



**HAL**  
open science

## Poésie et musique

Catherine Taine-Cheikh

► **To cite this version:**

Catherine Taine-Cheikh. Poésie et musique. Notre librairie : Revue des littératures du Sud : Afrique, Caraïbes, Océan indien, 1995, 120-121 (“ Littérature mauritanienne ”), pp.194-201. halshs-00456360

**HAL Id: halshs-00456360**

**<https://shs.hal.science/halshs-00456360>**

Submitted on 14 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.

# Poésie et musique

Catherine Taine-Cheikh

**Dans la société maure, la poésie et la musique sont sans doute les arts les plus développés. De plus elles sont, comme dans beaucoup d'autres sociétés traditionnelles, souvent associées. J'essaierai donc de les saisir tout à la fois dans leur individualité et dans leur rapport mutuel.**

## Le *sîr*

Dans la culture arabe de Mauritanie, *sîr* et *yme* signifient tous deux « poésie » mais ne se recoupent aucunement. Le *sîr*, c'est la poésie composée en arabe classique, selon les règles en usage dans l'ensemble du monde arabophone. Quant à la poésie composée dans le dialecte arabe du pays, le *bass'aniyya*, elle s'appelle *yme*, d'un terme qui signifie aussi « chant ».

Le choix de la langue est décisif, non seulement par rapport au public (beaucoup plus restreint dans le premier cas que dans l'autre), mais également pour le poème lui-même dont les formes et les mètres diffèrent énormément.

Au niveau des thèmes, de certains aspects du style et des contextes d'improvisation (le *gîâ* ou échanges versifiés, par exemple), un parallélisme apparaît ; il se comprend parfaitement quand on perçoit leur lien avec le mode de vie bédouin et la mentalité maure.

Dans le *sîr*, la forme poétique utilisée s'appelle la *qa.s'ida*, de l'arabe classique *qa.sada* qui signifie « tendre à ». Primitivement, la *qa.s'ida* était destinée à faire l'éloge de la tribu du prophète et à dénigrer les tribus adverses. Comprenant au minimum sept vers, la *qa.s'ida* en compte généralement bien davantage. Elle comporte en effet plusieurs parties qui s'enchaînent les unes aux autres :

– un prologue où le poète verse quelques larmes sur ce qu'a été l'emplacement de la bien-aimée maintenant éloignée (c'est le *buk'â' al' a l-a, t' al*), puis décrit les charmes de cette dernière qu'il renonce à poursuivre (c'est le *nas'ib*) ;

– un récit du voyage du poète vers la personnalité à laquelle sera adressé le poème (d'où la description du désert, de la monture du héros...) ;

– enfin, la partie fondamentale : le panégyrique d'une tribu, d'un protecteur, ou la satire de leurs ennemis.

Au niveau prosodique, la *qa.s'ida* se caractérise par une rime unique et un mètre uniforme. Cette simplicité de la rime est cependant contrebalancée, il faut le préciser, par la grande variété des mètres dont

Notre librairie . Librairie mauritanienne

n° 120-121

1995

l'une des difficultés d'utilisation, et non des moindres, est leur extrême longueur.

Petit à petit, la *qa.s'ida* évolua dans beaucoup de cultures arabes, notamment par raccourcissement des mètres, mais il est notamment reconnu que la société bédouine de Mauritanie est l'une des rares à avoir perpétué la forme classique de la *qa.s'ida*, en particulier son caractère tripartite (cf., sur tous ces points, l'article « *ka.s'ida* » de F. Kreenkow dans l'**Encyclopédie de l'Islam**). C'est cet exceptionnel conservatisme qui frappa les savants du Caire, au début du siècle, lorsqu'ils entendirent Sid'Ahmed wâll El Amin réciter de mémoire (par milliers !) les vers de ses compatriotes (cf., ici même, le compte rendu sur *Al Wa.sîl*).

## Le *yme*

Parallèlement à cette poésie composée par et pour l'élite intellectuelle de la société – c'est-à-dire essentiellement les lettrés et les savants du groupe des marabouts – on a donc la poésie en langue dialectale, beaucoup plus accessible, qui a su se développer en attirant à elle presque toutes les couches de la société, à la fois comme destinataires et comme émettrices.

