



**HAL**  
open science

# Pouvoir de la poésie et poésie du pouvoir. Le cas de la société maure

Catherine Taine-Cheikh

► **To cite this version:**

Catherine Taine-Cheikh. Pouvoir de la poésie et poésie du pouvoir. Le cas de la société maure. Matériaux arabes et sudarabiques (GELLAS), 1994, 6 (Nouvelle série), pp.281-310. halshs-00456281

**HAL Id: halshs-00456281**

**<https://shs.hal.science/halshs-00456281>**

Submitted on 13 Feb 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

1994

(N.S.) n°6

MAS-GELLAS 1994  
Nouvelle Série n° 6

# MATERIAUX ARABES ET SUDARABIQUES

## POUVOIR DE LA POÉSIE ET POÉSIE DU POUVOIR

— Le cas de la société maure —

Catherine TAINE-CHEIKH

Le projet *Traditions Orales, Traditions Écrites de Mauritanie* (TOTEM) de l'Institut Mauritanien de Recherche Scientifique — projet financé par la Mission Française de Coopération — avait entre autres pour objectif de collecter, d'archiver et de conserver le patrimoine culturel oral des habitants du pays, et notamment celui de sa majorité arabophone<sup>1</sup>. Il s'est officiellement achevé en octobre 1993<sup>2</sup> et a permis d'enregistrer et de transcrire des milliers de vers (environ 75 000), amorçant un travail systématique de collecte et d'analyse qui aura eu au moins le mérite de faire comprendre à beaucoup de Mauritaniens l'intérêt du projet et la richesse de leur patrimoine oral.

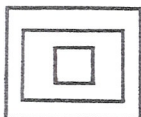
Il ne s'agit pas de réduire toutes les traditions orales maures à la seule poésie (et même plus précisément à la poésie populaire composée

<sup>1</sup> Le contexte politique des années "post-89" — sans parler du fonctionnement des institutions culturelles — n'a malheureusement pas permis d'étendre le travail aux patrimoines culturels des minorités négro-africaines.

<sup>2</sup> Durant les mois qui ont suivi, la collecte des traditions — faute de financement — n'a pu être poursuivie, mais il a été possible d'éditer quatre ouvrages préparés dans le cadre du projet.

1994

NOUVELLE SÉRIE 6



en dialecte)<sup>3</sup>, mais mon expérience au sein de l'équipe de recherche, y compris en tant que responsable du projet TOTEM, me pousse à interroger ce foisonnement poétique et à vouloir rendre compte de sa diversité.

Je souhaiterais offrir un mode de parcours qui tienne compte à la fois des différentes spécificités des genres poétiques (différences de forme, de contenu, de statut, ...) et de celles des compositeurs (différences sociales, de sexe, d'époque, ...). Nous verrons que, pour cela, il n'est pas possible de s'en remettre totalement aux termes usités traditionnellement, même s'ils introduisent des amorces de classement fort utiles. La tripartition que je propose ici, par les divisions et regroupements qu'elle opère, est partiellement arbitraire — j'en suis bien consciente<sup>4</sup> —, mais on pourra remarquer que l'acte poétique proprement dit varie sensiblement d'une partie à une autre ; permettez-moi de suggérer qu'on a d'abord affaire à une poésie du faire, puis à une poésie du dire et enfin à une poésie du non-dire<sup>5</sup>.

## 1. LES CHANTS D'HONNEUR

Pour de multiples raisons qui, je pense, apparaîtront petit à petit, presque d'elles-mêmes, je ne pouvais pas manquer de commencer mon tour d'horizon par le *theydîn*. Cela n'est pas, pourtant, sans poser un problème car le *theydîn* est un genre assez particulier dont les caractéristiques ne se laissent pas facilement saisir. L'étymologie du mot, par exemple, reste mystérieuse. Ainsi O. Hasni (1993 : 7) propose-t-il deux pistes de recherche : la première conduit à *hedden* "dompter" mais aussi

3 Le travail collectif effectué autour des *ambâl* montrerait, à lui seul, l'intérêt manifesté par le projet pour d'autres domaines de la tradition orale. Si l'étude globale n'est pas achevée, on en trouvera des échos dans des articles en préparation (cf. Sidi Mohamed O. Haddemin, pour le numéro spécial de *Notre Librairie* sur la Mauritanie et moi-même, pour le numéro spécial en hommage à Palva).

4 Il eut sans doute été présomptueux de ma part, dans un cadre aussi restreint que celui-ci — et plus encore peut-être, assez inutile —, de vouloir reprendre le projet à l'oeuvre dans le *Guide de littérature mauritanienne* et déjà exposé en grande partie par N. Martin-Granel dans son article "Le Grand Partage, ses Petits, et la Littérature — Questions autour de l'oralité en Mauritanie", à savoir le projet d'un classement très formalisé de la littérature mauritanienne. Mon champ d'étude est, on l'aura compris, beaucoup plus limité (la poésie des Maures en *hassāniyya*), mais je souhaite aussi accorder plus d'attention à la poésie et au(x) poète(s), notamment en ce qui concerne leur place et leur rôle dans la société.

5 On trouvera dans les pages qui suivent, notamment dans la 1<sup>ère</sup> et la 3<sup>ème</sup> parties, des arguments pour étayer cette opposition mais nous les considérons encore, dans l'article présent, comme des jalons pour des études à venir.

"éduquer" (on est là tout près du sens courant en *hassāniyya* de "rendre tranquille" et pas loin du sens classique de la racine ..., mais on ne voit pas très bien le rapport avec le genre poétique concerné !), la seconde affirme l'existence d'un verbe *heyden* avec le sens de "atteindre les extrêmes dans la louange de quelqu'un". C'est là une proposition qui peut sembler plus prometteuse mais on peut se demander si ce verbe bénéficie bien d'une existence réelle. On peut s'étonner notamment que Leriche et Guignard, généralement bien renseignés, n'aient pas apporté de précisions sur ce point. Par ailleurs on pourra remarquer que les deux auteurs en viennent fondamentalement à une définition "musicale" du *theydîn* : pour Leriche, le *theydîn* est le mètre des poésies "qui se chantent sur le mode *fāyu*" (1950 : 728), pour Guignard, c'est une "forme musicale et poétique du mode *fāyu*" (1975 : 223). Nous reviendrons sur ce problème assez confus de définition (est-ce un mètre ? une forme ?) mais nous retiendrons ce point qui nous paraît fondamental pour aborder une réflexion sur le *theydîn* : c'est une poésie chantée, c'est même la poésie chantée par excellence, celle qui est composée pour être mise en musique (dans un mode musical particulier appelé *fāyu*) et qui est spécifique à la caste des musiciens-chanteurs (les griots).

D'où viennent les griots eux-mêmes ? En français, l'usage de ce terme fait immédiatement référence à une réalité bien connue des sociétés négro-africaines et l'employer pour la société maure n'est certainement pas abusif, même si les réalités sociales gardent leur spécificité. Bien sûr, il est clair que les mots du dialecte maure pour désigner le griot (*iggîw* pl. *iggāwən*) et la griotte (*iggît* pl. *iggāwātən*) ont une forme berbère caractéristique, à l'instar de bien d'autres termes concernant la musique, à commencer par les noms des principaux instruments, la *tīdīnt*, sorte de luth qui est l'instrument des hommes, et l'*ārdīn*, variété de harpe jouée par les femmes. La forme n'est cependant pas une preuve absolue<sup>6</sup>, d'autant que le champ lexical de la musique est riche en mots empruntés aux langues négro-africaines voisines et que *iggîw* est formellement proche de ses synonymes wolof *gēwel* ou toucouleur *gawlo*<sup>7</sup>.

6 Cf. la forme *egarāž*, forme bien "berbère" du français /garaž/ "garage" (Taine-Cheikh, 1988-89 : 75).

7 Récemment Mohamed O. Ahmed Meidah ouvrait une nouvelle piste en affirmant que *iggîw* signifiait "témoin" en berbère : "... Plus qu'un passif assistant, le griot était un témoin écouté, redouté et un gardien des traditions..." (*Le Calame*, n° 13, 11-17 octobre 1993 : 2). On aimerait avoir plus de détails avant de remettre en cause ce qui est écrit sous le nom de Nicolas et qui nous vient directement du grand savant

Par ailleurs un autre argument joue en faveur de l'influence négro-africaine sur la création ou l'évolution du statut griotique dans la société maure. On ne connaît pas très précisément l'histoire et la généalogie des griots — et le peu qu'on en sait est peut-être éminemment contestable — mais les éléments disponibles révèlent, d'une part, la disparité géographique de leur répartition (inexistants au Nord dans les tribus maures de l'ex-Sahara espagnol, les griots semblent, originellement, plus nombreux à l'Est — dans le Hodh — qu'ailleurs), d'autre part, l'origine ethnique noire de plusieurs familles de griots. Ce dernier fait est d'autant plus intéressant qu'il concerne notamment deux des plus célèbres griots de l'histoire de la Mauritanie, Seddûm O. Nđartu et E'ly O. Manu ; du second, par exemple, on raconte qu'il est venu vivre au Trarza alors qu'il ne parlait pas le dialecte maure. Tout cela peut expliquer une influence négro-africaine certaine sur le rôle des griots dans la société maure, sur la musique maure et sur le *theydîn*, mais ne saurait masquer l'originalité des arabes de Mauritanie qui ont hérité beaucoup de choses des Arabes et des Berbères, y compris dans le domaine de la musique et du chant.

C'est le *theydîn* qui a fait le prestige des griots, du moins ceux de la "première génération". Si Seddûm est célèbre, c'est pour les poèmes qu'il a composés au 18<sup>ème</sup> s. et qu'on continue de chanter en perpétuant son nom (*Tevrâq zeyne, ər-raqsm, ...*). Il en est de même pour E'ly O. Manu et O. Awlîl. Il y a ainsi en Mauritanie quelques grandes familles de griots qui continuaient jusqu'à très récemment à "vivre" de leur patrimoine poétique. Les poèmes des ancêtres se sont transmis de père en fils (ou peut-être vaut-il mieux dire "de parent à enfant", car j'ai rencontré une griotte dépositaire des longues *theydînât* familiales) et étaient psalmodiés — et surtout chantés — lors des cérémonies donnant lieu à des concerts musicaux (réunion tribale, mariage, fête, ...).

