cultes, les parcs d'attractions font partie de cette catégorie. Ces hétérotopies concernent des lieux réels et fictifs, des lieux qui sont destinés dans l'institution même de la société et qui sont des sortes de contre emplacements ; des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien qu'ils soient localisables. L'hétérotopie correspond également à des lieux dits marginaux (espaces parenthèses à l'intérieur d'un lieu précis), des lieux d'expression de l'utopie dans lesquels se cultive l'imaginaire, et qui sont

souvent employés pour la mise à l'écart. Par extension, le théoricien désigne l'hétérotopie comme un espace de crise. Ce sont en somme des lieux à l'intérieur d'une société qui obéissent à des règles qui sont autres.

Le point de vue de Foucauld se vérifie. Dans le texte n°3 : la grande bataille du peuple tupuri à tining nous relevons des lieux hétérotopiques comme « à tining sous le bosquet de kapokier », espace où les envahisseurs kera ont été tués, entassés puis enterrés. C'est un contre lieu réel ressemblant au cimetière. « Kabbra et Goubousia » sont considérés comme des espaces autres pour la simple raison qu'ils ont permis d'héberger les rescapés Kera pendant la guerre. Dans la même lancée, nous ressortons dans le recueil n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad) une hétérotopie « la forêt sacrée ». Hétérotopique dans la mesure où il est un espace culturel. La forêt sacrée n'est pas un lieu ordinaire comme les autres. C'est le lieu protecteur pour tout un village, c'est le lieu où des sacrifices culturels et culturels sont exécutés.

III-1-4 L'espace référentiel

Désigné encore sous la terminologie de l'espace englobant, l'espace référentiel fait allusion à l'espace géographique réel mentionné dans un texte littéraire. Dans nos épopées recueillies, il est question de la société tupuri. Les différents espaces appartenant aux villages et aux villes décrites dans les textes de notre corpus renvoient à la géographie tupuri. Les héros s'y meuvent tantôt avec joie, tantôt avec difficultés afin d'accomplir leurs actions respectives. Les lieux comme Goundaï, Tining, Korbograï, Bissi, Kalfou, Gouyou, Youey, etc. renvoient au monde tupuri (Tchad- Cameroun). Tous présentent des obstacles à surmonter. Ils sont connotés de symboles, car ils ont respectivement un sens dans la société du texte, ainsi que dans celle des hommes tupuri. Donc, tous les espaces (ouverts et fermés) identifiés sont des espaces géographiques tupuri. Ces lieux évoluent conformément aux critères de l'hétérotopie. Puisque certains de ces espaces traduisent à la fois la peine, et d'autres la joie des Tupuri. Par exemple à « Debané » dans le récit n°2 : la guerre historique entre les Tupuri et les Moundang à Débané, les Tupuri ont été marginalisés. Ici, « Débané » est un espace fonctionnel, puisque les personnages s'y déplacent afin de s'accomplir avec plus ou moins d'intelligence, de bravoure, de vitesse et de précaution. La partie qui explique la technique des Moundang imitée chez les Peuls consistant à composer les épines avec le venin pour faire tomber les Tupuri est illustrative :« [...] car chaque guerrier tupuri qui se voit piqué par l'épine venimeuse, tombe immédiatement. Le narrateur nous récite que plusieurs soldats tupuri sont morts sur le champ de bataille et les hommes robustes capturés »

Pour ceux qui le savent, l'épopée n'est pas un genre fictif. Les espaces décrits dans les recueils sont des lieux réels en milieu tupuri ; que ce soit du Tchad ou du Cameroun. Puisqu'on n'invente pas une épopée. Du moins, on l'embellie ou on la recrée avec des mots justes. Après analyse de nos textes, on est en mesure de signifier que les espaces textuels et les espaces référentiels sont similaires. Ce sont des lieux existentiels en milieu tupuri. Ces lieux identifiés nous présentent le déroulement des événements et reflètent les réalités du monde tupuri.

III-1-5 Une lecture euphorique et dysphorique

L'euphorie est un sentiment exprimant le bonheur, le bien-être, l'agréabilité, bref, la positivité. Donc, l'espace euphorique est un lieu qui traduit la joie, la gaieté, la fierté d'un personnage dans un récit littéraire. C'est un lieu qui montre que le personnage est heureux et content. Par contre, la dysphorie exprime la tristesse, le malaise, le malheur ; en un mot, la négativité. En d'autres termes, un espace dysphorique est le lieu où les personnages ne semblent pas épanouis, même au fond de leurs cœurs. En effet, dans nos textes transcrits, il est question de ressortir les lieux qui manifestent la joie, le bonheur, mais aussi la tristesse, la désolation, le malheur des personnages, vu les actes posés. Comme à l'accoutumée, nous nous intéresserons aux espaces expressifs très visibles.

Dans le texte n°1 : l'épopée de Ndaïré nous présente un espace ouvert comme « Goundaï sous le cail-cédra géant », un lieu à la fois euphorique et dysphorique. Dysphorique pour les hommes et commerçants de Malara, simplement parce que c'est là où ils ont trouvé la mort. Déjà, le piège qui leur a été tendu, traduit leur souffrance, tant physique que psychologique : « *Ndaïré et sa troupe se stationnent un soir à Goundaï sous un cail-cédra géant dans le but d'attendre le retour du marché des commerçants Malara [...] Lors de ces affrontements, Ndaïré le cerveau réussit à trancher la tête du chef de bande d'un seul coup avec son épée [... Les autres furent massacrés ; et leurs cadavres et commerces saisis. Goundaï fût un véritable théâtre de l'opération* ». En revanche, il est un lieu euphorique pour les Ndaïré, puisque ce lieu leur a permis d'infliger une lourde défaite à leurs rivaux. Leur contentement se lit comme suit : « Aussitôt, les guerriers héroïques entonnèrent le mbaga-jaw comme chant et danse de victoire ». Dans le rang des Ndaïré, la joie fût immense. La fête a continué dans la « cour de Tersala ». Celui-ci leur a offert plusieurs cadeaux et félicitations. Donc un espace euphorique pour les héros triomphants. Dans le même ordre d'idée, le texte n°2 : la guerre historique entre les Tupuri et les Moundang à Débané nous montre deux espaces antithétiques : malheureux pour Ndaïré et ses hommes, mais heureux pour les Moundang. « Debané » qui a servi de lieu d'affrontements, a été un véritable

carnage pour les Tupuri qui ont enregistré plusieurs pertes sur le plan humain que matériel. Quant aux Moundang, ils ont tellement célébré leur victoire sur les Tupuri, laquelle victoire restera dans l'histoire. Dans le texte n°3 : la grande bataille du peuple tupuri à tining, « Tining, Korbograï et Bissi » s'avèrent comme des espaces qui expriment la joie de vivre, la gaieté et la bravoure des Tupuri, mais aussi la tristesse, la déception des hommes Kera. Le lieu ne leur a pas été favorable. Pareil pour le texte n°4 : le peuple tupuri face aux Peuls à Gouyou (Cameroun). L'espace public « Gouyou » a été euphorique pour les Tupuri, puisque c'est là où ils ont égorgé les croyants du prophète : « Victorieux, les Tupuri récupèrent et ramassèrent tous les butins, parmi lesquels les bœufs et continuaient à la suite à détruire les huttes des autres Peuls des environs, puis s'approprièrent de leurs bœufs ». Pourtant, « la plaine » ne leur a pas été positive. Donc, la plaine fût un espace dysphorique pour les Tupuri, mais euphorique pour les Musulmans.

Dans le texte n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad), « le village Youey » est tout entièrement euphorique pour la population. Déroulée en un lieu unique qui est «le village Youey», la guerre a eu un dénouement heureux pour le chef des guerriers tupuri Djeodjeorou et sa troupe.

Quant au récit n°6 : la guerre autour des chants gurna, tous les espaces où se sont déroulés les évènements sont dysphoriques. Les personnages y sont paniqués, stressés et angoissés. Déjà à l'initial, les villages comme « Déhein » et « Falépiyew » qui abritent les évènements dans le texte sont des lieux endeuillés. Autrement dit, dans chacun de deux lieux par exemple, il se déroule une cérémonie funéraire. Tout de suite, les habitants venus pour les circonstances se sentiront perturbés lorsque vont naître des tiraillements entre les danseurs et joueurs gurna. Ne pouvant pas toujours s'entendre, les violences se sont déchaînées entre les villages Mangra et Tikem : *«dans un premier temps, les hommes de Dablaka, Tikem, Kera, Iri et Falépiyew ont poussé leurs adversaires loin à Mangra. Mais ceux-ci ont pu renverser la situation grâce à un soutien de taille : l'arrivée de Djeodjeorou de Youey, le véritable guerrier tupuri de tous les temps. Très ascendants, Ils durent repousser et conduire leurs rivaux jusqu'au village de Tikem. Une terrible guerre qui a fait des nombreuses victimes en vues humaines dans les deux camps »*. Vu cette description, on est en mesure d'affirmer que les personnages ne sont pas euphoriques sur ces endroits. Donc, ces espaces sont dysphoriques.

Dans la plupart de récits, le territoire du héros ne rétrécit jamais. Le héros ne marche sans jamais s'arrêter. Il contrôle et maîtrise sa circonscription. Ou plus, il cherche à s'accaparer d'autres espaces qui ne lui appartiennent pas naturellement. Il nourrit toujours l'ambition de faire

élargir son périmètre, son pouvoir et son leadership. Dans les textes à analyser, le désir d'espace est donc vital. Les héros ne s'en cachent pas. Plus précisément dans les textes n°4 et 5, afin d'accomplir leur dessein, les Tupuri n'ont qu'une seule méthode : lancer une contre-offensive vis-à-vis des Peuls, les qualités défavorables de certains espaces. L'idée de reconquérir leurs espaces annexés, sinon envahis par les Peuls. Les combats que livrent les deux camps sont des véritables carnages, puisque beaucoup de peuples sont morts, d'autres sont portés disparus. L'analyse de ces récits montre que la guerre a même quelque chose de « moral », elle permet aux Tupuri de rentrer dans leur droit, celui de reconquérir leurs espaces longtemps occupés par des Musulmans peuls et Arabes. Quant au recueil n°3 : la bataille du peuple tupuri à Tining, ce qui est mis en œuvre n'est pas une simple description de la conquête. C'est la sorte de folie meurtrière, un exercice d'horreur dont les soldats tupuri sont les maîtres.

III-2 Modalités temporelles dans les épopées tupuri

La notion du temps est très complexe, puisqu'il présente une multitude de sens suivant les domaines. Se référer à la définition proposée par le dictionnaire Larousse de la langue française : « *notion fondamentale conçue comme un milieu infini dans lequel se succèdent les évènements* » nous paraît partielle. Alors que ce qui nous intéresse c'est le temps narratif⁷¹. De façon générale, le temps narratif est le temps principal d'un récit : par exemple, le passé simple, le passé composé ou le présent. L'étude du temps dans un texte narratif permet d'évaluer la durée des événements rapportés : cela peut être bref ou étendue. Il est employé pour les événements considérés comme principaux, qui constituent la trame de l'histoire et y apparaissent dans l'ordre selon lequel ils se sont réellement produits. En outre, les événements et situations qui constituent le « décor » sont indiqués chacun dans un temps qui met en évidence leur relation temporelle (simultanéité – antériorité – postériorité) avec l'événement principal les précédant immédiatement. En effet, en étudiant la temporalité d'un texte littéraire, on doit respecter sa dualité : il y a d'un côté le temps du récit, et de l'autre côté le temps de la narration. Genette indique trois (03) modalités qui structurent les relations entre ces deux temps : l'ordre, la durée et la fréquence des événements racontés.

III-2-1 Le temps du récit

C'est le temps de la grande histoire ; le temps de l'univers représenté. Dans son énonciation, le narrateur fait allusion aux éléments factuels. Il entre dans la grande histoire pour

⁷¹ Genette, Gerard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

en produire la petite (le texte). Le narrateur, dans sa position, puise son inspiration notamment dans la grande histoire.

III-2-1-1 L'ordre

L'ordre est le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le texte littéraire. Une narration ne rapporte pas toujours les faits dans leur déroulement chronologique. Le narrateur peut choisir de présenter les faits dans l'ordre où ils se sont déroulés, selon leur chronologie réelle. Il peut aussi choisir de les raconter dans le désordre. Genette désigne le désordre chronologique par l'anachronie. Il existe deux types d'anachronie

III-2-1-1-1 L'analepse

L'analepse est une rétrospection. Le narrateur raconte après coup, un événement survenu avant le moment présent de l'histoire principale. Par exemple, dans notre texte n°1 : l'épopée de Ndaïré, tous les faits qui sont racontés avant qu'on n'arrive au jour du combat font partie de L'analepse. Précisément, la plus longue partie analeptique est celle qui a fait naître la rivalité entre les habitants de Malara et ceux de Tikem, tous prétendants d'une jeune femme du village voisin : « Tersala avait quatre fils : Égretoing, Doksala, Baïrisam et Kanmon ou Kankamla, l'aîné. Celui-ci est chasseur de nature. Lors d'une de ses sorties pour la chasse, il rencontre une jeune femme dont il tombe amoureux. Quelques jours plus tard, Tersala son père engage les pourparlers pour le mariage. Pourtant, la jeune gazelle est bien avant courtisée aussi par l'un des habitants du village malara. La rivalité devient rude ». Bien-sûr partiels, les détails analeptiques ne sont pas souvent anodins car ils nous permettent d'avoir une idée des faits qui nous conduiront aux faits principaux. L'extrait ci-dessus nous montre justement comment les deux camps en sont arrivés aux affrontements. Ceci montre clairement que la fille n'était pas censée épouser Kankamla. Par gabarit et par la force, celui-ci est venu arracher la femme de quelqu'un, l'homme de Malara. Finalement, son opération a très bien réussi. Signalons que dans le texte, la durée de L'analepse est indéterminée.

III-2-1-1-2 La prolepse

Contrairement à L'analepse, la prolepse consiste à anticiper les événements qui se produiront après la fin de l'histoire principale. Le narrateur tente de prophétiser. Ainsi dans nos textes collectés, on ne trouve pas de prolepse, car il n'y a aucun épisode d'événements qui se passeront plus tard dans les histoires guerrières racontées, dans l'avenir. Genette remarque que :

« *anticipation ou prolepse temporelle est moins fréquente que la figure inverse, ou moins dans la tradition narrative occidentale* »⁷²

En revanche, dans le texte n°6 : la grosse guerre autour des chants gurna, le temps est chronologique, c'est-à-dire ordonné. Autrement dit, les deux grandes dates mentionnées dans le récit se suivent de façon ordonnée. Notamment, nous apprenons que les événements se déroulent en deux séquences : la première le 27 mai et la deuxième le 15 juin 1972. Cela voudrait donc dire qu'à peu près trois semaines jour pour jour, la tension ne finissait pas entre les deux camps car ils se gardaient rancune. Cependant, le deuxième fût la plus spectaculaire avec les accrochages musclés entre les acteurs, soldant par la victoire des partisans de Dargalé de Daoua, grâce à l'intervention du guerrier Djeodjeorou.

III-2-1-2 La durée

La durée renvoie à la vitesse. Dans les écrits littéraires, le narrateur peut procéder à une accélération ou à un ralentissement de la narration en regard des événements racontés. C'est le temps qui fait durer les faits. On peut résumer en une seule phrase la vie entière d'un homme, ou on peut raconter en mille pages des faits survenus en vingt-quatre heures. À cet effet, Genette distingue quatre types de vitesse du récit.

III-2-1-2-1 La scène

Dans un récit littéraire, la scène fait allusion au dialogue entre deux personnages sans l'intervention d'une tierce personne. Le narrateur peut mettre un événement en valeur en s'y attardant. Le temps du récit correspond au temps de l'histoire. Généralement, le présent de l'indicatif est sollicité. Alors, concernant les épopées que nous avons recueillies, il n'y a pas de scène. Puisqu'elles sont toutes des histoires racontées. Elles nous ont été rapportées par des personnes informées. Il n'y a aucun extrait qui met en présence deux acteurs, face à face en train d'échanger verbalement. Ce sont des discours indirects.

III-2-1-2-2 La pause

Dans un texte narratif, l'histoire événementielle s'interrompt pour laisser la place au seul discours narratorial. Les descriptions passent par les actions, les paroles ou les habitudes des

⁷² Genette, Gerard, *Nouveau discours du récit Figure 3*, Paris, Seuil, 1972, p.59.

personnages, plutôt que par les détails de leur apparence physique. En guise d'exemple, mentionnons l'extrait suivant, synonyme du portrait physique du grand guerrier Djeodjeorou fait par le narrateur dans le texte n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad) : « *Il était le chef des guerriers tupuri de tous les temps. Cet homme, très influent, mesurait deux mètres et demie de haut et pesait quatre cent kg. Son bâton mesurait un mètre et demie de long et pesait cent cinquante kg. Pour être satisfait, il devait manger quatre-vingt-quinze kg de nourriture et boire cent litres d'eau par jour [...]* Par ailleurs chef de canton, Djeodjeorou ne labourait pas. Son travail était de lutter, de battre et de combattre ». À travers l'extrait, le narrateur informateur veut attirer l'attention de l'auditoire et des téléspectateurs sur le quotidien ainsi que le physique de Djeodjeorou. Cette description est la caractéristique même du héros.

III-2-1-2-3 L'ellipse

Dans un texte narratif, le narrateur peut « ménager des retours en arrière » ou « anticiper » en racontant un événement ultérieur ; sauter une « séquence » : c'est l'ellipse. Elle prend en compte l'oubli complet d'une partie de l'histoire événementielle, c'est à dire une partie de l'histoire est placée en sourdine par le narrateur dans un récit. Le recueil n°1 : l'épopée de Ndaïré nous présente une ellipse suivante : « *Lors d'une de ses sorties pour la chasse, il [Kankamla] rencontre une jeune dame dont il tombe amoureux. Quelques jours plus tard, Tersala son père engage les pourparlers pour le mariage. Pourtant, la jeune gazelle est bien avant courtisée aussi par l'un des habitants du village malara* ». Ici, l'informateur ne donne pas le nombre exact de jours que le père Tersala a attendu pour entreprendre les démarches de mariage auprès du père de la fille ; donc, il préfère accélérer la narration. Autrement dit, il passe par la contraction, le résumé « quelques jours plus tard » pour vite arriver au dénouement de sa narration. Compte tenu de la vitesse du récit, le narrateur a jugé utile de ne pas s'établir dans un temps éclaté, c'est-à-dire détaillé. Plus loin dans le même texte, nous trouvons encore un passage elliptique : « *Vendredi à quatre heures du matin, les Ndaïré les aperçurent à bord de leurs chevaux et ânes de commerce. Armés de bok-raï, de guidigli et de krom, ils surprirent les marchands au lieu indiqué* ». Cette partie est elliptique simplement parce que le narrateur ne nous présente pas ce qui s'est passé juste avant les quatre heures qui ont précédé l'événement tant attendu. Le narrateur informateur préfère condenser l'histoire en mettant sous silence tout ce qui s'est déroulé avant le moment de l'attaque. Nous n'avons aucune idée de ce qui peut bien se passer pendant ces heures qui ont précédé les accrochages entre les deux groupes.

III-2-1-2-4 Le sommaire

Le narrateur résume les évènements marquants en quelques lignes, même s'ils ont duré plus longtemps. Le sommaire concerne une partie de l'histoire qui est résumée dans le récit, ce qui procure un effet d'accélération plus ou moins longue. Ceci étant, dans le texte n°2 : la guerre historique entre les Tupuri et les Moundang par exemple, le sommaire se trouve à ce niveau : *«Un jour, conscients de l'explosion démographique de la population moundang, les Tupuri ont estimé que ces derniers s'approprièrent définitivement les terres, donc leur ont livré une guerre farouche. Une guerre aux conséquences fâcheuses, tant sur le plan humain que matériel »*. L'extrait ressemble même au nœud, au mobile principal de ces conflits ; il est une partie pour le tout (le récit général).

III-2-2 Le temps de narration

Le temps de la narration concerne la relation entre la narration et l'histoire, c'est à dire la position du narrateur par rapport aux faits racontés. C'est le temps du discours, le temps de la petite histoire. Il prend en compte les modes, sinon les temps des verbes que choisit le narrateur. En d'autres termes, le narrateur est toujours dans une position temporelle particulière par rapport à l'histoire qu'il raconte. À cet effet, nous distinguons quatre types de narration :

1-ultérieure : le narrateur raconte après ce qui s'est déroulé dans un passé plus ou moins proche. Les temps passés de l'indicatif sont prédominants.

2-antérieure : on raconte une histoire qui va se passer dans un futur proche ou lointain. Le narrateur anticipe les évènements principaux. Le temps de prédilection est le futur.

3-simultanée : on choisit de raconter directement ce qui se déroule : c'est le présent narratif.

4-intercalée : le narrateur fait cohabiter la narration ultérieure et la narration simultanée dans un même récit. C'est à dire il mélange le présent et le passé.

En ce qui concerne nos textes à étudier, la narration est intercalée, puisqu'il y a mélange de la narration ultérieure et simultanée. Parcourir tous les récits transcrits nous fait découvrir que les narrateurs utilisent tantôt les temps passés, tantôt le présent.

III-2-3 La fréquence

La fréquence est la relation entre le nombre d'occurrence d'un évènement dans l'histoire et le nombre de fois qui se trouve mentionné dans le texte narratif. En ce qui concerne la fréquence des évènements du récit, il y a naturellement de nombreux récits singulatifs, c'est-à-

dire qui racontent une fois ce qui s'est passé une fois, et qui font avancer l'histoire. Il y a également un grand nombre de récits itératifs (le type d'épisode qui raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Il est généralement réalisé à l'imparfait dans les sommaires, et est utilisé pour évoquer la permanence, l'habitude. Notons en outre les récits répétitifs, c'est à dire on raconte plus de (n fois) ce qui s'est déroulé une fois. C'est le procédé récurrent dans les récits par correspondance.

Par exemple, dans le texte n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad), nous avons une fréquence événementielle itérative, car l'extrait qui suit, exprime une habitude ou une permanence des faits : « *pour être satisfait, il devait manger quatre-vingt-quinze kg de nourriture et boire cent litres d'eau par jour. Tous les chefs des villages et quartiers devaient lui cotiser un cabri chacun toutes les semaines comme ration [...] l'homme ne passe généralement ses nuits que dans les forêts* ». C'est devenu une routine, une habitude pour le personnage décrit. C'est-à-dire qu'il ne fait pas cela une fois, deux fois seulement mais plusieurs fois, sinon toujours. Donc, ce qui est décrit dans le texte par l'informateur, se passe habituellement.

III-2-4 L'instance narrative

De façon globale, l'instance narrative est l'articulation entre la voix narrative (qui parle ?), le temps de la narration (quand raconte-t-on par rapport à l'histoire ?) et la perspective narrative (par qui perçoit-on l'histoire ?). L'étude de l'histoire narrative permet de mieux comprendre les relations entre le narrateur et l'histoire à l'intérieur du récit.

III-2-4-1 La voix narrative

Dans un récit littéraire, le locuteur peut choisir de rester absent, de n'établir aucune relation directe avec le destinataire : c'est le mode du récit. Ne pas confondre récit et narration, avons-nous dit. Une narration peut être un récit si le narrateur choisit de s'effacer, mais elle devient discours lorsque le narrateur juge nécessaire de donner les indices de sa présence dans l'énoncé. Il existe deux modes de narration, c'est-à-dire le narrateur se distingue suivant deux types de récits :

- Le narrateur est absent : l'histoire racontée à la troisième personne semble « s'écrire toute seule » ; il n'existe pas dans le texte : c'est le narrateur hétérodiégétique ; et
- Le narrateur fait connaître sa présence comme personnage dans l'histoire qu'il dit. Il s'adresse aux lecteurs à la première personne en conduisant son récit : c'est l'homodiégétique.

Dans le cas d'espèce, tous nos récits recueillis ont des narrateurs hétérodiégétiques, c'est-à-dire ils ne sont pas apparents (récits en « il »), même si on peut les reconstruire comme omniscients (ils savent tout), ils connaissent les psychologies des personnages. Par ailleurs, le narrateur n'est pas explicite. Ils ne participent pas aux histoires racontées, puisqu'ils ne les ont pas vécues. Comme les épopées sont des histoires très anciennes, les différents narrateurs, hors des textes, nous ont rapporté les actions des héros. Nous pouvons avouer qu'ils présentent les gestes et faits des acteurs selon leurs interprétations. Ce sont des histoires transposées dans un style indirect. Aussi, on peut parfois distinguer, à l'intérieur d'une œuvre littéraire, plusieurs voix narratives ou bien des récits emboîtés, pris en charge par d'autres narrateurs que le narrateur principal.

CHAPITRE IV : CATÉGORIE DES PERSONNAGES ÉPIQUES

IV-1 Analyse des personnages

Dans les récits littéraires, les personnages sont ceux qui nous font vivre les événements. C'est à travers leurs émotions, leurs actions, leurs caractéristiques, etc. que nous pouvons suivre le fil de l'histoire. Dans le récit, les personnages se définissent par rapport aux positions ou rôles qu'ils jouent, par rapport aux relations qu'ils entretiennent entre eux. Des caractéristiques permettant de définir les personnages avec objectivité sont bien entendues le nom, le caractère, le rôle. Ces éléments constituent le point focal de toute analyse qu'il importe donc de décoder. À cet effet, Philippe Hamon écrit : « *l'appellation des personnages est constituée d'un ensemble d'étendus variables de marques : nom propre, prénom, surnom, pseudonyme, périphrase descriptive diverse, titre, portrait, leitmotiv, pronom personnel...* ». Ils jouent des rôles très importants dans les récits, quand bien même, ne sont pas similaires. Autrement dit, ils sont toujours un élément majeur du récit : à titre d'agent et de support de l'enchaînement des actions, ils en constituent des « actants » (notion qu'on distinguera de celle « d'acteurs », liée aux propriétés dont l'auteur les dote), que le récit ou la pièce soit historique ou de la pure fiction. À titre d'êtres fictifs, ils en constituent les « héros », notion certes ambiguë mais qui désigne au moins le fait que les lecteurs téléspectateurs peuvent peu ou prou s'identifier aux protagonistes : ils sont alors la source principale de l'illusion littéraire.

Dans les épopées, ils sont appelés des personnages épiques. Désignés sous d'autres cieux comme des forces agissantes dans les textes littéraires, les personnages peuvent être zoomorphes, anthropomorphes, surnaturels ou végétaux. Dans le cas d'espèce, il sied mieux d'évoluer avec la terminologie des personnages épiques. Ainsi, il est donc possible de les classer en trois types dans les récits narratifs : les personnages principaux ou les héros épiques, les personnages secondaires et les personnages figurants.

IV-1-1 L'action intérieure et les personnages

Ce sont les comportements, gestes et paroles du ou des personnages qui se trouvent à la base de l'action intérieure dans un texte littéraire dont l'épopée. Sur le plan psychologique et sociologique, l'analyse détaillée des attitudes et propos du ou des personnages dans le récit oral donné permet de bien connaître la société dans laquelle ledit texte est produit. Dans nos épopées transcrites, la façon dont le ou les personnages sont présentés dans la narration orale doit être soigneusement étudiée, c'est-à-dire préciser la psychosomatique de chaque personnage. Nous devons, dans ce travail, déterminer si :

- Le personnage est présenté de façon sympathique ou antipathique vis-à-vis des autres personnages ?
- Il a une individualité propre?
- Quel est son statut socioculturel dans le texte?
- Il est un être zoomorphe ou anthropomorphe ou un dieu, c'est à dire son identité, son apparence physique?
- Préciser aussi la fonction qu'il joue dans le texte.

