

Ali Seyni Du culte des esprits à la création
artistique: Le cas du génie Toula ou
Toulé¹

Pour bien des Nigériens, le prénom Toula ou sa variante Toulé n'est pas associé au terme songhay de *gorou gondi*². Pour le Nigérien scolarisé et/ou ayant accès aux émissions de la télévision nationale et au cinéma, et qui n'est pas d'origine songhay, Toula ou Toulé est une belle jeune fille, héroïne de théâtre et de cinéma, sacrifiée pour mettre fin à une sécheresse sahélienne particulièrement éprouvante. Certains connaissent les récits de Bouba Hama qui ont inspiré ces productions artistiques (voir Hama [1972: 169-212] pour une version de la légende de Toula; le film par Anna Schoering & Moustapha Alhassane et le ballet traditionnel monté par la Troupe de Téra).

Il en va autrement en pays songhay, parmi les riverains des mares, du fleuve Niger et de ses affluents. Là, on sait que Toula ou Toulé est un génie *gorou gondi*, qu'il en existe bien d'autres, masculins comme féminins. Traditionnellement, c'est parmi les membres de la famille des *Do* et des *Kaarou*³ que l'on trouve les *gorou gondi*, esprits-serpents des rivières. En pays songhay, les *Do* et les *Kaarou* sont des prêtres de la pêche collective pratiquée dans les rivières et dans le fleuve Niger. On les connaît aussi sous le nom de *Sorko*⁴, terme qui désigne les maîtres de la pêche fluviale. Ce sont, par ailleurs, des chasseurs de la grande faune aquatique (hippopotame, crocodile, lamantin) et des prêtres qui président aux cérémonies relatives à *Dongo*, dieu de la foudre.

1

Mais comment devient-on *gorou gondi*? Par quel procédé l'être humain se transforme-t-il en génie des eaux selon les croyances populaires de ces peuples riverains du fleuve ou habitant près des mares? Les élus potentiels, qui peuvent être aussi bien des filles que des garçons, appartiennent à la même famille que les prêtres *Sorko*. En vue de leur destin éventuel, ces enfants reçoivent une éducation particulière. La représentation de leur statut révèle une certaine ambiguïté. Pour

certain, parmi les profanes en particulier, l'enfant choisi pour devenir *gorou gondi* est un *bonfouto* ou malchanceux, tandis qu'il est désigné comme *koyoy* dans la langue sacrée du culte des esprits de l'eau. Mais qu'est-ce que un *koyoy* ou un *bonfouto*? Selon la représentation populaire, le *bonfouto* c'est un enfant (garçon ou fille) dont le père meurt avant sa naissance et la mère peu de temps après. Cette double infortune signale en quelque sorte la possibilité d'un destin spirituel particulier. L'enfant *bonfouto* est confié à la famille de sa mère, et surtout à ses oncles maternels, à qui revient la charge de son éducation. Au cas où la famille maternelle décide de faire de cet enfant un *gorou gondi*, l'élue(e) recevra alors une éducation spécifique et une alimentation spéciale. Celle-ci est composée de mets tenus secrets, censés faciliter sa transformation en serpent d'eau. L'alimentation et l'éducation de cet enfant font l'objet d'un cérémonial connu seulement d'un cercle réduit d'initiés, sous la coupe des oncles maternels. Bien que la composition de l'alimentation reste secrète, ceux qui travaillent à la collecte d'encens reconnaissent les parfums, peu communs, dont on embaume le corps de l'élue. On doit mentionner, enfin, les *korte*⁵ ou incantations, connues des seuls initiés, et qui constituent un élément très important et hautement estimé de la formation du futur *gorou gondi*. A l'issue d'une période de formation qui va de la naissance à l'âge de 6 ou 7 ans, l'enfant est mis sous le joug du principal maître des cérémonies et du groupe d'initiés chargé de sa formation.

Le bain rituel. À l'approche de la cérémonie de transformation en *gorou gondi*, ses guides révèlent à l'enfant les derniers éléments qui parachèveront son éducation. Le jour de la cérémonie, les oncles maternels se rendent au bord de l'eau (mare, rivière ou fleuve) avec un groupe d'enfants de la classe d'âge de l'initié, portant un chat et un poulet noir destinés au sacrifice. Le groupe d'enfants, mené par un guide initié, est invité à se baigner ensemble. Au signal du grand prêtre, tous les enfants entrent dans l'eau. On leur donne l'instruction de plonger une seule fois dans l'eau puis de regagner aussitôt la rive. Le guide doit précipiter l'enfant élu dans l'eau lors de ce bain cérémonial. C'est alors qu'ils doivent agir l'alimentation spéciale (destinée à rendre gluant et glissant le corps de l'enfant), l'encens et les *djendi* ou *korté* (incantations)... Si les encens et les incantations sont efficaces, l'enfant élu seul restera pris dans la mare ou dans la rivière, où il se débattrait vainement, avant de glisser, comme s'il était englué, au fond de l'eau... Tandis que s'élèvent les incantations, les enfants regardent leur camarade se débattre. Puis la transformation commence, les jambes se transforment en une queue grâce à laquelle la victime sacrificielle (selon les uns) ou