Chez les Ehl Manu le contrôle sur la circulation des poèmes s'est maintenu avec la plus extrême vigilance. On raconte qu'au sein de la famille, seuls les descendants directs de E'ly pouvaient chanter les *theydîn* du prestigieux ancêtre. Pas question pour les cousins (descendants du frère aîné) de chanter les compositions de l'arrière grand-oncle ! Ce n'est que tout récemment, notamment dans le cadre du projet TOTEM, que l'idée d'un enregistrement écrit, à l'usage des chercheurs, a

pu faire son chemin. Mais il est vrai que le début de publicité fait autour de l'oeuvre de Seddûm O. Nđartu a suscité la crainte, chez les autres griots, qu'il n'éclipse tous ses concurrents !

Par ailleurs il faut noter que le vivier naturel du *theydîn* n'existe plus. Depuis le début du 20<sup>ème</sup> s. au moins, il semble que les compositeurs de *theydîn* aient disparu. Les Maures ont continué à écouter chanter les *theydînât*, mais les griots ont cessé d'en créer de nouvelles. Maintenant, il est certain que le genre poétique cesse d'être un enjeu pour le pouvoir<sup>8</sup>, tout comme il perd de plus en plus de son intérêt pour les jeunes générations grandies en ville.

Pour comprendre cette évolution et surtout pour saisir l'essence même du *theydîn*, il faut percevoir le lien intrinsèque entre l'inspiration poétique et l'ardeur au combat, entre le griot et le guerrier, entre le *theydîn* et le pouvoir émiral. Comme l'a écrit Abdel Wedoud O. Cheikh : «Chants du pouvoir guerrier, les griots, qui exaltaient par leurs dithyrambes (*thäydîn*) l'ardeur au combat et la générosité de la "chevalerie" traditionnelle, étaient eux-mêmes un instrument de pouvoir, et là où existaient des ébauches de pouvoir politique centralisé (émirats), de véritables "fonctionnaires de la souveraineté".» (1985 : 407).

Chaque *theydîne* a un auteur connu et un destinataire précis dont le nom apparaît généralement dans le poème lui-même. Il semble donc possible de rapprocher le thème du *theydîn* de celui de l'ode — qui encense les vainqueurs — et du chant de gloire arabe (*faxr*). Il s'agit de magnifier le courage du guerrier, sa force, sa détermination, son habileté, sa puissance, ... en un mot (mais c'est un mot du dialecte sans véritable équivalent en français), son *tmaɣvîr*. Le griot compare fréquemment le guerrier à un animal féroce, indomptable, et décrit longuement les scènes de combat où il met en déroute ses ennemis, épuisant sa fougueuse monture par son extraordinaire résistance (le cheval est souvent, si l'on peut dire, le second héros de la *theydîne*).

Les Mauritaniens ont tendance à voir dans le *theydîn* une épopée maure, ce contre quoi les spécialistes étrangers s'élèvent, arguant du fait qu'il manque au *theydîn*, sinon la longueur (la *theydîne* est une forme poétique particulièrement longue par rapport aux autres) du moins la narrativité et le merveilleux. Derrière le problème de définition du mot "épopée", tout le monde est cependant d'accord sur l'essentiel. En effet, si

Mokhtar O. Hamidoun (qui était berbérophone) : *igiwi*, en dialecte berbère zénaga, signifie "griot, chanteur" et vient du wolof *gewel* (1953 : 293).

8 Le *theydîn* fut longtemps interdit sur les ondes de la radio.

les premiers sont frappés par les "accents épiques" qu'ils découvrent dans la caractérisation du héros et la relation de ses exploits, ils se gardent bien cependant de voir du merveilleux dans le *theydîn*. Tout au contraire, ils insistent sur le réalisme de la description, sur la véracité du tableau historique ainsi légué à la postérité (O. Hasni) et sur la probité du griot dans le choix de ses qualificatifs louangeurs (O. Ahmed Meidah, 11-17/10/93 : 2). Est-ce à dire que les griots jouent essentiellement un rôle de témoin ? On sait que bon nombre de griots<sup>9</sup> participaient aux combats ou du moins qu'ils étaient présents sur le champ de bataille, probablement avec leur instrument. On peut donc supposer qu'ils assistaient aux exploits qu'ils chantaient ensuite. Ce rôle assez passif n'est cependant pas le seul qu'ils devaient jouer. Tout un faisceau d'indices et d'anecdotes laisse penser que l'honneur du guerrier est en fait quasi-inséparable des chants de son griot. Beaucoup, par exemple, sont persuadés que la gloire des *Idaw'fîs* ne serait pas la leur sans Seddûm O. Nďartu. Dans son chant, le griot enregistre et anticipe en même temps sur les manifestations de vertu. C'est patent dans les vers où le griot décrit la largesse du guerrier, sa générosité, sa prodigalité même — il s'agit d'un véritable appel au don auquel, bien évidemment, le noble guerrier ne saurait se dérober —. C'est tout aussi vraisemblable pour les passages où le poète loue la piété et la religiosité du guerrier, toutes vertus plus souvent reconnues au marabout qu'au guerrier. Selon Abdel Wedoud O. Cheikh le griot, par son *theydîn*, assigne au guerrier son statut et contribue à le faire advenir ce qu'il est (un homme courageux) et ce qu'il doit être (un homme d'honneur).

Le *theydîn*, qui magnifie l'ardeur guerrière d'un membre important de la tribu (ce peut être l'émir lui-même ou quelqu'un de son entourage qui devient souvent émir par la suite), mime par son rythme même le mouvement, rapide et ample à la fois, du combat. Les mètres varient, mais ils ne sont jamais très courts, par contre ils sont souvent plus longs que les mètres habituels (limités à huit syllabes au maximum) et plus irréguliers. Ne pouvant être chantés que dans certains modes musicaux (il y a une correspondance certaine entre le thème et le mode musical<sup>10</sup> — le *vāġu* "suscite la bile" —), le *theydîn* a pour caractéristique son thème, son rôle social, son mode de circulation et d'appropriation. De par son sujet, il

9 "Au Trarza (dans l'Ouest), les griots suivaient les guerriers dans leurs expéditions. [...] Au contraire, à l'Est, les griots n'assistaient pas aux combats ..." (Guignard, 1975 : 47).  
10 Cf. Taine-Cheikh, 1985 : 529 et sq.

requiert des images fortes et un ton soutenu. Une étude plus précise devrait nous permettre plus tard de préciser les spécificités éventuelles de la stylistique du *theydîn*. L'étude faite avec Abdel Wedoud O. Cheikh de la langue de Seddûm nous a montré que ce griot n'hésitait pas à déformer les mots pour les faire entrer dans le moule du mètre choisi<sup>11</sup>. On ne peut certainement pas, dans son cas, réduire l'obscurité de sa poésie à l'emploi de mots rares, tombés en désuétude aujourd'hui. Il est possible que ce "travail" sur les mots soit l'indice de la naissance de la poésie maure (on pense souvent que Seddûm a joué un rôle important dans la naissance de la poésie maure en dialecte), mais il est possible aussi qu'il soit seulement la marque du "souffle épique", le prix à payer pour qu'un flux de mots évocateurs, d'une extrême variété, se plie à la musique du mètre ou jaillisse peut-être de lui-même en accompagnement direct de la musique. Je me demande en effet, dans le cas particulier du *theydîn*, si la composition poétique préexistait vraiment à la composition musicale.

## 2. LE MIEL ET LE FIEL

En quittant le *theydîn*, on ne quitte pas les griots et la musique, mais on entre dans le domaine du *ġne* qui n'est pas aussi exclusif de la caste des musiciens-chanteurs que le *theydîn*, pas non plus aussi lié au chant que pourrait nous le faire croire l'étymologie de *ġne* (le verbe *ġanneliġanni* signifie "chanter"). En effet le terme qui désigne le *ġne*, la poésie en dialecte *ħassāniyya* en général — à l'exclusion semble-t-il du *theydîn* et du *təbrāc* — peut être pratiquée par toutes les castes. Il fut d'abord rejeté par les couches maraboutiques, dont le modèle restait la poésie pré-islamique (cf. Mliske, 1970 : 45 et sq), mais il ne tarda pas à s'imposer à tous comme moyen d'expression plus personnel et plus authentique du vécu quotidien<sup>12</sup>. Indépendamment de cette distinction qui concerne principalement l'origine sociale du poète, y a-t-il des raisons formelles intrinsèques qui justifient cette extra-territorialité du *theydîn* et du *təbrāc* par rapport au *ġne* ?

11 Ce moule peut être très contraignant puisque, dans le cas du *ər-Rašm*, on a des hémistiches inégaux de six et trois syllabes, respectivement.

12 Certains lettrés comme O. Ahmed Yūra osèrent même renouveler l'inspiration traditionnelle du poème classique en y introduisant des toponymes, des expressions, voire des proverbes du dialecte. C'est ce qu'on appelle *əz-zreyge* qui peut se traduire par "la bigarrure".

Deux pistes de recherche s'offrent à nous, l'une emprunte le chemin du *bett*, le "mètre", l'autre celui du *gāv* qui est (plus ou moins) une "forme" poétique. Pour Leriche, le *bett* est l'unité métrique générale de la poésie, hormis celle du *theydīn* (1950 : 718). Dans la mesure où certains mètres sont communs au *yne* et au *theydīn* (cf. *Geru* composé dans le mètre *bū ʕamrān*, *Tevrāq zeyne* dans *lə-bteyt ət-tāmm*, ...), cette explication paraît étonnante. Elle peut se comprendre cependant si l'on considère que le *theydīn* admet certains mètres (comme *l-bett lə-kbīr*) où les syllabes longues sont distribués irrégulièrement dans le vers — phénomène tout à fait exclu normalement dans le *yne* (cf. Taine-Cheikh, 1985 : 516 et sq) —.

Pour Miske, le fait important est que le *gāv*, composé de quatre *tīvelwātən* (sg. *tāvelwīt*)<sup>13</sup>, dérive historiquement du *batt* ancien par fractionnement : le *bett* maure actuel étant deux fois plus court qu'il ne l'était à l'origine, c'est le *gāv* qui équivaut au vers classique.