En plus du portrait moral des personnages, nous devons, en même temps, peindre leurs traits physiques : est-il grand ou petit, géant ou court ? Bref, on doit analyser les détails de son tempérament. En dernier ressort, ayant fixé le caractère de chaque personnage, il nous intéressera éventuellement de voir s'il y a évolution des sentiments du personnage par rapport à lui-même ou par rapport aux autres personnages. On distingue les personnages principaux des personnages secondaires et des personnages figurants. Si le personnage principal se signale par une destinée remarquable (heureuse ou malheureuse), on peut le qualifier de héros.

IV-1-1-1 Les personnages principaux ou les héros épiques

Dans un récit narratif, un personnage principal est celui qui mène une quête, un projet dans le but de résoudre un problème. Très souvent, c'est lui qui est le plus caractérisé. On peut décrire son apparence physique, son identité, sa personnalité, sa symbolique et si possible son passé. C'est autour de lui que gravitent tous les autres personnages.

Pour ce qui est de l'épopée, nous avons dit que le personnage ou encore le héros épique est fortement individualisé. Très actif et dynamique, le héros épique est généralement porté par une exigence de grandeur, il pèse sur l'ordre du monde. Sauveur et exemplaire, il incarne un groupe humain, auquel il sert de modèle. Il est doté des qualités guerrières : bravoure, énergie, aptitude au commandement. Il possède aussi les vertus morales : générosité, sens du sacrifice. Par son rayonnement personnel, il gagne l'admiration de son peuple ou des peuples voisins. Le héros épique accomplit des prouesses à travers des épreuves qui lui permettent de manifester ses exploits. Il est appelé à se dépasser en combattant toutes sortes d'adversaires : ennemis humains, éléments naturels déchaînés, monstres... Les dieux le soutiennent en mettant à son service des armes ou des attributs magiques qui lui permettent d'affronter l'ennemi. Généralement, le héros épique est membre d'une lignée reconnue noble et prospère dont la source est divine. Il est en fait apparenté à un demi-dieu.

Toutefois, cette remarque ne suffit pas. C'est qui importe dans les épopées, c'est la grandeur de l'action, et non forcément la haute classe à laquelle appartient le héros. Marmontel atteste à cet effet : « il n'est pas besoin que les personnages soient d'un rang élevé, pourvu que l'action soit grande en elle-même ». Concernant nos épopées recueillies, elles s'organisent tantôt autour des exploits d'un seul personnage, tantôt autour d'un groupe bien défini, c'est à dire le peuple.

IV-1-1-1-1 Les personnages aux exploits individuels

Comme nous avons souligné précédemment, chez les Tupuri, l'épopée est un jeu individuel mais aussi collectif. Ici, il est question de ressortir, sinon d'étudier les personnages à caractère personnel qui ont mené les combats tous seuls. Leurs efforts se trouvent salués par leurs pairs. Vu notre corpus, les héros qui se sont illustrés individuellement sont au nombre de deux (02). Ils sont aimés et estimés par leurs populations, car ils ont joué des rôles très importants. Vice-versa, la présence des peuples leur a été une force motrice dans l'accomplissement de leurs gestes. Il s'agit de :

- Ndaïré : personnage anthropomorphe, il est le principal de l'épopée n°1. Très costaud, et géant (d'après les propres termes de l'informateur), Ndaïré est le héros libérateur de la population de Tikem, sinon de la famille Tersala : « *Ndaïré fût un homme grand de taille qui mesurait deux mètres environs et très costaud. Véritable guerrier, il fût l'homme le plus craint de tout le monde à son époque [...] Fondateur du village Manbalam, à chaque fois qu'un conflit éclatait quelque part, on venait toujours solliciter son service* ». Par sa puissance et sa technique à manier les épées, il est celui qui trancha d'un seul coup, la tête de l'adversaire et chef de bande Malara. Sur le plan moral, Ndaïré qui est l'oncle de Tersala, dégage une espèce de générosité remarquable : « *Afin de prendre l'avance sur le rival de son fils, Tersala part demander de l'aide au redoutable guerrier Ndaïré, son oncle maternel pour éliminer l'homme de Malara. Celui-ci répond favorablement sans condition* ». Très sympathique, ses relations avec ses compagnons de lutte sont excellentes, il assume son véritable rôle de leader car c'est lui qui a émis l'idée du piège et c'est lui qui a exécuté le prétendant rival. Ndaïré incarne le patriotisme, l'union ou la cohésion sociale, le vivre ensemble, etc.
- Djeodjeorou : également personnage anthropomorphe, Djeodjeorou est le chef des guerriers tupuri ; le personnage principal du récit n°5. Selon la description faite par le narrateur-informateur, tout le merveilleux du texte tourne autour de lui. Élu par sa

communauté, Djeodjeorou est celui qui a sorti son peuple de l'esclavage, c'est lui qui a amené sa population à la liberté. Très intelligent et habile, Djeodjeorou a toujours veillé sur son peuple. Il est guidé par l'envie de libérer sa population. Quand bien même appuyé par sa troupe, il a joué un véritable rôle de leader, de protecteur, sinon du héros. Il est celui qui a tué le chef des Arabes Daldi Mahmoud, très conquérants à l'époque : *« déterminés à faire tomber l'Arabe, le géant Djeodjeorou, à la tête d'une troupe revancharde, attaqua le méchant visiteur. En voulant casser la barrière afin d'envoyer son cheval sur la foule qui, elle aussi, était armée de guidigli et de krom (bouclier), le chef Djeodjeorou saisit sa sagaie avec toute sa puissance et cria : « c'est fini pour toi l'homme à pénis coupé. Vigilant, il dévia le tir de l'Arabe, prit le côté du cheval, puis trancha le cou de son ennemie lors d'un contact violent »*. Les actes qu'il pose ont pour seules fins, de libérer son territoire entre les mains des Arabes travers cet extrait, on ressent, d'une certaine façon, l'agitation collective qui anime les villages tupuri. La masse très compacte, représente le personnage en colère.

Déjà, à partir de son portait physique, on peut déduire qu'il représente naturellement la force, qu'il est élevé et façonné pour combattre : *« Il était le chef-guerriers des Tupuri de tous les temps. Cet homme, très influent, mesurait deux mètres et demie de haut et pesait quatre cent kilogrammes. Son bâton mesurait un mètre et demie de long et pesait cent cinquante kilogrammes. Pour être satisfait, il devait manger quatre-vingt quinze kilogrammes de nourriture et boire cent litres d'eau par jour »*. Concernant son statut social, la trame du texte nous montre qu'il est d'abord guerrier, puis devenu plus tard chef de canton de Youey. Vis-à-vis des autres personnages, il représente une très bonne/belle image car la chanson qui le célèbre en dit long. En d'autres termes, son image qui véhicule dans la chanson prouve à suffisance qu'il est tellement estimé par son entourage. Il ne cesse de manifester l'amour autour de lui. Comme Ndaïré dans le texte premier, Djeodjeorou est aussi sympathique et généreux. Il est resté attaché à l'idéologie qui régit le fonctionnement de sa société : ne donner aucune chance aux envahisseurs peuls ou arabes avec leur coran. Puisque la société tupuri doit demeurer animiste avec ses bonnes valeurs.

IV-1-1-1-2 Les personnages aux exploits collectifs

- Le peuple tupuri : il s'agit de la population qui a fait preuve d'héroïsme : c'est le héros de l'action. Dans la plupart de nos épopées transcrites, la population a été héroïque. Très uni et solidaire, le peuple tupuri s'est farouchement défendu devant les attaques rivales. Il a été fantastique dans plusieurs de nos récits. Par exemple, dans le texte n°3 : la bataille du peuple tupuri à tining, c'est la population quasi unanime qui a mis en déroute les

envahisseurs kera, bouleversant ainsi leur ligne offensive. Les conséquences étaient énormes du côté Kera. Aidés par les dieux, le peuple tupuri environnant s'en est sorti victorieux. Pareil pour le récit n°2 : la guerre historique entre les Tupuri et les Moundang à Debané, ce sont tous les villages environnants de Mont Illi qui ont mené le combat, chassant plus loin les Moundang. En revanche, il est évident de noter que c'est le peuple moundang qui a été le héros de l'action, puisque c'est lui qui a remporté la bataille. Il a été très héroïque.

- Le peuple moundang : dans le texte n° 2, il est très important de noter que la population moundang a été le héros de l'action. Aidée par les Peuls, elle a été très héroïque sur les Tupuri, car a remporté la bataille aux rebondissements multiples.

Donc, nous pouvons réaliser que dans nos épopées transcrites, l'action n'a pas été seulement accomplie par un seul héros individuel. Elle fût aussi l'affaire de tout un groupe humain réuni. Dans le même ordre d'idée, dans le texte n°6, les hommes appartenant aux deux camps respectifs ont dû batailler ensemble. Chaque partie défend farouchement sa position. Les duels ont été très spectaculaires.

IV-1-1-2 Les personnages secondaires

Dans un récit narratif, les personnages secondaires viennent aider ou nuire le personnage principal dans la réalisation de sa quête. Ils sont dotés des caractéristiques qui les rendent crédibles. Ce sont des personnages ou forces agissantes qui jouent des rôles seconds dans un texte littéraire. Désignés encore comme des personnages accessoires, les personnages secondaires sont subordonnés au personnage principal, moins par le rang que par le génie, le caractère et surtout par l'influence sur l'ensemble de l'action.

Aux rangs de personnages secondaires, aussi bien anthropomorphes (traits humains), zoomorphes (caractères animaliers) que surnaturels, figurent :

- Les devins et les dieux : ils sont les charlatans, les marabouts, les totems et tous les esprits du village qui ont agi d'une manière ou d'une autre en faveur des guerriers tupuri au cours de toutes les opérations entreprises. En milieu tupuri, les devins jouent des rôles très importants sur tous les plans. Leur rôle est de prévenir tout éventuel malheur. Les totems protègent les personnes qui les vénèrent (sociétés essentiellement païennes). Dans l'ensemble de nos textes, nous nous rendons compte que les marabouts et les dieux ont beaucoup contribué à ces victoires tupuri. Puisque toujours dans la société tupuri, à la veille d'un rendez-vous guerrier, le chef des terres ainsi que les hommes consultent

d'abord les charlatans afin d'obtenir les vœux des ancêtres. Mentionnons également la présence des chevaux de chasse dans les textes. Dressés comme des humains, ils jouent le sauvetage de leurs maîtres.

- Tersala : est l'un des personnages de l'épopée n°1 à pouvoir jouer un rôle non négligeable. Père de Kankamla, Tersala mérite d'être mentionné comme personnage de second rang pour son rôle joué. C'est lui qui est allé solliciter les services de Ndaïré depuis le village Manbalam. Nous pouvons certifier que c'est aussi à cause de lui que ce problème a eu un dénouement heureux de leur côté (village Tikem). Le texte nous a montré qu'il motivé les siens tout au long des affrontements. À la fin, il a explosé de joie tout en manifestant quelques actions de reconnaissance.
- L'homme Peul : dans le récit n°2, le Peul est décrit comme un véritable adjutant pour l'homme moundang. Il a joué un rôle capital dans la victoire de celui-ci. Puisque c'est lui qui a donné le venin aux hommes moundang afin de faire capituler les Tupuri, très supérieurs à ce moment. D'ailleurs, depuis cette victoire historique, Peul et Moundang sont devenus amis.
- Les femmes : la lecture du texte 5 nous fait savoir que les femmes ont été des véritables coups de pousses pour leurs hommes au front. Durant les confrontations contre Daldi Mahmoud le chef des Arabes, elles n'ont pas cessé un seul instant de danser et de chanter. À chaque belle action de l'un de leurs, elles sautaient de joie. Ayant chacune un plat de couscous en mains, les femmes tupuri attendaient le retour triomphal de leurs maris dans la cour du chef.
- Les hommes de Malara : annoncés au préalable comme des véritables opposants, des rivaux, les hommes de Malara n'ont pas joué un grand rôle dans le texte n°1. Prétendants, ils voulaient prendre la jeune dame comme femme (sujet de l'action épique). Malheureusement, ils n'ont d'été à la hauteur des duels.

IV-1-1-3 Les personnages figurants

Généralement, les personnages figurants jouent un rôle très secondaire dans les récits littéraires. Ils ne sont pas vraiment décrits dans le texte. Ils font pratiquement partie d'un groupe, d'un décor. Ils apparaissent rapidement dans l'histoire. Ainsi, aux rangs des personnages figurants dans les textes recueillis, nous retrouvons :

- Kankamla et sa femme : tous deux des personnages figurants pour la simple raison qu'ils n'ont rien joué comme rôle dans le récit. Pour rappel, la femme est le personnage autour

duquel sont nés les accrochages, car elle était courtisée par les deux camps. Elle est restée muette durant tout le texte. Quant à Kankamla, chasseur de son état, il est le fils aîné de la famille Tersala de quatre enfants. Il rencontre sa future femme en pleine forêt lors de sa sortie pour la chasse. Par extension, ne perdons pas de vue sur le père de la fille, lui aussi simple figure dans le recueil.

Dans le texte n°6, nous retrouvons Naarebéle Logué, celui qui a été tué par flèche. Il est du village Iri. Mentionnons également le personnage Dina. C'est à ses obsèques que sont nées les tensions. Il habite le village Falépiyew.

Aussi, Dargalé et Djémaaga méritent d'être mentionnés comme des personnages figurants dans le récit n°6. Ils sont qualifiés dans les compositions de chants gurna.

IV-2 Analyse actantielle

L'interprétation des textes littéraires a été toujours au centre des préoccupations des littérateurs. En tant que tissu constitué des matières différentes, le souci premier des théoriciens est d'appréhender la manière dont le texte est fait en tant que récit, c'est à dire celle de la narration. Cette structure prend appui sur ce que font les personnages en tant que force agissante : d'où de concept d'actants qui a donné lieu à l'expression analyse actantielle. Développée par Greimas⁷³, cette méthode a l'avantage de désigner aussi bien des êtres concrets qu'abstraites. On considère le schéma actantiel comme un outil d'analyse très utile afin de mieux comprendre les personnages d'une histoire et les liens qui les unissent. L'intérêt de cette méthode réside dans les questions importantes de savoir ce que font les personnages : qui fait quoi ? Et comment il le fait ? Greimas fixe le nombre d'actants à six (6), tous ont un rôle dans l'histoire qui décrit les liens qui les unissent les uns aux autres :

- Le Sujet (S) : il est le héros, celui qui cherche à conquérir ou à acquérir un objet de valeur. Autrement dit, il est celui qui entreprend une quête. Il peut être un être vivant, parfois un être anthropomorphisé.
- L'adjuvant (Ad) : il désigne celui, celle ou ceux qui apportent leur aide au sujet pour faciliter la quête. Il peut-être un être vivant ou un concept.
- L'opposant (Op) : il renvoie à l'ensemble de personnages ou aux concepts qui font obstacle au sujet dans sa quête. Sa valeur peut être sociale ou psychologique

73 Greimas, Algirdas, Julien, *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

- Le Destinateur (D1) : appelé encore donateur, le destinateur est un personnage ou une force qui attribue le bien visé par le sujet. C'est lui qui pousse ou qui encourage le sujet à entreprendre la quête de l'objet.
- L'Objet (O) : c'est ce que poursuit le sujet dans sa quête. Il peut-être un objet (bien matériel, une personne ou une valeur).
- Le Destinataire (D2) : il désigne l'ensemble de personnages à qui est destiné l'objet de la quête.

Attention, il peut arriver qu'un même personnage se retrouve dans l'un, deux ou trois pôles. C'est-à-dire un personnage secondaire peut à la fois être adjuvant et opposant.

Aussi, cette analyse présente -t-elle un schéma simplifié s'appuyant sur trois (3) axes :

- L'Axe du désir : le sujet poursuit un objet ;
- L'Axe de communication : le Destinateur (D1) définit l'objet à poursuivre et l'attribue au Destinataire (D2) ;
- L'Axe de l'action : l'Adjuvant aide le sujet à réaliser son désir tandis que L'opposant y fait obstacle. Il s'agit là de déterminer le personnage en position du sujet, d'Adjuvant ou d'Opposant.

Ainsi dans le recueil n°1, si nous essayons de réaliser le schéma du côté des Tupuri, le sujet ou le héros est Ndaïré. Il est animé par le désir de vaincre les hommes de Malara afin d'obtenir la fille. Ici, l'objet visé est la femme. Pour ce faire, les adjuvants sont les autres guerriers qui l'accompagnent, les dieux et Tersala ; tandis que les habitants de Malara y font blocus. Ceci étant, Ndaïré est poussé par la famille Tersala prétendante (D1) pour leurs propres fins (D2). Donc le Camp de Kankamla se retrouve dans deux pôles : D1 et D2. Dans la même lancée, le récit n° 2, nous propose un schéma analysable actantielle ment. Ici, il peut être réalisé de deux côtés : tupuri et moundang. En effet, côté tupuri, le sujet est le peuple. L'objet intenté est la terre. Dans le récit, la population s'encourage pendant que les Moundang lui tiennent têtes. Le dénouement heureux devait être bénéfique pour toute la population, hélas. Par contre, le côté moundang nous donne un schéma inverse. Dans le texte n°3, les populations de dablaka, de Tikem sont les sujets. Leur intention est de reconquérir leur espace habitable déjà envahi. Ils sont aidés par les gens de Bango ainsi que leurs dieux. Entre temps, les Kera ne voulaient pas capituler. Alors, les peuples dablaka, Tikem se situent dans trois pôles : sujets, destinateurs et destinataires.

Nous poursuivons cette partie d'analyse actantielle avec le texte n°5 : L'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad). Comme dans presque tous les autres récits, le héros épique est

bien évidemment Djeodjeorou, le chef des guerriers tupuri. C'est lui qui vainquit l'Arabe Daldi Mahmoud. Là, l'objectif est de refuser l'islamisation (la reconquête des terres occupées également). À cet effet, il est poussé et aidé par ses compagnons ainsi que les femmes, bref, par la population qui ne cesse de l'encourager par des acclamations (à la fois destinataires, destinataires et adjuvants). Celui qui essaie de mettre vraiment son projet en péril est l'Arabe, donc L'opposant.

Cependant, au regard des autres récits précédemment analysés, nous nous rendons compte que le texte n°6 : la guerre autour des chants gurna s'avère complexe, vu ses multiples séquences à pleins rebondissements. La preuve, si nous essayons de schématiser les deux camps de danseurs, c'est à dire ceux qui sont d'accord pour le chant de Djémaaga de Falépiyew et les partisans de Dargalé de Daoua, nous obtenons un résultat opposé, l'un contre l'autre. Les deux parties se tiraillent ; les membres de chaque camp se soutiennent unanimement. Il n'y a pas une intervention d'adjuvants d'une partie à l'autre. Ils sont tous des héros. Les deux camps opposés manifestent un désir : faire déclamer l'unique chanson, mais malheureusement, le choix du morceau ne fait pas l'unanimité.

TROISIÈME PARTIE: FONCTIONS, MODALITÉS THÉMATIQUES ET ESTHÉTIQUES DES ÉPOPÉES TUPURI

Cette troisième et dernière partie du travail est également animée par deux chapitres. Le cinquième chapitre qui parle des fonctions et modalités thématiques, consiste à montrer l'importance mais surtout le rôle que jouent les épopées guerrières en milieu tupuri. Ensuite, tout en nous appuyant sur le corpus, nous démontrerons que les thématiques que traitent les récits, situent bel et bien l'Homme tupuri dans son cosmos. Ils traitent de la vision du monde tupuri. Autrement dit, nous ressortirons l'imaginaire tupuri dans le corpus recueilli. Et le sixième chapitre nous entretient sur l'aspect esthétique contenu dans le corpus. C'est à dire la façon dont les informateurs décrivent les événements (du fond et de la forme) nous intéresse à plus d'un titre.

CHAPITRE V : FONCTIONS ET MODALITÉS THÉMATIQUES DES ÉPOPÉES TUPURI

V-1 Les fonctions

Dans les sociétés africaines, l'oralité occupe une place primordiale. Comme toute autre œuvre littéraire, elle transmet un message, voire des messages pour son peuple. L'ensemble de genres qui la composent sont des discours. Eno Belinga dit qu'on peut identifier un récit oral par sa nature, car tout discours peut avoir comme « *intention manifeste de raconter ou de rapporter des évènements* »⁷⁴. Lorsque le discours raconte une histoire, celle-ci peut être essentiellement longue ou fictive. Ou l'histoire racontée peut se baser sur un fond social réel. Cela dit, l'épopée qui fait l'objet de notre analyse s'inscrit dans cette logique. D'emblée, les épopées africaines nous enseignent à plusieurs titres : elles nous renseignent sur l'histoire, sur les valeurs traditionnelles, sur la morale individuelle et sociale, bref, sur tous les aspects de la vie humaine. Pour les Tupuri, les épopées, récits réels à l'initial, puis agrandis par les imaginaires humains constituent des pans ordinaires de cette oralité car elles participent à la construction et à la reconstruction de la mémoire de l'histoire de leur société. Les Tupuri désignent l'épopée par le terme « *durrgi* » ou « *jaw* » qui veut dire affrontements ou combats. Elle pousse les jeunes hommes à s'entraîner afin de bien tenir les armes des guerres le moment venu. Véritable « art pour la vie », l'épopée est un moyen d'instruction, d'enseignement et d'éducation comme les contes chez les Tupuri. Cet aspect utilitaire de la littérature orale se révèle dans les fonctions qu'il dégage. Rencontre d'un contenu idéologique et d'une forme poétique dans un contexte socioculturel particulier, l'épopée porte en elle une puissance archétypale. Elle est à la fois divertissement, enseignement, modèle et expression d'un sentiment clanique, éthique ou national. Cela dit, la lecture de nos textes nous présente des fonctions suivantes : la fonction socioculturelle, la fonction idéologique ou politique, la fonction ludique, la fonction didactique, la fonction fantastique et la fonction initiatique.

V-1-1 La fonction socioculturelle

La fonction sociale des discours chantés ou parlés peut servir également de trait de démarcation. Ces histoires ne s'utilisent que selon les circonstances. Étant très proche de la société, avons-nous dit, le texte littéraire oral est lié étroitement, quant à sa production et à son utilisation, aux différentes divisions qui la composent, tant au niveau des groupes ethniques que

74 Eno Belinga S.M, *Littérature orale africaine*, Paris, Éd, Les Classiques africains, 1978, p.72.

des couches sociales. Ceci étant, si tout texte oral est vivant dans la communauté qui l'a vu naître, les récits oraux que nous avons transcrits s'expriment au quotidien dans la société tupuri qui les produit et qui les utilise au rythme de ses activités et de ses manifestations. Ils sont marqués par leur milieu de production (où ils remplissent les fonctions sociales importantes, plus précisément pour certains rites). Et la démarche d'approche pour les expliquer tient en gros compte de tous ces facteurs. Dans cette partie, nous déroulerons l'importance des épopées transcrites sur le plan social et sur le plan culturel du monde tupuri.

D'abord, au niveau des réalités sociales, plus souvent, les textes épiques obéissent à un certain nombre de critères bien définis. Sa conception, son utilisation et son évolution diffère d'une société à une autre. Chez les Tupuri, la narration de l'épopée s'effectue suivant un choix linguistique bien approprié. Les narrateurs-informateurs ont tendance à avoir recours aux termes grossiers, aux expressions locutives, à l'humour. À titre d'exemple, dans le récit n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad), la chanson qui exalte la bravoure du héros illustre parfaitement cette énumération. Les vers sept (07) : « *Bii yuu ninafi, a yuu diŋ bil fiyew gualaa* » et neuf (09) : « *wal huud mbaga huud huud dó manyâh huu wâr hólâ* » sont humoristiques. Le premier extrait (chez nous, l'eau ne coule que dans une rivière) et le deuxième (le garçon (Musulman) n'a qu'à mourir comme un crapaud sous la jarre) réduisent, de manière sarcastique, l'image du chef des Arabes Daldi Mahmoud. Vu le choix de mots dans la chanson, le Musulman ne représente absolument rien aux yeux des guerriers tupuri, auteurs de ce chant. Ce qui veut dire que dans la société tupuri, pour déconsidérer, sinon insulter quelq'un, on le fait désigner par les termes animaliers insignifiants comme le cas avec le « crapaud ».

Fort encore, à l'instar d'autres genres oraux, l'épopée se présente comme un véritable « vecteur de communion ». De prime à bord, nous sommes sans ignorer que le récit épique se construit généralement sur un moment de crise sociale, culturelle et politique ; un désordre social et culturel autour duquel, un combat s'engage pour une restauration de l'ordre et de la paix. L'épopée réveille la notion d'identité culturelle d'une communauté donnée, en même temps qu'elle suscite, par exaltation dans la communion, une tension vers cette identification. Au-delà des tensions qu'elle déroule, l'épopée est essentiellement l'objet de reconnaissance et, transmet les valeurs sociétales et culturelles d'un groupe donné. À cet effet, Christian Seydou remarque que : « *Toute personne qui a, en Afrique, assisté à l'énonciation d'une épopée, n'a pu rester insensible au " caractère communial ", dirons-nous, de cette manifestation culturelle et n'a pu que reconnaître les qualités spécifiques de ce genre qui sont : son dynamisme mobilisateur, sa*

capacité de faire communier un public unanime dans une exaltation suscitée par une mise en forme particulière d'une donnée idéologique commune faisant partie du savoir collectif »⁷⁵. Chez les Tupuri néanmoins, la récitation de l'épopée est rare, très rare, alors qu'elle vise à renforcer la cohésion du groupe. En dépit de leur aspect réel agrandi par l'imaginaire humain, les épopées collectées nous renseignent sur les croyances du peuple tupuri qui les produit, croyances qui demeurent utiles pour les hommes de tous bords. Ainsi, les épopées recueillies reflètent et transmettent les valeurs de la socioculture tupuri. Les épopées sont racontées aux jeunes générations afin qu'elles puissent se former à travers les agissements des héros. Chez les Tupuri, on raconte les épopées aux jeunes pour faire pérenniser les valeurs sociales et culturelles du monde tupuri. Toutes ces valeurs forment ce que l'Homme tupuri appelle le « *taïbon* » ou le « *taïkaara* » qui signifie rassemblement, union ou communion. Ceci découle bien entendu du comportement sociable et solidaire de l'Homme tupuri qui allie courage, fierté, l'esprit tolérant et combattif de ce dernier. Les héros individuels et collectifs sont porteurs des valeurs, tant sociales que culturelles.

Par exemple, la lecture du texte n°2 : La guerre historique entre les Tupuri et les Moundang à Debané nous donne une idée claire sur le mode de fonctionnement de ces deux sociétés. Construite sur fond des problèmes fonciers, cette épopée met en présence des identités socioculturelles remarquables de ces deux communautés. Déjà du côté moundang, la “ technique des combats à venins ” héritée chez son ami peut rester très en vogue dans ce milieu. Elle est devenue une tradition exprimée dans les rituels. Tous les Moundang (grands ou petits) se reconnaissent dans cette pratique. Leur victoire finale sur les Tupuri s'apparente comme un acte d'union ; source de leur libération aux mains des Tupuri.

Le texte n°4 : La grande bataille du peuple tupuri à Tining véhicule également les messages. La victoire remportée confirme la détermination et l'engagement qui caractérisent l'homme tupuri. Très unis comme les guêpes, ils ont dû batailler farouchement. Par ailleurs, les lieux où les Kera furent massacrés et enterrés sont devenus des lieux culturels abritant des rites, à chaque fois que les morts en demandent le sang d'un cabri ou d'un coq. Quant aux Tupuri vainqueurs, les prières des charlatans, des marabouts, des chefs de terres... ont valablement porté

⁷⁵ Seydou, Christiane, « Comment définir le genre épique ? Un exemple de l'épopée africaine » in *Genres, Forms, Meanings : Essays on African Oral Literature*, 1982, p.88.

des fruits : toute la population a célébré de la manière quasi unanime l'héroïsme des hommes tupuri partis au front.