La caractéristique quasi absolue du *yme* est de faire éclater l'ensemble tripartite classique en genres poétiques autonomes, selon une tendance attestée dans tout le monde arabe pour la *qa.s'ida* elle-même : on a donc des poèmes d'amour, des poèmes de louange, de dénigrement, etc.

De plus, à l'exception du *âbrâ* – genre très court pratiqué par les femmes – qui est resté monorime, le *yme* innove de deux manières par rapport à la rime de la *qa.s'ida*. D'une part, tout poème compte au moins deux rimes, appelons-les *a* et *b*. D'autre part, chaque hémistiche porte lui-même une rime alors que, dans la *qa.s'ida*, seul le premier hémistiche du premier vers était concerné par la contrainte de la rime, les autres étant libres (– *al* – *b* ; – *xl* – *b* ; etc.).

Enfin, seules quelques formes poétiques ont conservé la longueur de la *qa.s'ida*. À côté de la *kerze* et de la *kerd'adiyye*, utilisées notamment pour le panégyrique, on trouve surtout le *theydîn*, qui loue les hauts-faits et les qualités multiples des valeureux guerriers. Cette forme poétique peut être considérée comme un genre à part pour plusieurs raisons (1), la plus importante étant sans doute qu'elle n'est composée (et bien connue), que par le groupe social particulier des griots. Par ailleurs on peut préciser que l'aspect laudatif y est fortement relevé par des accents épiques et un style haut en couleurs qui en font un genre très apprécié.

Les formes poétiques de base, couramment employées par tous, sont au nombre de deux et se différencient au niveau de la rime. Dans le

(1) Pour plus de détails sur les différents genres poétiques, cf. « Pouvoir de la poésie et poésie du pouvoir – Le cas de la société maure » par C. Taine-Cheikh, 1994.

*gâv*, qui comprend deux vers, il y a une alternance régulière d'hémistiche en hémistiche : - *al- b*; - *al- b*. La *tafa*, elle, présente, en plus de ces deux vers, un premier vers monorime : - *al- a*; - *al- b*; - *al- b*. Sur cette base, chaque poème peut alors, à sa guise, se limiter à l'unité prosodique minimale (*tâfa* et surtout *gâv*) ou les combiner dans la plus grande liberté.

Cette variété dans l'usage de la rime est tout à fait originale par rapport aux formes classiques et viendrait, selon les Maures, de la poésie andalouse. Quoi qu'il en soit, elle est extrêmement importante, car elle est utilisée très finement par les poètes maures à des fins expressives. Dès qu'un poème dépasse l'emploi d'une unité simple, la rime permet une structuration en unités strophiques sémantiquement autonomes (2). De plus, dans tout poème – mais peut-être plus spécifiquement encore dans les formes très courtes que sont les *g'wan* – la rime souligne les recherches formelles que prisent tant les Maures, comme l'ont fait d'ailleurs avant eux les anciens Arabes et les poètes médiévaux d'Occident (3).

*Mint ez-Zoubeyr, j'eusse certes aimé  
La rencontrer, même si je me refuse à l'avouer,  
Je ne peux passer outre : il faut le confesser,  
A présent c'est chose faite, voilà je l'ai dit.*

*Me voici donc installé au campement  
On m'offre la pincée de tabac tant espérée,  
Arrive alors un inconnu  
Je la lui cède de bon cœur,  
Non point qu'il soit de moi connu  
Mais simplement sa voix  
Rappelle celle d'Ekeyber,  
Ekeyber a pour épouse Rakiyye  
Et Rakiyye connaît Aichetou  
... Mint ez-Zoubeyr... ».*

Les jeux de mots, les assonances, les contrepèteries, les poèmes « qui se mordent la queue » (où le sens du dernier vers incite à enchaîner à nouveau sur le premier, comme dans le poème qui précède), toutes ces jongleries verbales où recherche formelle et recherche du sens sont associées (« *zinâs*, *âlmâh*...») sont caractéristiques de la poésie maure, comme je l'ai montré ailleurs (4). Voici par exemple un *gâv* de Sid'Ahmed O. Ahmed 'Aïde, émir de l'Adrar, recueilli et traduit par Dustin Cowell, fin connaisseur du *yme* (5). Le poète joue sur le fait que le toponyme *ga lb b'zîb* signifie littéralement « le cœur du pâturage d'été ».