plutôt l'*élu* (selon les autres) pourra, de temps en temps, hisser hors de l'eau la partie non encore transformée de son corps.

Une fois la transformation presque complétée, mais avant que la gorge ne disparaisse et que la langue ne devienne fourchue, le futur génie peut encore s'adresser aux oncles maternels et leur dire: « Me voyez-vous? » Et les oncles de répondre, « Bien sûr. » Avant la fin de la transformation, c'est-à-dire avant la transformation de la tête, les oncles lui diront: « Tu nous vois? Désormais tu auras pour nourriture un chat noir et un poulet noir vivants en chaque saison de crue de la rivière. Tu peux t'attaquer aux enfants de la branche masculine de la famille (ce sont des frères de sang), mais jamais aux enfants de la branche féminine (ce sont des frères de lait). » Libres aux oncles de préciser les victimes auxquelles le *gorou gondi* aura droit: un étranger, un animal (âne, cheval, bœuf, chameau) ou une mariée qui s'enfuit de son domicile conjugal (*weykoyrê*).

2

Image de Toula dans le ballet traditionnel et dans le film. Dans le film *Toula* de Anna Schoering et Moustapha Alhassane, et dans le ballet *Toulé* de la Troupe de Téra, c'est une jeune fille qui est transformée en *gorou gondi*. Il ne s'agit pas du *bonfouto* ou du *koyoy* car, sans mentionner son âge (dix-huit ans), la Toula des productions artistiques modernes ne remplit pas les conditions de l'élection citées plus haut. Nous notons, par exemple, que dans le film comme dans le ballet, inspirés l'un et l'autre du récit de Boubou Hama, la mère de Toula est vivante au moment de la transformation de sa fille en *gorou gondi*. Qui plus est, c'est la mère de Toula qui demande à sa fille, devenue génie, de faire une discrimination entre ses parents de lait et ses parents de sang, tout en soulignant l'hierarchie des liens de parenté et les interdits qui en découlent.

Dans le ballet, il est indiqué que les compagnes de Toula et la jeune fille elle-même étaient allées chercher du bois du côté de la rivière, non loin du village, à la demande de son oncle maternel. Il est fait ainsi allusion au rôle de l'oncle maternel. On remarque en plus, dans cette version, qu'il ne s'agit pas d'un destin insolite au point de provoquer de grands remous ou des situations conflictuelles. A vrai dire, il est fait peu de tapage autour de l'événement. La mère n'entreprend la recherche de sa fille qu'en remarquant qu'elle n'est pas en compagnie de ses camarades revenues au village. L'oncle maternel, un dénommé Biéké, l'informe de la transformation de Toulé en *gorou gondi*. Il s'enfuit. Sa

mère va à sa recherche dans l'eau et obtient de sa fille-génie le serment protégeant les parents de la branche féminine.

Le film *Toula* réalise, quant à lui, une transformation encore plus poussée de la légende orale. L'auteur du scénario place l'action dans le contexte dramatique mais non inaccoutumé d'une sécheresse. Il enjolive la cérémonie de la transformation de Toula en *gorou gondi*. En effet, c'est au rythme d'une procession festive qu'elle est accompagnée par le village tout entier au rivage rituel, les bords bien connus de la mare de Yalambouli, situé dans le canton du Goroual. On introduit aussi des éléments fort pathétiques par le biais de l'histoire d'amour contrariée. En effet, la victime est une jeune fille d'une beauté exceptionnelle, pourvue d'un fiancé. Elle est sacrifiée par son oncle, chef du village, qui a lui-même des filles, pour des raisons somme toute politiques.

Les *Contes et légendes du Niger* de Boubou Hama ont contribué de manière significative à la diffusion du nom de "Toula". Dans ce genre d'écriture, le contexte légendaire et fantastique conditionne clairement l'interprétation du génie. En fait, celui-ci devient fantastique plutôt que spirituel.