Quant aux coutumes (pratiques et croyances), elles sont vivantes dans notre corpus. C'est-à-dire dans nos textes, des pratiques, des croyances et des coutumes propres à la société tupuri concernant les activités religieuses et ludiques sont généralement évoquées. Par exemple, à la veille de chaque événement guerrier, la population a l'obligation d'effectuer des sacrifices rituels. Elle doit prier et vénérer les totems afin de solliciter leurs faveurs ; les oracles sont obligatoirement consultés. La lecture des différentes époques recueillies nous offre des phénomènes culturels du monde tupuri.

Alors, toutes les épopées que nous avons recueillies jouent des rôles primordiaux, tant sur le plan social que culturel car en milieu tupuri, les épopées ne sont possibles que lorsque les rituels qui les précèdent sont normalement accomplis. C'est à dire que pour remporter une bataille délicate chez les Tupuri, des sacrifices d'abord être effectués aux dieux; les oracles sont consultés pour ces circonstances. Dans la forêt sacrée ou devant le bois sacré, le chef de terre exerce son pouvoir de prêtre, des incantations sont faites afin de chasser le mauvais sort. Les valeurs sociales de ces épopées vont dans le sens de la communion, sinon du vivre ensemble.

V-1-2 La fonction idéologique ou politique

En général, la fonction idéologique ou politique s'adresse beaucoup plus aux adultes qu'aux jeunes. La mise en récit des problèmes sociaux a pour souci d'interpeller l'Homme afin d'avoir un esprit de discernement. Notre souci est de montrer la portée idéologique ou politique, c'est-à-dire les enseignements qui sont contenus dans nos textes épiques recueillis. À travers ces accrochages, les jeunes gens doivent copier les exemples pour leurs propres fins. En effet, nous sommes sans ignorer que l'épopée déroule des problèmes politiques. La lecture des grandes épopées africaines montre souvent que le pouvoir est violé, aussi bien dans son contenu que dans son exercice. L'épopée met l'accent sur les tensions politiques ainsi que les raisons de neutralisation de celles-ci. On peut par exemple interpréter la crise politique comme un conflit individu-groupe, c'est à dire le conflit politique est lié à celui de la société. De ce point de vue, le héros épique est impliqué dans la relation individu – groupe comme représentant de la communauté. L'épopée est le résultat des aptitudes physiques d'un homme hors du commun incarnant le destin d'une collectivité donnée. Elle est l'expression d'un parcours fantastique. Pour ce faire, certains de nos récits réservent une des belles pages à la question de la gestion d'un groupe ou d'un peuple. Ainsi dans notre épopée n°1, la trame nous montre la façon dont le chef

guerrier Ndaïré ménage et conduit sa troupe vers la victoire. Le parcours ainsi que les qualités du héros nous enseignent le sens du leadership.

Dans le deuxième texte, la coalition des Moundang avec les Peuls contre les Tupuri est frappante ; comme pour dire qu'on ne peut pas prétendre remporter une bataille aussi délicate en étant désunis. Le combat nécessite forcément une union, une stratégie, une réflexion, surtout une réflexion positive.

Dans le même ordre d'idée, ces textes recueillis nous enseignent le courage, l'endurance et la bravoure : ces éléments permettent aux héros d'avoir la fermeté d'âme pour supporter ou affronter le danger ou la souffrance. Dans le récit n°3 : la grande bataille du peuple tupuri à tining, armés, puis bénéficiant de soutien, le peuple tupuri est venu au bout de leurs voisins kera. Nos textes nous enseignent également la loyauté ou le loyalisme, c'est-à-dire la fidélité à une cause ; le stoïcisme (qui prône la fermeté de l'âme devant un adversaire). Dans le recueil n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad), le guerrier Djeodjeorou n'a pas hésité à mettre en déroute le chef des envahisseurs arabes Daldi Mahmoud lors d'un duel : « Djeodjeorou saisit son sagué avec toute sa puissance et cria : c'est fini pour toi l'homme à pénis coupé » et trancha son cou.

V-1-3 La fonction ludique

Comme le conte, la narration de l'épopée a pour fonction de relater un récit pour divertir. En général, les enfants qui voient ou écoutent le *mbaga-jaw* ou le *sin-jaw* (danse et chant guerriers) ne trouvent en l'épopée que le côté divertissant, le côté récréatif. Les enfants sont aussi intéressés. Dans les recueils, il faut admettre que, amuser, distraire, plaire et s'évader constituent l'une des fonctions. Chaque producteur (informateur), n'hésitant pas quelque fois à aller au dévouement pour produire le maximum d'effets sur ses auditeurs, s'ingénie à y réussir. Le talent ou l'art des producteurs mais aussi l'utilisation du comique font égayer les auditeurs et spectateurs. Justement, la partie mélodieuse du récit n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad) est illustrative car elle utilise toutes les occurrences. Les chants et danses guerriers constituent une partie de loisir pour tous ceux qui, en plein jour, cachés dans leurs maisons, se retrouvent emportés par la belle chorégraphie et mélodie des soldats. Oui, signalons qu'en milieu tupuri, le *mbaga-jaw* est exécuté par les guerriers. Ces séquences mélodieuses constituent un passe-temps permettant aux spectateurs, mais aussi aux héros d'oublier les soucis pendant un moment. Cela dit, dans le texte n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad), l'extrait suivant qui célèbre le héros Djeodjeorou est tellement captivant :

«Wel mboloro, wel tchanwalé

Maï Jon mola maï jon molin ni panbo la

Bãã mãã Jon nãã, mo'o warmo tangu pelbi wã

Wel ma caw bilbo dé puy do pah mãã bil kaw

Yiyiyihhhhhhyiyiyihhhhhh

Wel mboloro, wel tchanwalé

Bi yuu ni nãã à yuu ding bil piyew guelã

Yalé jonwé, mba mbi jonmé ti bon gaa

Wel hud mbé ga hud hud do manyã huu wer höle ».

Par une rythmique très agréable, cet extrait qui abonde des figures de style et autres formes d'agrandissements du merveilleux, présente un côté esthétique admirable. Cette chanson est entonnée par les autres compagnons guerriers en hommage à Djeodjeorou. Elle exalte les qualités de ce dernier et humilie par contre l'adversaire par des termes métaphoriques. Pour ceux qui savent et comprennent ce son, il suscite une impression d'étonnement et permet aux auditeurs et aux téléspectateurs de se délasser car il les enchante tellement. Comme désormais le temps de stress est passé, on doit faire de la place à la joie, sinon à la fête. Il est vraiment touchant.

Armés de leurs instruments de guerre et de leur art oratoire, les chanteurs et danseurs guerriers, tous en chœur, scannent sans cesse les noms de l'enfant prodige Djeodjeorou et du vaincu arabe. Débordés de joie indescriptible, ils entonnent et déclament leur refrain pour donner davantage du rythme, de force et d'ampleur à leur chorégraphie tout en complétant par des gestes et de l'intonation afin de produire des effets spectaculaires (sonorités de tambours, crescendo, répétitions...). Quant aux femmes, elles sont dans l'euphorie dans la cour du chef du village.

V-1-4 La fonction didactique

En Afrique, l'épopée vise, à l'image d'autres genres oraux, à donner un enseignement. Les récits historiques constituent nos musées, des monuments, bref, nos seuls livres. Les textes épiques transmettent un enseignement et forment l'individu à travers les agissements des personnages. Il y a toujours une leçon à donner, une valeur à enseigner aux hommes et surtout aux jeunes. Cette fonction permet aux auditeurs, aux spectateurs et aux lecteurs d'inculquer des notions encyclopédiques sur la vie. Car comme le conte, l'épopée est une école de la vie qui

incite à la création et à la maîtrise de soi et de la parole. Amadou Hampâté Ba disait : « *la parole est un fruit dont l'écorce s'appelle bavardage, la chair l'éloquence et le noyau bon sens. En donnant à l'homme le verbe, Dieu lui a délégué une part de sa puissance créatrice, c'est par la puissance de verbe que l'homme, lui aussi crée* ». Les récits que les hommes composent portent en eux des messages pédagogiques très édifiants. Tout en distrayant parfois, la plupart de nos recueils transcrits éduquent, enseignent par la morale qu'ils dispensent et par l'ensemble des diverses connaissances (les mœurs, l'histoire, les techniques) qu'ils contiennent. Tous les récits développent le savoir-être, le savoir-savoir et le savoir-faire des hommes ; le respect des croyances (les divinités, les interdits, les pratiques religieuses) ; les techniques du combat ; l'histoire du clan ou du village ; le respect des ancêtres, des vieux, du sacré et des aînés. Déroulant tous ces éléments, les épopées recueillies nous aident à bien nous connaître et à connaître nos milieux. Les qualités que les Tupuri veulent inculquer aux jeunes gens se manifestent à travers ces textes.

En effet, la plupart de nos recueils comportent une part importante de valeurs morales à imiter. Dans le récit n°5 par exemple, on se rend compte que le héros Djeodjeorou est le plus souvent mû par l'intérêt général de sa population. Par sa détermination, il est animé par une cause noble. Ses agissements à l'encontre de l'envahisseur arabe Daldi Mahmoud nous laissent deviner qu'il place l'intérêt général au-dessus de ses préoccupations personnelles. Lui seul, a plié cette fameuse bataille. Admettons tout simplement que Djeodjeorou est un personnage au grand cœur, donc un bel exemple à imiter. Aussi dans le texte n°1 : l'épopée de Ndaïré, le personnage principal Ndaïré enseigne plusieurs valeurs. Le fait qu'il ait accordé son aval à l'appel de Tersala, confirme nettement sa générosité et son esprit d'ouverture. Par extension, dans le récit n°4 : le peuple tupuri face aux Peuls à Gouyou (Cameroun), les Tupuri du Tchad qui associent leurs forces à celles des Tupuri du Cameroun afin de chasser les Missionnaires Peuls s'avère un acte très solidaire. À travers toutes les références textuelles, il faut, sans doute, affirmer que ces personnages héroïques mettent en évidence un système de valeurs et incarnent, suivant les cas, les vertus qui les mènent à la réussite sociale ; tout comme les défauts qui les conduisent à leur perte, sont aussi une leçon à tirer par la jeunesse. Ces qualités sont donc la prudence indispensable à la survie ; la bonne mémoire, la générosité et la pudeur, la ruse parce qu'elle est indispensable pour la défense des jeunes contre les forces brutales et malfaisantes de l'environnement ; la bonne compréhension de la société dans laquelle ils sont appelés à vivre notamment les attitudes de ses membres. En déroulant ces récits, nous voulons aider les enfants ainsi que les adultes à trouver mais aussi à retrouver leur place ou à s'insérer dans cette communauté où chacun a une fonction

spécifique à remplir. Également, la dignité et l'honneur sont une qualité qu'ils doivent apprendre à préserver jalousement. En grandissant, les jeunes hommes doivent mettre en pratique toutes ces valeurs enseignées par les héros dans ces épopées. Donc à travers toutes ces valeurs enseignées, la jeunesse tupuri en particulier et africaine en général, désireuse de mener une lutte, devrait s'y référer, puisque le monde Afrique fait face à de nombreux défis.

V-1-5 La fonction fantastique

D'emblée, le fantastique est un genre littéraire dont on date généralement l'apparition à la fin du XVIII^{ème} siècle en France. Plus souvent dans les récits fantastiques, le surnaturel intervient dans la réalité. Le fantastique naît de l'hésitation entre deux lectures : rationnelle et irrationnelle. Une atmosphère de peur et d'angoisse touche les personnages et les rend parfois nerveux. T. Todorov tente d'éclairer la nuance qui existe entre le fantastique et le merveilleux. Selon lui, le fantastique se distingue du merveilleux par l'hésitation qu'il produit entre le surnaturel et le naturel ; le possible et l'impossible ; parfois entre la logique et l'illogique. Le merveilleux, au contraire, fait appel au surnaturel dans lequel, une fois acceptés les présupposés d'un monde magique, les choses se déroulent de manière presque normale et familière. Le héros fantastique a presque systématiquement une réaction de refus, de rejet ou de peur face aux événements surnaturels qui surviennent. Le fantastique est souvent marqué par une atmosphère particulière, une sorte de crispation due à la rencontre de l'impossible. La peur est omniprésente, tant chez les héros que chez les lecteurs.

Cela dit, le fantastique est le propre de l'épopée. Dans les épopées africaines en gros, des êtres surnaturels interviennent dans l'action et se font les adjuvants des héros. Ces êtres peuvent être des génies, des fantômes, des mânes ancestraux, etc. Ils peuvent apparaître soit sous forme humaine, soit sous forme animale dans les récits. Le fantastique naît généralement des tensions entre familles, proches ou voisins.

Ainsi, dans notre texte n°6 : la grosse guerre autour des chants gurna, le fantastique se manifeste à travers l'extrait suivant : « *Après, le deuxième camp intervient à son tour avec la chanson de Djémaaga, emportant de son passage le toit du défunt qui, à la surprise générale, prit feu et se réduisit en cendres entre les mains des danseurs. Néanmoins, le batteur de tam-tam qui se trouvait au-dessus du toit n'a pu être touché par la flamme* ». Comment comprendre qu'une personne assise sur le feu ne peut-elle être touchée ? Ceci doit absolument intriguer les spectateurs. À travers cet extrait, nous sentons déjà la peur qui habite les spectateurs mais aussi les acteurs des accrochages. Plus loin, la façon dont les hommes Kera maîtrisent et arrêterent

toutes les sagaies lancées, causant la panique chez les rivaux et les spectateurs, confirme l'aspect fantastique du texte. Cette scène plonge profondément ceux qui assistaient à la fête dans le doute partagés entre le réel et l'irréel. L'étonnement et l'émotion étaient au rendez-vous.

V-1-6 La fonction initiatique

Comme tout genre littéraire oral, la fonction initiatique de l'épopée se manifeste essentiellement à travers un langage symbolique et métaphorique. À la différence des autres personnages ordinaires du récit, l'initié a facilement accès aux codes secrets linguistiques ou gestuels du monde des adultes. Plus souvent, la fonction initiatique se lit à travers un héros qui meurt symboliquement pour renaître, en nous présentant des scènes atypiques. En clair, le texte initiatique est dominé et rempli de la communication codée ; le profane n'y comprendra rien. À cet effet, Amadou Hampâté Ba⁷⁶ explique que le texte initiatique illustre les attitudes à imiter ou à rejeter, mesure ou les espèces à discerner et les étapes à franchir lorsqu'on est engagé dans la voie difficile de la conquête et l'accomplissement de soi.

La chanson très imagée du texte n°5 déroulant la bravoure du héros Djeodjeorou est illustrative, puisqu'elle est composée et chantée par les guerriers initiés. Autrement appelé le *siŋ-ŋaw* ou le *m̄baga-ŋaw*, cette chanson, très mélodieuse, est métaphorique. Dans leur texte, les guerriers comparent le cœur de Djeodjeorou au lait d'une vache dans l'enclos. « *Wəl m̄boloro* » signifie en français « garçon de grande taille ». En chœur, tous souhaitent que la mort puisse les emporter avant Djeodjeorou et non le contraire. En revanche, il détruit l'ennemi, c'est à dire le chef des Arabes en le qualifiant de crapaud sous un canari d'eau. Donc, toutes ces représentations imagées, il n'y a que les initiés pour les décoder afin d'en saisir la signification. Toujours dans le même récit, nous nous rendons compte que le héros Djeodjeorou va tous les jours dans les forêts à la rencontre des fauves, alors que l'endroit est bien impossible pour tout membre du village à accéder. Ceci ressemble à un voyage initiatique. Nous pouvons déduire que c'est dans les forêts qu'il trouve souvent sa force physique.

V-2 : Les unités thématiques

Plus souvent, la culture d'une société humaine donnée est pour elle une source de puissance. Elle renferme une vision particulière de ladite communauté. Il en va ainsi dans la société tupuri qui constitue notre champ d'étude. À travers les différents genres oraux qui rythment l'existence quotidienne des hommes dont l'épopée, on peut lire les aspirations des

76 Hampâté Ba Amadou, *Contes initiatiques peuls*, Pocket, 2000, p.04.

individus. S'agissant de notre corpus, nous entendons ressortir clairement ce que l'imaginaire tupuri à travers le parcours des personnages épiques dans les épopées transcrites, L'épopée est un genre qui met en scène le geste du héros pris dans une situation du défi, avons-nous dit. Par thème, il faudra entendre parler de sujets ou de motifs des actions des héros de l'épopée mais aussi les autres notions que cette quête engendre. Ainsi, en recourant à l'unité lexicale des narrateurs-informateurs en tant que segment textuel, c'est-à-dire l'énonciation permettant de comprendre les positionnements et les agissements des personnages, l'étude de nos textes recueillis nous ressort plusieurs thèmes comme la guerre, la mort, l'amour, la solidarité, la croyance traditionnelle, la force, la souffrance, retenus selon les critères de pertinences. Ainsi, chaque thème décrit une valeur spécifique et entretient également des relations avec les autres unités.

V-2-1 La guerre

Quand deux sociétés entrent en conflit, il se produit « une situation de brutalisation ». À travers cette acception, on comprend qu'à l'origine, la guerre est un phénomène totalement humain. Elle se définit suivant plusieurs domaines. En sciences sociales et humaines, la guerre est un phénomène qui oppose des populations armées d'un même territoire mettant en péril les vies humaines et matérielles. Elle se fonde sur des affrontements plus ou moins violents. De nos jours, on se rend compte que la guerre se retrouve inscrite dans l'intrigue de la littérature.

En effet, pour beaucoup de spécialistes d'épopées, le genre épique « est le propre de la guerre ». Elle était conçue essentiellement guerrière. Ce qui fait que dans la plupart des épopées africaines, la guerre occupe une meilleure place.

Dans toutes nos épopées, on voit une place centrale réservée à la lutte que les héros livrent à leurs adversaires pour s'affranchir de leur violence. Raison pour laquelle, Yaossala Bagao explique qu'à l'époque ancienne chez les Tupuri, l'épopée se concevait beaucoup plus dans l'envie d'acquérir les biens d'autrui ; le plus fort avait toujours raison sur le plus faible au point de s'accaparer de ses biens. C'est à dire lorsqu'une famille donnée se sent capable et puissante, elle peut décider livrer une guerre à celle qui est faible possédant des biens matériels comme les bœufs par exemple pour en faire siens. C'était totalement un monde de la jungle, poursuit-il. Déjà, tous les titres de nos textes sont évocateurs, puisque notre analyse nous fait découvrir que la guerre est au cœur de ces récits recueillis. C'est d'ailleurs le sujet fondamental de ces récits oraux. Par exemple dans le texte n°6 : la grosse bataille autour des chants gurna, les accrochages sont partis d'une simple mésentente quant au choix de la chanson gurna qui devait animer la

cérémonie funèbre. Ayant recours à tous les moyens de la guerre, les deux camps opposés se sont affrontés violemment occasionnant plusieurs morts. En plus, certains passages du texte n°3 correspondent parfaitement au thème de la guerre. En d'autres termes, décidés à remporter la bataille, les guerriers tupuri ont surpris, puis attaqué leurs ennemis Kera comme des guêpes. En gros, la fonction guerrière dans nos textes recueillis a pour but la conquête des terres et la domestication de l'espace.

V-2-2 La mort

L'épopée, écrit Hegel, trouve sa situation la plus convenable dans « l'état de guerre », donc dans des combats où le héros affronte la mort, la donne et parfois la reçoit aussi. De façon courante, la mort est la fin de la vie terrestre qui peut résulter de la violence ou être naturelle. Dans les deux cas, la mort est la manifestation de l'interruption de la vie terrestre de l'individu. De ce faire, on peut parler de la mort d'un individu occasionné par un autre dans le but de démontrer sa force. Dans la plupart de nos épopées, cela se remarque aussi bien sur le plan narratologique que thématique ou stylistique.

En effet, dans tous les textes transcrits, on note que la mort est au centre des intrigues car la lutte des héros se situe dans les situations d'affrontements et de morts. Nos récits déroulent ce qu'on pourrait appeler « une poétique de la mort ». Ils esthétisent la mort de façon à pouvoir attirer l'attention des lecteurs, puisqu'ils sont, d'une certaine façon, les récits même de la mort des héros. Il s'agit ici de la mort humaine ou de la mort d'hommes. Cela dit, certains personnages sont morts au combat lors d'un seul accrochage : c'est le cas des habitants de Malara dans le texte n°1 : l'épopée de Ndaïré. Cette guerre s'est déroulée en épisode unique, aboutissant à la disparition sans pitié de ces derniers. Par contre, d'autres rendent l'âme au terme d'une longue vie d'exploits et de conquêtes, comme les Musulmans peuls dans le récit n°4 : le peuple tupuri face aux Peuls à Gouyou (Cameroun). Autant d'années victorieuses sur les autochtones tupuri, les Peuls ont fini par succomber face aux Tupuri. Aussi, dans le texte n°2 : la guerre historique entre les Tupuri et les Moundang à Debané, au départ, les Tupuri s'en sortent victorieux durant plusieurs épisodes de combat. Mais pendant la dernière séquence, ils se retrouvent piégés par leurs adversaires Moundang, notamment l'utilisation du venin emprunté chez les Peuls. Le piège que les *Mbar-haïns*⁷⁷ ont tendu aux Juéré a coûté la vie à plusieurs de ces derniers. L'extrait qui

⁷⁷ Mbar-haïns: c'est un terme historique péjoratif. Il signifie littéralement ' frapper n'importe comment et n'importe où '. Il est en effet un code que les Tupuri faisaient passer entre eux lors

suit, illustre bien le concept de la mort dans le texte : « *Ne sachant pas le piège tendu, les Tupuri se présentent le matin pour un nouvel épisode de combat. Malheureusement, ils ne s'en sortiront pas saints et sauves. Car, cette fois-ci, chaque guerrier tupuri qui se voit piqué par l'épine venimeux, tombe immédiatement [...] plusieurs soldats tupuri sont morts sur le champ de bataille et, les hommes robustes capturés* ». Les guerriers tupuri sont guidés par des sentiments nobles, ceux de reconquérir leur espace envahi par tous les moyens. De leur côté, les Moundang comptent sur leurs amis les Peuls pour mettre en déroute leurs adversaires tupuri. Aussi, l'une des caractéristiques du héros épique est d'affronter la mort, le danger ; il doit affronter la mort de ses proches, de ses coassociés. Même analyse dans notre texte n°3 : la grande bataille du peuple tupuri à Tining, la guerre a opposé les Tupuri aux Kera. Dans l'extrait suivant, nous remarquons que ce fût une bataille au cours de laquelle plusieurs hommes Kera ont été décapités : « *Tining, Bissi et Korbograï furent le théâtre de cette guerre sanglante où les Kera ont été massacrés [...] les dépouilles mortelles kera ont été entassées derrière un bosquet de kapokier à Tining* ». À travers ce passage, on retrouve le champ lexical du combat : « massacre » ; « les dépouilles mortelles » symbolisent la mort. Toutes ces situations atroces confirment le caractère épique des récits, car une épopée sans le sang ne mériterait pas mieux d'être appelée épopée. Au regard de ces extraits, on perçoit bien que la mort ponctue le parcours des héros, ils la subissent et en font recours pour se réaliser et vaincre l'ennemi. Enfin, considérée souvent comme des textes vérifiés ou prosodiques avec des accents poétiquement élevés, nos textes transcrits font résonner la mort comme une réalité programmée par l'adversaire. Et ceci donne parfois lieu à des modes d'expression très particuliers, comme les cris vengeurs : « *[...] c'est fini pour toi l'homme au pénis coupé !* », lance Djeodjeorou à son ennemi Daldi Mahmoud dans le recueil n°5.

V-2-3 L'amour

L'amour est perçu généralement comme un vif attrait physique ou sentimental vers une personne de l'autre sexe ; un élan du cœur vers quelqu'un. Autrement dit, c'est un sentiment unificateur, une force attachante entre deux âmes et qui s'exprime de diverses manières. L'amour se manifeste sous plusieurs formes : on parlera d'amour filial, éros et agapè ; aussi un attachement pour son territoire ou sa patrie. Ainsi, nous sommes en mesure de démontrer que

des combats contre les Moundang. En revanche ces derniers appellent les Toupouri Juεε signifiant lancer avec des flèches.

certain passages de nos récits semblent correspondre à toutes les formes de l'amour puisque tous les textes à l'étude développent, chacun à sa façon le champ lexical de l'amour.

D'abord, signalons que dans nos récits, c'est pour le souci de défendre leurs territoires ainsi que les causes communes de leurs coassociés que les héros guerriers s'engagent dans les luttes. Autrement dit, à scruter de très près ces récits, nous nous rendons compte que les personnages principaux mettent au centre de leurs préoccupations, les grands intérêts de leur village ; ils assurent la défense de leur religion, de leur culture. Bref, ils sont patriotiques. C'est bien cette idéologie qui anime clairement tous les acteurs de ces épopées. Par exemple dans le texte n°4 : le peuple tupuri face aux Peuls à Gouyou (Cameroun) c'est à cause de l'attachement à leur territoire et à leur culture que les Tupuri ont livré une contre-offensive aux missionnaires islamiques peuls. Imbus de leurs us et coutumes, ils ne veulent pas changer de religions, ou du moins abandonner leurs traditions au profit du prophète Mohammed ; un messager d'Allah qu'ils ne connaissent pas, mais qu'on les oblige de prier. Les autochtones tupuri manifestent un fort attachement à leurs réalités socioculturelles. Aussi, ce thème amour trouve-t-il ses raisons dans ce texte à travers l'acte que les Tupuri du Tchad ont posé, c'est-à-dire secourir ceux du Cameroun, déjà en danger de mort entre les mains des Peuls. C'est par l'amour pour leurs frères du Cameroun que les Tupuri du Tchad ont fait cela. Au final, tous luttent pour la même cause :refuser la campagne islamique et l'installation des Peuls sur leurs territoires.

Aussi, nous retrouvons une forme de l'amour éros dans le texte premier : c'est d'ailleurs le thème central de ce récit. Les habitants de Malara et ceux de Tikem, tous amoureux et prétendants d'une jeune fille, s'affrontent violemment. Autrement dit, les personnages nous font connaître leur idéologie à travers leurs agissements. C'est-à-dire, vu les réactions de deux parties rivales, on sent clairement que'elles sont tellement amoureuses de la jeune fille, de surcroît, elles la voudront pour femme. Face à cette situation délicate, les deux prétendants s'en sont laissé aller dans des invectives et défis. Le vainqueur a fini par épouser la fille. Néanmoins, il y a une forme d'amour filial qui se lit dans ce texte également. Conscient de la menace de mort qui pesait sur son fils Kankamla, Tersala part demander de l'aide à Ndaïré le guerrier afin de le sauver. À la fin du récit, le coup a bien fonctionné. Donc, Tersala a manifesté une véritable affection pour son fils.

