

Les chansons de Malouma, entre tradition, world music et engagement politique

Catherine Taine-Cheikh

► **To cite this version:**

Catherine Taine-Cheikh. Les chansons de Malouma, entre tradition, world music et engagement politique. L. Bettini et P. La Spisa. Au-delà de l'arabe standard. Moyen arabe et arabe mixte dans les sources médiévales, modernes et contemporaines, Dipartimento di Linguistica, Università di Firenze, pp.337-362, 2013, Quaderni di Semistica n° 28 (2012). <halshs-00982492>

HAL Id: halshs-00982492

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00982492>

Submitted on 23 Apr 2014

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.

LES CHANSONS DE MALOUMA, ENTRE TRADITION, WORLD MUSIC ET ENGAGEMENT POLITIQUE

Catherine TAINÉ-CHEIKH
LACITO (CNRS - Universités Paris III et Paris IV)

Dans la société bédouine de Mauritanie, musique et chants sont restés, jusqu'à très récemment, l'apanage exclusif d'un groupe social particulier, celui des griots (*iggâwən*). Mais, petit à petit, leur statut de groupe quasi casté évolue. Alors que, traditionnellement, leur rôle était de composer et chanter les louanges des éléments les plus valeureux des tribus guerrières, ils sont devenus peu à peu, du moins pour les plus doués d'entre eux, des musiciens-chanteurs professionnels.

Dans les premières années de la Mauritanie indépendante, quelques familles de griots ont réussi à s'imposer au niveau national et c'est encore au sein de ces mêmes familles qu'ont grandi et se sont formés les quelques griots (et surtout 'griottes') mauritaniens dont la renommée dépasse maintenant les frontières du pays.

La discographie des chanteurs et chanteuses maures a donc tendance à s'enrichir au fil des années et, même si beaucoup reste à faire pour conserver la richesse de la musique savante traditionnelle, la petite étude présente ne saurait rendre compte de tout ce qui se fait dans ce domaine, d'autant que nos connaissances en musique maure sont par ailleurs assez limitées¹. En fait, notre propos portera essentiellement sur la langue des chansons et, plus spécifiquement encore, sur celle d'une artiste en particulier.

En choisissant de diriger notre regard vers Malouma, nous n'oublions pas qu'elle occupe une place à part au sein de la scène

¹ Le grand spécialiste de cette musique est Michel Guignard et nous ne pouvons que renvoyer à son ouvrage *Musique, honneur et plaisir au Sahara. Musique et musiciens dans la société maure* (2005, 1^{ère} édition 1975) ou au livret qu'il a rédigé pour accompagner le disque *Mauritanie/Mauritania. Coumbane mint Ely Warakane* (2009).

mauritanienne, mais nous verrons que ses prises de position trouvent un écho dans les textes qu'elle chante. S'interroger sur les usages qui y sont faits des différentes variétés de l'arabe paraît alors, dans ce contexte, d'autant plus important.

1. Naissance d'une diva

1.1. Premières expériences

Malouma, qui est issue de la célèbre famille des ahl al-Mäyddāḥ, a grandi dans la région de Méderdra (au Sud-Ouest de la Mauritanie) dans les années 60. Elle a appris la musique quand elle était encore enfant : non seulement à chanter, mais aussi à jouer de l'*ārdīn* (cette sorte de harpe qui constitue l'instrument traditionnel des femmes musiciennes et s'apprend de mère en fille).

Lorsqu'on la questionne sur sa jeunesse, elle évoque deux souvenirs particuliers, qu'elle semble considérer comme déterminants dans la genèse de sa personnalité.