La légende de Toula est divisée en six sections courtes se concentrant, tour à tour, sur la sécheresse qui sévit (vue comme une crise écologique, économique et politique). Les significations spirituelles ne sont pas mises en avant. L'oncle maternel de Toula, le chef du village, est un acteur de premier plan. La situation présentée par le narrateur-dramatique, exceptionnelle et pathétique à l'extrême- requière une solution radicale. Cette dernière, une fois trouvée, est, apparemment, assez inhabituelle. Par conséquent, aucune référence n'est faite aux solutions rituelles prévues lors des crises écologiques et spirituelles de cet ordre. Les différents personnages dans ce texte sont particulièrement individualisés. Toula devient une héroïne tragique, une *bonfoutou* ou victime "malheureuse" plutôt que "l'autre élu" ou *koyoy*. Comparés à elle, les anciens et les chefs spirituels sont relégués à l'arrière plan. De toute manière, les productions artistiques modernes inspirées par Toula font d'elle une héroïne au destin inédit et pathétique. Partant, le spectateur ou le lecteur ne sait pas que cette exception entre, en réalité, dans le cadre de pratiques qui, pour être réservées, n'en étaient pas moins connues et *prévues*, ne serait-ce que par les seuls initiés.

Les propos du narrateur, à la fin du texte, classifient celui-ci non seulement comme un « conte », mais, qui plus est, comme un conte pour enfants, qu'il termine avec la formule consacrée, et ce en contradiction totale avec son discours antérieur (pas très cohérent non plus)

sur le symbolisme « éternel » de Toula.

Ces observations rapides soulignent l'importance de la prise en compte de la contribution d'éléments des cultures traditionnelles à l'émergence de l'écriture littéraire moderne au Niger. L'existence de modifications, à un niveau ou à un autre, paraît invariable. Mais l'analyse du genre et du sens des transformations pourrait contribuer à une bonne compréhension des relations entre les cultures autochtones et l'héritage mixte que représente l'écriture littéraire en français.

Il semble évident que les productions artistiques inspirées de ce genre de rituel en deviennent en quelque sorte des relais contemporains, mais cette « conservation » est aussi une « transformation » qui érode la nature et la signification de la pratique culturelle d'origine, qu'elle remplace par une esthétique et des valeurs en partie exogènes.

3

En effet, les *gorou gondi* lient le monde des vivants au monde des esprits. Ces liens s'accompagnent de rites spécifiques. Il faut noter aussi que les *gorou gondi* sont considérées comme des génies qui habitent des lieux spécifiques. Bien que l'islam tend actuellement à freiner l'observation du culte, il existe encore des prêtres chargés des sacrifices qui spiritualisent ces lieux. Mais il arrive que certains génies se trouvent délaissés à la mort du vieux prêtre et en l'absence de toute relève, ou lors de la conversion du vieil officiant. Enfin, des situations de crise liées aux points d'eaux (inondations en période de crue, notamment) peuvent provoquer des récurrences épisodiques : l'ancien prêtre, converti à l'islam, souvent sous la pression familiale, se trouve dans l'obligation d'intervenir, d'offrir le sacrifice de pacification, toujours sous la pression du groupe.

Quelques lieux dits habités par des *gorou gondi*. Il ne s'agit pas ici de fournir une liste exhaustive mais d'indiquer qu'en dehors de la mare de Yalambouli, rendue plus ou moins célèbre par le texte de Boubou Hama et les productions ci-dessus citées, il existe ou a existé jusqu'à une date très récente, des lieux de culte précis consacrés aux génies *gorou gondi* dont Toula ou Toulé. Parmi les cours d'eau habités, il faut noter les suivants : Sorom, Sirba, Roubiré, Goroubi, Goroual, Dargol (Folcou). Parmi les mares on peut retenir : Youmbam, Goroual et leurs déversions, N'solo et Folcou (Dargol). Quant aux mares, il faut mentionner Kokorou, Kanfouley, Sébangou, Namga, Târâ, Zaney, Tchérou, et Fambita.

Le tableau suivant, incomplet, présente les résultats de mes enquêtes rapides auprès de quelques initiés. Il précise quelques lieux habités

avec le nom et/ou les caractéristiques du génie gorou gondi concerné, et, parfois, le nom de son prêtre ou prêtresse.