V-2-4 La solidarité

De façon simple, la solidarité est un sentiment de responsabilité et de soutien mutuel entre plusieurs personnes, plusieurs groupes. C'est un lien fraternel qui oblige tous les êtres humains

les uns vers les autres. D'une certaine façon, la solidarité est synonyme de la cohésion, de l'unité, de l'amour agapè. Elle est une action, une force par laquelle les parties d'un corps ou les membres d'une société donnée adhèrent entre eux. La solidarité est un sentiment fort qui pousse à l'entraide. L'exploit collectif se réalise toujours dans la solidarité, dans l'union car ne dit-on pas que : « *s'unir pour bâtir, c'est grandir ensemble* »⁷⁸. Concernant nos textes, la solidarité est fortement visible. Tous les personnages ont un esprit solidaire. Dans toutes les épopées recueillies, les personnages s'entraident entre eux. Ils portent les valeurs mythiques fondamentales nécessaires des groupes dans lesquels ils émergent. Plus précisément dans le texte n°4 : le peuple tupuri face aux Peuls à Gouyou (Cameroun), la cohésion est très visible : « *Sous des sons de tambours et des trompettes caractéristiques des guerres tribales d'antan, les Tupuri du Tchad attaquèrent en masse les Peuls qui étaient sur le point de partir avec les butins et les esclaves vers Binder où était installée la plus grande de leur confrérie* ». Alertés via les tambours battants, l'extrait montre que les Tupuri du Tchad ont pu secourir leurs frères et sœurs du Cameroun, déjà assiégés. Par là, on comprend bien l'esprit de l'unité qui règne entre les Tupuri. Ils défendent tous la même cause : mettre les missionnaires peuls hors d'état de nuire, puisqu'ils n'ont pas besoin de la religion musulmane. Fort encore, dans le récit n°6 : Une grosse bataille autour des chants gurna, animés par l'esprit du groupe, tous les hommes ont apporté du soutien à leurs camps respectifs. Ils ont dû rester unis afin de mener la lutte. Chaque camp est resté fidèle à son choix. En filigrane, ce sont les deux compositeurs des chants gurna Dargalé de Daoua et Djémaaga de Falépiyew qui sont les bénéficiaires de cette énergie fraternelle.

Donc, à travers les agissements des héros épiques, nous trouvons qu'ils ont le sentiment profond d'appartenance à leurs communautés, parce qu'ils cultivent la solidarité ; ils partagent collectivement les moments forts, sinon difficiles de la vie de leurs groupes. À considérer les personnages comme Ndaïré ou Djeodjeorou, tous deux ont décidé d'œuvrer pour la survie et la prospérité de leurs sociétés. Ils sont la fierté de leurs familles, de leurs clans, de leur ethnie ou de leurs villages. Le contenu de ces textes offre des atouts propices à la consolidation de la cohésion et de l'unité du groupe social décrit. Illustration, l'acte que pose Djeodjeorou dans le récit n°5, contribue fortement à développer l'esprit d'entraide, de fraternité, d'union bénéfique. On sent que la solidarité est régénérée dans la fête, dans la manifestation vécue de l'identité et de l'unité réaffirmées. La chanson ranime, par exaltation contenue. Les images métaphoriques qui se dégagent de cette chanson, sous-tendent l'identité du monde tupuri, sur laquelle repose l'unité

78 Dit par Claudi Siar, célèbre animateur de l'émission Couleurs Tropicales sur RFI.

profonde du groupe. L'épopée tupuri élargit la perspective dans laquelle le groupe se reconnaît, en profondeur, dans le temps et par son enracinement dans ladite communauté (espace). À titre illustratif, le texte n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad) apparaît comme un rituel collectif de la cohésion du groupe. Parce qu'enraciné, il participe, de façon unanime à cette entreprise de construction de la société.

V-2-5 La croyance traditionnelle

Elle est le sentiment d'appartenance aux us et coutumes. Africainement parlant, la croyance traditionnelle est le fait de rester ancré dans ses pratiques culturelles et culturelles. Elle est la conviction qu'un groupe donné a de l'existence de ses dieux. Un lien de confiance s'établit entre ledit groupe et ses totems. Donc, c'est l'ultime conviction qu'un peuple a de la protection de la part de ses ancêtres, de ses devins.

En effet, construites sur fond des conflits, toutes les épopées recueillies nous renseignent en grande partie sur le mode de fonctionnement de la société tupuri. Au regard de ce que nous avons trouvé, la société tupuri est originellement et essentiellement païenne et animiste. Imbus de leurs us et coutumes, les Tupuri expriment leur vision du monde à travers les représentations totémiques. Ils vouent un culte approprié à leurs dieux. Les textes nous montrent que les Tupuri ont une confiance aveugle en leurs protecteurs, du moins aux détenteurs des pouvoirs occultes. Ils sont une communauté restée imbue de sa culture. Déjà, la lecture de tous nos récits nous montre que les rendez-vous guerriers chez les Tupuri sont toujours précédés par des consultations des devins et par des exécutions des sacrifices rituels afin d'écartier les potentiels malheurs qui en sont liés. Après la guerre, le chef du village conduit les guerriers dans la forêt sacrée du village afin de remercier les dieux ; les prières y sont produites. Oui, à travers ces descriptions, on a presque le sentiment de voir la présence de leurs dieux pendant ces circonstances. Il a une forte conviction que les totems ont accepté leur geste de reconnaissance (remerciements). Cela dit, l'extrait qui suit montre clairement à quel point les Tupuri ont une forte conviction pour leurs devins. Pour preuve, à chaque événement, les dieux sont implorés au cours des réunions circonstanciées : *« À la veille, le chef du village et ses notables ont convié la population à une réunion la nuit à travers le son du tam-tam dans le but de trouver une stratégie qui leur permettra de livrer une contre-offensive. Une réunion au cours de laquelle il était décidé d'aller consulter d'abord les devins, obtenir les vœux des ancêtres, puis exécuter certains sacrifices bénéfiques »*. Produit de la société tupuri, ce texte sacrificiel nous renseigne sur des aspects de la vie de cette ethnie : les relations des hommes avec les divinités, l'entente entre les gens, les difficultés liées

aux groupes. Certains de ces aspects tels que les croyances traditionnelles religieuses, les consultations des oracles et les sacrifices d'animaux, le sens de communion...nous semblent assez importants dans le récit.

Très attachés aux pratiques traditionnelles, les Tupuri croient beaucoup en la bonté des dieux légués par leurs ancêtres. Raison pour laquelle, malgré la décadence apparente des coutumes, la concurrence à tous les niveaux dans la vie moderne, la recherche du bonheur et de la réussite imposent au Tupuri le recours aux dieux de ses pères. Signalons que cette pratique est très prisée en milieu tupuri, même aujourd'hui.

V-2-6 La force

La force est une notion polysémique. L'acception qui nous sied mieux, est la puissance physique d'une personne ou d'une chose ; la force fait allusion à l'intensité d'une action de quelqu'un ou de quelque chose. La force fait directement appel au physique, à la forme bien portante d'une personne. Ceci étant, L'épopée est l'expression de la force. Une épopée est toujours constituée des aptitudes physiques et morales des héros, car c'est l'état physique de ces derniers qui fait spécifier le genre de l'épopée. Ainsi, les textes recueillis développent l'idée de la force. La force est inhérente à l'épopée. Dites mais aussi chantées par des chefs, des notables ou encore par des personnes bien informées, toutes les épopées du corpus mettent en scène des forces (affrontements) entre les figures rivales soit au sujet de terres, soit celui de la femme ; ou encore des guerres intestines. Puisque, jadis déjà, la société tupuri est une sorte d'état de nature, une jungle où un groupe d'hommes ou de villages les plus puissants étendent leurs pouvoirs sur leurs voisins. Elle est une société qui ne se néglige pas ; une société qui aime les luttes (affrontements physiques entre humains). Pour preuve, disons que dans presque tous les récits recueillis, la valeur guerrière devient un principe de distinction et une cause de différenciation sociale. Notamment, juste à partir du portrait physique du héros Djeodjeorou fait dans le recueil n°5, nous pouvons dire que le texte déroule le thème de la force. Le duel qu'il remporte sur son ennemie Daldi Mahmoud confirme nettement sa force : « *Vigilant, il dévia le tir de l'Arabe, prit le côté du cheval, puis trancha cou de son ennemi d'un seul coup lors d'un violent contact* ». Il s'est appuyé sur son gabarit pour neutraliser son adversaire. Ici, le lecteur est fasciné par la succession d'actions remarquables. Force, puissance et courage valorisent les personnages qui possèdent, pour la plupart, d'incroyables ressources physiques. Les héros se défient lors des contacts spectaculaires. La force dont a fait preuve Djeodjeorou, a libéré tout un peuple. Même remarque dans le texte n°1 : l'épopée de Ndaïré. L'embuscade que les Ndaïré et sa troupe tiennent

aux hommes de Malara est une véritable démonstration de force. Née à partir d'un jeu d'amour pour une fille lors d'une recherche des bois de chauffe en pleine forêt, l'action de cette épopée aboutit aux massacres. À travers toutes ces références, le contenu guerrier de ces textes, c'est-à-dire les violences absolues, les massacres collectifs pour l'espace, pour la femme ou pour les pouvoirs sont les éléments moteurs de nos épopées transcrites. Le monde des personnages dans les différentes épopées se construit sur la destruction et l'asservissement des voisins. Donc, ces textes insistent davantage sur le gain spatial que thématique : ce qui donne une meilleure lisibilité aux actions des personnages (héros conquérants bien-sûr).

V-2-7 La souffrance

Par définition, la souffrance peut être une douleur physique ou morale, selon qu'elle se rattache principalement à un processus somatique ou psychique dans un organisme. La nausée, la détresse respiratoire, la démangeaison sont les exemples de la douleur physique. L'anxiété, le deuil, la haine, la jalousie, l'ennui sont les caractéristiques de la douleur mentale. La souffrance présente plusieurs degrés selon les situations. Elle résulte de l'état d'une personne ou d'une chose bien précise. Dans les textes littéraires en effet, la souffrance se manifeste à travers les actes que les personnages posent. Les différentes situations qu'ils rencontrent nous font découvrir leurs états d'âmes. Dans nos différents textes transcrits, le thème de la souffrance est remarquable, puisque, d'abord, l'épopée se présente comme un genre qui se construit ou presque dans le sang. Animée par le désir de rappeler et de livrer les explications relatives à une société donnée, l'épopée crée un univers où le plus fort a le droit et les honneurs d'exterminer les faibles et, se propose sans problème de s'en accaparer les espaces. Et les personnages qui se retrouvent dans ces situations chaotiques nous montrent leurs peines, leur mal-être social. La marginalisation de certains personnages, les massacres en masse, les otages sont suffisamment des indices clairs qui expliquent la souffrance. L'extrait suivant du texte n°1 : l'épopée de Ndaïré nous présente la douleur physique des hommes de Malara tombés dans le piège des soldats Tikem : « *Vendredi à quatre heures du matin, les guerriers des Tikem les aperçurent à bord de leurs chevaux et ânes de commerce. Armés de bokraï, de guidigli et de krom, ils surprirent les marchands. Lors des affrontements, Ndaïré le cerveau, réussit à trancher la tête du chef de bande qui est le principal prétendant rival d'un seul coup avec son épée. Les autres furent massacrés et leurs chevaux et commerces saisis* ». Ici, le calvaire est énorme pour les habitants de Malara, d'autant plus que le combat leur était dûr ; un combat sans enjeux. Les hommes de Tikem étaient déjà en bonne position de force car ils s'étaient bien préparés par rapport à leurs adversaires. Donc, les habitants de Malara n'ont fait que souffrir et subir, puisque sans véritable solution à leur portée. La contre-

offensive n'aura pas été possible de leur côté. Dans le même sillage, la souffrance morale et physique se lit également dans le recueil n°3 : la grande bataille du peuple tupuri à Tining. La défaite humiliante que les Tupuri infligent aux Kera sur leurs propres sols est illustrative : « [...] *Tining, Bissi et Korbograï furent le théâtre de cette guerre sanglante où les Kera furent massacrés. Certains durent prendre refuge dans les villages lointains et d'autres traversèrent par natation le fleuve pour aller s'installer à Gouboussia et à Kabbra. Les dépouilles mortelles kera ont été entassées derrière un bosquet de kapokier à Tining [...] La place qui hante encore les gens de nos jours est devenue un lieu de sacrifice pour les Kera. La nuit, personne ne peut traverser ce lieu sans être poursuivi par un fantôme* ».

Donc, vu toutes les fonctions et tous les thèmes que nous avons relevés, nous pouvons souligner que l'ensemble de nos textes transcrits font partie des discours narratifs parlés ou chantés à fond réel, puisque leurs contenus renvoient aux événements, sinon aux histoires qu'ont connus presque tous les villages tupuri. Ces discours sont donc créés à partir d'un fond réel concernant la vie et l'histoire des communautés. À titre d'exemple, tous les villages qui composent le pays tupuri ont subi les invasions nomades (les Peuls) à l'époque. Également, les anciens ont encore en mémoire, les moments conflictuels que les Tupuri de Fianga (Tchad) ont eu avec leurs voisins Moundang concernant les espaces habitables. Pour le clan ou la famille tikem, Ndaïré est devenu une grande figure, un symbole qui représente la force, la liberté. Pour avoir combattu à leur faveur afin d'arracher la jeune femme aux mains des rivaux Malara, les Tikem vouent un culte énorme à ce guerrier hors norme.

CHAPITRE VI : LES RÉSEAUX ESTHÉTIQUES

Dans ce chapitre, il s'agit d'examiner les épopées collectées sur le plan formel le plus immédiat (statut sociologique, gestes et mimiques de l'énonciateur, organisation et conditions de l'énonciation, mode d'énonciation) et sur le plan du texte (contenu et style).

VI-1 La structure formelle

Cette partie du travail présente la manière dont le corpus (les textes que nous avons recueillis) est conçu, combiné et disposé par des techniques appropriées, par des éléments de narration qui ont été destinés à créer une unité homogène ; avec des dimensions variées, dont la conception donne un effet esthétique. À l'instar d'autres genres narratifs oraux, l'épopée est un récit dont la structure facilite à la fois la narration, la compréhension et la mémorisation à l'auditoire ou au lecteur. De l'avis des critiques formalistes, la structure d'un texte, en général, suffit pour saisir sa signification. Avec l'approche de Vladimir Propp qui s'appuie sur l'étude formelle des contes, nous pensons pareillement que l'épopée est un énoncé assurant la relation d'une série d'événements ; un récit à l'intérieur duquel se déroulent des événements. Pour que l'histoire évolue, une série de séquences transforment la situation initiale (SI) en situation finale (SF), le tout représentant une unité de signification. Autrement dit, la structure d'un texte nous donne sa morphologie (ou sa composition) par : l'agencement de ses différentes séquences, de ses différentes parties ou de ses différents mouvements (pour les récits) ; l'agencement des strophes, des couplets, des refrains (pour les chants) ; l'agencement des principaux termes, les tournures utilisées (proverbes et devises par exemple). En littérature orale, précisons que les travaux sur la structure du texte ont démontré que le texte oral est structuré malgré les multiples éléments de la libre improvisation qui peuvent survenir. En effet, le corpus est composé de six (06) épopées recueillies. Des longueurs variables, elles sont transcrites et traduites en prose. Cela dit, le travail est structuré en six (06) chapitres établis en trois parties parties. Chaque partie comporte deux chapitres.

La première partie qui contient les chapitres 1 et 2 présente le peuple tupuri, leur provenance ainsi que leur localisation. Elle présente également les épopées tupuri dans leur ensemble ainsi que les différentes formes des épopées africaines que notre corpus épouse. Schématisées par Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, puis évoluant selon leurs caractéristiques spécifiques, les épopées d'Afrique sont au nombre de cinq (05). Parmi les cinq (05) catégories, nous nous intéresserons aux épopées religieuses et épopées courtoises, relatives à notre corpus.

La deuxième partie du travail comporte également deux chapitres. Étant donné que les textes littéraires naissent et évoluent dans le temps et dans l'espace car déroulant l'action des personnages, nous avons pensé décrire les relations espace-temps et les types de personnages mentionnés dans nos textes à l'étude dans les chapitres 3 et 4. Justement, les personnages dont il est question présentent des caractéristiques plurielles ainsi que des exploits dont ils font preuve.

La troisième partie qui prend en compte les chapitres 5 et 6, s'occupe de l'analyse de ces récits épiques, c'est-à-dire le fond et la forme. Les procédés linguistiques et stylistiques opérés par les narrateurs-informateurs nous permettent de comprendre les structures narratives et discursives desdits textes.

En effet, les textes sont récités soit par épisodes bien circonscrits, formant chacun un tout autonome : c'est le cas de l'épopée n°2 : la guerre historique entre les Tupuri et les Moundang à Débané. Le récit se déroule en plusieurs séquences. La dernière a été fatale pour les hommes tupuri. Soit, ils sont racontés de façon unique, c'est-à-dire construits selon un schéma linéaire mais entrecoupés d'interludes (chants, invectives) totalement étranges aux grands temps forts du récit lui-même : le texte n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad) est illustrative. Dans ce recueil, le déroulement des épreuves est unique, c'est-à-dire en un seul temps. Mais le texte est entrecoupé par la chanson qui exalte les qualités guerrières du héros Djeodjeorou.

Quant au statut sociologique des narrateurs-informateurs, nous avons pu souligner plus haut que ces épopées ne nous ont pas été rapportées par des griots spécialisés, comme on pouvait le voir ailleurs dans les autres sociétés où la « formation de maîtres de paroles » est de mise. Nous pensons naturellement aux communautés ouest-africaines. Nos informateurs ont des statuts sociaux différents : parmi eux, on peut retrouver des notables, chef de terre, chef de quartier, étudiants, vieillards, etc. tous jouent le travail de promoteurs culturels. Ils n'ont pas reçu l'apprentissage en la matière. Donc, nous pouvons affirmer qu'ils ne sont pas des spécialistes dans le domaine des épopées. Du moins, ils possèdent, chacun de sa manière, cet art oratoire. Tout au long de ce travail, nous nous apesantirons sur la manière dont ces hommes ressources disent les épopées.

Concernant le contenu, les recueils sont inscrits dans l'histoire personnalisée : les intrigues ont évolué dans le temps et dans l'espace (la géographie tupuri). Ils sont en quelque sorte des textes historiques. Des personnages réels, ils s'affrontent soit pour des raisons foncières, soit pour une simple rivalité concernant une femme. Les actes des héros illustrent bien leurs caractéristiques personnelles, leurs vertus particulières ; les recours aux forces divinatoires ne

sont pour eux que des adjuvants mais l'action reste déterminée par la personnalité et la volonté des héros.

VI-2 La Structure narrative

La narratologie entendue comme science de la narration, est la discipline qui étudie les techniques et les structures narratives mises en œuvre dans les textes littéraires. Un récit littéraire (oral ou écrit) est constitué d'événements qui s'organisent en une intrigue. Celle-ci est composée de plusieurs séquences, c'est-à-dire des passages qui forment une unité sur le plan du temps, de lieu, de l'action et de l'intervention des personnages. L'intrigue d'un texte narratif donné présente une structure-type représentée par le schéma suivant : État initial-Transformation-État final. De ce faire, de toutes les techniques d'analyses narratives, le schéma narratif semble être le plus représentatif et le plus prisé.

En effet, autrement appelé le schéma quinaire⁷⁹, le schéma narratif est un outil d'analyse qui permet de comprendre la structure et l'évolution d'un texte narratif. Il suit l'ordre chronologique de l'histoire tout en se focalisant sur le principe selon lequel les personnages du texte ont une quête à accomplir. Selon ce schéma, le récit se définit comme le passage d'un état à un autre par la transformation. Cela dit, l'épopée se présente comme un récit à l'intérieur duquel des événements se déroulent. Pour qu'une histoire évolue, une série de séquences transforme une situation initiale en une situation finale, le tout représente une unité de signification. La structure linéaire de l'épopée est une caractéristique de l'oralité. Les commentaires du paroleur font agrandir et embellir le texte au point d'en faire naître le caractère merveilleux. Celui ou celle qui raconte l'épopée, va de la réalité à la fiction, vice-versa. Les autres éléments de l'intrigue sont la présentation physique et morale, c'est-à-dire le portrait d'un personnage. Tzvetan Todorov⁸⁰ estime qu'« *un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit, ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un texte à l'autre* ». Il est constitué de cinq (05) étapes se présentant comme suit :

⁷⁹ Paul Larivaille, « L'analyse morphologique du récit » in *Poétique* n°19, 1974.

⁸⁰ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme?* Tome 2, Paris, Seuil, 1968, p.82.

Étape 1 : la situation initiale présente le cadre spatio-temporel, les personnages principaux dans une situation stable ;

Étape 2 : l'élément perturbateur marque un bouleversement plus ou moins brusque : l'équilibre initial est bouleversé ;

Étape 3 : les péripéties sont un ensemble d'épreuves que doit affronter le héros, et qui mènent vers la fin du récit. Elles sont aussi appelées les séquences narratives ;

Étape 4 : la résolution ou le dénouement est l'élément qui permet au héros d'apporter une ou des solutions à l'équilibre perturbé. Enfin ;

Étape 5 : la situation finale : il s'agit d'un nouvel équilibre. Il peut être heureux ou malheureux. Le héros estime avoir retrouvé ou non sa situation, même si elle n'est pas semblable à celle de départ. Cette dernière étape montre comment les épreuves parcourues ont influencé la vie du héros. Vu ces notions, nous allons appliquer ce schéma à nos récits collectés.

En effet, le texte n°1 présente une famille Tikem dont le père Tersala qui, ayant quatre fils, mène une vie stable sans soucis. De l'autre côté, son oncle maternel Ndaïré vit tranquillement dans son coin à Manbalam (équilibre initial). L'élément déclencheur est la rencontre de Kankaml avec la jeune fille lors de la chasse dont il tombe éperdument amoureux ; alors que déjà, cette dernière était également prétendue par un homme du village malara. Là, Ndaïré le guerrier sera appelé à la rescousse. Donc, cet aspect a bouleversé la situation initiale. Ceci étant, Ndaïré et la famille Tersala doivent faire face à plusieurs rebondissements de la situation, notamment la farouche rivalité, le refus du père de la jeune fille de donner son enfant en mariage dans de telles circonstances : ce sont les péripéties. Alors, pour apporter une résolution, un de deux prétendants rivaux doit être tué. À cet effet, plusieurs plans d'assassinat sont mis en œuvre par les deux parties ; mais les Ndaïré ont pris l'avance sur leurs adversaires. Enfin, le dénouement a été heureux pour Ndaïré et sa troupe, puisqu'ils ont fini par épouser la jeune demoiselle, après avoir neutralisé les autres prétendants lors d'un accrochage à Goundaï (situation finale).

Pour le texte n°2 néanmoins, nous établissons le schéma du côté des Moundang. En effet, dans le recueil, l'équilibre initial montre les Tupuri et Moundang en parfaite harmonie dans les villages au près du Mont Illi (Doré Fianga/ Tchad). L'explosion démographique de la population moundang a perturbé leur parfaite entente (élément déclencheur). Les épreuves auxquelles les hommes moundang ont dû faire face, sont les accrochages de Balané et Debané (séquence narrative purement conflictuelle). Le fait que les Moundang aient dû recourir aux Peuls pour

chercher le liquide venimeux, s'avère être une tentative de résolution. La situation finale est heureuse pour les Moundang parce que l'application du venin leur a permis de tuer plusieurs adversaires tupuri. Ils ont remporté la bataille.

Dans le texte 4 : le peuple tupuri face aux Peuls à Gouyou (Cameroun), l'équilibre initial montre qu'au départ, l'arrivée des conquérants Peuls sur le sol tupuri ne posait pas de problème. Ils entretenaient des parfaites relations avec les Tupuri. Cet équilibre initial sera perturbé lorsque ces missionnaires Peuls vont chercher à abuser de leur confiance mais surtout à leur imposer l'Islam (élément déclencheur). Devant ce fait, la population était contrainte de subir la loi de la guerre sainte livrée par ces hommes islamiques ; la bataille à pied dans les vastes plaines (péripéties). Le message de la rescousse lancé à travers les sons des tambours se présente comme l'élément de résolution. Enfin, les autochtones s'en sont sortis vainqueurs en arrachant les chevaux de chasse ainsi que les bœufs aux mains de leurs adversaires (équilibre final).

En ce qui concerne le texte n°5, l'incipit décrit la population de Youey et ses environs dans une situation initiale stable. Les chefs, le guerrier Djeodjeorou et les populations vivaient une parfaite entente : l'exigence quant à la ration journalière de Djeodjeorou était inconditionnellement respectée. Cependant, cet équilibre sera bouleversé par l'irruption des Arabes musulmans, avec à la tête, un certain Daldi Mahmoud. Leur objectif est d'islamiser de gré ou de force les locaux (élément perturbateur). Ainsi, les habitants connaîtront des terribles épreuves, notamment le viol des belles filles par ces Arabes, l'enlèvement des hommes réticents pour en faire leurs esclaves (péripéties). Ayant l'idée d'apporter une solution, premièrement, le guerrier Djeodjeorou, les chefs ainsi que les autres hommes ont clôturé le village par des épines ; deuxièmement, ils sont allés consulter les charlatans, puis exécuter les sacrifices rituels afin de livrer une contre-offensive (tentatives de résolution). Alors, la fin du récit est positive, puisque le chef des Arabes musulmans est assassiné par le héros Djeodjeorou. La joie fût immense ce jour. Dès lors, la paix est revenue sur Youey (Tchad).

Le texte n°6 pour sa part, présente les danseurs gurna des différentes localités venues pour les fêtes lors des obsèques organisées le 27 mai 1972 dans le village Déhein. Là, ils sont très unis et motivés pour la fête (situation initiale). La discorde naîtra quant au choix des morceaux des chansons qui rythmeront les cérémonies (élément perturbateur). Vu la complexité de ce récit, on aura plusieurs séquences de nature conflictuelle, précisément les invectives, les provocations verbales et les accrochages physiques (les péripéties). Afin d'apaiser la situation, il est décidé qu'un temps équitable soit réservé à chaque camp pour jouer son morceau préféré (élément de

résolution). La finalité était aussi bien heureuse pour un camp que malheureuse pour l'autre. Précisons que cette intrigue a connu plusieurs rebondissements.

D'abord, quelles sont les figures de style utilisées par les informateurs-narrateurs de nos textes recueillis ?

VI-3 Analyse stylistique

Le style est un phénomène complexe, difficile à enfermer dans une formule générale ou dans une mesure simple et universelle. L'analyse stylistique d'un texte repose sur l'étude de l'élocution, c'est-à-dire la narration ; par exemple l'étude du vocabulaire, des figures de style, de la syntaxe, etc. tout en conciliant la forme et le fond (le sens). Ce qui fonde l'étude stylistique d'un texte est la conviction que chaque texte littéraire véhicule une vision subjective, c'est-à-dire une vision non neutre. En littérature, encore appelé registre épique, le style épique est une énonciation (orale ou écrite) dont le but est d'impressionner le lecteur par le récit d'exploits héroïques des personnages. Lorsque l'auteur d'un texte parle ou écrit par exemple, il veut attirer l'attention du destinataire pour le séduire, l'impressionner, le convaincre, lui transmettre une vision du monde ; il cherche à être expressif. L'expressivité est provoquée par un détour, une insistance ou répétition, une accumulation, un choc, une accélération ou rupture dans le message : ce sont les figures de style. D'origine latine " figura ", les figures de style sont un ensemble de procédés d'expression qui s'écartent de l'usage ordinaire de la langue et donnent une expressivité particulière aux propos ; on parle également des « figures de rhétorique ». L'auteur utilise le champ lexical relatif au combat. Bouffon⁸¹ dira : « le style c'est homme lui-même ». Ainsi, dans le domaine de l'oralité, l'esthétique prend en compte les éléments linguistiques et les éléments paralinguistiques.