Toujours selon cet auteur, le *gāv* aurait donc évolué et au lieu de compter quatre *tīvelwātən* rimant deux à deux (a b a b), le *gāv* du *theydīn* — ou du moins celui composé dans le mètre *wākdi* — n'aurait comporté primitivement que deux hémistiches (a b), tout comme la *təbrīʕa*.

L'argumentation de Miske est intéressante mais, quelle que soit la valeur historique de cette filiation entre le vers du *šīʕr* et le vers du *yne*, je crois qu'elle ne précise pas assez le statut des unités évoquées. Pour lui en effet l'équation [ *batt* classique = *gāv* ] repose en grande partie sur l'idée d'autonomie de sens (le *batt* classique constituerait une unité sémantique alors que le *bett* du *yne* n'en serait pas une à lui seul) et cela fait du *gāv* une notion ambiguë, à la fois unité formelle complexe (définie par ses rimes) et unité sémantique minimale du *yne*. Or le *gāv* n'est pas la seule "forme" poétique utilisée en poésie maure. La *ʕalʕa*, composée en quelque sorte d'un *gāv* précédé de deux hémistiches de même rime (a a - a b a b) est au moins aussi fréquente que le *gāv* — même s'il est vrai qu'on la trouve rarement seule —. Très souvent, *gāv* et *ʕalʕa* s'enchaînent dans un même poème selon toutes les variantes possibles, sans parler des cas extrêmement fréquents où *gāv* et *ʕalʕa* sont prolongés par des vers qui conservent les mêmes rimes.

On peut se contenter de décrire les rimes du *gāv* (a b a b) et de la *ʕalʕa* (a a b a b a b), d'évoquer leurs combinaisons (*gāv* + *ʕalʕa* : a b a b - a a a b a b ; *ʕalʕa* + *gāv* : a a a b a b - a b a b) et de signaler les extensions

13 A noter qu'il traduit *tāvelwīt* par "vers" et non par "hémistiche".

possibles (*gāv* allongé d'un vers et appelé *gāv mesettet* : a b a b - a b ; *ʕalʕa* prolongée d'un vers : a a a b a b - a b, de deux vers : a a a b a b - a b - a b, ou de plus ...). Mais, à mon avis, l'existence de toutes ces possibilités — et surtout celles des extensions —, prouve déjà que l'unité de base est bien le vers et non le *gāv*<sup>14</sup>. Si *gāv* et *ʕalʕa* sont des unités, je crois qu'ils se situent à un autre niveau qui me paraît être plutôt celui de la strophe, c'est-à-dire celui d'unités formelles douées d'une autonomie de sens certaine.

Dans le *theydīn*, les changements de rimes sont rares (les 120 premiers hémistiches du poème *Tevrāq zeyne* offrent tous la même alternance de rime *ān / he* ; bien que plus courte, la *theydīne* appelée *Nvāḍa* est également de rimes identiques jusqu'au 125<sup>e</sup> hémistich, ...). Il est à signaler également que le vers à rime interne identique (a a) semble exclu — à une exception près que nous allons voir —, ce qui revient à poser que la *ʕalʕa* n'est pas attestée dans le *theydīn*. En fait je crois que, par opposition au *yne*, le *theydīn* s'offre comme un long poème d'un seul tenant, ou du moins comme un poème composé de très longues unités construites sur la seule base du vers, où le "souffle épique" peut régner en maître.

Il existe certes le mètre *stefʕil* (de deux hémistiches inégaux : 6 syllabes / 3 syllabes) utilisé pour la première fois par Seddūm dans son poème appelé *ʕr-Raṣm*, où la rime inhabituelle (a a a b) semble imposer une unité de quatre hémistiches. Mais Leriche, qui ne reconnaît pas là la rime du *gāv*, analyse cette exception comme un cas de "vers [qui] comportent quatre hémistiches" (1950 : 714), ce qui est parfaitement cohérent avec ce que nous disions<sup>15</sup>.

Dans le *yne*, au contraire, le poète improvise à partir de deux unités de base extensibles et combinables (une base simple, le *gāv*, et une base plus complexe où figure une sorte de plateau, de "montée" — c'est le sens de *ʕalʕa* en *ḥassāniyya* —). Il peut changer de rimes pour souligner les ruptures, ménager les transitions, introduire un nouveau thème ou, à l'inverse, conserver le même couple de rimes pour montrer la continuité de

14 L'existence de mètres à hémistiches inégaux tels *ʕs-ṣayyər* (7 syllabes / 5 syllabes) confirme mon hypothèse, me semble-t-il.

15 Leriche évoque aussi la possibilité du "*məzzāreg* dont les vers comportent trois hémistiches". Or il se trouve justement que, dans son poème *ʕr-Raṣm*, Seddūm ponctue ses grandes envolées épico-lyriques de sorte de refrains composés dans ce type de vers.

ton et de sujet. Dans un cas, on aura par exemple, a a b a b - c b - c b (ou c d - c d — si les deux rimes changent), dans l'autre, a a b a b - a b - a b. Les poètes maures semblent être les créateurs de cette prosodie d'une excessive souplesse où l'assemblage formelle en strophes est au service du sens (on trouvera des exemples dans la 3ème partie du présent article).

L'on pourra remarquer que mon hypothèse, formulée à partir de la lecture de nombreux poèmes, peut contribuer à expliquer aussi la différence entre le *gāv* et la *ṭalʿa*. Utilisée en début de poème, la *ṭalʿa* (dont le 1er vers reprend le schéma du début de la *qaṣīda* classique : a a) introduit le poème en douceur. Venant après un *gāv*, la *ṭalʿa* crée une rupture plus grande en interposant, dans la succession binaire des rimes, un "plateau", un bloc de rimes identiques : a b a b - c c c b c b - c b .... Ce schéma se retrouve dans de nombreux poèmes (cf. Miske, 1970 : 52-3 ou O. Boyah, 1982 : 91-2) et il est symptomatique de constater que les traducteurs ont très souvent introduit une ponctuation forte dans leurs poèmes en français pour séparer les quatre premiers vers des suivants. Il est donc probable que les Maures soient sensibles spontanément à ce langage de rimes. On pourrait penser que leur embarras à en rendre compte est une contre-preuve à ma théorie mais je crois plutôt qu'il tient au fait que la distance entre la poésie en classique (*ṣiʿr*) et la poésie en dialecte (*ḡne*) crée ici un vide qui n'a pas été véritablement "pensé"<sup>16</sup>.

Il est vrai que les Maures semblent, dans leur classification, avoir apporté beaucoup d'attention au contenu exprimé par les poèmes. Nous allons voir maintenant qu'ils avaient effectivement, pour cela, de bonnes raisons.

### 2.1. Les louanges profanes

Les poèmes de louange constituent, me semble-t-il, la production la plus importante de la poésie maure. Ce n'est pas par contre, dans l'ensemble, la poésie la plus intéressante. Poésie de circonstance, elle est la spécialité des griots et des "poètes professionnels" (je pense notamment à des groupes comme celui des *Hrākāt* chez qui l'on compte beaucoup de poètes<sup>17</sup>). Pour ces spécialistes du *ḡne*, pratiquer le *medḥ* (la "louange") est en effet leur outil de travail, leur gagne-pain. Flatter

l'amour-propre de l'hôte, chanter les vertus du noble, composer des vers en l'honneur d'un tribu<sup>18</sup>, sont pour eux le moyen de remercier d'un bienfait passé ou d'appeler à une générosité future : dans la société maure où peu de valeurs utiles se créent, les griots jouent un rôle essentiel dans leur circulation. Il n'y a donc pas ici de discontinuité radicale avec le *theydīn*, même si le style, nettement moins imagé, perd beaucoup en force et en originalité.

Leriche parle de la *kerze* et de la *kerdādye* comme de deux formes poétiques très longues fréquemment usitées dans les panégyriques — puisqu'il présente la seconde comme une *kerze* uniquement composée de *gīvān* (pl. de *gāv*), on peut en déduire que la *kerze*, elle, comprend des *ṭalʿāt* (ce qui peut expliquer qu'elle soit, toujours selon Leriche, moins lassante) —. La louange peut cependant se glisser dans des formes beaucoup plus courtes. Voici par exemple une *ṭalʿa* adressée par Moḥameden O. Sīdī Brāhīm au poète Moḥamed O. Ebnu :

*Moḥammel ʿbnu wəll* <sup>19</sup> *əḥmeyden mətʿaddel*  
*məθl-u və-l-gəble gell* *yāsər laʿadu θneyn*  
*wə ṭfəl zād esaṭfel* *mən du kāməl l-oxreyen*

Mohamed (wəll) Ebnu fils de  
 Ehmeydu est vertueux,  
 Ses égaux dans [la région de] la Gebla sont rares,  
 A peine s'ils atteignent [le nombre] deux,  
 C'est un parfait jeune homme, plus accompli  
 Que tous les autres.

Ce dernier ne manqua pas de louer à son tour celui qui lui avait si bien rendu hommage :

*mətʿaddel moḥammeden wəll* *sīd ʿbrāhīm ʿblā məθl*  
*maʿne mətʿaddel əṭk ʿṭfəl* *maʿne əṭk ʿṭfəl ʿann-u zeyn*  
*maʿne zeyn ənn-u yaʿṣav kəll* *ṣi zeyn u lā yaʿṣav šeyn*

Il est vraiment vertueux  
 Mohamed ould Sid'Brāhīm, et sans pareil,  
 Vertueux, c'est-à-dire garçon accompli,  
 Accompli, autrement dit, magnifique,  
 Magnifique, c'est dire aussi qu'il connaît  
 Tout ce qui est bon et rien de ce qui est mauvais.

<sup>16</sup> Les lettrés maures n'ont pas souvent abordé leur dialecte avec la même rigueur qu'ils ont considéré la langue classique.

<sup>17</sup> Les owlād Heddār, bien sûr, mais aussi le grand Moḥameden O. Sīdī Brāhīm (ce dernier, poète lui-même, est surtout connu comme mémoire vivante du *ḡne*).

<sup>18</sup> On a vu par exemple, dans le cadre du projet TOTEM, un recueil de poèmes de plusieurs milliers de vers pour la même tribu.