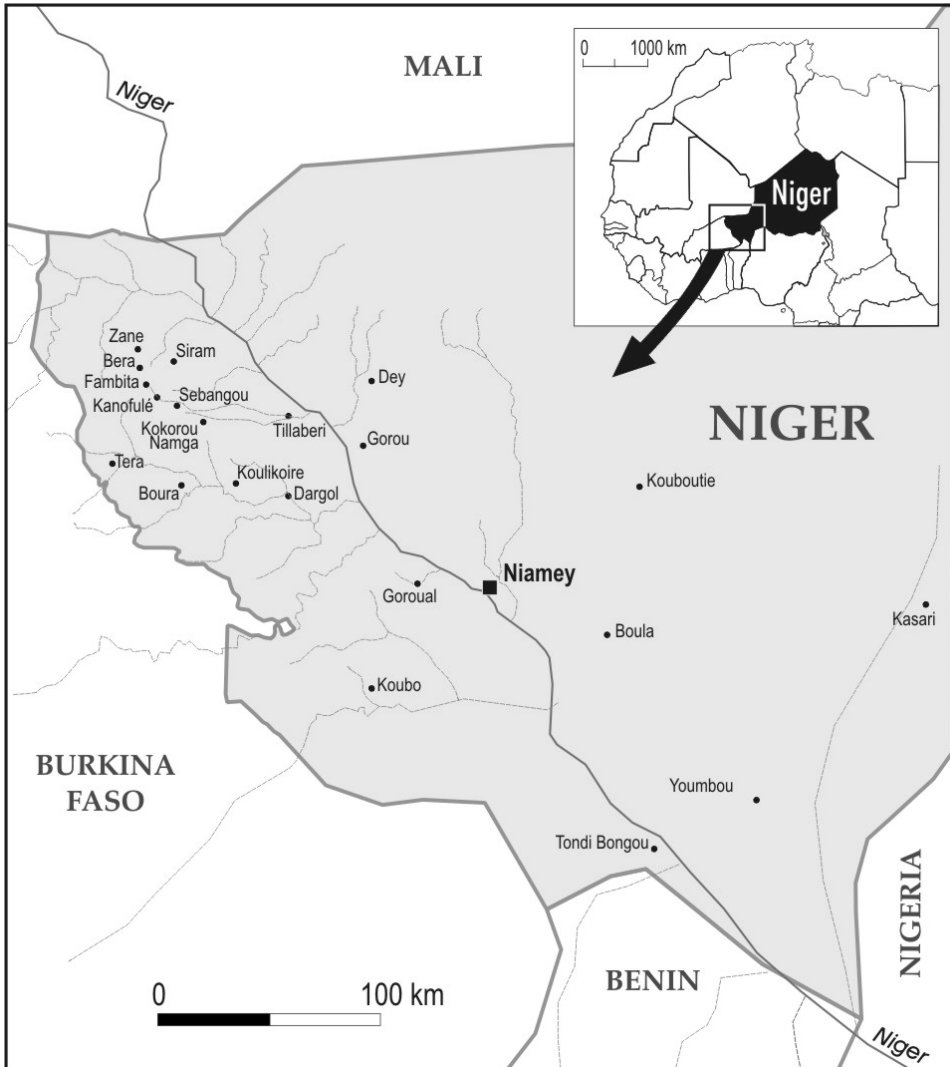
Lieu dit	Nom du génie gorou gondi	Nom du prêtre ou de la prêtresse
Goroual	Youmba	Bagouma
Youmban	Boulokogou	Boulokogou
Folcou (Dargol)	Un <i>gorou gondi</i> à la corne cassée	
Bilow (Téra)	Un <i>gorou gondi</i> à la corne cassée	
Tchibaré	Un <i>gorou gondi</i> dite La Peul	
Boura	Toula/Toulé	Hadi Koukokou
Kouilikoyré	Toula/Toulé	Hadi Koukokou
Kesseri		Kimsi Kessau, Hamney Koba, Moumouni Kimsi, Abdou Koyoukoyo
Kokorou	Mahama Songorizé, un <i>gorou gondi</i> borgne	Abdou Koyolkoy
Koufouley	Diana Houreye	
Nanga	Houréra	
Fambita	Assibatali	
Siram	Un <i>gorou gondi</i> portant une bague aux lèvres	

D'après nos informateurs (voir tableau), le génie Toula demeure à Boura, à Koulikoiré. Selon la croyance populaire, ses demeures de prédilection sont aussi à Folcou (dans le Dargol), à N'solo, à Bilow (entre le barrage et le 1^{er} pont de Téra), à Tchibaré, dans le Dargol (Gayanga Salamaleykoum). On mentionne aussi Galbil, Koubou, Kassim (Koubotchiré Adidji Bera), Goron Deyyey, Koguissiké, Kountoukoum (Boulam), Tondi Bangoy (Kossa)⁵.