(2) Cf. C. Taine-Cheikh, 1994.

(3) Cf. A. Leriche, 1950 : 710.

(4) On trouvera le texte arabe du poème cité et des développements sur ces questions dans C. Taine-Cheikh, 1989-90 : 81-59.

(5) C'est l'un des poèmes présentés par D. Cowell, lors de l'atelier « Traditions orales, Traditions écrites de Mauritanie » que j'ai organisé aux journées de l'AFEMAM de Toulouse en juin 1992.



Griette

*m' a' and-i' ann-i dîn ga lb      b'zîb i sâ h b' ymbât-i  
b'f-ye m' a' and-i kûn ga lb      wâ b'âd râ-bu vemmât-i  
« Je sais que je ne peux passer la nuit qu'à Ga lb b'zîb ("Cœur du  
pâturage")*

*Car je n'ai qu'un seul cœur – et le voilà là-bas ! »*

Lorque l'on pense au *yme*, c'est essentiellement à cette poésie de *g'ivân* et de *tâfât* que l'on pense. C'est une poésie que tout le monde peut composer et que les lettrés n'ont sans doute pas été les premiers à pratiquer (c'est aux griots qu'on attribue l'invention du *yme*). Après avoir tenu cette poésie populaire dans un certain ostracisme, ils ne tardèrent pas à s'y distinguer. Parmi les *myannyîn* (les compositeurs de *yme*) les plus appréciés, en effet, les lettrés sont nombreux – surtout dans les régions Sud-Ouest et le Centre (Tagant) du pays – et souvent connus à la fois pour le *s'fr* et pour le *yme* : Cheikh El Mâmy, M.O. Ahmed Youra, O. Gasri, M.O. Adoubbe, M.O. Ebnou O. Ahmeyden, O. Moubârek O. I-Yemîn, O. S'a'i O. 'Abd El-Jelîl, Cheikh El Mekkiyyîn, M. El Yedâli... Parmi les guerriers, par contre, le seul nom qui revient très souvent est celui de l'émir Sid'Ahmed O. Ahmed 'Aïde (6).

On ne saurait évoquer les noms des poètes célèbres, cependant, sans citer celui des *H'r akât* dont l'origine sociale particulière (ils sont apparentés aux Ehl Ijr'ivîn, qui sont des forgerons) a permis aux plus doués d'entre eux de vivre de leur poésie, comme les griots, bien qu'ils ne composent pas de *theydîn* et ne soient pas des musiciens. Les plus célèbres des *H'r akât* furent, dans le passé, Mo hammed O. Heddâr (il vécut au début du XIX<sup>e</sup> et fut célèbre également pour son *s'fr*) et ses fils 'M hammed et Sidya, deux très grands poètes du *yme* (7). Dans le dialecte, le terme de *br'aki* est passé dans le langage courant, il se dit de quelqu'un qui compose de la très belle poésie en dialecte pour demander quelque chose... et qui peut aussi composer des vers très méchants (par exemple s'il est déçu dans son attente).

(6) D'autres poèmes de lui sont cités dans C. Taine-Cheikh, 1994.

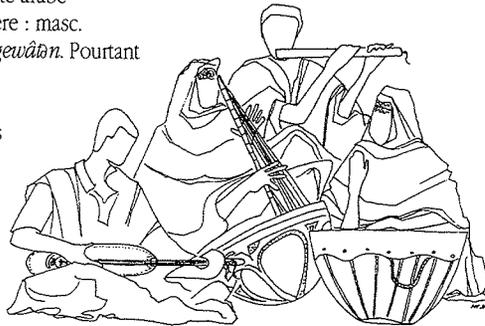
(7) Dans mon article sur le diminutif, j'analyse l'usage très original qu'on fait de cette forme dans la poésie populaire maure (1988 : 94-100). J'ai réalisé depuis que c'était notamment une caractéristique de la pensée de Sidya.

Quant aux griots, dont la réelle spécificité est, outre la création et le mémorisation du *theydîn*, le chant et surtout la musique, ce sont des professionnels de la louange et de la critique. C'est peu dire, donc, que leur parole est objet de toutes les attentions et nombre d'entre eux sont considérés aussi comme de bons, voire de grands poètes du *ḡne*.