<sup>19</sup> Le nom de Moḥammed wəll ebnu est ici contracté - pour les besoins de la versification semble-t-il - en Moḥammed wəll ebnu

Indépendamment de ces cas de louanges mutuelles, sur lesquelles nous reviendrons à la fin de cette section, on peut trouver des louanges composées pour des personnes n'appartenant pas aux caste élevées de la société. Ce n'est pas la règle, du moins traditionnellement, mais je pense que l'exception est bien attestée pour les griots. Il est fréquent en effet qu'un poète rende hommage à leur talent musical ou, s'il s'agit d'une griotte, à sa beauté. Nous terminerons en rappelant le cas d'une griotte — rapporté par Guignard, citant lui-même Norris (1975 : 55) —, qui a composé son propre éloge. Cela montre bien, je crois, le lien très fort qui unit louanges et griots.

## 2.2. Dieu et la louange

On aurait envie de dire que la louange est fondamentalement l'affaire des griots. C'est sans doute vrai, mais il faut quand même nuancer l'affirmation. Tout d'abord il y a la louange adressée aux hommes de religion, marabout de grand prestige ou cheikh religieux. Ce genre de panégyrique peut être pratiqué par tous, même si la plupart des lettrés choisissent plutôt l'arabe classique pour le thème laudatif. Voici deux exemples empruntés cette fois encore à O. Ebnou :

<i>maḥadden ṛabb-i mūlā-ne</i>	<i>w ən-nebi huwwe nebiyye</i>
<i>w əš-šeyx aḥmed šeyx-i y-āne</i>	<i>āne šə məḡayyeg-he biy-ye</i>
Tant que mon Dieu est mon maître	Et que le Prophète est mon Prophète
Et que Cheikh Ahmed est mon cheikh	Comment pourrais-je me sentir inquiet ?

On remarquera qu'il se présente, dans le second poème, comme un griot (qu'il n'est pas) avec son instrument de musique à la main :

<i>āne ya š-šeyx aḥmell-sīd</i> <sup>20</sup>	<i>āmin ənzûr-ak mən b'fīd</i>
<i>və θra-k bə-l-medḡ ellā nšīd</i>	<i>wə m'allag tīdīnīt-i</i>
<i>mətyaqqaṇ vaḍl-ak mā nẓīd</i>	<i>lā yəmkən mā denīt-i</i>
<i>tašlah w-axert-i ḍāk v-eyd</i>	<i>allah w-āne bəneyyt-i</i>

Moi, ô Cheikh Ahmed (w'Il) Sid'	Amin, de très loin je te rends visite,
Sur tes traces je ne cesse de chanter tes louanges	Avec ma tidinit en main,
Etant très sûr de ton bien, je n'en rajoute pas	Fasse en sorte que ma vie réussisse,
Ainsi que mon au-delà. C'est dans la main	De Dieu et moi c'est mon voeu.

20 Dans ce poème également la partie du patronyme qui signifie "fils" (wəll) est réduite à sa finale et assimile la dernière consonne du prénom.

Dans la confrérie soufie, la poésie joue, on le sait, un grand rôle. Cette poésie, qui peut être en classique ou en dialecte, prend largement une forme laudative et glorifie Dieu, soit directement, soit indirectement à travers une femme imaginaire, pourvue de toutes les qualités<sup>21</sup>.

On peut aussi évoquer d'autres types de poésie comme l'*istiḡāṣ*, la "prière à la pluie", qui est un genre très pratiquée chez les Maures.

Le dernier cas que je classerai encore dans le genre laudatif est tout à fait particulier. Lui aussi est appelé *medḡ* mais il se distingue radicalement de tous les autres genres. Avec Houssein O. Mohand, qui a étudié cette forme poétique dans le cadre du projet TOTEM, je l'ai désigné sous le terme de "*medḡ* des haratins" (*ḡrāḡīn* "anciens esclaves") car il est spécifique à cette couche de la population. Au cours de séances collectives qui se passent en général dans la nuit de jeudi à vendredi (lorsqu'ils disposent d'un peu de temps libre), les haratins se regroupent autour d'un des leurs<sup>22</sup> qui chante de longs textes (*kərze*), entrecoupés régulièrement par de brefs poèmes (*šōr*) chantés en chœur avec les femmes de l'assistance. Les grands poèmes, composés dans un *ḡassāniyya* très obscur, racontent des scènes du début de l'islam (la vie de Aïcha, par exemple). Pour O. Mohand, ces textes n'ont pas forcément été composés par les haratins eux-mêmes mais ils sont les seuls à en avoir conservé le souvenir. Le choix des thèmes mis en musique s'expliquerait par le besoin de pratiquer la musique et la danse, l'un et l'autre fort mal vus par la religion<sup>23</sup> — ce qui n'empêche pas cependant les marabouts d'assister avec beaucoup de plaisir aux séances de *medḡ* —.

## 2.3. La satire

Le terme de *šemṭ*, ou "diatribe", me semble pouvoir englober toute la poésie qui se situe à l'exact opposé de la louange (ou *medḡ*) telle que je l'ai décrite dans le 1er paragraphe. Là aussi les griots et les "poètes professionnels" règnent en maîtres et c'est d'ailleurs certainement parce qu'ils sont susceptibles de dénigrer comme de louer, que leur dire peut acquérir tant de poids. Il existe cependant des poètes de bonne tribu dont la dextérité verbale est connue de tous et fort appréciée de chacun ... à

21 Abdallahi O. Abderrahmane, qui a étudié cette poésie, me faisait remarquer que la désincarnation de la femme aimée se voyait notamment dans le fait que les prénoms des femmes correspondaient alors, non à des prénoms de Mauresques, mais à des prénoms féminins des premiers temps de l'islam.

22 Maintenant seuls quelques vieux ont encore la maîtrise de ce genre.

23 C'est pourquoi O. Mohand rapproche le *medḡ* des haratins du gospel des noirs américains, cf. *Al Bayane*, n° 65, 10-16 mars 1993 : 9.



condition bien sûr de ne pas être la personne visée ! Mohamed O. Ebnu fait incontestablement partie de ces poètes, aussi ai-je cru que l'étude faite sur cet auteur (décédé en 1943) par Ahmed O. Habiboullah était un texte intéressant à publier dans le cadre du projet TOTEM.

En travaillant à l'édition de ce texte<sup>24</sup>, plusieurs faits me sont apparus.

— Je n'ai pas eu l'impression, en (re)traduisant plusieurs poèmes de O. Ebnu, que la qualité poétique des textes soit toujours absolument évidente.

— Je ne suis pas convaincue par la distinction proposée par O. Habiboullah entre *hiža* "satire" (terme emprunté au classique) et *šemt* "diatribe".

— La préparation du recueil de textes, malgré de multiples (auto-)censures opérées à plusieurs niveaux, a soulevé de sérieuses polémiques, y compris autour de poèmes qui paraissaient fort anodins à 9 personnes sur 10. L'attaque directe n'est supportable qu'en l'absence de toute allusion, fût-elle très indirecte, à l'honneur de la personne, des siens, de sa tribu, de son chef spirituel, et Autant dire que c'est une poésie difficilement publiable ... mais ô combien prisée !

#### 2.4. La poésie engagée

Pendant la colonisation, et en particulier au début du 20<sup>ème</sup> s., fleurit une poésie de résistance ; elle était composée en dialecte pour être plus facilement compréhensible et pour circuler plus anonymement. A lire les beaux poèmes réunis par Mohamed O. Boyah, on se rend compte que la louange, la satire et la diatribe y tiennent une place très importante. Pour exhorter à la lutte contre les colonisateurs, les poètes glorifient les martyrs avec des accents épiques, chantent les actions hardies des résistants et fustigent les collaborateurs. Il en est d'autres, cependant, pour soutenir le parti de la colonisation et la mémoire a gardé le souvenir de poèmes de louange à l'adresse de personnalités administratives ou militaires françaises.

A partir de 1940 apparaît une poésie plus directement politique encore, qui marque les premières campagnes électorales et notamment le référendum pour l'autonomie interne. Cette poésie n'a pas de nom particulier en *hassāniyya*.

<sup>24</sup> Les poèmes de O. Ebnu qui figurent dans cet article sont tous extraits du livre de O. Habiboullah (écrit en arabe).

Dans les années 70, qui furent des années de grande agitation politique, la poésie, dominée par des personnalités comme Ahmedou O. Abdel Qader et Mohammed O. Ichidou, fut plutôt composée en arabe classique. Les thèmes abordés étaient assez influencés par la poésie arabe étrangère et tournaient plus autour de la situation du peuple ou de sa lutte qu'autour de personnes individualisées.

Ces dernières années, on peut parler de renouveau de la poésie politique, notamment en période d'élections, et l'on retrouve cette distribution du miel et du fiel comme aliments majeurs de l'inspiration. Ce qui distingue le plus cette poésie du *medḥ* et du *šemt* proprement dits, en dehors de son pouvoir d'intervention sur la scène du politique, c'est qu'elle mêle peut-être plus volontiers les deux soeurs ennemies. Elle peut jouer de l'ironie avec subtilité et pratiquer par exemple le "détournement de poème", qui consiste à attribuer ironiquement la paternité d'un poème ancien à un personnage connu de la scène politique. Voici (d'après le journal *Al Bayane* du 22-29 juin 1993), le *gāv* que le Président de la République est censé avoir composé sur l'arrêt des subventions en provenance des pays du Golfe et des Etat-Unis :

*šubru ḏa-l-žadb əl-ʿām šeyn ye-mṛākīb-i mūlā-kum*  
*ḏāk l-yaʿṭf-kum hiyynîn mše u gse maryā-kum*

Supportez ce manque de pâturage, l'année est mauvaise  
 Ô mes chameaux de selle, votre propriétaire,  
 Celui-là même qui vous offrait avec tant de facilité,  
 Est parti et il est bien difficile dorénavant de vous obtenir.

Elle peut aussi, sous sa forme la plus triviale, chanter littéralement les louanges d'un homme, candidat par exemple à une élection, et il ne manque pas alors d'observateurs pour souligner la dérive effroyable subie dernièrement par la poésie puisque griots et poètes ne craignent même plus d'encenser les hommes de la plèbe !