D'une part, elle présente son père, Moktar ould Meidah, comme un intellectuel aux goûts musicaux éclectiques. Tout en ayant une solide réputation de musicien traditionnel, il prenait lui-même plaisir à entendre les musiques venues d'ailleurs². Ainsi, grâce à ses disques et à la radio (très écoutée à cette époque), l'oreille de Malouma s'est ouverte à des musiques très variées (musique arabe moyen-orientale, musique classique occidentale ou blues américain). À la suite de cette initiation, assez exceptionnelle dans la Mauritanie nouvellement indépendante des années 60-70, elle a eu l'impression que la musique maure — construite il est vrai au carrefour de diverses influences culturelles (arabe, berbère, négro-

² Dans un interview donné au site afrik.com en 2007 elle a déclaré : « Mon père écoutait beaucoup de musique de tous les pays du monde, grâce à la radio. Il était branché sur la BBC, sur France Inter, sur des radios égyptiennes. J'ai été nourrie, musicalement, avec des artistes aussi différents que Oum Kalsoum, Abd el Halim Hafez, Manu Dibango, Miriam Makéba, ou Lambara Kamara. Et côté musique occidentale, on entendait à la radio Jacques Brel, Claude François, Mireille Mathieu... ».

africaine) — contenait, au moins en germe, toutes les autres musiques.

D'autre part, elle semble avoir développé, dès son plus jeune âge, un sens aigu de la hiérarchie sociale. Elle dit avoir perçu très tôt l'importance des inégalités qui pesaient sur certains individus, en particulier les esclaves et les haratins (*ḥrātīn*), au plus bas de l'échelle sociale. La manière dont elle se présente elle-même laisse penser cependant que sa remise en cause des rôles sociaux va au-delà de la dénonciation de l'esclavage. En revendiquant le statut d'artiste, Malouma rejette en effet tacitement le terme de griotte (*tīggiwīt*), dans un mouvement que les autres chanteuses sont loin de partager. Ainsi, alors qu'il ne viendrait à l'idée de personne, en Mauritanie, de mettre en doute le talent de Dimi mint Abba (célèbre chanteuse née au Tagant quelques années avant Malouma), ni elle ni son public n'hésiteraient sans doute à user du terme de griotte à son sujet. Dans l'interview menée par François Bensignor lors du festival des Musiques sacrées de Fès, en juin 2002, on peut d'ailleurs constater que Dimi parle sans complexe de 'caste' à propos des griots (*īggāwān*).

Derrière la question de la terminologie, c'est l'image du musicien-chanteur et de sa production qui est en jeu. Pour quelqu'un comme Dimi, inscrite encore profondément dans la tradition, il n'y a pas de rupture par rapport au passé et l'expression 'notre musique folklorique' appliquée à la musique maure semble lui venir naturellement³. Pour Malouma, l'envie de rupture, qu'on peut percevoir à travers le choix des mots, est revendiquée. Ainsi répondait-elle au journaliste d'*afrik.com* qui l'interrogeait :

« J'ai débuté ma carrière très tôt. Et j'ai senti tout de suite que la musique mauritanienne était installée dans une certaine routine : c'est le propre de beaucoup de musiques 'traditionnelles', qui sont un peu figées. J'écoutais

³ Dimi, dans l'interview de 2002, reconnaît qu'un changement a été apporté par la sonorisation des instruments. Attribuant l'introduction de la guitare électrique à son père, le grand Sidati ould Abba, elle précise que l'innovation est une conséquence du changement de lieu et de public (une salle comme celle de la Maison des Jeunes, où se produisait la majorité des musiciens, nécessitant une amplification du son).

beaucoup de musique occidentale, et j'ai eu envie d'apporter d'autres sons à la musique mauritanienne, tout en respectant sa couleur et sa tradition. »

L'occasion de tenter des expériences se présenta très tôt. Ayant commencé à se produire à l'âge de 12 ans, elle pouvait déjà se prévaloir, à 15-16 ans, de quelques succès auprès d'un public de jeunes filles. Cependant, diverses circonstances, notamment au plan familial, viennent par la suite mettre un frein à sa carrière.

En 1988, Malouma participe au festival de Carthage en Tunisie et y rencontre un grand succès, mais la décennie des années 90 sera difficile pour elle. Alors que la télévision mauritanienne, qui vient de naître, fait une large place aux musiciens traditionnels et que quelques griots commencent une carrière internationale⁴, Malouma se plaint d'être ostracisée.