## Les griots

On ne sait quelle place la musique occupait aux premiers temps de la société maure. Abdel Wedoud O. Cheikh, qui s'est attaché à rassembler des données sur ce thème, nous apporte cependant quelques éclairages. Le premier concerne l'intransigeance de l'ordre moral, politique et religieux du mouvement almoravide incarné en 'Abd Allâh Ibn Yasîn, fin XI<sup>e</sup> siècle. D'après Al-Bakri, ce dernier, en entrant dans Sijilmassa, aurait fait détruire dans un même mouvement instruments de musique et débits de boisson (O. Cheikh, 1985 : 149). Quatre siècles plus tard, avec un esprit comparable, un Saharien nommé Al-Lamt'un i décrit une classe de courtisans où l'on peut reconnaître un portrait négatif des griots tel que les pieux marabouts pourront le faire encore plusieurs siècles plus tard : « Il en est, qui n'ont pas d'autre métier que chanter, jouer de la flûte (*mizm'ar*), répandre les louanges de ceux qui les paient en conséquence, et des satires sur ceux qui ne le font pas. Il en est qui n'ont d'autre activité que de tenir compagnie aux émirs et aux grands, mangeant avec eux et vivant de leurs biens illégalement acquis » (*idem* : 185).

Ce tableau polémiste du « métier » de musicien-chanteur (si les *ḥ r' akât* sont des semi-professionnels, les griots sont vraiment des professionnels) montre qu'à une époque ancienne, lorsque la société maure était encore massivement berbérophone, la « caste » des griots était déjà présente dans la structure sociale. Cela ne doit pas vraiment surprendre puisque l'instrument de la femme (sorte de harpe dont joue aussi la femme touarègue) porte un nom pan-berbère, *'ardîn*, tandis que le nom pour « griot », dans le dialecte arabe local, est manifestement de forme berbère : masc. *'iggûw*, pl. *igg'awân*, fém. *f'iggûi*, pl. *f'iggewâtân*. Pourtant le mot berbère *'iggûw*, emprunté aux langues négro-africaines voisines (wolof *gewel* et toucouleur *gawlo*), nous apprend plutôt que, si la société berbère zénaga connaissait l'institution des griots – à la différence des autres sociétés berbères – c'est sous l'influence plus que probable de ces sociétés non arabo-berbères (8).



(8) Notons que la seule différence importante que l'on relève entre les Maures de Mauritanie et ceux du Sahara Occidental tient au fait qu'il n'y a pas de griots chez les seconds.

Cette influence négro-africaine sur la musique maure est indéniable. On sait par exemple que deux grandes familles de griots sont d'origine noire (les Ehl Ndjartu et les Ehl Mânu) et on remarque aussi que beaucoup de morceaux musicaux portent des noms empruntés au soninké ou au bambara. Enfin, d'après Michel Guignard (sans nul doute le meilleur connaisseur occidental de la musique maure (9)), la variété de luth dont joue le griot et qui est l'instrument de base de la musique maure, est moins proche de la vielle arabe (*rb'ab*) que du luth attesté dans tout le Sahel soudanais.

L'origine du nom *f'idd'ân* ne peut pas cette fois nous aider : malgré sa forme apparemment berbère, ce n'est pas un terme attesté dans d'autres langues berbères, semble-t-il. Comme solution à ce mystère étymologique, certains griots suggèrent une origine purement néologique à partir du nom *dîn* « religion ». N'en retrouve-t-on pas les consonances partout, font-ils remarquer : dans *'ardîn*, dans *f'idd'ân* et même dans *denden* « prononcer des syllabes sans signification pour accompagner ou imiter le son du luth » ? A défaut d'être scientifiques ou même simplement plausibles, ces explications nous renseignent sur les tentatives de conciliation entre religion et musique auxquelles les griots se sentent tenus de procéder.