#### 2.5. La joute poétique

On appelle *gāʿ* toute poésie en forme de dialogue. L'exemple donné plus haut dans le cadre du *medḥ* constitue un *gāʿ*, c'est-à-dire un échange de poèmes de même forme (une *ṭalʿa*), de même mètre et de même rime. Ce sont là les conditions généralement respectées par ce mode poétique qui peut se limiter à un échange (envoi-réponse) mais peut aussi en comprendre beaucoup plus. Cependant les contraintes peuvent être moins fortes, notamment si la forme poétique est longue — l'une des

rimes peut varier et le nombre de vers n'est pas nécessairement égal —. Le mémoire d'Abderrahim O. Youra nous fournit plusieurs textes de *gṭāʿ*, trop longs malheureusement pour être cités ici. L'un des intérêts de cette étude est de faire ressortir les différences de style d'une joute à une autre, en fonction des partenaires. Face à l'émir de l'Adrar, Sid Ahmed O. Ahmed O. Aïda, on a tantôt un poète laudateur qui vient à la cour émirale en quémendeur, tantôt un poète arrogant qui pique l'honneur de l'émir en vantant devant lui la générosité d'un autre, tantôt un griot qui chante son terroir. La présentation des poèmes a également le mérite, en nous détaillant les circonstances des compositions, de nous montrer que la joute peut aussi bien consister en un face à face impromptu qu'en un échange à réponse différée.

La joute poétique n'est donc pas liée à un thème particulier, elle traverse toute la poésie — y compris celle d'amour que nous allons aborder bientôt — et son existence ne fait que manifester au grand jour le caractère vivant et très socialisé de la création poétique en milieu maure. Le goût pour la poésie dialoguée est tel que l'on trouve même des *gṭāʿ* entre des jouteurs fort inattendus : entre une vieille femme et sa vache, entre un conducteur et sa voiture récalcitrante, entre un poète et les morts, etc. Il ne faudrait pas cependant ignorer que le *gṭāʿ* comporte presque nécessairement un élément de rivalité et que la concurrence qui s'y manifeste tire beaucoup plus souvent vers la critique que vers la louange, comme le sous-entend Moḥamed O. Ebnou dans sa réponse au *gāv* de Cheikh O. Mekkiyyîn :

<i>əndōr mežbūr</i>	<i>lə-gṭāʿ ši gāʿ</i>	Je cherche à croiser le fer Trouverai-je un adversaire ? (litt. "je cherche la joute, quelque chose [sera-t-il] trouvé en vérité").
<i>ya š-šeyx lə-mxīx</i>	<i>lə-gṭāʿ veggāʿ</i>	ŌCheikh, la joute poétique Qui a du muscle est trop critique (litt. "ô Cheikh, la joute qui a de la moëlle fâche beaucoup").

Dans la racine *QTʿ*, en classique, il y a bien le sens de "scander un vers" pour *qāṭṭaʿa*<sup>25</sup>, mais il y a surtout le sens de "couper" (*qaṭaʿa*, en *ḥass. gṭaʿ*) et, pour ce qui nous intéresse, ceux de "demeurer court, avoir la parole coupée, être réduit à l'impuissance" (*qaṭiʿa*) et de "rivaliser pour voir de qui la lame est la plus tranchante" (*qāṭiʿa*). Si le talent d'improvisation est la première qualité recherchée dans la joute, on n'a certes pas à s'étonner que le *gṭāʿ* soit le moule idéal pour que coule le fiel, plus encore que le miel, et cela se trouve confirmé par le fait que bon nombre de joutes poétiques (expressions d'une rivalité entre des griots, entre des tribus, etc.) comptent parmi les morceaux les plus sulfureux de la tradition orale.

### 3. LE «MOI» EN LIBERTÉ SURVEILLÉE

Dans le *ḡne* que nous avons évoqué précédemment, qu'il s'agisse de panégyriques, de critiques ou d'un subtil mélange de louange et de dénigrement, le contenu du poème n'apparaît jamais comme secondaire. Je ne porte pas ici un jugement sur la forme mais souhaite simplement attirer l'attention sur l'importance du "dire". Très souvent, la forme dialogique du *gṭāʿ* insiste d'ailleurs sur la transmission de ce message. C'est ainsi que les deux polémiques rapportées par O. Boyah, aussi bien celle entre O. Mohamed Khouya et Abdallahi O. Haimida, que celle entre O. N'Niak et Khalifa O. Habbott, commencent par *lahḥag* "va dire, informe (...)" (1982 : 102 et sq).

Avec les poèmes dont nous allons parler maintenant, nous ne changerons pas radicalement de registre mais nous constaterons une sorte de recentrage autour du sujet. Le message ne disparaît pas, en tout cas pas vraiment, mais le "je" de l'énonciation prend de l'importance. On entre dans un registre plus lyrique où les sentiments du poète prennent la première place. Nous verrons cependant que l'expression de ces sentiments est souvent bien indirecte.

<sup>25</sup> C'est Le Borgne qui fait ce rapprochement très "neutre" pour *gṭāʿ*, alors même qu'il voit dans les mots *gāv* et *ṭalʿa* des termes très "marqués", *gāv* étant à rapprocher du classique *qayyafa* "critiquer" et *ṭalʿa* signifiant, toujours d'après lui, "boutade, saillie" (1947 : 14).

### 3.1. L'attachement au terroir

En arabe classique, on appelle *nasīb* la poésie qui évoque avec nostalgie des lieux anciennement fréquentés ; on retrouve ce ton élégiaque dans beaucoup de poèmes maures. Massivement sédentarisés dans les années 60-70, les Maures étaient jusqu'à tout récemment des nomades en perpétuels déplacements qui laissaient un peu d'eux-mêmes dans chaque lieu de campement. Attaché à sa région d'origine, à sa zone de parcours, avec ses puits, sa végétation caractéristique et ses habitants, le Maure y pense avec mélancolie dès qu'il en est tenu éloigné. Voici par exemple (d'après O. Boyah, 1982 : 40) deux courts poèmes composés par Sid'Ahmed O. Ahmed Aïda, l'un après sa sortie de la prison de Saint-Louis, alors qu'il est en route pour son Adrar natal :

*hāmād l-allaḥ ʿalli bʿād                    ʿandaḥ u zeyn ʿdyār-u*  
*wə vraq lə-mḥār u ʿād zād                yūra menbe bə ḥzār-u*

Je remercie Allah d'avoir éloigné  
Saint-Louis et la beauté de ses maisons,  
D'avoir fait disparaître les coquillages et  
D'avoir fait apparaître quelques élévations pierreuses.

l'autre, avant d'échapper à un encerclement de la montagne de N'Tiznig :

*ye kādyət-ne yəlli šdīg                    vī-ne yaxyār ʿkdā-ne*  
*bismillāhi ye ntīznīg                        we ddaʿnā-k əl-mūlā-ne*  
O montagne que nous chérissons        Toi, la meilleure de nos montagnes,  
Au nom de Dieu, ô Ntiznig,                Nous te disons : adieu !

Le poème comporte souvent une longue énumération de lieux (c'est le cas par exemple de la quatrième joute poétique citée par O. Youra, 1982 : 35<sup>26</sup>) et c'est à un véritable voyage qu'on est convié.

Cette poésie du terroir correspond en général à une plongée dans le passé et le regard sur les lieux jadis fréquentés peut faire ressurgir bien des images d'une époque à jamais révolue.

*1 tumūzeyz əl-xaḍra šettāt                mā vī-he mowzūd u veskāt*  
*2 əl-beyḍa we mlāsət we zhāt        mā gaṭṭ ʿgbaḍ mən-he deyyār*  
*3 axbār əv de-l-ʿām əlli vāt            rayḍət-he geffāt əv lə-gšār*  
*4 ḡeyr axbār əd-denye geffāt        məšmār əx-xarṛūb u nuwwār*

26 "L'Amatlich, ses environs et le reg / Qui y débouche de l'Ouest, / Amazmaz qui est situé à l'Est / De l'Amatlich et jusqu'aux environs d'Aoujeft / Tivoujar, Voucht et les vallées / Où Voucht va se perdre plus bas / Eyrih à l'endroit où il se rétrécit / A l'Ouest et où y abonde la végétation / etc.

*5 atfl u nuwwār ət-temmāt                əsfār ʿlli mən-hum yəsfār*  
*6 we xḍār ət-talḥ əv tendemkāt        we v lə-xṭeyt u və-l-kəz ʿxḍār*  
*7 hāde wokr igeyyem leyʿāt                waḥdāt əv muḥammed lə-ḥwār*

*8 we l-yūm əv šī māni melyūm            maḥmūm u baʿdūni lowkār*  
*9 əlli hūme lowkār əl-yūm                lā ʿāgbət mʿā-hum lə-ʿmār*

- 1 Toumoujeij la verte a hiverné, sans âme qui vive, puis le printemps est passé sur Toumoujeij
- 2 La Blanche qui s'est adoucie et a embelli ; aucun berger à la recherche de ses bêtes n'est venu prendre de ses nouvelles
- 3 Durant l'année écoulée ; ses pâturages ne sont plus, depuis longtemps déjà,
- 4 Mais la rumeur du monde s'est estompée ; les pointes des gousses, les fleurs
- 5 D'atit et de mimosas ont jauni, si à jaunir elles étaient portées ;
- 6 Ils ont reverdi, les acacias de Tendemkāt, tout est verdure aussi à Lekhteyt et Elkouz,
- 7 Ce sont là des parages familiers qui réveillent bien des souvenirs brûlants en Mohamed le Jeune.
- 8 Aujourd'hui, je ne suis en rien responsable, fiévreux et éloigné comme je le suis de ces lieux
- 9 Qui sont les seuls vrais lieux, fasse Dieu que je les revois avant la mort ! 27

La profonde tristesse éprouvée devant les lieux abandonnés, métamorphosés par leur désertion, montre bien que le souvenir de la présence humaine joue un rôle important dans l'attachement aux lieux. Cependant ceux-ci (puits, dunes, montagnes, ...) sont souvent évoqués comme des personnes dont on évalue les mérites et dont on compare les sentiments qu'ils nous inspirent.