Ses prises de position politiques (sur lesquelles nous reviendrons) lui barrent l'accès aux médias officiels. De plus, sa réputation d'opposante se double, auprès de la société traditionnelle, d'une image de rebelle due au fait que, dans ses chansons, elle aborde certains thèmes sans détour, tels l'amour et l'injustice.

Le thème de l'amour n'est pas interdit en soi et on pourra noter que, même au festival des Musiques sacrées de Fès, en juin 2002, Dimi affirme avoir chanté quelques morceaux sur ce thème.

Dans son premier album (« Desert of Eden », 1998) paru sous le label Shanachie, deux titres font ostensiblement référence à l'amour. Le premier, « Ya habibi » (*yā ḥabīb-ī* 'ô mon bien-aimé') est un texte en arabe classique, chanté sur une musique un peu moyen-orientale⁵, qui ne pose pas de problème. L'autre, « Habibi habeytoui » (*ḥabīb-i ḥabbäyt-u* 'mon bien-aimé, je l'aime') est composé en ḥassāniyya (exception faite de *ḥabīb* qui est un emprunt usuel en poésie) et chanté sur un rythme plus occidental. S'il a choqué, c'est qu'il n'est pas admissible, pour une jeune fille ou

⁴ Dimi mint Abba qui fait des tournées en Europe et aux Etats-Unis dès 1989 ou Tahra mint Hembara qui enregistre son premier disque « Yamen Yamen » en 1988.

⁵ Il nous a semblé retrouver quelque peu le style musical de Fairouz, mais François Branchon, chroniqueur musical du site « Sefronia », fait le rapprochement avec Geoffrey Oryema « griot comme elle, et architecte du même passage inter cultures ».

une jeune femme (fût-elle 'griotte'), d'exprimer aussi crûment ses sentiments pour un homme.

Dans ce premier disque, Malouma semble déjà avoir trouvé sa voie, sinon tout son répertoire personnel⁶. Abandonnant la gestuelle de la griotte, elle a choisi de chanter debout⁷ et de privilégier les chansons courtes, plus faciles à exporter⁸.

Avec sa chanson phare, « Habibi habeyytou », Malouma a conquis un public, mais la renommée viendra surtout avec le second disque.

1.2. La diva des sables

La réflexion qu'a menée Malouma sur la musique maure l'a conduite, dès les années 80, à souligner les affiliations de la musique maure avec les autres musiques du monde (du classique au jazz en passant par le blues, genre de musique avec lequel la musique maure de sa région lui semble présenter la plus grande parenté). Cette ouverture explique, pour une bonne part, l'évolution de la musique de l'artiste vers une synthèse originale entre tradition et modernité. Un des facteurs décisifs semble cependant avoir été la rencontre avec le groupe musical Sahel Hawl Blues, dont la composition multiethnique rompt avec les habitudes maures anciennes. Celui-ci réunit en effet plusieurs musiciens issus de familles *iggâwân*, qui sont pour l'essentiel des joueurs d'instruments à cordes (*tîdinît* traditionnelle ou guitare occidentale — sans oublier naturellement l'*ârdîn* de la chanteuse)⁹. Mais on

⁶ Malgré une opinion globalement positive, Branchon s'étonne beaucoup de la reprise, à la fin du disque, du « Fa fa fa fa » d'Otis Redding. Il y a peut-être lieu de préciser ici que cet album fut enregistré à Dakar avec de grands musiciens sénégalais (Sylvie Clerfeuille, 15 mai 2007, www.afrisson.com/Dunya-3346.html).

⁷ Même les danses des griots pouvaient se faire en position assise (cf. Guignard, *op. cit.* : 81 et planche VIII).

⁸ Cf. l'interview de Malouma par Ould Omer (1995) dont des extraits sont rapportés par Guignard (*op. cit.* : 239). Par ailleurs, dans la biographie rédigée pour l'album « Dunya », Ould Omer attribue à Malouma l'introduction de l'*uǧniyâ* « l'unité du thème pour le chant ».