VI-3-1 Les éléments linguistiques

Dans l'ensemble, les éléments linguistiques sont ceux qui ont rapport avec le langage, la langue et la parole. La collecte, la transcription, la traduction, la narration et l'explication d'un récit oral sont effectives grâce à la langue-parole. Cela dit, en littérature orale, par style, il est question de passer en revue tous les moyens linguistiques et artistiques mis en œuvre par les griots, conteurs, chanteurs... pour faire apprécier leur travail ou domaine à leurs auditeurs-télespectateurs ou lecteurs. Dans les épopées, les aventures des héros sont embellies par le paroleur, c'est-à-dire le narrateur-informateur de façon à créer des modèles pleins

81 Bouffon, *Discours sur le style*, 1753.

d'enseignements. Puisque le texte épique est principalement destiné à raconter la bravoure et faire l'éloge d'un peuple ou d'un héros national qui a pu surmonter maintes épreuves guerrières comme intellectuelles afin d'atteindre ses objectifs, le poète ou le narrateur-informateur (griot) se a recours à des nombreux artifices, figures de style, jouant des rôles très importants. Ces ornements linguistiques et gestuels orchestres par le diseur (paroleur) confèrent à l'œuvre plus de vitalité et, constituent tout son caractère poétique. En effet, parler du style de griot ou de conteur, c'est faire cohabiter les gestes, les mimiques, les attitudes corporelles diverses et de musique chez celui-ci. Cela dit, le rythme et l'expression imagée sont donc des éléments constants dans l'épopée.

Parlant du rythme, il est pertinent chez le griot poète : on dit de celui-ci qu'il a le sens du "rythme" qui se perçoit non seulement dans la récitation (la manière de proférer solennellement et remarquablement le geste d'un héros) mais aussi dans les danses. Quant aux images, elles sont rendues par les nombreuses métaphores, symboles, comparaisons...produites par le paroleur, définissant ainsi ce qu'il dit avec beauté. R. Colin pense que « *le style africain est de la même veine que l'art plastique, la musique, la danse ; les grandes nervures qui la composent sont l'expression, la concision, la musicalité* ». À ces différents moyens linguistiques, s'en ajoutent d'autres d'ordre artistiques tels que les répétitions, le comique, le dialogue, le merveilleux, la parataxe, etc. Le style épique (écrit ou oral) vise à faire naître chez celui qui l'écoute ou qui le lit un sentiment d'exaltation ; une réaction de surprise peut banale ; un élan d'admiration, de colère ou de pitié, forçant ainsi l'auditoire à choisir un parti au détriment des autres. Les inspirations poétiques utilisent des recettes et moyens propres : vocabulaire pompeux et emphatique, comparaisons grandioses, exagération des traits de personnages, des caractéristiques d'un cadre ou d'une situation, de l'enjeu d'un combat, des sentiments, des décisions prises ou à prendre, des idées ; et enfin la personnification de la nature et des objets. Autrement dit, dans l'épopée, le style est soit élevé, soit relevé ; il est muable. Par exemple, deux griots peuvent réciter une même épopée de façons différentes, c'est-à-dire retrancher ou en rajouter d'autres nouvelles séquences mais le contenu reste le même. En clair, la beauté d'un texte oral peut provenir, non seulement de tous les effets stylistiques contenus dans le texte (images, les répétitions, l'utilisation de sonorités, etc.), mais aussi de la prestation du producteur ou de l'utilisateur (les gestes, les mimes, les intonations de la voix). Dans cette partie, il question pour nous de dérouler la beauté des textes transcrits qui s'effectue seulement aux moyens de la langue. Alors, vu la pléthore de figures de style que nous connaissons, nous nous intéresserons à celles qui sont récurrentes dans nos épopées recueillies.

VI-3-1-1 Les figures d'analogie

En général, ce sont des figures de style qui établissent une relation de proximité entre deux entités. Autrement appelées aussi des figures de l'association, elles associent deux choses ou idées qui n'ont, à priori, rien à voir et que l'on met en regard pour délivrer une signification plus forte, plus expressive : le sens s'en trouve enrichi. Elles servent également à valoriser les images surhumaines des héros.

VI-3-1-1-1 La comparaison

La comparaison tente d'établir un lien d'égalité, de supériorité ou d'infériorité entre un comparé et un comparant par le moyen d'un comparatif. En guise d'exemple illustratif, le texte 3 : la bataille du peuple tupuri à Tining montre un passage comparant, de façon semblable, les Tupuri aux guêpes : « Arrivés sur les lieux, ils (les Tupuri) surprirent et attaquèrent en masse comme les guêpes leurs ennemis ». D'abord, précisons que, à l'origine, l'actuelle appellation toupouri [tupuri] était toubouri signifiant guêpe(s). Animés par le sentiment de solidarité et du collectif, les Tupuri luttent, combattent, défendent toujours ensemble ; ils bataillent toujours ensemble. Vifs et bouillants comme les guêpes, les Tupuri ne laissent jamais un de leurs être tabassé par un quelconque individu sans intervenir. Touchés au plus profond de leurs âmes, les Tupuri, déterminés à jamais, n'ont laissé aucune chance à leurs ennemis.

Dans la même veine, au niveau du texte n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad), le quatrième vers qui exalte la bravoure du héros Djeodjeorou : « wəl mǎǎ caw bilbó dǎ puÿ dǎ ðǎh dǎi mǎǎ bil kaw » est très comparatif. La chanson dit que le cœur du garçon (Djeodjeorou) est tout blanc comme le lait d'une vache dans l'enclos. Un extrait qui s'avère très imagé. Cela dit, le personnage héroïque est comparé au lait. Plus souvent, tout ce qui relève de la couleur blanche est propre, bien et agréable. Dans le cas de figure, vu les vertus du lait, comparer le héros au lait, prouve à suffisance que ce garçon est très humaniste, patriote, généreux, courtois. La preuve est que sa bravoure, son héroïsme traduit sa générosité, car il a libéré son peuple devant les musulmans arabes, rappelons-le.

VI-3-1-1-2 La métaphore

La métaphore est une image implicite de la comparaison qui réunit deux éléments sans faire usage de l'outil comparatif. Elle fait, d'une certaine façon, allusion au champ sémantique d'un mot, d'une idée dans un texte donné.

Par exemple dans le récit n°1 : l'épopée de Ndaïré, nous relevons une métaphore de la force au niveau de la séquence qui parle de l'opération entreprise par les Ndaïré ainsi que de leur victoire finale : « ... *les autres furent massacrés et leurs chevaux et leurs commerces saisis* ». Cet extrait dénote la force des hommes de Tikem sur leurs adversaires de Malara ; ils étaient supérieurs par rapport à leurs rivaux. Toujours dans le même recueil, mentionnons également le passage qui décrit la beauté très imagée et symbolique de la jeune fille : « *Quelques jours plus tard, Tersala son père engage les pourparlers pour le mariage ; alors que la jeune gazelle est aussi courtisée par l'un des habitants du village malara* ». La “ gazelle ” fait référence à la beauté naturelle physique et à la parure de la future mariée. Sous-entendu, la fille est un comparant et la gazelle le comparé. Plus loin encore, nous relevons un petit extrait qui nous semble plus métaphorique : entre Kankamla et les hommes de Malara, « la rivalité devient rude ». Ce passage dénote, en filigrane, le caractère serré du combat sinon de la concurrence au sujet de leur trait d'union (la jeune femme), puisqu'aucune de deux parties ne pouvait facilement renoncer à son projet (prendre la fille pour épouse). Précisons qu'il y a aussi la métaphore filée.

VI-3-1-2 Les figures de substitution

Aussi désignées comme les figures de contiguïté, les figures de substitution remplacent un terme par un autre pour rendre l'idée plus suggestive. Dans cette catégorie, le transfert est opéré par l'utilisation d'une chose ou d'une idée qui en représente une autre et avec laquelle elle entretient un rapport. Ces deux entités, pour ainsi dire, font partie du même monde : on opère un glissement de sens.

VI-3-1-2-1 La métonymie

La métonymie désigne un objet ou une idée par un autre terme avec qui elle entretient un rapport de voisinage parce qu'il s'agit du contenu/contenant ; tout/partie ; activité/lieu de travail ; cause/effet, etc. Sous forme de champ lexical, la métonymie permet une désignation plus imagée et une concentration de l'énoncé. Elle est fréquente dans la langue parlée. Ainsi, nous pouvons dire que dans le récit n°1 l'épopée de Ndaïré, l'extrait suivant déroulant la situation qui oppose Kankamla de Tikem à un autre prétendant de Malara au sujet de la jeune fille, est très métonymique : « *La rivalité devient rude. Ceci étant, le village rival malara est décidé à faire trancher le cou de Kankamla dès qu'on le croise parcourir la forêt* ». Analysons les différentes images de l'extrait. D'abord, les deux candidats sont dans une concurrence farouche ; chacun voulait épouser la fille en éliminant son adversaire par tous les moyens.

Par la “ forêt ”, le narrateur veut parler de l’activité de la chasse. Rappelons que Kankamla est chasseur de profession. On ne chasse que dans la forêt et non dans l’eau. En clair, la forêt est l’espace qui abrite l’activité de la chasse. Donc, la forêt est le lieu de travail des chasseurs dont Kankamla. Pour Kankamla, la forêt ici est décrite comme un espace d’expression de l’amour ; un lieu qui lui a ouvert toutes les portes de bonheur, du plaisir ; un espace où il vient exercer son travail de chasseur. La forêt est pour lui une vie, une vie qui le fait nourrir ainsi que son état d’âme. Quant à la jeune fille, la future mariée, la forêt a une interprétation très symbolique pour sa situation. Déjà, elle est un espace où les femmes tupuri (rurales ou urbaines) viennent chercher les bois de chauffe. Les bois morts sont les principaux combustibles pour faire du feu en milieu tupuri. Ces bois servent à cuire les aliments et les objets en poterie, préparer les boissons indigènes (le bil-bil par exemple), ou encore se chauffer pendant les nuits froides. Et pour trouver ces bois secs, il faut aller loin dans la brousse. Cette tâche revient aux femmes car on les voit souvent revenir de la brousse, au crépuscule, se contractant les muscles sous le poids de fagots qu’elles transportent sur leur tête. Dans le récit, la forêt représente le bonheur, la paix intérieure, le bien-être familial de la jeune dame. Parce que ce lieu lui offre ce dont elle avait besoin afin d’exécuter ses tâches ménagères. Une femme qui trouve les moyens de remplir ses devoirs du ménage, doit nécessairement être contente. Donc, en filigrane, la forêt symbolise la fécondité pour la future femme de Kankamla. Aussi, par une désignation plus imagée, le «village malara» est le contenant, pour ne pas désigner clairement les hommes qui y vivent, à l’image du prétendant.

VI-3-1-2-2 L’allégorie

Souvent confondue à la personnification, l’allégorie est une figure de style qui consiste à exprimer une idée par une image, par un tableau, par un être vivant. Elle décrit une idée abstraite par une image concrète. Elle est une représentation indirecte qui emploie une personne, un être animé ou inanimé, une action, une chose comme signe d’une autre chose. Cette dernière étant généralement une idée abstraite ou une notion morale difficile à représenter directement. À titre illustratif, dans notre recueil n°5, l’allégorie se lit à travers le discours incantatoire très imagé du chef du village lorsqu’il fit conduire les héros dans la forêt sacrée. Autrement dit, après avoir gagné la guerre contre les Arabes, les guerriers se réunissent sous l’arbitrage du chef de terre dans la forêt sacrée du village. Usant de tout son art (les bons gestes, les paroles adéquates, etc.), il tient un discours pour communiquer avec les divinités et les ancêtres, il leur exprime sa reconnaissance à travers des termes appropriés : « *Écoutez ! Vous les dieux qui commandez cette forêt sacrée (ǰak siri), vous avez accompagné vos fils tout au long de ce difficile chemin comme*

vous savez toujours le faire dans cette partie de la terre. Si je suis ici, c'est pour vous dire merci d'avoir ramené saints et sauvés vos enfants. Dieux des forêts et des eaux ! Dorénavant, j'aimerais que rien ne puisse arriver à mes enfants d'ici et d'ailleurs ! ». En reconnaissant leur puissance tout en les louant, le chef se montre humble et dévoué. Fort de son statut de prêtre et de son rôle d'intermédiaire auprès des puissances divines, il s'adresse à elles comme des proches. Dans sa prière articulée, le chef du village interpelle les dieux comme s'ils étaient des êtres physiques. Le ton de sa voix, sérieux, solennel et grave au début du discours, monte progressivement au fur et à mesure que la communication entre les esprits de la forêt et lui-même devient plus intense. Quand elle atteint son paroxysme, il fait beaucoup de gestes avec son corps tout en prononçant certaines formules magiques. Chez les Tupuri, le terme « dieux » ici fait allusion aux ancêtres, aux totems qui sont, de l'avis du chef de terre, présents parmi nous. Vu ces interpellations, on a presque le sentiment de se sentir en face de ces forces invisibles auxquelles il fait allusion. Le protecteur de cette forêt considère et implore les dieux du village comme des êtres humains réels. On a l'impression que ceci ressemble à une communication interpersonnelle, c'est-à-dire un échange des mots entre deux ou plusieurs individus interposés ». Tout ça c'est parce que dans cette communauté ; et partout en Afrique d'ailleurs, les dieux jouent les rôles de protecteurs. Précisons que l'allégorie est très récurrente dans les récits africains oraux, car elle leur donne davantage « un caractère sacré captivant ».

Lorsque le sacrifice exigé par les devins est accompli, on entre directement en communication (en contact) avec les ancêtres, les esprits par des simples mots. Ici, le locuteur prêtre passe par une impérative pour interpeller ses interlocuteurs (les forces de la forêt) pour ce qu'ils ont pu réaliser quant à la survie de ses sujets héroïques (les guerriers) : « *Écoutez ! Vous les dieux qui commandez cette forêt sacrée... !* ». En proférant ces propos, il a confiance qu'il ne serait pas déçu, car il demeure le trait d'union incontesté entre l'au-delà et la population. Par l'au-delà, il faut entendre parler des divinités dudit groupe ; toutes ces forces invisibles qui vivent sous l'ombre, dans le vent qui siffle et dans les fleuves qui coulent et dans les forêts ; ces représentations qui nous parlent dans les songes, qui nous adressent les paroles par l'intermédiaire de quelqu'un ou de quelque chose.

VI-3-1-3 Les figures de répétition

V-3-1-3-1 la répétition

Comme son nom l'indique, la répétition est une reprise de mots ou d'idées pour suggérer la force d'une pensée ou d'une fréquence dans un texte donné. Chez les professionnels des récits

oraux africains, il y a deux types de répétition : la répétition verbale ou langagière et la répétition de thèmes. Dans le cas de l'épopée par exemple, la répétition verbale est le fait que le griot insiste tantôt sur une phrase entière, tantôt sur des séquences, tantôt encore sur un mot ou un groupe de mots. En revanche, la répétition thématique c'est lorsqu'un thème d'une épopée ou d'un conte est repris par un même griot-conteur ou par d'autres lors d'une même ou plusieurs séances ; soit par simple plaisir, soit par pure routine. Mais dans notre travail, il s'agit des répétitions langagières.

À travers le neuvième vers du texte : « wəl fud mbə ɟa fud fud dɔ maŋ yǎh fuu wər fiólə », la répétition est frappante. Déjà dans cette phrase, nous obtenons une insistance à quatre reprises du terme “ fud ou fuu ” qui veut dire mort. La chanson dit ceci : si le garçon (l'ennemi l'Arabe) veut mourir, il n'a qu'à mourir comme un crapaud sous la jarre. À scruter de très près, il y a une espèce de moquerie dans la chanson, puisqu'elle compare l'Arabe au crapaud. Disons que les guerriers tupuri étaient sûrs de leur victoire, puisque le combat qui les opposait à l'envahisseur arabe, était déjà sans enjeux. Précisons que chez les Tupuri, le crapaud ne se réfugie que généralement soit sous les jarres humides, soit sous l'ombre. Ici, Djeodjeorou représente la jarre et l'Arabe le crapaud. Très clairement, le passage montre la grandeur de Djeodjeorou sur l'envahisseur. Tous les malheurs lui sont souhaités par les autres guerriers qui accompagnaient Djeodjeorou ce jour. Alors, qu'elle soit de phrases ou de strophes entières, la répétition émaille cette épopée n°5 et en constitue même un mode de fonctionnement. En outre, elle insiste sur les éléments importants du chant.

VI-3-1-3-2 L'anaphore

L'anaphore est la répétition d'un mot ou d'un groupe de mots en début de vers ou de phrase. Elle rythme la phrase et souligne une obsession. Le passage qui suit, marque la répétition du mot “ wəl ” inscrit presque en début de chaque vers signifiant garçon ou jeune homme.

« Wəl boloro, wəl tchanwalé

Maï joŋ mola maï joŋ mo liŋ ɟan bola

Bǎǎ mǎǎ joŋ nǎǎ mbo war mə taŋɟũ ɟəlbi wa

Wəl mǎǎ caw bilbo dǎ ɟuy' dǎ ɟǎh dǎi bil kaw

Yiyiyihhhhyiyiyihhhh

Wəl boloro, wəl tchanwalé

'Bii yuu ni nãã, a yuu dñj bil ßiyəw ɣuela

Yalé jonwə, määbi jon mbé ti bon ɣãã

Wəl huɗ mbə ɣã huɗ huɗ do maŋ yañ hu wer hólo ». À travers la chanson, nous remarquons qu'il y a une insistance du mot « wəl » qui veut dire garçon. En général, en milieu tupuri, le combat est l'affaire des hommes. Ce sont les garçons (robustes bien-sûr) qui partent au front mais les femmes se réfugient soit chacune dans sa case, soit dans la cour du chef. Ici, la chanson est entonnée par les guerriers, puis les femmes les ont rejoints. Ainsi, cette répétition traduit la beauté physique, la qualité, la générosité et la force mentale mais surtout la force physique de Djeodjeorou. En d'autres termes, la chanson, par la voix du narrateur, veut nous prouver que Djeodjeorou était plus fort que son adversaire. L'esprit généreux qui l'anime le fait placer au-dessus de la mêlée. Cette célébration exprime les valeureuses qualités d'un guerrier dont il fait montre. Le discours distille sans cesse une leçon marquée par la qualité du travail et le bon sens qui doivent soigner l'image du héros. L'image du héros que laisse voir ici la chanson est très positive, une image qui doit faire mal à l'adversaire vaincu.

Le septième vers : « 'Bii yuu ni nãã, a yuu dñj bil ßiyəw ɣuela » est très imagé. Cela signifie que chez nous, l'eau ne coule que dans une rivière. La chanson veut dire par là que la force physique connaît généralement le chemin de la vérité. Elle ne se manifeste jamais en cachette, car la médaille pour une victoire s'obtient au bout d'une lutte au terrain. Djeodjeorou a prouvé sa force physique au su et au vu de tout le monde. Nous comprenons très sincèrement que ce morceau humilie non seulement le rival Arabe mais lui retire aussi le titre " chef ". Il le fait reléguer dans un rôle très minable. Nous pouvons dire que Djeodjeorou fût le personnage dont tout un peuple s'est réjoui. Ainsi, cette chanson, accompagnée de tambour d'aiselle que déclament les compagnons de Djeodjeorou vendredi sur le chemin du retour (après leur éclatante victoire sur l'ennemi) évoque les hauts faits et la bravoure du héros. Reprenant les séquences du combat et les gestes surhumains de Djeodjeorou, ils invitent la population, sinon les jeunes à suivre l'exemple de celui-ci, son courage, sa technique et sa maîtrise des armes de guerres. Dans leurs refrains, ils répètent qu'ils se sacrifieront à la place du héros Djeodjeorou, si la mort venait de se pointer devant sa porte. Donc, le morceau est la célébration, la commémoration des hauts faits, sinon l'exaltation du héros Djeodjeorou. Par sa musicalité et le jeu de répétitions tremoussants, le poème prend nettement le caractère d'un chant. Ainsi, cette poésie crée une atmosphère de communion entre les guerriers et les spectateurs. Elle rend compte des événements qui auraient marqué les sociétés tupuri.

Donc, l'extrait est en quelque sorte une démonstration de force, sinon une victoire sur les envahisseurs islamiques qui faisaient maltraiter et transformer les populations païennes tupuri à l'époque. Le narrateur informateur explique, avant cela, les chefferies ou les royaumes tupuri étaient remplis d'ossements humains indigènes causés par ces missionnaires Peuls. Alors, par la voix de l'informateur, le compositeur Didi qui peut être témoin de l'histoire, nous décrit l'héroïsme d'un groupe humain mais surtout de Djeodjeorou doté d'une force surnaturelle, a libéré les siens entre les mains de ces esclavagistes Peulhs.

VI-3-1-4 Les figures d'amplification

Elles exagèrent la proportion d'une idée afin d'en suggérer toute la dimension qui surprend. Les figures d'amplification introduisent un trop-plein d'information qui a pour vocation un supplément de sens qu'une accumulation des propos qui attirent l'attention.

VI-3-1-4-1 L'hyperbole

Cette figure, fréquente dans la langue courante, consiste à décrire la réalité, non comme elle est, mais avec exagération pour mieux frapper l'esprit. Pour déclencher l'admiration du lecteur, pour les personnages héroïques, le narrateur-informateur (l'auteur) utilise des figures d'accumulation dont l'hyperbole. Ce procédé d'exagération amplifie le récit en le rendant spectaculaire, sinon merveilleux ou fantastique. C'est le grossissement exagéré d'une idée précise dans un texte littéraire. Plus souvent, les textes épiques sont hyperboliques. Ils sont constitués et construits autour de l'accent démesuré. Les faits grossièrement relatés ont pour dessein de créer le merveilleux ainsi que le fantastique. De ce fait, l'extrait suivant du texte n°5 concernant le duel qui a vu la défaite du chef des Arabes devant Djeodjeorou, confirme l'accent démesuré du narrateur : « *Le sang qui jaillit inonda le lieu. Durant plusieurs années, ce lieu continua à perturber le sommeil de la population* ». Ici, le narrateur, par un langage excessif, veut attirer l'attention du public sur les séquences de cette bataille. Il veut montrer le caractère historique de cette guerre sainte. À travers cette narration, il y a une fascination du discours tenu par l'informateur. Lequel discours a pour objectif de prouver le merveilleux de l'épisode de cette guerre. Ceci relève de l'exagération pour la simple raison que le sang d'une personne tranchée ne pourrait pas ressembler à une inondation ; impossible à l'ordinaire. En temps réel, un sang humain versé ne peut pas être comparé à une inondation. Voilà c'est ce qui empêche la compréhension chez l'auditoire. Cet extrait explique le côté merveilleux du texte. Par extension, ce passage explique aussi la véritable démonstration de force de Djeodjeorou sur son rival. Un rival qui, au départ, avait toutes les possibilités de gagner ou presque les séquences de cette

guerre. Malheureusement, il va tout perdre simplement parce qu'il est tombé sur un Djeodjeorou très puissant et très technique. Car cette victoire remportée, est beaucoup plus le fruit d'une stratégie, sinon d'une technique professionnellement obtenue par le héros Djeodjeorou.

Fort encore, dans le récit n°6 : la guerre autour des chants gurna, nous sentons bien le grossissement exagéré quant à la description des séquences du conflit entre les deux camps : «Au cours des affrontements, les Kera se furent illustrés par leur technique. Ils maîtrisèrent et arrêterent toutes les sagaies lancées par le camp rival [...] Tous les bâtons sont réduits en poudre ». Au regard de ce passage, le narrateur informateur qui était présent le jour de la mésentente entre les deux camps, puisque lui-même danseur et chanteur gurna, nous laisse confirmer le caractère épique du recueil. Ceci ressemble non seulement à une intimidation des hommes Kera contre leurs adversaires mais aussi à la détermination. Ils sont décidés à sauver leur image, peu importe les risques encourus. Le style est agrandi pour créer de l'effet, de l'agréabilité quant aux agissements des personnages kera. Puisque comment est-ce que c'est possible de réduire les bois en poudre lors d'un affrontement physique. Ils peuvent être morcelés, c'est possible lorsque les accrochages sont intenses. Mais en poudre, cela doit avoir une explication extrêmement fantastique, tout en laissant de côté le monde ordinaire des choses.

VI-3-2 Les éléments paralinguistiques

Les éléments paralinguistiques⁸² sont des moyens d'expression qui accompagnent généralement la production de la parole pour lui donner plus d'expressivité. Contrairement à la littérature écrite dont l'esthétique est seulement inscrite à l'intérieur dudit document à travers les écrits, la beauté d'un texte oral s'obtient aussi par la vue. C'est-à-dire les gestes des informateurs, les mouvements des personnages sur scène sont parfois beaux et agréables à voir. D'écrire le producteur, c'est dégager sa prestation (ses différentes postures, ses gestes, ses mimes) et montrer ses rapports avec le texte. On doit aussi parler de l'utilisation du rythme des figures de style ; considérer également l'aspect musical (le cas des chansons et d'épopées par exemple) : nom de l'instrument musical, sa description, son utilisation). Les plus importants de ces éléments sont le geste, les marques de la voix, le rythme et le silence.

82 Kam Sié Alain, *Littérature orale au Burkina Faso: Essai d'identification des textes oraux traditionnels et leur utilisation dans la vie moderne, thèse de doctorat d'État*, Ouagadougou, Université Joseph Ki-zerbo, 2000, p.442.

VI-3-2-1 Le geste

Le geste a son importance pendant la production d'un texte oral. Un locuteur en utilise généralement lorsqu'il parle avec les mains, les bras, la tête, etc. Ils sont significatifs et leur sens est en rapport avec la société qui les produit. Pareillement pour les personnages du texte. Dans nos récits recueillis, quand les acteurs posent leurs actions, ils les accomplissent avec des gestes corporels à l'appui. Les gestes qu'ils manifestent sur scène sont captivants, attirants vis-à-vis du public-spectateur, d'où l'aspect distrayant, merveilleux et fantastique des textes. En guise d'exemple, le texte n°6 : la guerre autour des chants gurna nous présente les comportements des personnages par gestes. Connaissant presque tout le répertoire des chants choisis et le rythme des tam-tams, les chanteurs et danseurs gurna s'adaptent sans problème à toutes les modifications et transitions suggérées par les batteurs de tam-tams. Avec des gestes lents et solennels des pieds, des bras et des épaules (bref tout le corps entier), ils lancent le chant d'une voix fluette, esquivant à intervalles réguliers quelques mouvements de danse.

Dans le même ordre d'idées, le récit n°5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad) nous montre aussi sa beauté à travers la chorégraphie orchestrée par les guerriers tupuri, après l'extermination de l'ennemi, synonyme d'une fête immense pour tout le monde tupuri qui, à cette époque, était sous l'emprise peulh. Déjà, quand on voit le batteur du tambour à l'œuvre, ses mains font caresser les deux bouts avec une certaine aisance, finesse et rapidité qui incitent l'admiration. Maîtrisant parfaitement son instrument, il en produit tous les sons rythmés qu'il veut, mais adaptés aux chansons. Il est habile pour faire des transitions entre les différents vers mélodieux. Les chanteurs, les spectateurs et lui-même, s'encouragent en poussant des cris de satisfaction pouvant encore faire très mal à l'adversaire. Ce chant doit plaire beaucoup aux gens pour plusieurs raisons. Premièrement, c'est parce que les mots choisis sont expressifs et justes, car ils donnent des qualificatifs dérisoires à l'ennemi. Deuxièmement, c'est du fait que c'est une musique entraînante dont les pas de danse et le rythme ressemblent à la démarche des initiés. Au début jusqu'à la fin, le rythme est lent. Nous avons pu dire plus haut que la beauté de cette chanson se remarque dans les figures de style comme les répétitions, les anaphores, les hyperboles, etc.