*1 ʿan tāšūnət nəxteyr ʿbʿīd                ešəyəl u ʿāṭi ʿan lə-bḥār*  
*2 tāšūnət mən šūg-u we nzīd            əflī-h bə-grāf amegzār*  
*3 tīrambāz u tentešbīn                    šərrət-kum we tšību lə-gīn*  
*4 baʿde lli ʿāṭi-kum lə-θneyn            mən šūg-u u xātər žar ʿngār*  
*5 ešəyəl əntūme qašmiyyīn            ṭāt inīmeš vī-h u tesdār*  
*6 əl-ḥəlle u lā ʿədt ʿḥnīn                vī-h u qaddar-ne ʿan-he qār*  
*7 mən-he waḥde mən-kum məskīn    ešəll ʿmʿā-kum mā yəndār*  
*8 əv lə-bḥār u beyn əl-ʿaynīn            ʿmʿā-kum mā-hu zād ʿḥmār*  
*9 ʿan tāšūnət nəxteyr ʿbʿīd                ešəyəl u ʿāṭi ʿan lə-bḥār*  
*10 tāšūnət mən šūg-u we nzīd            əflī-h bə-grāf amegzār*

27 Ce poème de Mohamed O. Adebba (surnommé chez les siens "Mohamed le chamelon") figure dans le recueil de Cheikh El Bou O. Zenagui (1994 : 44). Cette quatrième publication du projet TOTEM, la seule en français jusqu'à présent, est aussi celle à laquelle j'ai consacré le plus de temps, notamment pour revoir les traductions des poèmes.

- |                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| 11 <i>w-eṣeyel ilā anzarân</i>        | <i>we urân emwelli lā tṣyân</i>         |
| 12 <i>ʿand anzarân u ʿand urân</i>    | <i>we ḥseyy eṣdyân evūzâr</i>           |
| 13 <i>ʿalli ʿand ʿḥseyy eṣdyân</i>    | <i>ʿan-ni naʿṭf-h ʿmneyn əv lə-bḥâr</i> |
| 14 <i>ʿāṭf-h u lā viy-ye təḏnân</i>   | <i>v-eṣeyel u lâhi ʿan təgrâr</i>       |
| 15 <i>v-eṣeyel u lā biy-ye ʿawdân</i> | <i>tât əl-ḥalle vi-h evūzâr</i>         |
| 16 <i>mən ḏarḳ evūzâr əl-mennân</i>   | <i>dâr əlli viy-ye mən-nu dâr</i>       |

- 1 A Tachounet je préfère, et de loin, la montagne d'Echeghel ; je donnerais sans hésiter  
2 Tachounet pour partie de son prix et y ajouterais même les rochers d'Amegjar.
- 3 Tirambaz et Tentechbin. Par votre nombril, soyez-en convaincus,  
4 Je vous donnerais tous les deux pour partie de son prix et ce faisant je risquerais encore de provoquer  
5 Le courroux d'Echeghel car — peut-être l'ignorez-vous — le douar y a campé plusieurs fois,  
6 Et même si j'étais amené à m'apitoyer sur son sort parce que son puits se serait tari,  
7 Vous ne pourriez toujours pas être mis en balance  
8 Avec Echeghel : c'est la prunelle de mes yeux et on ne peut pas vous comparer  
9 A lui, même si cela vous fâche, car il est solidement ancré en moi.  
10 A Tachounet je préfère, et de loin, la montagne d'Echeghel ; je donnerais sans hésiter
- 11 Tachounet pour partie de son prix et y ajouterais même les rochers d'Amegjar.  
12 Et si, contre Echeghel, je cède Anzaran et Ouran il ne faudrait pas qu'ils se fâchent  
13 Parce que je donne en plus le petit puits Avoujar qui n'est qu'un petit puits pour cabris,  
14 Je le donnerais, en supposant qu'on en discute, à regret  
15 Contre Echeghel, non pas pour plaire à ce dernier, mais parce que le douar a séjourné à Avoujar  
16 Et que, depuis lors, Dieu a mis en moi pour Avoujar ce qu'on peut imaginer.  
O. Zenagui, 1994 : 58-9.

En vérité, ces poèmes de O. Adebba constituent des cas-limites : il est clair en effet pour les Maures (et l'étude de O. Zenagui ne laisse aucun doute à ce sujet) que dans ces poèmes plane l'ombre de la bien-aimée. C'est la raison pour laquelle je crois difficile, pour le cas de la poésie maure, de distinguer *nesīb* et *yazel* (poésie élégiaque et poésie de l'amour). Ces termes du classique sont employés pour le *yne* mais il me semble — et je rejoins ici Mohamed O. Ahmed Meidah —, qu'ils ont plus une valeur indicative qu'un réel fondement théorique : «Le "Ghazel" populaire s'apparente très fortement à cet autre sous-titre de la poésie amoureuse qu'est le "nessīb" [...] En apparence, le "nessīb" correspond à une simple évocation nostalgique des lieux anciens. A y voir de plus près, cependant, on s'aperçoit qu'il n'est en réalité qu'une forme plus "civilisée" du "Ghazel"» (*Le Calame*, n° 38, 21-27 mars 1994 : 2).

Avant de poursuivre l'exploration du *yne* lyrique, je voudrais attirer l'attention sur la construction des deux derniers poèmes où le blanc typographique entre les lignes vise à souligner la composition strophique que le poète a mis en oeuvre grâce au choix des rimes. Dans le premier poème se dégagent ainsi les deux derniers vers qui forment un *gāv* en rupture avec la *ṭalʿa* allongée qui précède et cela souligne le fossé ressenti entre le passé regretté et le présent douloureux. Le second poème illustre bien une des originalités de O. Adebba qui consiste à faire revenir un même *gāv* (qui apparaît en général dès le début), une ou plusieurs fois : il constitue une sorte de refrain, mais un refrain parfaitement intégré du point de vue de la forme (entre deux *ṭalʿa*) et du point de vue du sens. On notera que la poésie de O. Adebba est souvent chantée par les griots et on peut penser que cette composition à motif récurrent accroît la musicalité des poèmes.

### 3.2. L'attachement à la femme

L'expression des sentiments amoureux est le thème d'une multitude de poèmes. Dans beaucoup de cas, comme nous l'avons dit, mentionner un lieu jadis fréquenté revient indirectement à mentionner la femme qu'on y a rencontrée. On peut donc considérer que les sentiments du poète s'adressent plus à l'aimée (souvent perdue depuis, en tout cas absente), qu'au lieu lui-même qui n'a été que le cadre de la rencontre, mais on peut aussi dire que l'identification de la femme au lieu, si prégnante dans la poésie d'amour des hommes, se veut la négation, précisément, d'une telle distinction. En tout cas il est fréquent qu'on ne perçoive le sentiment amoureux que tardivement. Ainsi, dans le poème suivant, le mot *xbīb* "bien-aimée" apparaît-il deux fois, mais uniquement dans le dernier vers. Dans le *gāv* qui constitue comme une introduction au poème (vers 1-2), il n'est question que de la nature et on a vraiment l'impression que le poète entretient à dessein l'ambiguïté jusqu'à la fin.

- |  |                                    |
|--|------------------------------------|
| 1 <i>meywās-i yeṭlem mûl əl-ḡayb</i>       | <i>yəbrī-h ilā šəft ʿmṭālīg</i>    |
| 2 <i>ʿcyûn ʿnwâg əl-mešš ʿgleyb</i>        | <i>əṭleyye we ḥseyy ʿnwālīg</i>    |
| 3 <i>šowvân ʿzweyrət tembahḥît</i>         | <i>bəṭḥət-he vi-he tūgūrît</i>     |
| 4 <i>dâr ʿlī-k ʿṭrûḥ ət-tîlît</i>          | <i>ye-l-ʿagl u dâr ʿlī-k utīg</i>  |
| 5 <i>lə-ḫlâg ʿlli lə-mgîṭ<sup>28</sup></i> | <i>we lli telyâ-c-u mâ-h ʿṣdīg</i> |

28 Cet hémistiche est incomplet puisqu'il ne compte que 6 syllabes au lieu de 8. Cette erreur nous a échappé, à O. Zenagui et à moi-même, malgré nos nombreuses relectures.

6 *vī-k ilā šəft ʔtweyšilt tenyebel v eyyām ʔtwāftg*  
 7- *y-āne lə-xbīb u dār ʔnʕt əl-lə-xbīb əl-ʕəzz ʔlli sfg*

- 1 Le Maître du Destin le sait bien, je peux guérir, mais pour cela il me faudrait revoir les pâturages
- 2 Autour des puits de Nwag Elmech, sur la montagne d'Eleyya, et autour du petit puits de Nwalig ;
- 3 Il me faudrait revoir la petite dune de Tembait avec sa vallée verdoyante,
- 4 Là où tu as été retenu en esclavage, ô mon coeur !
- 5 Et où mon âme opprimée a affronté une souffrance ennemie ;
- 6 Il me faudrait revoir le petit lac de Nyebel quand j'étais sous le joug
- 7 De la bien-aimée et que je montrais tous les signes d'un amour infini.

O. Zenagui, 1994 : 48.

Dans ce genre de poème où les lieux représentent métonymiquement les bien-aimées, l'expression de l'amour est essentiellement indirecte, puisque le thème premier n'est pas la femme mais le lieu. Cela se traduit notamment par le fait que le poète s'adresse rarement à l'aimée<sup>29</sup>. Rien ne l'empêche par contre de prendre à partie le lieu, comme dans le poème suivant où le toponyme revient avec insistance (en gras dans le poème). Il est vrai que dans ce cas le nom de lieu (*gəʔʕ elāg*) est très évocateur puisqu'il signifie littéralement "coupure d'Aleg" et renvoie donc directement à l'idée de séparation, de divorce :

1 *gəʔʕ elāg eθr-ak mā-nak šakk ʕann-i mā-ni gebl-ak və-hlāk*  
 2 *gəʔʕ elāg əski ma-yašmā-k gəʔʕ elāg ənte ye-l-laʕāg*  
 3 *eθr-ak mā-nak ʕārəv ʕan dāk ʔəħar ya gəʔʕ elāg ʔvrāg*  
 4 *yəll ħazm-u mā gatt ʔrā-k ya gəʔʕ elāg ʔmrag lə-xlāg*  
 5 *gəʔʕ elāg ʔrxī bə t-təšbāš yekān-ak yaʕtī-k əl-xallāg*  
 6 *ħadd ʔtlā-lu mən ħazm-u bāš ʔtle yəššewweš gəʔʕ elāg*

- 1 Val d'Aleg, comment peux-tu croire que je n'ai pas aimé avant toi ?
- 2 Val d'Aleg, que tu es naïf, Val d'Aleg, oh toi le maudit !
- 3 Ignorerais-tu par hasard, oh Val d'Aleg ! que cela s'est terminé par un divorce ?
- 4 Cet amour est resté chevillé à mon âme, oh Val d'Aleg ! même après notre séparation.
- 5 Val d'Aleg, cesse de me rappeler ces souvenirs, ainsi Dieu te donnera
- 6 Quelqu'un qui aura suffisamment d'énergie pour se souvenir du Val d'Aleg.