⁹ Exception faite d'Arafat, le jeune frère de Malouma qui l'accompagne depuis longtemps aux claviers.

trouve aussi à leurs côtés des musiciens venant de toutes les communautés mauritaniennes (ḥarṭāni, wolof, halpulaar, soninké) qui apportent à la musique du groupe la couleur particulière d'autres traditions, souvent liées à la pratique d'autres instruments (africain comme le djembé, maghrébins comme la darbouka et le bendir, ou moderne comme la batterie).

Le disque « Dunya » (*dunyä* 'vie', du nom d'un des morceaux) est enregistré à Nouakchott en 2003 sous le label Marabi. Les chansons de l'album, qui proposent un mariage heureux entre la musique maure traditionnelle d'une part, l'afro-jazz, le blues et la pop d'autre part, connaissent un grand succès au festival des Musiques métisses d'Angoulême (2003) organisé par Christian Mousset, le responsable en personne du label Marabi. Le public est conquis par la voix magnifique de l'artiste et Malouma, élue révélation de l'année 2003, gagne là son surnom de 'diva des sables'¹⁰.

L'originalité de Malouma ne se limite pas, cependant, à son rapport à la musique. Elle est également perceptible dans ses chansons dont les textes relèvent souvent de sa propre composition, quand ils ne sont pas empruntés au patrimoine maure ou arabe.

S'agissant toutefois de la question des usages de l'arabe, peu de variations sont à signaler dans cet album, la langue utilisée obéissant pour l'essentiel à l'annonce faite sur la pochette du disque où il est affirmé : « Toutes les chansons sont en Hassania (Arabe mauritanien) ». Nous ne donnerons donc pas tous les textes transcrits et traduits mot à mot, notre propos se limitant fréquemment à quelques commentaires — d'autant qu'il est souvent extrêmement difficile de comprendre les textes chantés.

En cas de reprise de la traduction Arabe/Français figurant sur l'album, nous ferons référence aux auteurs Ould Omer & Hindou Mint Aïnina sous le sigle O & A.

¹⁰ En chroniquant la 28^e édition des Musiques Métisses, François Bensignor (l'interviewer de Dimi à Fès en 2002) parlera de Malouma et de Tiken Jah Fakoly comme de ses deux « coups de cœur », ceux qui par leur présence, leurs messages et leur implication active au milieu des remous de l'histoire contemporaine, s'affirment à travers leur musique en marche avec le temps » (www.mondomix.com/archives/mix_fr/decouv/festivals/metisses2003/index.htm).

Le disque compte douze titres, ainsi notés sur la pochette :
1. Char'aa ; 2. Mreimida ; 3. El Moumna ; 4. Tuyur El Wad ;
5. Lebleida ; 6. Tab ley' ât ; 7. Dunya ; 8. Jraad ; 9. Mahma El
Houb ; 10. Welfi ; 11. Rafi ; 12. Intro El Houb.

Remarque : Par convention, dans la transcription des poèmes, nous mettrons l'arabe médian et l'arabe classique en italiques, et réserverons le gras au seul arabe classique. Les licences poétiques, qui ont pour conséquence de modifier la forme d'un mot ou d'en créer un, sont signalées par un astérisque.

1.2.1. « Char'aa »

Le premier texte, écrit et mis en musique par Malouma, a été joliment rendu par O & A de la façon suivante :

« L'homme du Sud a du charme et un sourire qui porte bonheur.

Faites attention à ce sourire. Les cœurs s'éveillent les amours s'enflamment ».

Le titre officiel « Char'aa » transcrit approximativement le terme [əš-]šā'ra 'spiritualité, sens de l'humour, finesse d'esprit'¹¹. Il fait allusion à *ḡaḥkət sayd əl gəblä* 'le sourire de l'homme du Sud' (ou de la région de la Gebla). Voici quelques hémistiches de la chanson (entièrement en ḡassāniyya) avec une traduction littérale :

waḥdä gälət sayd əl gəblä

ʿand-u ḡaḥkä tarva^f lə-blä

mā ḡarḡ əmzi-h sayd əl gəblä

ḡḡkäm-ni bi-h ə'lä ḡavlä

'L'une a dit que le gars du Sud / Il a un sourire qui enlève le malheur / Comme elle est brûlante son arrivée, au gars du Sud / Il m'a pris(e) avec, par surprise [...]'