VI-3-2-2 La voix et le rythme

L'étude de la voix de nos épopées nous donne des renseignements sur les locuteurs (informateurs et personnages) ; les émotions qu'ils ressentent (comme la douleur, la tristesse, la joie, la peur, la fatigue, l'angoisse, la bonne humeur, l'impatience...). Dans notre corpus, cela est

manifeste, car certains personnages expriment des différentes tonalités de la voix. La plupart de tonalités de ces textes sont tragiques et pathétiques, traduisant donc la souffrance des protagonistes. Ainsi, dans le récit n°2 : la guerre historique entre les Tupuri et les Moundang à Débané, l'extrait qui suit, présente une tonalité pathétique quant au parcours des guerriers tupuri : « *Ne sachant pas le piège tendu, les Tupuri se présentent le matin comme d'habitude pour un nouvel épisode du combat. Malheureusement, ils ne s'en sortiront pas saints et sauves cette fois-ci, car chaque guerrier tupuri qui se voit piqué par l'épine venimeuse, tombe immédiatement. Le narrateur récite que plusieurs soldats tupuri sont morts sur le champ de bataille et les robustes capturés* ». À travers ce passage, on réalise que la situation des hommes tupuri dans le récit fait tellement pitié. Même remarque dans l'épopée n°3 : la grande bataille du peuple tupuri à Tining. La lourde défaite que les hommes tupuri infligent aux hommes Kera, confirme l'aspect tragique et pathétique du récit : « *Arrivés sur les lieux, ils surprisent et attaquent en masse comme les guêpes leurs ennemis. Tining, Bissi et Korbograï furent le théâtre sanglant de cette guerre où les Kera furent massacrés. Certains durent prendre refuge dans les villages lointains et d'autres traversèrent par natation le fleuve pour aller s'installer de Gouboussia et à Kabbra. Les dépouilles mortelles kera sont entassées derrière un bosquet de kapokier à Tining* ». Ici, nous sentons que le ton est affaibli, triste, désolant. Par des gestes accompagnateurs, l'informateur semble manqué d'énergie pouvant accélérer sa narration. Il trouve difficilement des mots pour décrire les affres de cette guerre. Déjà, le bilan laisse l'auditoire alarmé. Donc, nous pouvons dire, à propos de nos textes, que les marques de la voix permettent de décrire directement et clairement les différents personnages. Elles participent aux significations des textes. Alors, ces aspects de figures de style concourent à l'esthétique des récits traduits.

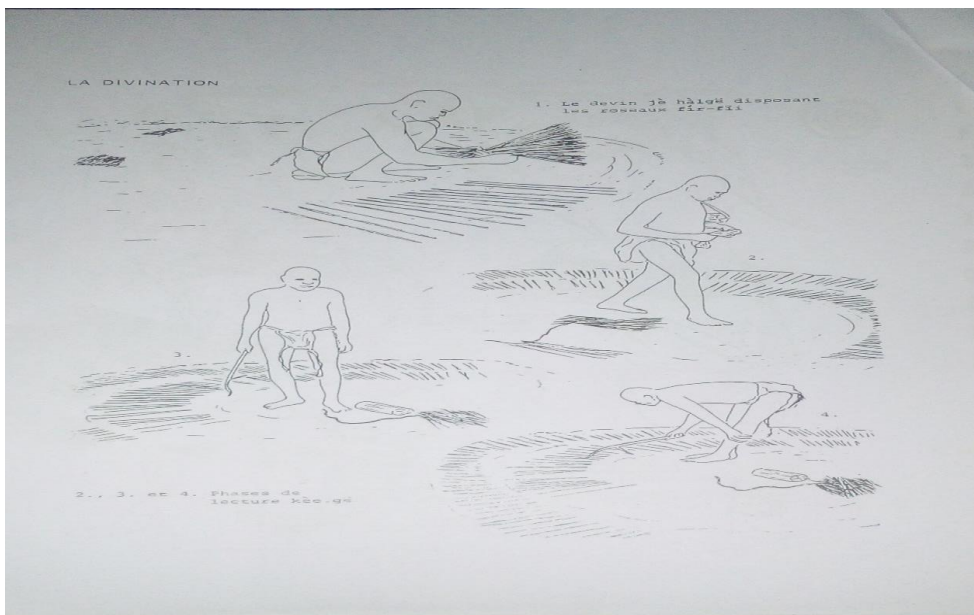
Chez l'Africain, la parole, surtout celle qui se veut solennelle, est rythmée. Le rythme d'une narration, d'une récitation, est également un indice susceptible de renseigner sur le corpus oral et sur celui qui le délivre. Dans un récit par exemple, un rythme précipité, rapide peut traduire une vive émotion (comme la peur, l'effroi, la colère) ; l'impatience, etc. ou caractériser le locuteur sur sa facilité à parler vite. De même, le rythme lent revêt plusieurs connotations : la tristesse, la souffrance, la fatigue. Dans l'épopée n°5, le rythme, c'est-à-dire la façon dont l'informateur raconte les événements, est tantôt rapide, tantôt lent. Plus précisément, la séquence qui déroule les accrochages musclés du héros Djeodjeorou au chef des Arabes Daldi Mahmoud, présente un rythme élevé. À écouter le narrateur, on est presque pris par le sentiment de la peur, de la tristesse, de l'effroi. Aussi, la partie qui chante l'héroïsme de Djeodjeorou évolue également

lentement. Les pas des guerriers danseurs évoluent au rythme des chants. Chaque son du tambour et chaque articulation des mots sont rythmés.

VI-4 Quelques images exprimant les réalités socioculturelles et politiques du monde tupuri

Chaque peuple a ses particularités identitaires qui le distinguent des autres, c'est-à-dire qu'il développe ses propres réalités sociales et culturelles et politiques. Il exprime ses aspirations à travers ses œuvres sur/pour lui-même. La concordance qu'il y'a entre ces images et le thème s'explique en ce sens que chez les Tupuri, la guerre à caractère collectif ou individuel, respecte un certain rituel. On suit tout un processus. La première étape est la consultation des oracles pour déterminer les contours du combat. Les chances de réussir l'opération doivent être perçues d'avance. Ensuite, l'alerte se fait suivant le son du tambour, véritable moyen de communication traditionnelle tupuri. Ainsi, le gurna se présente comme une institution qui forme des guerriers et des griots. Comme nous le recommandent les vieillards interrogés : « tout homme tupuri doit forcément fréquenter le gurna pour être digne homme tupuri ». Cette expression en dit long.

VI-4-1 Une séance de l'art divinatoire



Facebook,
Tupuri,
'parlons-en'

Sur l'image, nous voyons quatre hommes. Le premier, assis, est entrain de disposer les *fir-fii*, c'est-à-dire les roseaux au sol. C'est l'étape première de la séance divinatoire. Après avoir fini, la deuxième étape est la lecture superficielle des roseaux. C'est ce que font les deuxièmes et troisièmes hommes debout sur notre photo. La troisième et dernière étape est analytique et interprétative. C'est une phase approfondie de la lecture. L'homme courbé essaie de lire par

séquence les tiges disposées, puis rend compte à ses assistants et aux observateurs. C'est la phase la plus parlante, une phase à laquelle on obtient le problème qui a amené les gens à tenir cette assise.

En milieu tupuri, les pratiques divinatoires sont effectuées par les oracles. Les oracles sont chargés de lire l'avenir. "*jar-fiàlguə*", c'est-à-dire les devins, leur tâche consiste à prévenir et chasser les éventuels possibles malheurs liés à un évènement ayant une portée territoriale entrepris par la population ou par un individu. Par exemple dans le pays tupuri, pour se livrer à une situation à caractère épique engageant l'ensemble de la population, le chef de terre ou du village doit consulter d'abord ces devins à la veille afin d'éliminer les risques liés à l'opération. C'est aussi une manière d'évoquer et d'invoquer les dieux de venir en aide aux guerriers. Dans le même ordre d'idées, lorsqu'on décide de lancer une vaste opération de pêche de poissons, il consulte d'abord à la veille les oracles. Les sacrifices sont donc rendus aux génies de l'eau, soit pour solliciter son vœu à la capture de poissons en abondance, soit pour éviter une ou des disparitions en vues humaines. Quant aux situations familiales, comme cas de maladie par exemple, on demande leur service pour découvrir si cette situation est due à la colère des ancêtres de cette famille ou un sort jeté par une tierce personne. Autrement dit, dans les milieux traditionnels tupuri, on consulte les puissances surnaturelles (oracles) pour plusieurs raisons :

- connaître les causes d'un malheur : catastrophe naturelle (incendies, foudre sur une habitation, pluies dévastatrices de récoltes), problème de santé (maladies graves, épidémies, accidents mortels...);
- soumettre un projet que l'on souhaite réaliser aux divinités afin de solliciter leur faveur: est-ce un bon projet? A-t-il des chances de bien aboutir ? Quels obstacles faudra-t-il éviter ?
- Trouver la solution à un problème précis : famine querelles de familles ou couples, aide à l'obtention d'un objet de quête ;
- Essayer de réparer un mal: demander pardon pour une violation des règles coutumières ou sociales (non respect du sacré, des autorités religieuses: dommage grave causé à autrui);
- Etre protégé des sortilèges des sorciers, des méchants qui utilisent les forces du mal pour nuire;
- S'acquitter d'une promesse, prouver sa reconnaissance pour les largesses accordées par une divinité. Toutes les consultations s'accompagnent généralement des sacrifices

d'animaux (allant de volailles, de cabris ou bœufs selon l'importance ou la gravité de cas). Leur acceptation par les divinités est, en principe, un gage de réussite, ou du moins, un engagement à faire aboutir favorablement une quête. Par l'intermédiaire d'un prêtre, le Tupuri donne régulièrement des sacrifices aux forces divines dans le but de solliciter leur clémence et leur aide lors des calamités naturelles, sauvegarder la cohésion sociale, garantir la santé, évincer l'ennemi menaçant.

En guise d'exemple, on convoque les devins à tenir cette séance pour savoir le pourcentage de la chance pour les guerriers de remporter la bataille ; prévenir les risques. Fort encore, face à un problème auquel la solution se montre difficile, on consulte un devin qui révélera ce qu'on pourrait faire afin de se sauver. Même pour faire guérir une personne malade ou pour commettre un mal à quelqu'un, ou encore pour détruire une sorcellerie quelconque, le résultat escompté passe par le recours aux devins. Ils sont aussi consultés pour envoyer les malheurs du côté de l'adversaire ou de l'ennemie. Chez les Tupuri, à l'issue de chaque séance divinatoire, les sacrifices sont exécutés suivant les recommandations laissées par l'oracle. Rappelons que c'est une pratique courante en milieu tupuri.

VI-4-2 Le gurna tupuri



Source :Google

À l'origine, le gurna est une danse initiatique des peuples Massa et Tupuri, deux ethnies vivant à cheval sur le Tchad et le Cameroun. Étymologiquement, le gurna tupuri vient du monde Massa "ǵóróna ou guru". La racine est relative à l'enfant ou à la jeunesse. Ce qui fait que, en

milieu Massa, la fréquentation du gurna est obligatoire pour chaque jeune garçon. De l'autre côté, les Tupuri l'ont adapté pour en faire leur propre aspect culturel incontesté. Pour le profane en effet, le gurna tupuri est une danse rituelle et culturelle pratiquée à l'occasion des cérémonies funèbres, des cérémonies pouvant accueillir une grande personnalité. Il est également exécuté lors des fêtes nationales. Avec le bâton tenu à la main droite, les danseurs esquissent les pas au rythme des chansons et des sons des tam-tams. Chaque danseur, dans une tenue circonstancielle, est suivi d'une fille. De leur côté, les filles qui, bien tressées à la manière africaine, se mettent dans leur serviette entourée des coris nattés attachés autour de leurs hanches, dégagent une certaine parure exceptionnelle.

Au sens plus large, le gurna est une institution organisée par des jeunes et adultes groupés dans un enclos avec des vaches laitières sous un grand arbre en retraite du village. Les jeunes filles ou femmes y participent de façon informelle. Dans cette organisation, les valeurs socioculturelles, morales et spirituelles tupuri sont enseignées et respectées. Les masques des danseurs et chanteurs présentent une certaine beauté agréable à voir. Toutes les dérives de la vie sociale, les bassesses, l'adultère, la gourmandise des hommes... sont dénoncés avec véhémence à travers les chants gurna. Véritable identité culturelle remarquable des Tupuri, précisons que, à l'origine, le gurna tupuri n'était pratiqué que par les initiés ainsi que les jeunes hommes ayant déjà connu les femmes. Cela dit, le « wəl gurna » en tupuri "signifiant un homme qui fréquente le gurna" était celui qui sortait de l'école du savoir traditionnel tupuri. Il est le guerrier protecteur de sa culture et de la valeur morale. Dans sa formation, il ne doit jamais cautionner les choses comme l'adultère, le viol, avons-nous bien signifié ; il est formé à la base comme révolutionnaire et dénonciateur des maux qui minent sa société. Rappelons que la nourriture de base des « wəərə gurna » est le lait. Tous les temps passés à cette école initiatique, les hommes apprennent à chanter pour dénoncer, à manipuler les bâtons, à lutter mais apprennent aussi les sujets de la protection de leur territoire. Raison pour laquelle, les grandes guerres en pays tupuri sont les affaires des hommes ayant été presque passés par le gurna. Néanmoins, au fil des temps, il a commencé à perdre ses précieuses valeurs, surtout son caractère sacré. La preuve c'est qu'aujourd'hui, ce n'est plus le cas, puisque même les « luğudî », c'est-à-dire les non initiés le fréquentent aussi.

Aussi, chez les Tupuri, le gurna est l'organisation qui forme des griots. Autrement dit, le griot tupuri peut avoir été passé par le gurna, puisqu'il est une institution dans laquelle on apprend l'art de la parole. Dans un comparatisme éloquent, Yaossala Bagao considère le gurna comme

une « école » pour les Tupuri : « à l'époque, notre école c'est le gurna. C'était le lieu où on rappelait les bonnes manières aux jeunes. On leur montrait comment s'adresser à un aîné ou à une personne de sa classe d'âge. Dans le gurna, les adultes enseignaient surtout à la jeunesse la maîtrise de soi devant les terribles événements. Mais aujourd'hui, les jeunes piétinent sans remords toutes ces valeurs au profit de l'école des Blancs qui, d'ailleurs, leur enseigne l'égoïsme, la lâcheté... »⁸³. Pour preuve, la plupart de nos informateurs ont connu le gurna ; donc ont certainement le secret sur la parole, condition sinequanone de l'épopée.

VI-4-3 Le tambour



Facebook, Tupuri
'parlons-en'

Originellement parlant, si certaines sources que nous avons recueillies, révèlent que le tambour relève de l'œuvre humaine, c'est à dire qu'il est matière pour les artistes qui le sculptent, d'autres disent qu'il est son pour les physiciens et divin selon les croyants. Par combinaison, le tambour est sons et mots. Animé par l'envie de trouver un moyen pouvant faire passer ses informations et exprimer sa joie, l'Africain fabriqua le tam-tam ou tambour. Mais il convient aussi de noter que si Dieu a tout créé d'après les textes saints, alors le tambour viendrait de lui. En effet, dans la société traditionnelle tupuri, le tam-tam ou le tambour qui est considéré comme l'un des instruments incontestés de la musique, tient une place de choix dans la diffusion des informations. Véritables outils de communication par excellence, les tambours parlent et servent

⁸³ Entretien effectué à Dablaka le 11/12/2021. Yaossala Bagao est chef de quartier

de téléphones. Ils véhiculent toutes sortes de messages : par exemple, ils annoncent les naissances, les décès, les mariages, les évènements sportifs, les danses, les cérémonies d'initiation ; ils diffusent également les communiqués de la chefferie ou de la dynastie. Attention, pour faire transmettre un message quelconque, on choisit une personne expérimentée et réputée en la matière. Le choix ne se fait pas au hasard. Celui-là (le batteur de tam-tam) doit savoir maîtriser les endroits où poser les mains.

Ensuite, le son émis signale automatiquement la population qu'il s'agit d'un tel ou tel type d'information. Raison pour laquelle on dit en terre tupuri que les tam-tams parlent. D'abord, nous signalons qu'il y a plusieurs formes de tambours (petit et grand) chez les Tupuri. Le grand dont il est beaucoup plus question dans cette partie, se présente comme un aspect culturel voire cultuel. Installé généralement à l'entrée de la maison du chef de terre ou du village, le tambour sert à transmettre les messages. Les messages qu'il véhicule sont relatifs, c'est-à-dire dépendant des circonstances. On l'utilise également pour agrémenter le rythme d'une chanson et de la danse donnée. Fabriqué à base du bois bien taillé avec un grand creux à l'intérieur, les deux ouvertures sont plus ou moins bien couvertes des peaux de bœufs taillées juste également sur mesure.

Quant au grand tambour, on ne couvre qu'un seul côté. Lors d'une entrevue avec Djinkréo Raphaël, il a déclaré ceci : *« chez nous les Tupuri, le "fidir" = grand tambour n'est pas une chose à s'amuser, parce qu'il est tellement sacré. Il est le passé, le présent et le futur de la société tupuri, sinon d'un village donné. Toutes les disparitions des chefs qui se succèdent à la tête des villages tupuri, sont toujours annoncées via ce canal. Déjà pour sa confection, le chef de terre doit égorger un bœuf (taureau principalement) et extraire une petite quantité de son sang pour mettre dans la forêt sacrée. Mais celui qui le fait tomber par malchance, doit donner un bœuf en guise de l'offrande à la forêt sacrée afin de le redresser. Attention, ledit chef de terre ne doit jamais considérer ce bœuf comme une richesse familiale, par peur des représailles de la part des esprits du village »*⁸⁴. Posé sur ses trois pieds taillés, puis tenu plus ou moins au milieu par un solide bois fourchu sous une toiture afin d'éviter la pluie, le tambour permet d'annoncer également le décès d'un proche parent du chef, le rassemblement de la population par le chef. L'appel à un combat incluant tout le peuple se fait via cet outil. Il annonce, en outre, les manifestations populaires comme la fête de coq, les cérémonies funèbres d'un membre appartenant au clan du chef.

84 Réalisée à Etoa- meki (yaoundé) le 01/01/2023.

Fort encore, lorsque deux équipes se préparent à s'affronter sur la place publique du village, le rituel qui précède l'événement s'effectue toujours au moyen d'un tam-tam ou tambour. Quand on terrasse un rival, le camp du héros exulte à travers le tambour battant. L'objectif est donc de célébrer leur champion, et puis ridiculiser le camp vaincu. Pendant que les champions sont entrain de danser au rythme des tam-tams qui chantent leurs louanges, les vaincus, eux, se cloitrent davantage. À titre illustratif, dans le récit n°4 : le peuple tupuri face aux Peuls à Gouyou (Cameroun), nous avons pu constater que c'est grâce au son du tambour battant que les Tupuri du Cameroun, déjà attaqués et assiégés, ont alerté leurs frères du Tchad. Au final, à travers les tambours, la fête était très belle côté tupuri. Ensuite, chez les Tupuri, le tambour fait aussi partie du politique, puisqu'il fait l'éloge de ceux dont on reconnaît les mérites, les célébrités, les hauts faits. Il parle de leurs généalogies, de leurs ascendants et descendants, de leur biographie. Lorsqu'on est loué et admiré par les joueurs à travers les sons des tam-tams, l'on doit sortir quelque chose pour exprimer sa gratitude vis à vis du ou des joueurs. C'est une pratique courante devenue une tradition dans cette communauté.

Donc, après avoir parcouru notre travail, nous trouvons que les différents extraits du corpus passés en revue montrent que, d'une part, le contenu des textes est empreint du milieu tupuri qui les produit; ils en évoquent les réalités tupuri sur tous les plans. D'autre part, les effets de style qui les émaillent, les rendent également beaux, plaisants et agréables à écouter. Nous osons espérer que leur esthétique inspirera beaucoup.

CONCLUSION

Il a été question dans ce travail d'analyser le parcours des personnages épiques et de la portée idéologique des épopées guerrières que nous avons collectées. Définies comme des récits poétiques d'aventures héroïques où intervient le merveilleux, les épopées narrent les exploits historiques et mythiques d'un héros ou d'un peuple d'envergure nationale. Les exploits qui sont relatés sont ceux d'un personnage qui a réellement existé. S'il faut le rappeler, la communauté tupuri, comme dans beaucoup de pays africains, a eu, tout au long de son histoire, des périodes d'affrontements, des conquêtes et des guerres tribales. Nous avons voulu interroger l'Homme tupuri à travers les discours narratifs parlés ou chantés, à l'image des épopées qu'il fait sur/pour lui-même.

Nos recherches ont montré que, à l'instar des grandes épopées africaines, les épopées tupuri que nous avons recueillies mettent en scènes des conflits ; elles sont essentiellement guerrières. Très imbus d'une valeur structurante, c'est-à-dire l'honneur, les héros se proposent de lutter, soit pour la défense de leurs territoires envahis et de leur religion attaquée, soit pour une femme.

À travers les textes, les personnages se taillent une part de gloire grâce à leur bravoure, mais avec l'aide des dieux, des devins, des fétiches, des talismans, etc. Les narrateurs-informateurs marient harmonieusement la fiction à la réalité, le naturel au surnaturel, la poésie au récit, la musique aux paroles, les mimes et gestes aux actions marquant du récit. Se focalisant sur la guerre, les combats, les exploits individuels ou collectifs, les recueils se fondent sur des événements historiques. Autrement dit, toutes nos épopées présentées appartiennent donc à la catégorie « d'épopées historiques », puisqu'elles se fondent sur des personnages ayant réellement existé. Leur contenu est axé sur une thématique relative à la déperdition des valeurs ancestrales propres aux Tupuri. C'est pourquoi on y loue des qualités telles que le courage, l'audace, la bravoure, l'honneur, la franchise, la dignité, le don de soi pour défendre sa communauté au détriment de la peur, de la lâcheté, de l'injustice, de la déloyauté. Les épopées véhiculent ainsi des structures de l'imaginaire très anciennes, enfouies dans la religion traditionnelle comme dans les institutions politiques et sociales tupuri. C'est pourquoi leur énonciation demeure toujours aussi efficace sur des populations qui fonctionnent sur la base de ce système de valeurs, encore vivantes dans ladite société. Afin d'illustrer tout cela, les récits proposent des personnages qui s'affrontent à des combats spectaculaires, soit pour libérer leur territoire occupé par les envahisseurs, soit pour arracher une femme à un rival. Dans leur prestation, ils ont recours tantôt

aux pouvoirs occultes (mysticisme), tantôt à la ruse ou aux astuces pouvant intimider l'adversaire, ou encore à la force physique naturelle.

Le sujet pose un problème crucial, celui des repères identitaires du monde tupuri, représenté par sa jeunesse en ballottage défavorable face à la mondialisation à outrance. Ceci nous a amenés à poser la question principale : comment se décline le parcours des personnages épiques dans les épopées guerrières tupuri du Tchad et du Cameroun ? Et quelques questions secondaires viennent s'ajouter : quels enseignements peut-on tirer à travers le parcours du héros épique ? Comment l'épopée tupuri aborde-t-elle le processus de la vie du héros ? Qu'est-ce qui constitue la littérarité de ces textes épiques tupuri recueillis ? À travers ces interrogations, nous avons pu déduire que les héros du corpus portent les poids, les charges des groupes qu'ils représentent et, leurs exploits ont eu pour effet de galvaniser les sentiments de leurs coassociés respectifs. Les jeunes tupuri doivent faire un retour aux sources, c'est-à-dire se lever afin de lutter avec hargne et détermination comme l'ont fait les héros du corpus. À l'écoute des épopées de Ndaïré ou de Djeodjeorou par exemple, les villages dans lesquels ils sont émergés se sentent fières et heureux d'avoir donné naissance au « blum » qui veut dire « héros, vainqueurs ou victorieux ».

Ce travail a été rendu possible grâce à nos descentes effectuées sur le terrain plusieurs fois. L'enquête intensive et participative a donc permis de recueillir les données auprès de nos informateurs ciblés. Signalons que vu le schéma que notre corpus propose, si certains de nos textes épousent deux des types d'épopées proposés par Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, d'autres non : il s'agit de l'épopée religieuse et de l'épopée courtoises. Toutes les épopées transcrites déroulent les aventures multiples des héros transportés dans un univers merveilleux où les frontières (espaces habités et inhabités servent souvent des lieux d'actions aux personnages de l'épopée) sont abolies ; monde où les êtres humains, les animaux et les dieux communiquent entre eux. Mentionnons également que notre questionnaire (questions de recherche) a été un véritable atout pour nous parce qu'il nous a situés dans nos investigations. Au fur et à mesure que nous évoluions sur le terrain, le téléphone nous permettait d'enregistrer les informations.

Afin d'élaborer ce travail, nous avons eu recours à la méthode ethnolinguistique de Geneviève Calame Griaule élaborée suite à ses travaux de recherche, laquelle méthode a permis de cerner les thèmes dominants de nos textes. En d'autres termes, cette grille d'analyse nous a outillés à comprendre que la littérature orale tupuri est tributaire des réalités sociales, culturelles et politiques de cette communauté. Elle véhicule essentiellement la culture de son groupe. L'accès à ces réalités ne se fait pas sans décoder les codes linguistiques qui s'y déroulent, lesquels

codes linguistiques que crée l'Homme tupuri pour/sur lui-même. Grâce à cette analyse, nous avons pu concilier le trio langue – culture – société tupuri. Une place importante est réservée à l'usage individuel du langage permettant d'établir des rapports spécifiques entre la langue, l'individu et sa personnalité. Ces rapports apparaissent avec une force inouïe et rappellent, de façon urgente, la relation qui unit l'Homme tupuri à sa terre natale. Alors, cet aspect nous a permis de comprendre l'essence même de la littérature orale tupuri et ses principaux genres, à l'occurrence l'épopée. Ainsi, au regard de cette méthode, nous nous sommes rendu compte que la langue tupuri évolue avec plusieurs mots empruntés chez les voisins. Comme par exemple, le « gurna » est copié chez les Massa, « màfchódo » qui signifie mendiant en peulh, beaucoup de mots de la même famille avec les Moundang, Moussey, Peuls, etc. L'Homme tupuri est très culturel, puisqu'il est resté ancré dans ses us et coutumes. Les épopées ont un sens culturel non négligeable. Déjà, à partir de l'organisation d'une épopée quelconque par exemple, on peut y lire tout un rituel déroulant la culture tupuri. Les épopées célèbrent les hommes devenus légendaires dans la société tupuri.

Ainsi, nous sommes partis des hypothèses selon lesquelles les parcours des personnages épiques dans les épopées tupuri que nous avons transcrites permettent de véhiculer des messages d'une portée sociale considérable et sont l'expression de la culture ; ils présentent des enseignements et des valeurs qui peuvent être capitalisés pour le développement de la société tupuri, voire du monde entier. Autrement dit, ces textes présentent des personnages qui sont des symboles d'enseignements ; leurs vies inspirent, éduquent, préviennent et édifient le lecteur. Ces parcours fantastiques doivent être un modèle à imiter par cette jeunesse tupuri qui a encore beaucoup à apprendre afin de se définir et d'affronter les multiples obstacles. Les enseignements contenus dans les textes recueillis sont des messages d'autant plus utiles pour le monde tupuri que l'Afrique, en proie aux dérives et aux malheurs de tous genres. Ces récits sont porteurs d'un art de vivre, d'une manière d'être et d'agir nécessaire au développement genre. Comme les épopées d'autres sphères, celles des Tupuri recueillies obéissent à une rhétorique traditionnelle avec des procédés linguistiques et stylistiques tels que les répétitions, les comparaisons, les métaphores, les hyperboles, etc. Il nous a été donné de constater qu'il y a beaucoup plus une espèce de “ réfection artistique ” car les faits décrits sont largement agrandis, donnant naissance au merveilleux.