Il faut noter que le *gorou gondi* quitte quelquefois son lieu de séjour lorsque son prêtre ou prêtresse meurt. Une fois choisi(e), le nouveau prêtre ou la nouvelle prêtresse a le devoir de monter à dos d'un âne noir afin d'aller à la recherche du *gorou gondi* confié à ses soins.

En guise de conclusion: à propos de la croyance aux *gorou gondi*. Comme toute croyance, celle-ci est une question de foi. Pour les populations concernées, cette croyance et les cérémonies qui en relèvent ne sont ni banales ni dépourvues de significations profondes. Elles relèvent clairement d'une certaine conception de la nature, des phénomènes climatiques et de la place que l'homme occupe dans un monde perméable et redevable au spirituel. Les productions artistiques

contemporaines sont à la fois des relais et des moyens de transformation et de déformation de ces croyances. Bien que certaines croyances ancestrales s'effilochent de nos jours, sous la pression des religions révélées telles que l'islam et le christianisme, il n'en demeure pas moins quelques poches de résistance où l'on s'occupe encore des cultes et croyances traditionnelles. Jusqu'à quand? Nul ne le sait.



Remerciements

Mes remerciements à mes informateurs Hama Younoussi, dit Koda, Moussa Mazou et Adamou Issifi dit Kodo qui m'ont apporté leur aide en partageant avec moi leur connaissance au sujet des *gorou gondi*.

Notes

1. Ali Seyni (1938-2004) servit au Niger en plusieurs capacités. Ingénieur en génie rural professeur, fonctionnaire, membre de l'assemblée nationale, conseiller du premier ministre, expert et consultant auprès de diverses agences internationales, ancien préfet-maire de Niamey, il avait un intérêt marqué pour les traditions et cultures autochtones du Niger. Le texte ci-dessus fut prononcé lors de l'atelier « Mythes, Définitions, Approches et Pratiques » organisé par le groupe de recherche interdisciplinaire sur « Littérature, Genre et Développement. Visions et Perspectives Nigérienne » à l'Université Abdou Moumouni de Niamey, Niger, du 3-4 Janvier 2004. Il est mort avant la préparation finale du texte pour ce volume. Nous publions cet article avec la permission de sa famille. Nous avons édité son projet d'article en y ajoutant des notes et quelques références bibliographiques.
2. Littéralement « serpent des marigots », le *gorou gondi* n'appartient pas au règne biologique, mais au monde spirituel des *hari zinni*, génies de l'eau.
3. Le *Do* et le *Karou* ou *Kara* sont des magiciens de l'eau, responsables des cultes aux esprits de l'eau dont la suprématie a été remplacée par l'introduction des danses de possession, *holley*. Leurs rituels sont antérieurs à l'islam et au *holley*. Chaque *Do* ou *Karou* s'occupe de son bief et des génies qui l'habitent (voir Olivier de Sardan, 1982 : 120).
4. En songhay-zarma, le terme *Sorko* désigne le pêcheur, professionnel ordinaire ou maître pêcheur « dont le savoir s'hérite de père en fils ». Il s'agit ici du deuxième sens. Selon Olivier de Sardan (1982: 341-342), certains interviennent dans les danses de possession (*holle*) au cours desquels ils récitent les devises de *Dongo*, dieu de la foudre, et des génies de la famille des *Tooru*, notamment lors des cérémonies pour implorer la pluie (*yenendi*). Certains *Sorkos* des danses de possession ne pratiquent pas la pêche et ont, avant tout, « un savoir symbolique ou magique » (voir Stoller, 1980, cité par Olivier de Sardan, 1982: 342).
5. Le *korte* ou *kotte* est « un charme magique », ou « une recette magique » permettant d'éviter un mauvais sort, de réaliser un vœu. Parole, formule ou objet magique, le *korte* ou *kotte* se distingue des pratiques islamiques ou des « recettes occidentales ». Il est lié aux métiers artisanaux et aux savoirs réservés (voir Olivier de Sardan, 1982: 258).

Bibliographie

- Hama, Boubou. 1966. *Histoire traditionnelle d'un peuple: les Zarma-Songhay*. Paris : Présence Africaine.
- _____. 1972. *Contes et Légendes du Niger* (Tome 1). Paris: Présence Africaine.
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre. 1982. *Concepts et Conceptions Songhay-Zarma. Histoire, Culture, Société*. Paris: Ed. Nubia.
- Rouch, Jean. 1960. *La Religion et la magie songhay*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Stoller, P. 1978. The Word and the Cosmos: "Zarma ideology revisited". Dakar, Bull. IFAN 40 (4): 863-878.