1.2.2. « Mreimida »

Mräymîdä est le nom d'un mètre de la poésie dialectale (*ḡnä*) et celui d'un air (*šōr*) de la musique maure (*aḡawân*). Le texte est celui d'un poème nostalgique en ḡassāniyya qui a pour refrain :

¹¹ Son lien avec le texte est assez indirect. Ceci explique sans doute pourquoi cette chanson a été renommée « Sayd Algibla » sur le site 'Listen to some Mauritanian songs!' (www.hacen.net/en/media.htm). Sur ce site, dix des seize chansons sont de Malouma.

mšäyt ʿan wäkr-i nädəm

‘J’ai quitté mon lieu de séjour habituel à regret’

Malouma le chante tout d’abord en solo, dans le style traditionnel. Ensuite les tonalités deviennent plus funk et le refrain est repris par le chœur, dans une version traduite en pulaar, soninké et wolof.

Ce morceau, qui offre un heureux exemple d’adaptation de la musique traditionnelle et propose une ouverture linguistique en direction des autres langues nationales, est une des chansons emblématiques de l’album. Malouma l’a chantée au festival d’Angoulême de 2003 et à celui de Nouakchott en 2004, comme on peut le voir sur des vidéos postées sur internet¹².

1.2.3. « El Mumna »

Cette chanson, dont le titre (*əl-mūmna* ‘la croyante’) renvoie à un prénom féminin, constitue une adaptation de deux morceaux (*ašwār*) traditionnels.

1.2.4. « Tuyur El Wad »

Le poème de « Tuyur El Wad » (*tyūr əl-wād*) ‘Les oiseaux de l’oued’ est composé dans le mètre *l-btäyt* de 8 syllabes (hémistiche 9 excepté) — avec un dessin des rimes hors normes.

Le texte est en ḥassāniyya, mais on trouve plusieurs néologismes (quatre sur cinq sont à la rime). Ils sont d’origine dialectale (*ʿlbād* en 5, *ḥammâyä* en 7, *däwâyä* en 9, *säylâyä* en 14), sauf *naḥiyyä* (en 8) qu’on peut seulement rapprocher du lexème classique *naḥwa* ‘fierté, arrogance’.

1. ʿtyūr əl-wād ällā tənẓād
‘Les oiseaux de l’oued les voilà qui augmentent
2. mən kəll ʿblād ʿlā rəḥlā
‘De chaque contrée en voyage
bis
3. ḏāk ʿdlīl ʿlā zäyn əl-wād
‘Cela [est] un témoin sur la beauté de l’oued

¹² Cf. www.mondomix.com/malouma/fr/video/922/ et www.mondomix.com/fr/show-video 1951.htm.

4. täww ʔtlāḥîg ʔʕlî-h ʔž-žîl
‘(Au) moment où s’y rassemble le vol
bis
5. nəḥmə mn ʔlbâd* ʔṭ-ṭalḥâyä
‘Il a été protégé par les épaisseurs de l’acacia
6. wə ʕyūr ʔḥrâyn ʔb l-uṭâyä
‘D’autres oiseaux sur le rivage
7. šî mən-hum vowg ʔl-ḥəmmâyä*
‘Une partie d’entre eux est [juchée] sur l’abri
8. [w-ʔ]lli mən-hum tâg ʔn-naḥiyyä*
‘Et parmi eux se penche(nt) le(s) plus fier(s)
9. lāhi-ni ʕayy-u wə-d-dāwâyä*
‘Me distraît son jacassement et le bruit de son vol
10. aṣwât-u wə-ḡnâ-h ʔḥḏâ-yä
‘Ses bruits et son chant auprès de moi.
11. w-ʔš-mā-ḏâk äšäylâl imîl
‘De temps à autre, le balancier du puits fléchit
12. ʔʕlâ ʕuḡḡ ʔl-ʕayn uṛâ-yä
‘Sur l’ouverture du puits derrière moi
13. läyn iʕûd ʔmn ʔl-ḥawḏ isîl
‘Jusqu’à ce que, de l’abreuvoir, suinte
14. ʔl-mä vaṣl ʔmn ʔs-säylâyä* [...]’
‘L’eau se séparant du petit bassin [...]’.