O. Zenagui, 1994 : 25.

Cela illustre bien l'une des grosses difficultés que l'on rencontre lorsqu'on a affaire à des matériaux oraux.

<sup>29</sup> Dans un poème, O. Adebba s'adresse directement à une femme (il se maria de nombreuses fois et composa des poèmes pour la plupart de ses épouses), mais il ne lui exprime pas son amour, il lui dit sa déception, et en des termes très critiques (O. Zenagui, 1994 : 23).

Dans d'autres cas, le poète évitera encore le discours direct avec la femme, mais en adoptant cette fois des figures de dédoublement qui instaure un dialogue fictif avec son coeur, son âme ou son oeil. Voici, pour illustrer mon propos par un court poème, une jolie *ṭalʕa* de Mḥammed O. Aḥmed Yūra (O. Ahmedou Bamba, 1982 : 53-4) :

*ħarri ye l-ʕagl ənte ženneyt wa|| ʕan təxmām-ək welleyt*  
*ʕand əl-menār əlli ʕazzejt w-ənte bə-l-məkfi məstaħfi*  
*w əl-menār ellā tāsədbīt l-əl-xaṭra mən ʕand əl-məkfi*

Et bien mon âme ! Es-tu devenue folle ?  
 Ou aurais-tu changé de sentiments ?  
 A Elmenār est celle que tu aimes  
 Et toi, à Elmekfi, tu erres sans but,  
 Pourtant Elmenār est tout près d'ici,  
 A une après-midi de marche à partir d'Elmekfi.

L'évocation sans détour de la bien-aimée ("celle que tu aimes") et des sentiments qu'elle suscite, est atténuée par le fait que le poète ne s'assume pas comme sujet amoureux. Le "non-dit" ici est bien évidemment, une fois de plus, un "je t'aime" que la bienséance et l'esthétique maures refusent dans son expression directe, banale et impudique.

Nous venons d'évoquer diverses manières de contourner l'association de "je (poète)", de "tu (femme)" et de "aimes" par occultation de l'un ou moins des éléments. Il faut ajouter cependant que cette association explicite n'est pas la seule à être frappée d'interdit. De la même manière, l'on chercherait en vain dans le *yne* des descriptions directes de la beauté féminine. On peut même dire que certains poètes — notamment ceux du Sud-Ouest — se complaisent au contraire dans la description des défauts de la femme, l'emploi du diminutif devenant alors le seul indice de l'attachement de l'homme pour la femme (nous ne faisons ici que rappeler ce que nous avons montré ailleurs, Taine-Cheikh, 1988 : 95 et sq).

Si tous les poètes ne vont pas jusque là, il y a chez beaucoup, à travers le système propre du *ħassāniyya*, l'idée que le charme de la femme lui vient du diable (*šeyṭān / iblīs*) : une évocation négative de la séduction féminine qui est une autre manière de dire ses sentiments tout en les cachant. Voici un joli *gāv* pour illustrer ce propos (O. Ahmedou, 1981 : 19).

*de l-vī-k əmn ʔblīs nəxteyr-u viyye*  
*ʕan našbah raīs əl-žemhuriyye*

Ce qu'il y a en toi de Satan  
 A l'honneur d'être président

Je le préfère quant à moi  
 De la République.

Le Borgne, qui a très bien connu la Mauritanie, souligne dans son étude des chansons maures que celles-ci ne renferment pas que des pensées délicates, relatives à un amour éthéré. Il cite en guise d'illustration quelques poèmes faisant preuve d'un "esprit osé", voir d'un "double sens ou moins obscène" (1947 : 10-11). Ceci n'est pas vraiment contradictoire avec notre analyse de l'esthétique maure puisqu'il s'agit là encore d'un sens caché, à découvrir. Mais par ailleurs il faut préciser que tous les *gīvān* qui parlent des femmes n'expriment pas forcément des sentiments amoureux. En effet le *gāv* est par excellence le type de poème qui s'improvise en public, lorsqu'il faut faire assaut d'esprit pour surpasser ses concurrents et s'imposer par la même devant le beau sexe. Un jeu de mots réussi est un point marqué sur l'adversaire, mais la pointe assassine n'est pas interdite. En quatre petits vers pleins d'esprit, on peut donc tout aussi bien adresser indirectement un message à sa bien-aimée qu'engager une joute avec un autre poète. De toute façon, si le *gāv* est apprécié du public, il sera mémorisé et chanté par le griot dans le *sōr* (air comportant un refrain) qui lui correspond.

### 3.3. L'attachement à l'homme

En principe, le *yne* n'est pas ouvert aux femmes. Dans la société maure, en effet, celle-ci doit se soumettre au devoir de réserve et cela concerne au premier chef la poésie, qu'elle soit en dialecte ou en classique (une jeune femme poète, Batta mint El Bara, m'a ainsi fait part des reproches qu'elle a encourus pour avoir édité un recueil de poésies en arabe littéraire<sup>30</sup>). Le *tabrāʿ* est la seule forme officiellement concédée aux femmes, aussi s'y expriment-elles sur différents sujets comme la foi en Dieu (*tewessūl*), la louange au cheikh religieux ou le soutien à un candidat politique. Dans l'ensemble, cependant, la poésie féminine est une poésie du sentiment : pour l'enfant (c'est le *tabrāʿ* de cajolerie, de *tmāri*), pour le frère (rarement il est vrai) et surtout pour l'homme aimé.

Il s'agit en quelque sorte d'une poésie "minimale" puisqu'elle se réduit à deux hémistiches (deux vers ?) de même rime et de longueurs inégales. Ses trois caractéristiques la distinguent de l'ensemble du *yne* où, par opposition, le *gāv* et la *ṭalʿa* apparaissent comme des formes de la poésie "masculine". Le *tabrāʿ*, un peu comme le *theydīn*, admet des mètres plus longs et plus irréguliers : le nombre des syllabes y est en effet

30 Voir, pour plus de détails, l'interview de Batta par Hindou mint Ainina, à paraître dans le numéro spécial de *Notre Librairie* sur la Mauritanie.

très variable, même si le premier hémistiche, presque toujours plus court, comprend souvent 5 ou 6 syllabes alors que le second en compte généralement 7 ou 8. Ces caractéristiques, et le fait d'avoir une rime unique — comme au début de la *ṭalʿa* maure et de la *qaṣīda* classique —, ne sont pas cependant une preuve de réelle ancienneté du *tabrāʿ*. En fait on a quelque mal à reconstituer l'historique de cette forme poétique pour laquelle les auteurs sont en général inconnus. Pour Fatimetou Zahra mint Mohamed Khaled, auteur d'un mémoire en arabe sur le *tabrāʿ*, les premiers textes connus ont été composés par des *znāgiyyāt* (des tributaires) de la tribu des Barikalla. Cela pourrait se comprendre dans la mesure où, de rang inférieur, elles auraient été moins sujettes que les femmes de grande tente au devoir de retenue.

Une autre hypothèse jette quelque doute sur cette origine, suggérant que les véritables créatrices se seraient trouvées chez les nobles — plus versées dans l'art du langage — mais que les poèmes auraient été transmis dans un premier temps par les femmes d'autres couches de la société, moins surveillées dans leur expression (tributaires, forgeronnes, captives ou griottes). Pour Hacén O. Cheikh<sup>31</sup>, cette première phase aurait été suivie historiquement d'une seconde, au cours de laquelle la femme se serait appuyée sur son groupe d'âge pour assumer collectivement la responsabilité des poèmes. Il souligne en effet que pendant très longtemps ce sont moins d'auteurs individuels que d'auteurs "collectifs" dont on a gardé la mémoire : *lā-hmeyrāt* ("les rouges"), dans les années 1930-40, *al-meštemlāt* ("celles qui sont habillées sans voile sur la tête") nées vers 1950, *as-seyddarāt* ("les promeneuses") nées en 1967, etc. C'est d'ailleurs visiblement au second groupe que l'on doit cette *tabrāʿa* :

La voiture qui est allée vers le Nord  
A emporté le cœur des Mechtemlāt à son bord.

Actuellement, la *tabrāʿa* peut être composée par une femme seule sous sa tente, qui la répètera à ses amies, ou être improvisée lors de réunions féminines, mais elle a de toute façon besoin du groupe d'amies pour exister. Il est encore mieux d'ailleurs pour elle qu'elle puisse bénéficier de la présence d'une griotte dans l'assemblée car alors, si elle a quelque charme, elle sera facilement mémorisée et intégrée dans ce

31 Il a fait également un mémoire en arabe sur le *tabrāʿ* et a continué à travailler sur ce sujet sous ma direction, dans le cadre du projet TOTEM.

patrimoine collectif à moitié anonyme dans lequel les femmes puisent lorsque l'inspiration leur manque (elles changent alors un nom, un détail, l'un des hémistiches) ou lorsqu'elles veulent s'imprégner de la beauté, de la justesse d'une expression créée par une autre femme.

A étudier les *təbrīʿāt* de près, on perçoit, derrière certaines formulations récurrentes, une réelle diversité qui prouve que les femmes se sont beaucoup investies dans le seul genre poétique qu'on leur permettait de pratiquer. Je serais tentée cependant de proposer un regroupement des *təbrīʿāt* autour de deux grands axes : d'une part celles qui semblent exprimer des sensations de bonheur, de tristesse, de nostalgie, d'inquiétude, en rapport avec des sentiments amoureux ; d'autre part celles qui semblent des déclarations d'amour envers un homme dont le nom peut même être cité (il ne faut pas exclure cependant l'hypothèse que ce nom soit un pseudonyme, c'est en effet une possibilité rencontrée lors de notre enquête). Dans un cas, composer une *təbrīʿa*, c'est en quelque sorte se parler à soi-même, alléger son âme en s'épanchant, sublimer sa passion — et le groupe a surtout un rôle réceptif —. Dans l'autre, les personnes présentes — souvent apostrophées ou prises à témoin dans la *təbrīʿa* elle-même — ont un rôle à jouer dans la diffusion du message, puisque le poème semble expressément conçu pour faire savoir à l'homme qu'il a été remarqué, qu'il est aimé.