Les résultats obtenus montrent que les parcours des personnages de nos textes sont un bel exemple pour l'ensemble des jeunes tupuri. C'est-à-dire qu'à travers le prisme des valeurs

socioculturelles et morales qui se dégagent de ces héros épiques, la jeunesse tupuri devra imiter ces exemples pour ses propres fins. Puisque très compliqués, les parcours des personnages épiques nous ont beaucoup appris : le courage, la détermination, l'esprit combattif, l'importance de l'unité ... Comme pour dire que, plus on est unis, plus on est forts ; de surcroît on remporte des victoires, malgré les difficiles épreuves que nous aurions parcourues. Par contre, si nous sommes désorganisés, l'ennemi nous domine facilement. Vu les agissements des héros, nous devons faire un retour aux sources, c'est-à-dire nous devons retourner vers nos origines, nos racines. Nous devons être combattifs, braves, courageux face à l'adversité de la vie.

L'approche ethnolinguistique de Griaule nous a été un apport indéniable pour saisir l'aspect esthétique de notre corpus. Toutes les épopées collectées ont pour fonction d'assurer l'harmonie du groupe et l'apprentissage de la morale sociale. Par combinaison avec d'autres images décrites, nous trouvons que le corpus devient une porte ouverte sur le monde.

Au-delà de l'analyse faite, nous avons pu montrer que, à travers l'épopée, la littérature orale a aussi sa place à tenir dans le processus de développement social, d'édification culturelle tupuri. Néanmoins, un tel travail est loin d'être clos, si nous n'exhortons le monde de la recherche à œuvrer davantage afin de ramener cette jeunesse à ses origines.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Bourneuf Roland et Ouellet Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1980.

Calame, Griaule Geneviève, *Ethnologie et langage, La parole chez les Dogons*, Paris 1965.

Daïssala, Dakolé, *Libre derrière les barreaux*, Éditions du Jaguar, 1993.

Diop, Birago, *Leurres et lueurs*, Paris, Présence africaine, 2000.

Diziain R, *Densité de la population, démographie et économie rurale dans la subdivision de Guider*, Kaélé et Yagoua, IRCAM, 1951.

Eno, Belinga, S.M, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Editions Classiques africaines, 1978.

Eno, Belinga, S.M, *L'épopée camerounaise, mvvet, Moneblum ou l'homme bleu*, Yaoundé, CEPER, 1978.

Faye, Amade, *La route pour le pouvoir en pays seereer: de l'ancêtre arbitre au chevalier gelwal*, Paris, Karthala, 2016.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit, Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale: Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

Hampâté Bâ, Amadou, *Contes initiatiques peuls*, Pocket, 2000.

Kesteloot Lilyan et Dieng Bassirou, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris Karthala, 1997.

Kleda, Samuel, *La sorcière et son fils: Contes tupuri du Cameroun*, Abidjan, 1991.

Kolyang, Taïwé Dina, *La culture tpuri en 12 leçons*, Maroua, RADEL 2015.

Koulandi, Jean, *Quelques aspects de la culture tupuri: Naissance, maternité, gurna, lébé, mariage et croyance avec une introduction à l'histoire du peuple tupuri*, Carrefour Mboum-à Aviation Garoua II, 2015.

Mbidna, Djoda Élie, *Repères historiques et culturels du peuple tupuri: Contribution à la Réflexion sur la culture tupuri*, CRCT de Poli, 1994.

Meillet, Antoine, *Linguistique historique, linguistique générale*, Paris, Champion, 1921, cité par Calame G. Griaule, *Langage et cultures africaines: Essai d'ethnolinguistique*, Paris, Maspero, 1977.

Mitterrand, Henri, *Discours sur le roman*, Paris, PUF, 1980.

Mofolo, Thomas, *Chaka ou L'épopée bantoue*, Paris, Gallimard (1^{re} édition) 1925.

Niane, Djibril Tamsir, *Soundiata ou l'épopée mandingue*, Paris Présence africaine, 1960.

Prévost Liliane et Laye Barnabé, *Guide de la sagesse africaine*, Paris, L'Harmattan 1979.

Samsia, Paul, *Les Contes Massa du Cameroun*, Yaoundé, Dinimber et Larimber, 2019.

Tzvetan, Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 1947.

OUVRAGES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

Baumgardt, Ursula et Dérive Jean, *Littératures orales africaines, Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008.

Bouffon, *Discours sur le style*, 1753.

Calame Griaule Geneviève, *Langage et cultures africaines: Essai d'ethnolinguistique*, Paris, Maspero 1977.

Cauvin, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Saint Paul, 1980.

Cauvin, Jean, *Comprendre les contes*, Éd Les Classiques africains, 1972.

Gauthier, Benoît, *Recherche sociale, de la problématique à la collecte des données*, Québec, Presse de l'Université (3^{ème} édition), 2009.

Grawitz, Madeleine, *Méthode des sciences sociales*, Paris, Dalloz, 1972.

N'Da, Paul, *Recherche et méthodologie en sciences sociales et humaines: Réussir sa thèse, son mémoire de master professionnel*, Paris, L'Harmattan, 2015.

Poisson, Yves, *La recherche qualitative en éducation*, Québec, Presse de l'Université, 1991.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1979.

Tzvetan, Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme? Tome 2*, Paris, Seuil, 1968.

Zumthor, Pierre, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

THÈSES ET MÉMOIRES

Balga, Jean Paul, *Le français et le tupuri en cohabitation au Nord du Mayo Kani*, mémoire du DEA ès Lettres, Université de Ngaoundéré, 2005.

Belinga, B'Eno Charles, *Des rapports de la métallurgie du fer et l'oralité dans le Mvet Ekan*, Thèse de doctorat en Etholinguistique, Paris INALCO, 1996.

Fekoua Laoukissam, Laurent, *Les hommes et leurs activités en pays tupuri du Tchad*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle en géographie, Université de Paris VIII Vincennes, 1979.

Haroun Robinson, Ndopsouna, *Joutes devinettes et processus de socialisation de l'enfant chez les Moussey du Tchad*, mémoire d'un master académique, Cameroun, Yaoundé de Yaoundé 1, département de Littérature et Civilisations Africaines, 2022.

Kam Sié, Alain, *Littérature orale au Burkina Faso: Essai d'identification des textes oraux traditionnels et leur utilisation dans la vie moderne*, thèse de doctorat d'État, Ouagadougou, Université Joseph Ki-zerbo, 2000.

Nguijol Nguijol, Pierre, *Les Merveilles africaines, Les fils de Hitong, contribution à l'étude de l'épopée comme genre*, Thèse de Doctorat d'État ès Lettres et Sciences Humaines, 1980.

Onguené Andela, Esther Josephat, *Rite initiatique et esthétisation du pouvoir dans La guerre des fantômes de Samuel Martin Eno Belinga*, mémoire de master recherche, Cameroun, Université de Yaoundé 1, département de Littérature et Civilisations Africaines, 2020.

Ruelland, Suzanne, *Description du parler tupuri de Mindaoré, Mayo kebbi (Tchad), phonologie, morphologie, syntaxe*, thèse de doctorat d'État ès Lettres, Paris, Université de Lille III, 1993.

Yaoudam, Elisabeth, *La femme dans les contes et les chants mafa: discours et considérations sociales*, mémoire du DEA, Cameroun, Université de Ngaoundéré, département de français, 2006.

ARTICLES

Baumgardt, Ursula, « L'espace en littérature orale africaine: quelques réflexions méthodologiques autour des indices spatiaux », in *Cahier de littérature orale*, 2013.

Boyer, Pascal, « Récit épique et tradition » in *L'HOMME*, Paris, Revue française d'anthropologie, 1982.

Larivaille, Paul, « L'analyse morphologique du récit » in *Poétique n°19*, 1974.

Mamboungou, Joseph, « Littérature orale et Civilisations de l'oralité en Afrique: Quelques barrières à lever pour une approche objective de la culture africaine moderne » in *Revue d'Études Francophones*, Abidjan, 1997.

Nguijol Nguijol, pierre, « Ngog Bilun » in *Bulletin de l'AFREC*, Paris, Bordeaux, 1986.

Samsia Paul, « Exploits sexuels, transgressions et violence correctionnelle dans l'épopée de Ndzana Nga Zogo » in *INTEL'ACTUEL, Revue de Lettres et Sciences Humaines* Cameroun, Université de Dschang, numéro 18, 2019.

Seydou Christiane, « La devise dans la culture peule: évocation et invocation de la personne » in Calame Griaule Geneviève, *Langage et cultures africaines: Essai de l'ethnolinguistique*, Paris, Maspero, 1977.

Seydou, Christiane, « Comment définir le genre épique? Un exemple de l'épopée africaine », in *Genres, Forms, Meanings : Essay on Africa oral Literature*, 1982.

Yamo Kalbé, Théophile, « Littérature orale et écrite en tupuri: Production et circulation en milieux urbains » in Baumgardt, Ursula, *Littératures en langues africaines: Production et diffusion*, Paris Karthala, 2016.

DICTIONNAIRES

Aaron Paul, Denise Saint-Jacques, Viala Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2012.

Dictionnaire universel de la langue française, Paris Hachette 2007.

Petit Larousse illustré, Paris, 2010.

Petit Robert illustré, Paris, 2010.

WEBOGRAPHIE

- <http://cdrobert.unil.ch/>, consulté le 23/01/2023.

ANNEXES

A- SOURCES ORALES

| N° | Noms et Prénoms | Situation socio-professionnelle | Village | Ages | Date de l'entretien |
|----|----------------------------|---------------------------------|-----------|--------|---------------------|
| 1 | Dakréo Nguelé | Cultivateur | Youey | 45ans | 12/06/2023 |
| 2 | Dissandou Henry | Chef de terre | Dablaka | 85 ans | 18/12/2021 |
| 3 | Djaobélé Mandjao | Cultivateur | Etoameki | 63ans | 06/04/2022 |
| 4 | Djoda Élie Mbidna | Promoteur culturel tupuri | Etoameki | 59ans | 12/07/2023 |
| 5 | Djonkréo Saïlo | Cultivateur | Goundaye | 61ans | 23/01/2023 |
| 6 | Djonkréo Selda | Maçon | Odza | 70ans | 12/02/2023 |
| 7 | Domkréo Sac | Cultivateur | Dablaka | 95ans | 17/12/2021 |
| 8 | Doursala Djanlo | Cultivateur | Dablaka | 98ans | 17/12/2021 |
| 9 | Frédéric Dikoua Kankréo | Comptable | Manbalam | 45ans | 27/09/2022 |
| 10 | Gnawé David | Infirmier | Saïga | 37ans | 20/12/2022 |
| 11 | Guelandi Clomb | Cultivateur | Kabi | 55ans | 24 /02/2023 |
| 12 | Ketouing Selda | Cultivateur | Kabi | 60ans | 02/02/2023 |
| 13 | Nenba Yao | Étudiant | Etoa meki | 30ans | 21/01/2023 |
| 14 | Ouang-bakréo Silas | Étudiant en thèse | Etoameki | 35ans | 14/06/2023 |
| 15 | Raphaël Djinkréo | Jardinier | Etoa-meki | 65ans | 01/01/2023 |
| 16 | Rewankréo Ndalso | Notable et cultivateur | Dablaka | 68ans | 11/12/2021 |
| 17 | Tchéondandi Félix | Étudiant | Mvan | 25ans | 15/01/20223 |
| 18 | Yaossala Bagao | Cultivateur et chef de quartier | Dablaka | 75ans | 11/12/2021 |
| 19 | Yatou Godwé Luc | Étudiant | Etoameki | 25ans | 14/06/2023 |

B- CARTE DE LA LOCALISATION GÉOGRAPHIQUE DU PEUPLE TUPURI



Source : Google

C- CORPUS

Transcriptions

Texte 1 : waarə ɗurɗi maɗi Nɗaïré nó

Nɗaïré haï ðiŋ ʒɔbo də ɗuërə dɛbaŋ, də ɗɔbré dɛbaŋ laï. Dʒə laa sir maa manbalam noo, ã wii ɟo ga ouaŋ əɟɟ ti boŋ ga, wərga a haï ðiŋ ɟaï ɗurɗgi kiɗɔlɟɟi. Tii wur ɟoo, a haï ðiŋ ʒɔbo ɟa a ʒoŋ héné dɔbé dɛbaŋ. Ouaŋ léwélé ti ngel ɟoo no, a ndu wii kaïguə dɔbé.

Wur ɟoo, ouaŋ ləɟ tii fiolaŋ ʒar tikem woo dɛ ʒar malara tii rɛɛ maï tiɟɟli. Yoɔ, ʒɔbo ndu mbéɟga Tersala biŋ wərə twerɗɛrɛ nəã : Egretoing, Doksala, Baïrissam, malaŋ Kankamla (mää ɟlu). Kankamla ðiŋ gao. Wur ɟoo, Nɗaïré raw yïŋ ɟué də maï tiɟɟli tii dɛrgué, ndalnə. ã ðaï

maï sēn mokai, ġo dīn ndai jar βoolai. Kidolggi, waaresēn raw kolguə dīn ouaη klu dəbaη. Yoofi, jar woo laaġa sa'ara yiη wé də Kankamla tii koorə moo no sa'ara warġo. Maη kaiġaa, βaη maï ġaa səə haa maï sēn né raaġa so. Wer sēnsoo, Tersala raw daa dġə na'abé Ndaïré maa iifi dġə həə mbēn ġoo.

Wur faarə də law, ouaη só'ó dē arkaali mbēnwoo, raw tai tii jarré durggi maa koo nēn ouaη no. Halgué laaġo búi, a to'os so'o bāā wooġo, a faar fuġġi go buġlai. Wur sələ, dē Ndaïré raw lakġué wer βakġué Ġūdaï laa ku né jar fəə'ġiri woo noo. Ġo də kənəġué də fəərə durggi woo (krom, gidđigli, bokrai), wur durggi mokai, Ndaïré woo jar maa tii mbēn raw hío jar malara ġak ġraw βad βad βad soo, war yerbara dəbaη. Ā raw yaη pir dē fəəré trərə baaraη woo búi. Də maa ga sa'ra nă'ă blum mokai, də Ndaïré raw kaη mbaja-ġaw. Blam sēn mokai, sa'ara raw laaġu liη Tersala βaη Kankamla. Wur sēn, a hāā fəəré nē řaa dəbaη.

Ġo'ó boη bə, Kankamla raw bé mbaη wayġ bēn soo. Ā biη woo maa twar boη. Dubéġa Yaotoing. Həbla, ko'o βak kolgo dīn ġuel tosġué ouaη só'ó.

Texte 1 : L'épopée de Ndaïré

Ndaïré fût un homme grand de taille qui mesura deux mètres environ et très costaud. Véritable guerrier, Ndaïré fût l'homme le plus craint de tout le monde à son époque. Le narrateur raconte qu'aucune guerre ne fût impossible pour lui. Fondateur du village Manbalam, à chaque fois qu'un conflit éclatait quelque part, on venait toujours solliciter son service.

Un jour, un différend oppose le village de Tikem à celui de Malara. En effet, Tersala avait quatre fils : Égretoing, Doksala, Baïrisam et Kanmon (Kankamla initié) l'aîné, l'instigateur du conflit. Celui-ci est chasseur de nature. Lors d'une de ses sorties pour la chasse, il rencontre une jeune dame dont il tombe amoureux. Quelques jours plus tard, Tersala son père engage les pourparlers pour le mariage ; alors que la jeune gazelle est aussi courtisée par l'un des habitants du village malara. La rivalité devient rude. Ceci étant, le village rival malara est décidé à faire trancher le cou de Kankamla dès qu'on le croise parcourir la forêt. Devant cette situation, le père de la jeune fille refuse catégoriquement de donner sa fille aux deux protagonistes en conflit. Afin de prendre l'avance sur le rival de son fils, Tersala part demander de l'aide au redoutable guerrier Ndaïré, son oncle maternel pour éliminer l'homme de Malara. Celui-ci répond favorablement sans condition.

Un soir lundi, le chef du village, les notables ainsi que les guerriers discutent de la stratégie à adopter. Les charlatans ainsi que les marabouts ont été consultés à cet effet. S'en ont suivi les sacrifices pouvant épargner les mauvais esprits tout comme les éventuels malheurs. Comme convenu, les soldats Tikem se mirent en route jeudi pour aller tendre le piège à leurs adversaires au lieu indiqué. La technique du combat étant préparée, Ndaïré et sa troupe se stationnent un soir à Goundaï sous un cailcedrat géant dans le but d'attendre le retour de marché des hommes de Malara, parce que commerçants des kaolins (ils partent porter les kaolins à Goigoudoum pour revendre dans les villes voisines du Cameroun). Hélas, les ennemis visés ne sont pas revenus, laissant donc la troupe de Ndaïré dormir sur le lieu. Vendredi à quatre heures du matin, les guerriers de Tikem les aperçurent à bord de leurs chevaux et ânes de commerce. Armés de bok- raï, guidigli et de krom, ils surprirent les marchands. Lors des affrontements, Ndaïré le cerveau, réussit à trancher la tête du chef de bande qui est le principal prétendant rival d'un seul coup avec son épée. Les autres furent massacrés et leurs chevaux et commerces saisis. Goundaï fût un véritable théâtre de l'opération. Aussitôt, les guerriers héroïques entonnèrent le mbaga-jaw comme chant et danse de victoire, puis rentrèrent à la cour de Tersala le père de Kankamla qui, à son tour, leur offrit plusieurs cadeaux et félicitations.

Désormais seul prétendant, Kankamla épousa tranquillement la fille, et les deux eurent l'unique enfant garçon du nom Yao (Yaotoing initié). Celui-ci deviendra plus tard Soldat et infirmier.

Aujourd'hui, ledit cailcedrat est devenu un lieu qui hante la population, et de surcroît, réclame certains sacrifices du village Tikem, généralement exécutés par le chef de terre. C'est à dire en cas de colère, il se déplace nuitamment et fait quelques jours sur le sol étranger. Pour le faire revenir, le chef doit immoler un cabri ou un poulet.

Dit par :

- Frédéric, infirmier ; et Nenba Yao (étudiant), petit fils de Kankamla Tersala.

Traduit et transcrit par Koltiwang Gonkamla, étudiant.

Texte 2 : ouaŋ maəga ləg bəh tii hóləŋ ʒar tuʒur woo de ʒar mbar-hayŋ bisir deβana

Ǻ wii bəh bəh ǵa ʒar tuʒur de ʒar mbar-hayŋ haï woo βoŋ tii sir tuʒur (Doré Illi), Ǻ haï woo dīŋ hərəβé.

Tii wur βoo, ʒar tuʒur raw woo ringuəǵa ʒar mbar-hayŋ woo ǵo de yəh sir tuʒur no.

Gó de kóónəgué de fəərə durggi bäära, jar tuɕur raw woo niy/raaɕuə hāh bii sir balanə, dəbanə lai.

Dósəh mokaï, jar mbar-hayŋ raw woo wii kaiɕué dó jar ɕaldah. Yóh, jar ɕaldah raw woo hāh fəərə durggi nərāh, de nəwéh bui lai. jar ɕaldah wii raaɕuéga ā mbó taï nəwéh de ɕuərɕuəjé, blam bə ā mbó dusɕɕo de ɕaktón tii faahɕué jar tuɕur, dɕə tuɕur maaɕa kaŋ bālɛ wəh tii bé no, huɕɕo.

Kidolɕi, jar mbar-hayŋ ɕon woo dósəh no. jar tuɕur lāh lə mokaï lā, huba'ara dəban dɕəh kóde. Dósəh mokaï, jar mbar-hayŋ, ndāh blum raw woo lāh sir dəbanə. jar tuɕur fər wólə laɕɕué bii sir balanə.

Ndaɕó blam sɕəh ɕuri, jar tuɕur de jar mbar-hayŋ raw woo taï ɕakba'ara ɕo boŋ. Wur maa haï ouaŋ sir noo, ā bāh dŋ dɕə mbar-hayŋ wər ɕa nənbé haï ɕo de čáh ɕué dəban dɕɛdaŋ dɕə tupur. Maŋ kaïlāh, dɕə mbar-hayŋ bāh barɕuə de dɕə ɕālda.

Texte 2 : la guerre historique entre les Tupuri et Moundang à Debané.

Il se raconte qu'autrefois, les Moundang occupaient les villages tupuri (Doré et Illi principalement). Ils ont forgé et arrangé la route menant de Fianga à Pala. Ils vivaient ensemble puisqu'ils étaient frères.

Un jour, conscients de l'explosion démographique de la population moundang, les Tupuri ont estimé que les Moundang voulaient saisir définitivement les terres et, donc, leur ont livré une guerre farouche. Une guerre aux conséquences fâcheuses, tant sur le plan humain que matériel.

Bien préparés et armés dans un premier temps, les Tupuri avaient pris une forte ascendance sur les Moundang dans le conflit, les chassant jusqu'à Balané et puis à Debané, deux localités où se sont intensifiés les accrochages. Lors de ces affrontements, les Tupuri disent en patois : mbar haïn – haïn qui signifie (frapper n'importe où et n'importe comment). De leur côté, les Moundang parlent de jueré (lancer avec des flèches).

Devant cette situation, les Moundang, dépassés ou presque vaincus, sont allés demander du renfort aux Peuls, déjà ennemis des Tupuri. À cet effet, les Peuls leur ont donné des armes de guerre (épée, couteau, flèche, gris-gris, puis des venins). Ils expliquent aux Moundang de mélanger les venins avec des épines et les éparpiller dans les endroits des Tupuri la nuit. Et celui qui posera son pied sur l'épine piquant le matin sera mort. Chose due chose faite. Et les espoirs

commençaient à renaître chez les Moundang. Ne sachant pas le piège tendu, les Tupuri se présentent le matin comme d'habitude pour un nouvel épisode du combat. Malheureusement, ils ne s'en sortiront pas saints et saufs cette fois-ci, car chaque guerrier tupuri qui se voit piqué par l'épine venimeuse, tombe immédiatement. Le narrateur nous récite que plusieurs soldats tupuri sont morts sur le champ de bataille et les hommes robustes capturés.

En position de force, les Moundang ont facilement défait les Tupuri. Sont revenus ceux qui détenaient la tisane anti venins. C'est ainsi que les Moundang, très victorieux et héroïques, se sont établis à Debané. Quant aux hommes tupuri, après avoir capitulé, ils sont revenus s'installer dans le village Balané. Plus tard, les Moundang vainqueurs sont revenus se réconcilier avec les hommes vaincus Tupuri à Balané.

Après la réconciliation, il était question d'élire un chef du village entre le Tupuri et le Moundang. Comme l'homme Moundang était un peu ouvert par rapport à l'homme tupuri, le choix fût porté sur lui. Raison pour laquelle, le village Balané est aujourd'hui dirigé par les Moundang.

Entre temps, pour l'avoir sauvé, le Peul et le Moundang sont devenus amis. Par contre, entre Moundang et Tupuri, la haine continue. L'homme tupuri appelle le Moundang mbar-häin. Et le Moundang l'appelle jueré. Les deux termes ont une connotation historique.

Texte dit par Dikoua Frédéric ; agrandi par Félix Tcheondandi (étudiant), et recueilli puis transcrit par Koltiwang Gonkamla, étudiant.

Texte 3 : ouaŋ maŋi ʒar tuɓur maaga ləŋ klu mbi sir finiŋ

Ä wii tii wur ɓoo ɓaa ouaŋ ləŋ klu tii hiolaŋ ʒar tuɓur woo de ʒar kəra tii waarə siri. Tanɓu mókaï, Goldon hiä diŋ Waŋ sir mouta. Ä hiä jon hiənə dɔbə deɓaŋ wər ɓaa á jon ɓon ʒar kəra woo de ʒar doré deɓaŋ lai. Diŋ wərsəŋ só, ʒar kəra tai woo ka'ara maag sa'ara mó yäh sir tuɓur ɓo de ouaŋ.

De maaga sa'ara ndu mókaï, raw woo maŋ sir dablaguə de fikəm ɓó deɓələ. Blam bé, ʒar bango raw nduɓi kaï ʒar dablaguəŋ woo de ʒar fikəm so. Yóhi daï de sùŋ, a yäh lääh hiägüə. Blamsəŋ a yäh fuggi, tósɓué só'ó bää maaga durggi mósé deələ.

Də ʒaktɔŋ mókaï, ɓo dekonəɓué de fəərə durggi : króm, ɓuidiɓli, bókraï, ɓraw, hiägüə, saŋɓu ʒərə tii ɓir baarāŋ woo, raw woo láɓué tii fääɓué tii mbaga-ʒaw.

De nduḡḡi baaraŋ mókaï, a raw woo dusḡḡi tii ʒar kəra dɔ foubouri nənó. Tniŋ, Bissi, Kərbógraï dɪŋ sir maaḡa ʒar kəra dáh woo fuɫi nii mónó. Tə ʒar βóh raw woo yáh óh ḡo bisir waarə, təbaaraŋ ɕa woo bii ḡo də báfílé mǎǎ raw láḡḡué bisir Ğoubousia, Kabbra. Ǻ tə ʒar mǎǎ fuɫi wər kó mǎǎ dɛ ɕó tiniŋ. Diŋ wərsɛŋ so, nḡuəlsɛŋ kólḡo dɪŋ ḡuəl tòsḡuə ʒar kəra woo. Həbɫa, ʒóbo kál tii nḡuəlsɛŋ saï maŋ mouyòuri ʒaŋḡo dǎh.

Texte 3 : la grande bataille du peuple tupuri à tining

Il se dit que dans le pays tupuri du Tchad, une grande bataille meurtrière avait opposé les Kera aux hommes tupuri au sujet des terres. Yamla Ndoksala, connu sous le nom de Goldon (ancien et farouche combattant) fût le plus redoutable chef de canton Mouta par Fianga. Du clan ganwuri d'après Fekoua Laoukissam Laurent, ce chef dictateur irrita les Doré et les Kera par ses exactions fondées sur des séquestrations arbitraires. Selon la version qui nous est racontée par le chef du village dablaka Henri Dissandou, ce fût à cause du règne tortionnaire de Goldon que les Kera, voisins des Tupuri, occupant la zone montagneuse et marécageuse du territoire situé au Sud du lac Fianga et à l'Est de Tikem se sont constitués en un vaste canton et visaient envahir le monde tupuri. Oui, ils étaient déjà là.

Impuissants devant les envahisseurs kera, les habitants de dablaka et de Tikem qui sont les victimes permanentes des Kera, reçurent un jour le soutien de la population de Bango. De ce fait, les grands charlatans, les totems, les sacrificateurs et autres devins des villages alliés furent consultés et implorés à la veille afin de faciliter la bataille.

Ainsi, un matin, à bord de leurs chevaux de chasse, puis menus de leurs armes de combat : krom, guidigli, sagué, bâtons et surtout de sangou jejeré, les Tupuri qui, convaincus d'être soutenus par leurs dieux (so'o bāā), entonnent la chanson sur la route de départ.

Arrivés sur les lieux, ils surprirent et attaquèrent en masse comme les guêpes leurs ennemis. Tining, Bissi et Korbograï furent le théâtre de cette guerre sanglante où les Kera furent massacrés. Certains durent prendre refuge dans les villages lointains et d'autres traversèrent par natation le fleuve pour aller s'installer à Goubousia et à kabbra. Les dépouilles mortelles kera ont été entassées derrière un bosquet de kapokier à tining. L'orateur laisse entendre que cette place qui hante encore les gens de nos jours est devenue un lieu de sacrifice pour les Kera. La nuit, personne ne peut traverser ce lieu sans être poursuivi par un fantôme.

Afin d'oublier ce mauvais souvenir, l'homme tupuri donna sa fille en mariage à un Kera. Dès lors, ils sont devenus beaux pères, beaux-frères, neveux, etc.