1.2.5. « Lebleïda »

Lebleïda (*lə-bläydä*) ‘Le petit lieu’ est le nom d’un air qui était très populaire dans les années 60 et qui s’accompagnait d’une danse avec les mains. Il s’agit moins de paroles que d’onomatopées :

dändän... udäyni... yäyyä hiyyâha...

1.2.6. « Tab ley’ât »

Le texte qui a pour titre « Tab ley’ât » (*ṭəbb läy’ât*) ‘Le remède des tourments’ a été composé par Smaïl Ould Mohamed Yahya. Il est traduit ainsi dans le livret (O et A) :

« La source de mes tourments / a tout fait pour me faire souffrir /
Elle se montre et s’en va, / elle sourit et disparaît ».

Les paroles sont en ḥassāniyya. Voir notamment le vers suivant, quasi proverbial :

əl-ṭaləšt-u əs-sənn äšbäh l-u yaṭlaṣ-hä

‘Celui qu'un âge (déterminé) a lâché ferait bien de lâcher [les choses de] cet âge’.

1.2.7. « Dunya »

« Dunya » (*dunyä*) ‘Ici-bas, vie’ a été composé par Moktar ould Meidah, le père de Malouma. La traduction du livret (O et A) est :

« La vie est un passage / ce que nous avons aimé / passe inexorablement /
comme la caravane dans le désert ».

Voici quelques-unes des paroles de la chanson (où *žä^ʿbä* ‘tube, anneau d'une couleur’ est employé métaphoriquement) :

əd-dunyä žät žä^ʿbä zäynä u mšät

l-aḥbâb u l-aḥbâbât u ž-žäwqa u l-mälḥât

‘La vie est venue un bon moment et est partie / Les amants et les amantes, les amusements et les divertissements’.

1.2.8. « Jraad »

« Jraad » (*žrâd*) ‘Sauterelles’ est le nom d'un air traditionnel (*šôr*), que Malouma a déjà exploré dans le disque précédent.

1.2.9. « Mahma El Houb »

Le texte, comme le précédent, a été composé par Malouma.

Le titre « Mahma El Houb » paraît renvoyer à *ma(a)-ḥmä əl-ḥuḥḥ* ‘Comme chaud est l'amour’, mais il s'agit plus vraisemblablement, vu le texte qui suit, de *naḥnä l-əl-ḥuḥḥ* ‘Nous pour l'amour’. La tournure, inusitée en ḥassāniyya, vient de l'arabe médian, mais elle a été ‘normalisée’ dans la traduction du livret en ‘L'amour et nous’.

Dans l'ensemble, le niveau de langue usité dans cette chanson est assez ‘médian’, avec des emprunts au classique comme dans :

[...] žarṛabnä mənn-u bə-ṛ-ṛažâ^ʿ u l-ḥušû^ʿ / ^ʿəšnä näw^ʿ əmn əl-ḥuḥḥ əb l-ərtibâk u l-awhâm [...]

‘[...] Nous en avons fait l'expérience avec espoir et humilité / Nous avons vécu un genre d'amour avec perplexité et illusion [...]’.

1.2.10. « Welfi »

« Welfi » (*wälf-i*) 'Mon amour' est le titre d'une chanson écrite par Abdalaye Bouna. Le thème est à nouveau celui des sentiments amoureux, mais cette fois le sourire ravageur est celui d'une femme.