*ya bāl-i nwassī-k      lā təbxi kûn əl- yəbxi-k*

Je t'en conjure, ô mon âme      N'aime que celui qui t'aime

*l-bārəḥ žā-ne      we l-leyle vī-he mūlā-ne*

Hier soir il est venu jusqu'ici  
Et Dieu sait ce qu'il en sera cette nuit

*\*sqam wəll \*shār      degdeg kədye we ḥṣag lə-ḥžār*

Languir d'amour pour Ould Shar  
C'est casser une montagne et pilier des pierres

*uʿeyt u mesqūme      yā ʿayn-i rədd-i-li nowme*

Je me suis réveillée et me languis d'amour  
Ô mon œil, rends-moi mon sommeil [lourd]

*ʿand-u tebsīme      təḥyi lə-ʿəām ər-ramīme*

Quand il sourit      Aux os anciens il redonne vie

*mūlā-ne aʿtī-ni      idūmu walla xallī-ni*

Ô Dieu, donne-moi      Idoumou... ou laisse-moi !

*šbər ye l-bāl*

Supporte, ô esprit

*nəxteyr \*n-ārək*

Je préfère affronter

*əl vī-h əš-šeytān*

Celui qui a en lui Satan

*wəll əl-ḥāməd məskīn*

Ô ce cher Ould Hâmed.

*gūlū-lu şərrt-u*

Par son nombril, dites-le lui

*nəbxi əe-l-kōri*

J'aime ce Noir

*bāl-i gāl ənn-u*

Mon esprit a dit

*gūlu lə ddān*

Dites à [l'émir] Ddan

*əḥkət sidīne*

Le rire de Sidine,

*əl mā-hu deymāni*

Celui qui n'est pas Deymani

*w eḥr-ək mā šəvtī-h*

Et peut-être que tu [femme] ne l'as pas vu  
Quand il mettait sa chemise à l'étage au dessus

*u žār-ək ya seyye*

Ton voisin, ô Seyye

*ši yəngāl u ši mā yəngāl*

Ce qui ne se dit pas tout comme ce qui se dit

*v əl-benye wəll mubārək*

Ould Moubarek sous la tente dressée

*sīd \*mḥammed w əl-bū ʿəḥmān*

C'est Sid Mhammed et son père est Othman

*ʿand-u šəkke mā-hum šeynīn*

Certes ses gencives ne sont pas laides\*

*yā l-bārəḥ mā-ni ʿārəvt-u*

Je ne l'ai pas reconnu hier dans la nuit

*aha rā-ni gəlt srūr-i*

Ah ! J'ai livré mes secrets sans m'en apercevoir

*kīv əl mā-hu şāyəb ʿann-u*

Qu'il ne pouvait plus se passer de lui

*yəkšī-ni b wəll ʿəḥmān*

Que pour ma venue il me donne son fils Othman

*yā xxūt-i temr əl-medīne*

Ô mes frères, c'est la datte de Médine

*eheyne eheyne mā-ni mā-ni*

Je lui dirai : nenni nenni

*vowg əs-semʿa yəlbəs tərki-h*

Ce qui peut frapper, finalement, dans ces poèmes féminins, c'est leur relative liberté d'expression. Même en mettant de côté les *təbrīʿāt* les plus crues (dont certaines d'ailleurs peuvent naître d'un souci parodique — petites soeurs singeant leurs aînées, garçons voulant se moquer de leur ami trop gâté —), on sent que les femmes se confient beaucoup dans ces petits poèmes. Pourtant nous sommes peut-être encore dans une forme de non-dit, mais un non-dit qui serait lié à l'énonciation plutôt qu'à l'énoncé. Je propose, pour éclairer ce point, de revenir sur le sens de

*təbrā*<sup>c</sup>. Etymologiquement, on peut faire le rapprochement avec *tabarra*<sup>a</sup> "donner à titre de présent, donner de bon gré", ce qui fait de la *təbrī*<sup>a</sup> un don absolu, sans attente de retour" — alors qu'on a plutôt affaire, dans la société maure, à des relations de type "potlatchique" —. Il y aurait une seconde piste, suggère mint Mohamed Khaled avec prudence, celle de *tabarra*<sup>a</sup> "nier", mais elle la rejette aussitôt, faute, dit-elle, d'en percevoir le sens. Pourtant il me semble que la *təbrī*<sup>a</sup> pourrait être vue (ce qui concilierait les deux pistes !) comme un message qui se nie comme message, un dire qui n'en est pas un parce qu'il n'attend pas de réponse, parce qu'il feint d'être sur un autre plan que le plan conversationnel. Or, d'un certain point de vue, le *təbrā*<sup>c</sup> est bien sur un autre plan puisque hommes et femmes ont chacun leur forme poétique attitrée ; ils ne sauraient tout à fait dialoguer puisqu'ils utilisent deux "langages" différents, l'un le *gāv* ou la *tal*<sup>a</sup>, l'autre la *təbrī*<sup>a</sup>.

Dans cette société maure où tout ce qui touche à l'amour et au plaisir doit être caché aux yeux et aux oreilles de la loi<sup>32</sup>, on comprend que l'expression des sentiments y soit surveillée de près. Ce qui n'est pas explicitement dit par la parole, on le fait deviner et l'auditoire le devinera d'autant plus facilement que la poésie sera chantée par des griots qui sauront choisir le mode musical adapté au ton du poème. D'une certaine manière la poésie amoureuse, de non-dit devient dit, lorsqu'elle passe par la bouche des griots, mais il manque à ce dit-chanté quelques déterminations, ne serait-ce que le véritable énonciateur.

Je n'ai fait ici qu'esquisser un tableau de la production poétique maure en dialecte *hassāniyya*. Je pense avoir réussi à donner une idée de sa réelle richesse, même s'il faut sans doute préciser que l'évolution actuelle de la société maure n'est certainement pas favorable au maintien de ce pouvoir créatif. J'espère aussi avoir su montrer que la variété des genres était liée à la diversité des circonstances auxquelles ils correspondaient. C'est une activité esthétique que de composer de la poésie, mais c'est aussi un acte social, engageant toute la personne, et on ne peut s'étonner qu'elle l'engage différemment selon son statut et son sexe puisque, dans la société maure, les statuts sociaux sont bien distincts et les sexes, aussi séparés que possible.

U.R.A. 1066 C.N.R.S.-PARIS III

<sup>32</sup> Par exemple, un adulte ne peut être avec son enfant devant une personne plus âgée qu'elle, père ou frères aînés en particulier.

## BIBLIOGRAPHIE

- AHMED MEIDAH (O.), Mohamed,  
- "Le "T'heydine" forme et contenu", *Le Calame*, n° 13, Nouakchott, 11-17 octobre 1993, p. 2.  
- "La femme dans la poésie Hassaniya", *Le Calame*, n° 38, Nouakchott, 21-27 mars 1994, p. 2.
- AHMEDOU (O.), El Kacem, *Soixante-cinq poèmes amoureux*, E.N.S. de Nouakchott, 1981, 67 p.
- AHMEDOU BAMBA (O.), Mohamed, *M'ammed Ould Ahmed Youra poète amoureux*, E.N.S. de Nouakchott, 137 p.
- BOYAH (O.), Mohamed, *Poésie de la résistance en Mauritanie 1900-1933*, E.N.S. de Nouakchott, 1982, 176 p.
- CHEIKH (O.), Abdel Wedoud, *Nomadisme, Islam et Pouvoir politique dans la société maure précoloniale (XIème - XIXème siècle)*, doctorat de sociologie, Université Paris V, 1985, 3 tomes, 1056 p.
- GUIGNARD, Michel, *Musique, honneur et plaisir au Sahara*, Paris, Geuthner, 1975, 232 p.
- HASNI (O.), Moulaye Ahmed, *La poésie épique hassane ou theydīn*, E.N.S. de Nouakchott, 1981, 104 p. [une version abrégée a été publiée : "Le Theydin", *al Wasīt*, n° 4, Bulletin de l'I.M.R.S., 1993, p. 5-30].
- LE BORGNE (Lt), *Chansons maures*, mémoire du Chéam, n° 1265, vol. 47, 1947, 22 p.
- LERICHE, Albert, "Poésie et musique maure", *Bulletin de l'IFAN*, XII, Dakar, 1950, p. 710-50.
- MARTIN-GRANEL, Nicolas, "Le Grand Partage, ses Petits, et la Littérature — Questions autour de l'oralité en Mauritanie", *al Wasīt*, n° 3, Bulletin de l'I.M.R.S., 1989, p. 43-66.
- MARTIN-GRANEL, Nicolas, O. MOHAMED LEMINE, Idoumou et VOISSET, Georges, *Guide de Littérature Mauritanienne*, Paris, L'Harmattan, 1992, 204 p.
- MISKE, Ahmed-Bâba, *Al Wasīt - Tableau de la Mauritanie au début du XXème siècle*, Paris, Klincksieck, 1970, 128 p.
- MOHAND (O.), Houssein, "El Med'h, gospels des haratines", *Al Bayane*, n° 65, 10-16 mars 1993, p. 9.
- NICOLAS, Francis, *La langue berbère de Mauritanie*, Mémoire de l'IFAN n° 33, Dakar, 1953, 476 p.
- TAINÉ-CHEIKH, Catherine,  
- "Le pilier et la corde : recherches sur la poésie maure", *Bulletin of S.O.A.S.*, vol. XLVIII, 3, Londres, 1985, p. 516-535.



- "Les diminutifs dans le dialecte arabe de Mauritanie", *al Wasit*, n° 2, Bulletin de l'I.M.R.S., 1988, p. 89-118.
- "Le ḥassāniyya : autopsie d'un dialecte vivant", *Matériaux Arabes et Sudarabiques*, Nelle série n° 2, 1988-89, p. 59-92.

YOURA (O.), Abderrahim, *La joute poétique dans la poésie de Sid'Ahmed O. Ahmed O. Aïda*, E.N.S. de Nouakchott, 1982, 86 p.

ZENAGUI (O.), Cheikh El Bou, *La poésie de Mohamed Ould Adebba*, Projet TOTEM, I.M.R.S., Nouakchott, 1994, 80 p. (+ 16 p. en arabe).