On aurait peut-être tendance, avec quelque esprit de simplification, à n'y voir là que le « travail de sape » du marabout, la preuve que, comme l'affirme le proverbe, « le marabout n'est pas l'ami du griot ». En fait, il ne faut pas demander au proverbe plus qu'il n'en peut apporter (10) : il n'est pas plus « vrai » que le stéréotype du griot couard et quémamandeur face à l'image sociale inversée du guerrier courageux et généreux (cf. Guignard, *op. cit.* : 49 et sq). Tous ces éléments ne décrivent pas vraiment la réalité, ils décrivent l'idée que la société s'en fait, ce que Michel Guignard a très bien su montrer dans son livre.

## Le concert

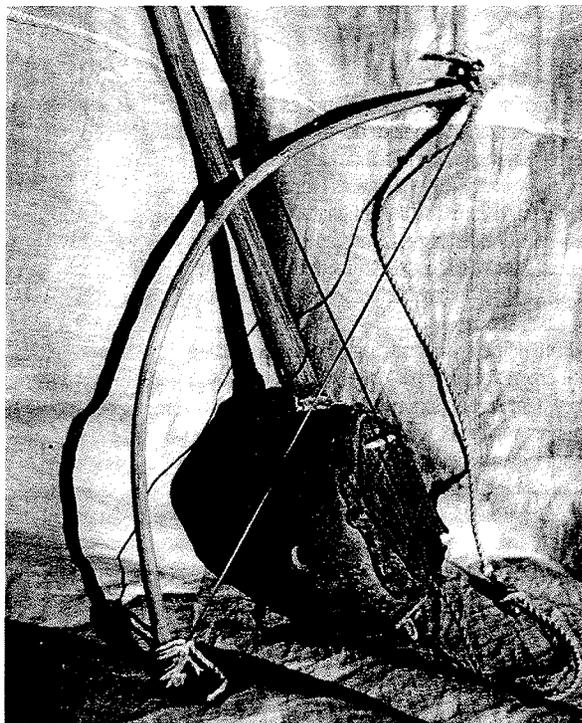
Si j'ai beaucoup parlé jusqu'à présent de réalités berbères et négro-africaines, ce n'est pas avec l'arrière-pensée de couper la musique maure de tout rapport avec le monde arabe, mais seulement pour introduire l'idée que celle-ci est une musique originale, une heureuse synthèse entre les musiques arabe, berbère et négro-africaine. « La musique maure contient toutes les autres musiques » soulignent parfois les artistes maures actuels, ceux du moins qui continuent d'une manière ou d'une autre à exercer le « métier héréditaire » (11) : « **Kar** : le blues américain. Il est joué également par les Soninkés et les Maliens. **Tehrar Vaghrou** : les Soudanais, les Somaliens, Djiboutiens, etc.

(9) Cf. son livre *Musique, honneur et plaisir au Sahara*.

(10) Cf. le chapitre consacré au proverbe et à la maxime dans le *Guide de Littérature mauritanienne*.

(11) Il ne pourrait toujours pas être question que des personnes d'origine guerrière ou maraboutique deviennent musiciens ou chanteurs. C'est par contre possible dans d'autres groupes qui avaient déjà leurs propres traditions. On constate par exemple que les affranchis, les *ḥ r' a*, fin, remplacent souvent les griots comme musiciens, et surtout comme danseurs, car leurs prestations sont moins coûteuses.

*La musique maure est une musique originale, une heureuse synthèse entre les musiques arabe, berbère et négro-africaine*



**Lekhal** : la gamme internationale de musique. **Leyen Leyadh** : les Américains et tout le sud-est asiatique. **Beygui** : nous et les Soudanais ». Ainsi s'exprimait El Hadrami O. Meyddah dans le journal *Mauritanie-Demain* (n° 7 de février 1989 : 23), pour convaincre ses « frères griots » de la richesse de la musique maure classique. Celle-ci, qui se met en place vraisemblablement au XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'époque des prestigieux ancêtres griots-poètes (Seddoum O. Ndjartuu, Ely O. Mânou, Sid'Ahmed O. Awlil), distingue une multitude de parties, et notamment des modes (quatre ou cinq selon les régions), des voies (la noire, la blanche et la voie *gneydiyye*), des motifs mélodico-rythmiques, etc. Au cours d'un concert, l'importance attribuée à chaque mode est variable mais il existe des règles strictes qui établissent un ordre de succession possible et qui va du mode *ka r r* au mode *b-bteyt*.