Récit dit à l'ONRTV/Tchad par Pr Tchago Bouimo, Archéologue et enseignant à l'université de N'Djaména. Et enregistré par Koltiawang Gonkamla, étudiant

Texte 4 : ouaṅ māã gouyou mbaṅ Cameroun tii hólaṅ ɟar fuɓur woo de ɟar ɓaldāh

Nēṅ kiṅṅgi maa ndār de kiss kiss kaà'wa, ɟar ɓaldāh raw woo ndūṅgi bisir fuɓur kamrù maaḡa à mó haï kòl woo dīṅ ɟar màḡɓələ. Ā dēh waṅ baaraṅ ḡā Moḍibo Adama, àlé bisir Guinée, Mali, Sénégal de t́rə baara dō maaḡ ɟar fuɓur móó haïḡḡo màḡɓələ dóló. Desēṅ mókaï, ɟar fuɓur raw woo əḡḡué. Durggi raw ləḡḡué klu deɓaṅ tii hólaṅ baara ; kàl woo mbar kaàra kaƒ kàƒ kaƒ ddeɓaṅ, ɟar ɓaldāh joṅ boṅ ɟar fuɓur deɓaṅ, kaƒ hoóra ḡà sā'ara raw de baàra kólḡuəbèh.

Tanḡu, dḡə klu baàra Abdoul Aï Boulo maa kalfou haï ləḡ naà dīṅ ɟar Massa maa bisir Mindif dāh. Blam sēṅ, ā raw woo yaḡḡué tii ɟar fuɓur maà bisir Doukoula, Touloum. Mókaïlaà, ɟar fuɓur maa Tchad làh woo róh baara làh, raw woo dūḡgi būḡ ɟar ɓaldāh bisir maa Gouyou wər kó klu deɓaṅ. ɟar fuɓur raw woo ndāh blum, yáh hórok ɟar ɓaldāh woo bui. Blam sēṅmókaï, sa'ara wi tii hólaṅ baàrade jaƒ ɓaldāh ḡā ɟar fuɓur dərə woo de əḡḡrè deɓaṅ.

Wursēṅ haàh, ɟar fuɓur haï baï woo de t́rə wa, kólwo ḡo həblà de t́rə deɓaṅ.

Texte 4 : le peuple tupuri face aux Peuls à Gouyou (Cameroun)

Au milieu du 19 ème siècle, le territoire tupuri a connu des invasions étrangères brutales des Peuls, sous l'impulsion du Modibo Adama, mandataire d'Ousman dann Fodio, conquérant de la guerre sainte (jihad). Venus du Sénégal, du Mali ou de la Guinée à travers les migrations peuhles à la recherche du pâturage pour leurs bétails dans la zone sahéenne de l'Afrique centrale, les Peuls qui entretenaient des relations pacifiques au départ avec les Tupuri et autres ethnies kirdis du Nord Cameroun, profitèrent de leur naïveté et abusèrent de leur confiance pour leur imposer l'Islam par la force et les soumettre sous leur empire féodal. Ayant mal absorbé cette intention hégémonique, les Tupuri résistèrent farouchement. De leur côté, déterminés à assujettir et à envahir complètement ce territoire déjà bien rodé pour l'agriculture et l'élevage, les Peuls se lancèrent sous la bannière de la guerre sainte contre les Tupuri. Sous la conduite

d'Abdoul Aï Boulo venu de Mindif et établi à Kalfou, les Peuls attaquèrent premièrement les Massa qui, eux aussi, ont manifesté une riposte très farouche. Progressant vers Doukoula et Touloum, ils réussirent à surprendre les Tupuri mal organisés et bataillant à pied dans une vaste plaine sans obstacles. De succès en succès, les Peuls qui étaient bien armés sur leurs chevaux bien harnachés obtinrent à faire des esclaves et embarquer de nombreux butins. Sous des sons des tambours et des trompettes caractéristiques des guerres tribales d'antan, les Tupuri du Tchad attaquèrent en masse les Peuls qui étaient sur le point de partir avec les butins et les esclaves vers Binder où était installée la plus grande de leur confrérie. L'attaque eût lieu à Gouyou dans le grand bosquet de Dousgoum, et c'est là où tous les Peuls furent tués et même leur chef Abdoul Aï boulo et son fils Abdoul Koranga furent décapités. Ceux qui ont échappé aux massacres ont eu une exclamation en ces termes : « doréjo marii sembé ! » qui veut dire les hommes de Doré sont très forts.

Victorieux, les Tupuri ramassèrent tous les butins parmi lesquels les bœufs et continuaient par la suite à détruire les huttes des autres Peuls des environs, puis s'approprièrent de leurs bœufs.

L'homme tupuri qui n'avait pas de gros bétail, profita de l'occasion pour devenir éleveur. Cependant, au lieu de consolider leur victoire tout en restant vigilants, les Tupuri sont entrés dans l'oubli et quelques rescapés de la rude bataille de Gouyou avec à la tête Modibo Djam réussirent à entrer à Guidiguis vers 1838. Et après une cohabitation pacifique avec les autochtones venus de Doubané, ils parvinrent à les corrompre et à prendre la tête du canton. Kalfou a été complètement abandonné aux Peuls, avec une partie venue du Fouta Djallon et du Fouta Toro au temps de la colonisation.

Recueilli et archivé par Élie Djoda Mbidna, promoteur culturel tupuri.

Texte 5 : waarə durggi jaw mapi Djəodjəorou māā youey Tchad

Nəŋ faoğguə kɪŋgui maá daàrə də kiss kiss ka'awà, jəbó haï bisir y'ouəy' də ɣuɛnrə, dũbé ɣàà Djəodjəorou. Ǻ haï dɪŋ djə durggi dəbaŋ fii wurpóo. Ǻ haï dɪŋ jəbó də ɣuɛnrə, də ɣóbrè klu dəbaŋ laï. Ǻ rəggua, jəbbi dəbaŋ ɣəfi. Ouəŋrə sir haï woo farfiiri fum fii jaw nə djəodjəorou maá rəɣguə bé. Daï, à wii ɣàà áləɣ ndāw bɛŋ saï jɛŋ ndaï'yrə maá yɔfi kófirə woo. Joŋrəbé haï dɪŋ durggi boŋ tuu.

Tii wurpó, jar mǽɣbəlɔ́ dũuwólə́ h́óh jar də waŋ : maïrə, wərə jòfirə, jaàrə fuum fuum fii ndaw. Ouəŋ jar maɣbəlɔ́ dũubé ɣáá Daldi Mahamoud. De sɛŋ mókaï, sir y'ouey' raw ɣo

gaiḡuè dɛbaŋ. Yóh, ouaŋ sir maà yóuəy raw jon faïḡḡuə fii dɛ ʒar bɛ maà kíɗ dɛŋ waŋ nóh. Ā làh halḡuè, a far fuḡḡi go bɛi lai. Blamsɛŋ kai, ā làḡ bɛ ḡor wur durggɛŋ só.

Dɛ ʒakfoŋ fii kaḡ'rɛ woo wur durggi, ʒar maà bisir yóuəy faïḡó dɛŋ sóo. Blóh čwɛ kálḡó siggí čaw čaw. Daldi Mahamoud kaŋ nɛŋ làh fii ʒir bɛ čaw, làh nɛ ʒar fii hàɗɗaf hàɗf hàɗɗaf. Dɛ króm, gidigli, bóḡraï, Djəodjəorou maŋ maàsalam bɛŋ, čă fii Mahamoud gó. Čii maàḡa káh'ḡó, baḡ'ḡuəlḡo dɛbaŋ. Kɪŋḡo blamsɛŋ ʒur dɛbaŋ, ʒobó bai làḡ na'áh bisir yóuəy wà. Tiḡuəlɲi fuusɛŋ, ā raw kaŋ mbaḡa-ʒaw dɛ duu djəodjəorou :

Wəl mboloro, wəl tɕhianwalé

Maï jon mɔla maï jon mɔliŋ ʒaŋ bó lá

Băă maa jon năă mbó warmó faŋ ḡuu ʒəlbi wa

Wəl maa čaw bilbó dɛ ʒui dɔ ʒàh maà bil kaw

Yiyíyiyíhfhfhfh/yiyíyiyíhfhfhfh

Wəl mboloro, wəl tɕhianwalé

Bii yuu ŋinàh, a yuu dɪŋ bil ʒiyɛw ḡuəlaà

Yaləh jonwə, mbá bi jon bɛ fii boŋḡá

Wəl huud mbè ḡa huud huud dɔ maŋyáh fiu wɛr hóló

Blamsɛŋ mókaï, ɲaarə làh wólə jon friḡḡi liŋ ouaŋ sir dɛŋ. Blam bɛ ʒàh, ouaŋ sóo raw làh ʒar durggi wɛr ʒak-siri jon suusək nɛ só'órə woo.

Texte 5 : l'épopée de Djeodjeorou de Youey (Tchad)

À la fin du 19^{ème} siècle, vivait dans un village Youey, un homme de grande taille du nom Djeodjeorou. Il était le chef-guerrier des Tupuri de tous les temps. Cet homme, très influent, mesurait deux mètres et demie de haut et pesait quatre cent kg. Son bâton mesurait un mètre et demi de long et pesait cent cinquante kg. Pour être satisfait, il devait manger quatre-vingt-quinze kg de nourriture et boire cent litres d'eau par jour. Tous les chefs des villages et quartier devaient lui cotiser un cabri chacun toutes les semaines comme ration. Ses déplacements ne pouvaient se passer inaperçus. L'informateur Henri Dissandou dit que l'homme ne passe ses nuits que dans les forêts avec les fauves, accès difficile à tout membre du village. Le matin au jour des

affrontements, un gros serpent (le bois précisément) l'a suivi jusqu'au village. Devenu plus tard chef de canton, Djeodjeorou ne labourait pas. Son travail était de lutter, de battre et de combattre.

En effet, il se raconte que le territoire Youey fût victime permanente des Musulmans arabes. Ils faisaient constamment leurs irruptions. Afin d'empêcher les envahisseurs musulmans qui venaient islamiser de force la population, violer les belles filles et enlever les hommes réticents pour en faire des esclaves, Djeodjeorou a décidé de clôturer Youey par un grand mûr en épines.

Vu que la technique mise sur pied n'étant pas suffisante, le chef du village et ses notables ont convié la population à une réunion la nuit à travers le son du tam-tam dans le but de trouver une stratégie qui leur permettra de livrer une contre-offensive. Une réunion au cours de laquelle il était décidé d'aller consulter d'abord les charlatans, obtenir les vœux des ancêtres puis exécuter certains sacrifices bénéfiques. Du côté tupuri, tout était fin prêt.

Un jour le matin, comme d'habitude, le chef des Arabes du nom Daldi Mahmoud, abord de son cheval et armé de tirs à l'arc, venait encore à se placer à l'entrée du village. Malheureusement, les choses tourneront mal pour lui.

Déterminé à faire tomber l'Arabe, le géant Djeodjeorou, à la tête d'une troupe revancharde, attaqua le méchant visiteur. En voulant casser la barrière pour envoyer son cheval sur la foule qui, elle aussi, était armée de guidigli et de krom, le chef Djeodjeorou saisit sa sagaie avec toute sa puissance et cria : c'est fini pour toi l'homme à pénis coupé. Vigilant, il dévia le tir de l'Arabe, prit le côté du cheval, puis trancha le cou de son ennemie d'un seul coup lors d'un violent contact. Ce jour, on n'a pu voir le soleil car le ciel était brouillé. Le sang qui jaillit inonda le lieu. Durant plusieurs années, ce lieu continua à perturber le sommeil de la population. Sur le champ de bataille, les hommes célébraient le puissant Djeodjeorou par une chanson déjà existante.

Le beau garçon, garçon de Tchanwalé

Qu'est-ce qui va t'arriver dans la maison de ton père

Que Dieu, notre créateur ne t'emporte pas avant moi

Le cœur du garçon ci est tout blanc comme le lait d'une vache dans l'enclos

Yiyiyiyihhhhhhyiyiyihhhhhh

Le beau garçon, garçon de Tchanwalé

Chez nous, l'eau ne coule que dans une rivière

La famine ne gagne que vous, mais pas lui

Que le garçon n'a qu'à mourir comme un crapaud sous la jarre

Et les femmes, quant à elles, faisaient la fête dans la cour du chef du village, chacune ayant en main une boule. À la fin, les hommes furent conduits dans la forêt sacrée par le chef afin de remercier les ancêtres ainsi que les esprits qui les avaient aidés : « Ecoutez ! vous les Dieux qui commandez cette forêt sacrée (jak širi), vous avez accompagné vos fils tout au long de ce difficile chemin dans cette partie de la terre. Si je suis ici, pour vous dire merci d'avoir ramené saints et sauvés vos enfants. Dieux des forêts et des eaux ! Dorénavant, j'aimerais que rien puisse arriver à mes enfants d'ici et d'ailleurs ! ». Plusieurs bœufs ont été égorgés pour les circonstances. Cette victoire a mis fin aux invasions nomades en terres tupuri

Version orale : Henri Dissandou, chef du village dablaka.

Version écrite : Élie Djoda Mbidna, promoteur culturel.

Texte 6 : durggi maaḡaa ləḡ fii waarə siŋ gurna

jar kaŋ siŋ gurna yaŋ bisir fuɸur bóḡuè : Dargalé djə daoua, Djəmagə djə faləɸiyəw. Tii wurɸóh, waŋ kəl ləḡuè fii yíhūūli dəheij fii wāārə siŋ gurna. jar ɸlan ḡaa sa'ara dāḡ dīŋ Dargalé maà Daoua. Mələŋ woo gə sa'arə dāḡ dīŋ Djəmagə djə faləɸiyəw nɔ. Waarə sēŋ raw čà bil jar bəḡuè.

jar daoua, maŋbalam, maŋgra, yəuəy, sərə, dəheij woo yər Dargalé. jar dabləḡuə, fikəm, kəra, faləɸiyəw, iri dāḡ woo baàraŋ dīŋ yər Djəmagə laī. Tiḡuəlŋi, waŋ raw ləḡḡuè. jar maà yər Dargalé ləh woo faŋḡuu fii jəŋh, fəowoo ḡo. Blamsēŋ, jar maà yər Djəmagə ləh woo bil laiso baŋ woo fiŋ huuli gó dɔ. Tiŋ sēŋ mókaīləh raw dəḡ huu. jar gurna maaḡ woo kə'ara dəbaŋ. Blambēŋ, raw woo wiiḡi ḡə sa'ara mbo yíŋ ka'ara ɸəlkaī maà waŋ.

Nēŋ few hɔbiiri wāi ḡàara fii kiŋgui mää ndaarə fi bé kɪss kɪss kə'awa də hwal hwal rəŋam ti bəḡ, jar gurna raw woo yíŋ kə'ara dəfaī fii hūūli Dina faləɸiyəw. Wursēŋ mókaī, waŋ ləḡ ɸàsó, maaḡ ka'ara kəf kəf kəf, čii yúu dəbaŋ. jar maŋgra, daoua, sərə, maŋbalam, dəheij bóh woo Naarəbəl é mää iri də hū'li klu. Waŋ dussḡó fii ḡuəlɸui só. Həḡḡuè maaḡa ə bəḡ čij

dēŋ, ɟar kəra ʧaɣaw ɡɔ bui. Kràw kól woo ɡó dɪŋ sãhɣuə. Rəsēŋ raw ɣuəl ɟar dɛbaŋ. Dɛ màaɣa waŋ dɛ bãh çii mókaï, ouaŋ sir fikem daŋ liŋ fii ɟir bəŋó.

Wursēŋ mókaï, ɟar dàɣ̃ fuuli dɛbaŋ. Kɪŋɣ̃gui swà blamsēŋ, ɟàkbàara fər sũŋgi. Hããh hɔblãh, waŋ baïwa sóo.

Texte 6 : la guerre autour des chants gurna.

Il fût en pays tupuri, deux compositeurs réputés dans les chants gurna : Dargalé du village daoua et Djémaaga habitant le village Falépiyew. Comme d'habitude chez les Tupuri, les festivals et autres cérémonies funèbres sont animés par des chants et danses gurna. C'étaient eux deux qui composaient les textes pour des circonstances festives ; chaque saison, nouveau son.

Un jour, lors d'un retrait de deuil le 27 mai 1972 à Déhein, une grosse polémique naquit quant au choix de chanson qui sera exécutée. En effet, il se raconte que certains préféraient le morceau de Dargalé l'homme de Daoua tandis que d'autres optaient pour celui de Djémaaga, l'habitant de Falépiyew. Une situation qui obligea les chanteurs et danseurs gurna à se diviser.

Ainsi, le premier camp constitué des hommes des villages Daoua, Mangra, Youey, Manbalam, Séré et Déhein, choisit jouer Dargalé. Par contre, le deuxième camp, comportant des habitants de Dablaka, Tikem, Kera, Iri, Falépiyew est avec Djémaaga.

Puisque ne pouvant pas s'entendre, le premier camp entre en scène avec son morceau, c'est à dire le texte de Dargalé, finit sa chorégraphie, puis se retire. Après, le deuxième camp intervient à son tour avec la chanson de Djémaaga, emportant de son passage, le toit du défunt qui, à la surprise générale, prit feu et se réduisit en cendres entre les mains des danseurs. Néanmoins, le batteur de tam-tam qui se trouvait au dessus du toit n'a pas pu être touché par la flamme. Sur le lieu, la tension atteignit son paroxysme. Restées à leur soif, les deux parties opposées se donnent rendez-vous pour un prochain rassemblement funéraire. Quant aux invectives, elles sortaient de partout entre les deux parties.

15 juin 1972 à Falépiyew, date de la grande fête célébrant les obsèques de Dina, un homme Tikem établi à Falépiyew depuis des années. Là, les deux parties, toutes armées, se retrouvent à nouveau. Cette fois ci, les danseurs des villages Dablaka, Tikem, Kera, Iri, Falépiyew entrent en première position avec leur morceau de Djémaaga, puis ressortent laissant place à leurs rivaux de Mangra, Youey, Daoua, Manbalam, Séré et Déhein. Oui ils sont rivaux déjà. Le narrateur Djonkréo Selda, lui aussi joueur de gurna présent ce jour, note que pendant

que ces derniers sont en pleine danse, une pierre surgit du camp au repos et prend un de leurs. Prenant cela comme une provocation inacceptable, les habitants de Daoua, Mangra, Youey, Manbalam, Séré et Déhein ripostent en chœur. L'un lance une flèche qui transperce mortellement l'un de l'autre camp du nom Naarebéle Logué de Iri. La véritable guerre est finalement lancée. Guerre au cours de laquelle sa Majesté le chef de canton de Tikem Égretoing qui était présent, a fini par prendre fuite à bord de son cheval et rentrer. L'informateur signale qu'au cours de ces affrontements, les Kera se furent illustrés par leur technique. Ils maîtrisèrent et arrêtèrent toutes les sagaies lancées par le camp rival. Une situation qui causa la panique chez les adversaires. Tous les bâtons des danseurs ont été réduits en poudre.

Dans un premier temps, les hommes de Dablaka, Tikem, Kera, Iri, Falépiyew ont poussé leurs adversaires loin à Mangra. Mais ceux-ci ont pu renverser la situation grâce à un soutien de taille : l'arrivée de Djeodjeorou de Youey, le véritable guerrier tupuri de tous les temps. Très ascendants, ils durent repousser et conduire leurs rivaux jusqu'au village de Tikem. Une terrible guerre qui a fait de nombreuses victimes en vies humaines dans les deux camps. Trois ans plus tard, les belligérants se sont réconciliés.

Dit par Djonkréo Selda, un vieillard patriarcal ; recueilli et transcrit par Koltiwang Gonkamla, étudiant.

D- QUESTIONNAIRE

- Qu'est ce qu'on entend par épopée en milieu tupuri ?
- Quelles sont les raisons du « durggi » chez les Tupuri ?
- Existe-t-il une différence entre l'épopée et les autres récits oraux en milieu tupuri ?
- En quoi le parcours épique doit-il être un enseignement pour la jeunesse tupuri en particulier et d'Afrique en général ?
- Les récits recueillis sont-ils l'image du peuple tupuri ?

E- INFORMATEURS CIBLÉS

- Les chefs et notables
- Les vieillards
- Les adultes et jeunes ayant une bonne connaissance de la socioculture tupuri

TABLE DE MATIERES

| | |
|---|-----|
| SOMMAIRE | i |
| DEDICACE..... | iii |
| REMERCIEMENTS | iv |
| RÉSUMÉ..... | v |
| ABSTRACT | vi |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| PREMIÈRE PARTIE: PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU PEUPLE TUPURI ET TYPOLOGIE DES ÉPOPÉES | 18 |
| CHAPITRE I: PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU PEUPLE TUPURI | 19 |
| I-1 Origines du peuple tupuri..... | 19 |
| I-1-1 Espace géographique..... | 20 |
| I-1-2 L’histoire du peuplement du monde tupuri..... | 21 |
| I-1-3 Situation linguistique des Tupuri | 23 |
| I-1-3-1 L’alphabet tupuri | 24 |
| I-1-4 Les valeurs sociétales..... | 26 |
| I-2 Présentation des épopées tupuri | 27 |
| I-2-1 Origines des épopées et mythologie d’installation | 29 |
| I-2-1-1 Origine des épopées tupuri | 29 |
| I-2-1-2 Mythologie d’installation | 31 |
| I-2-2 Épopées et l’organisation sociétale | 32 |
| I-2-2-1 Les différents moyens de guerres chez les Tupuri..... | 34 |
| I-2-2-1-1 La sagaie (le haage..... | 34 |
| I-2-2-1-2 Le jaw (le javelot) | 35 |
| I-2-2-1-3 Le bokray, krom ou guidigli (<i>boucliers</i>) | 36 |
| I-2-3 Portée historique des épopées tupuri..... | 37 |
| CHAPITRE II : TYPOLOGIE DES ÉPOPÉES | 39 |
| II-1 Les différents types des épopées | 39 |
| II-1-1 L’épopée royale ou dynastique | 39 |
| II-1-2 L’épopée corporative..... | 40 |
| II-1-3 L’épopée mythologique clanique | 40 |
| II-2 Les formes des épopées du corpus | 41 |
| II-2-1 Épopée religieuse..... | 41 |
| II-2-2 L’épopée courtoise..... | 41 |

| | |
|--|----|
| II-3 Les producteurs d'épopées | 43 |
| II-3-1 Le héros épique..... | 44 |
| II-3-2 Les acteurs du pouvoir : le roi ou le notable..... | 44 |
| II-3-3 Le griot | 45 |
| II-3-4 Pourquoi dit-on l'épopée | 46 |
| II-4 L'épopée et le merveilleux | 47 |
| II-4-1 Le merveilleux païen | 47 |
| II-4-2 Le merveilleux chrétien | 48 |
| II-4-3 Le merveilleux fantastique | 48 |
| DEUXIÈME PARTIE: LES RÉFÉRENTS SPATIO-TEMPORELS DES ÉPOPÉES TUPURI ET CATÉGORIE DES PERSONNAGES | 50 |
| CHAPITRE III : LES RÉFÉRENTS SPATIO-TEMPORELS DES ÉPOPÉES TUPURI | 51 |
| III-1-Modalité spatiale dans les épopées Tupuri | 51 |
| III-1-1 Espace habité..... | 52 |
| III-1-1-1 Le village..... | 52 |
| III-1-1-2 La ville | 53 |
| III-1-2 Espace inhabité..... | 54 |
| III-1-2-1 La forêt..... | 54 |
| III-1-2-2 La plaine..... | 56 |
| III-1-3 Les hétérotopies | 56 |
| III-1-4 L'espace référentiel..... | 57 |
| III-1-5 Une lecture euphorique et dysphorique | 58 |
| III-2 Modalités temporelles dans les épopées tupuri | 60 |
| III-2-1 Le temps du récit | 60 |
| III-2-1-1 L'ordre | 61 |
| III-2-1-1-1 L'analepse..... | 61 |
| III-2-1-1-2 La prolepse..... | 61 |
| III-2-1-2 La durée..... | 62 |
| III-2-1-2-1 La scène | 62 |
| III-2-1-2-2 La pause | 62 |
| III-2-1-2-3 L'ellipse | 63 |
| III-2-1-2-4 Le sommaire | 64 |
| III-2-2 Le temps de narration..... | 64 |
| III-2-3 La fréquence..... | 64 |
| III-2-4 L'instance narrative | 65 |

| | |
|--|-----|
| III-2-4-1 La voix narrative | 65 |
| CHAPITRE IV : CATÉGORIE DES PERSONNAGES ÉPIQUES..... | 67 |
| IV-1 Analyse des personnages | 67 |
| IV-1-1 L'action intérieure et les personnages..... | 67 |
| IV-1-1-1 Les personnages principaux ou les héros épiques | 68 |
| IV-1-1-1-1 Les personnages aux exploits individuels | 69 |
| IV-1-1-1-2 Les personnages aux exploits collectifs | 70 |
| IV-1-1-2 Les personnages secondaires | 71 |
| IV-1-1-3 Les personnages figurants..... | 72 |
| IV-2 Analyse actantielle | 73 |
| TROISIÈME PARTIE: FONCTIONS, MODALITÉS THÉMATIQUES ET ESTHÉTIQUES DES ÉPOPÉES TUPURI..... | 76 |
| CHAPITRE V : FONCTIONS ET MODALITÉS THÉMATIQUES DES ÉPOPÉES TUPURI | 77 |
| V-1 Les fonctions | 77 |
| V-1-1 La fonction socioculturelle | 77 |
| V-1-2 La fonction idéologique ou politique | 80 |
| V-1-3 La fonction ludique..... | 81 |
| V-1-4 La fonction didactique..... | 82 |
| V-1-5 La fonction fantastique | 84 |
| V-1-6 La fonction initiatique | 85 |
| V-2 : Les unités thématiques | 85 |
| V-2-1 La guerre..... | 86 |
| V-2-2 La mort | 87 |
| V-2-3 L'amour | 88 |
| V-2-4 La solidarité..... | 89 |
| V-2-5 La croyance traditionnelle | 91 |
| V-2-6 La force..... | 92 |
| V-2-7 La souffrance | 93 |
| CHAPITRE VI : LES RÉSEAUX ESTHÉTIQUES..... | 95 |
| VI-1 La structure formelle | 95 |
| VI-2 La Structure narrative..... | 97 |
| VI-3 Analyse stylistique | 100 |
| VI-3-1 Les éléments linguistiques | 100 |
| VI-3-1-1 Les figures d'analogie..... | 102 |

| | |
|---|-----|
| VI-3-1-1-1 La comparaison | 102 |
| VI-3-1-1-2 La métaphore | 102 |
| VI-3-1-2 Les figures de substitution | 103 |
| VI-3-1-2-1 La métonymie | 103 |
| VI-3-1-2-2 L'allégorie | 104 |
| VI-3-1-3 Les figures de répétition | 105 |
| V-3-1-3-1 la répétition | 105 |
| VI-3-1-3-2 L'anaphore..... | 106 |
| VI-3-1-4 Les figures d'amplification..... | 108 |
| VI-3-1-4-1 L'hyperbole | 108 |
| VI-3-2 Les éléments paralinguistiques | 109 |
| VI-3-2-1 Le geste | 110 |
| VI-3-2-2 La voix et le rythme | 110 |
| VI-4 Quelques images exprimant les réalités socioculturelles et politiques du monde tupuri | 112 |
| VI-4-1 Une séance de l'art divinatoire..... | 112 |
| VI-4-2 Le gurna tupuri..... | 114 |
| VI-4-3 Le tambour | 116 |
| CONCLUSION | 119 |
| BIBLIOGRAPHIE | 123 |
| ANNEXES | 127 |
| A- SOURCES ORALES | 127 |
| B- CARTE DE LA LOCALISATION GÉOGRAPHIQUE DU PEUPLE TUPURI..... | 128 |
| C- CORPUS..... | 128 |
| D- QUESTIONNAIRE..... | 140 |
| E- INFORMATEURS CIBLÉS..... | 140 |