Dans les théories globalisantes de quelques érudits, les modes musicaux sont mis en correspondance avec les quatre éléments (air ; feu ; eau ; terre), les quatre états (chaud/humide ; chaud/sec...), les quatre tempéraments (sanguin ; bilieux...), les sentiments et les âges (enfance ; jeunesse...) (cf. Guignard, *op. cité* : 91 et sq.). Et la poésie dans tout cela, me direz-vous peut-être ? Eh bien la poésie, elle aussi, se répartit entre les différents modes selon des critères qui tiennent à la fois aux genres poétiques, aux thèmes traités et au mètre dans lequel le poème est composé (12). C'est ainsi que la poésie amoureuse, souvent composée dans le mètre *b-bteyt* qui ne comporte pas de syllabe longue (CVVC ou CVCC) à l'intérieur du vers, sera chantée dans un des deux

(12) Sur la métrique maure et ses liens avec les modes et sous-modes musicaux, cf. C. Taine-Cheikh, « Le pilier et la corde », 1985.

derniers modes. Par contre, le *theydîn* qui exalte la force, la fougue et le courage du guerrier sera chanté – ou déclamé – dans le mode *vâyu* (celui qui correspond au feu, au chaud/sec, au tempérament bilieux, aux sentiments de fierté et de colère et à la jeunesse).

Maintenant, les griots ne chantent plus guère les *theydîn*, ceux-ci ont en effet tendance à disparaître avec le groupe des guerriers pour lequel ils étaient composés. Les artistes qui se « modernisent », en changeant d'instrument et de répertoire, chantent maintenant beaucoup de textes en arabe classique. En était-il ainsi par le passé ? On peut se le demander, car quand les Maures attribuent aux griots l'invention du *yme*, notamment à travers le *theydîn*, cela semble justifié par le fait que les griots avaient besoin d'un instrument autre que l'arabe classique, qu'ils maîtrisaient mal. Par ailleurs, si le *yme* n'était pas, par excellence, la « poésie à chanter », on ne comprendrait pas le double sens de *yme* « poésie populaire » et « chant », alors que *myannyîn* ne signifie jamais que « poètes en dialecte *bass'aniyya* ».

Catherine TAINE-CHEIKH  
URA1066 / CNRS Paris IV

## Bibliographie

- GUIGNARD (Michel), **Musique, honneur et plaisir au Sahara**, Geuthner, 1975, 232 p.
- KREJNKOW (F.) [et G. Lecomte], article « *kašîda* », **Encyclopédie de l'Islam**, p. 742-3.
- LERICHE (Albert), « Poésie et musique maures », **Bull. de l'IFAN**, XII, Dakar, 1950, 710-50.
- MARTIN-GRANEL (Nicolas), O. MOHAMED LEMINE (Idoumou) et VOISSET (Georges), **Guide de Littérature mauritanienne – Une anthologie méthodique**, L'Harmattan, 1992, 204 p.
- MISKÉ (Ahmed-Bâba), **Al Wasît – Tableau de la Mauritanie au début du XX<sup>e</sup> siècle**, Lib. Klincksieck, 1970, 136 p.
- Ould CHEIKH (Abdel Wedoud), **Nomadisme, Islam et pouvoir politique dans la société maure précoloniale (XI<sup>e</sup> siècle – XIX<sup>e</sup> siècle) – Essai sur quelques aspects du tribalisme**, thèse de doctorat, Paris V-R. Descartes, ss la dir. de L.-V. Thomas, 1985, 3 vol., 1056 p.
- TAINE-CHEIKH (Catherine), « Le pilier et la corde, recherche sur la poésie maure », **Bull. of the School of Oriental and African Studies**, vol. 48, fasc. 3, London, 1985, 516-35.
- « Les diminutifs dans le dialecte arabe de Mauritanie », *al Wasît* (Bull. de l'I.M.R.S.S.), n° 2, 1988, 89-118.
- « Le *hassâniyya* : autopsie d'un dialecte vivant », *Matériaux arabes et sudarabiques* (G.E.L.L.A.S.), Nouvelle série n° 2, 1988-89, 59-92.
- « Pouvoir de la poésie et poésie du pouvoir – Le cas de la société maure », *Matériaux arabes et sudarabiques* (G.E.L.L.A.S.), Nouvelle série n° 6, 1994.