1.2.11. « Rafi »

Le sens du titre « Rafi » n'est pas clair (*rafi* 'de qualité' ?). Il s'agit d'un texte traditionnel, revisité par Mohamed ould Adoube et mis en musique par Malouma. Il est en *ḥassāniyya*, à l'exception de la formule figée suivante, empruntée au classique et partiellement dialectalisée : *subḥān al-kān wa-l-bāqi ḥayy* 'prière à Celui qui était et demeure Vivant' (Dieu).

1.2.12. « Intro El Houb »

On retrouve, dans le dernier titre, le terme de *al-ḥubb* 'L'amour'. Il s'agit d'un texte en arabe classique, que Malouma, accompagnée ici par son frère Mohamed à la *tidinât*, chante sur un air traditionnel.

2. Une artiste dans la lumière

2.1. Une carrière en ascension

2003, l'année du succès de Malouma au festival d'Angoulême, est aussi l'année où cesse la censure officielle qui la frappait. Dans les années qui suivent, sa carrière se poursuit, à l'intérieur de la Mauritanie comme à l'international.

En février 2004, a lieu à Nouakchott le premier festival de Musiques Nomades. Il est ouvert par la grande griotte traditionnelle Dimi mint Abba qui, signe des temps, est accompagné par les synthétiseurs du pianiste français Jean-Philippe Rykiel. Malouma est présente et, sur la vidéo du spectacle, on peut la voir chanter « Mreïmida ». Sa coiffure ornée de bijoux d'or et sa *mālḥfā* (voile) sombre et brillante rappellent les tenues de fête traditionnelles, mais sa gestuelle et ses musiciens le sont beaucoup moins.

L'une de ses chansons (celle qui a donné son nom à l'album « Dunya ») est sélectionnée dans « Le son des mandingues » (2004). Ce double CD du label Universal regroupe de nombreux artistes du

Sénégal et du Mali, des bluesmen (Ali Farka Touré, Boubacar Traoré) aux amateurs de salsa (Orchestra Baobab et Bembeya Jazz) ou de folk (Ismael Lô, Rokia Traoré), et des grandes voix (Salif Keïta, Youssou Ndour, Oumou Sangaré, Kouyaté Sory Kandia) aux instrumentistes de la kora, du ngonni ou de la guitare (Toumani Diabaté, Kassé Mady Diabaté, Djelimady Tounkara). Malouma est considérée dans ce contexte comme l'une des représentantes de courants spécifiques (halpulaaren, touareg, maure), au même titre que Tinariwen et Baaba Maal¹³, mais de telles proximités contribuent à l'image de Malouma comme d'une 'blueswoman'.

En fait, sa position originale sur l'échiquier musical fait que cette artiste reste difficile à classer au sein de la *world music*¹⁴. Ainsi, le documentaire qui lui est consacré en 2005 et qui la montre à la fois en tournée à l'intérieur de la Mauritanie et sur la scène du New Morning de Paris, est-il titré « Une chanteuse mauritanienne entre tradition et pop musique »¹⁵.

À l'occasion de son passage au 31^{ème} festival de Musiques Métisses, elle enregistre un second disque sous le label Marabi. Il sort en 2007.

2.2. « Nour »

Le nouveau disque de Malouma s'appelle « Nour » (*nūr*) 'Lumière'. Antoine Gresland, dans le livret de l'album, le présente comme 'une rencontre singulière entre Orient et Occident'. Il suggère que les nouvelles tonalités musicales ne sont pas étrangères à l'apport de Philippe Teissier du Cros, le producteur artistique. En tout cas, les

¹³ Cf. Sylvie Clerfeuille, 21 avril 2009, <http://www.afrisson.com/Le-son-des-mandingues-6540.html>.

¹⁴ Cette étiquette tend, de toute façon, à servir de 'concept fourre-tout'. Cf. Guignard (*op. cit.* : 248) qui rapporte le point de vue de Laurent Aubert, musicologue et organisateur de concerts : « La world music est l'hybridation érigée en dogme : pour être admis au cénacle, les musiciens doivent d'emblée accepter les règles du jeu, qui consistent à se soumettre sans réserve au diktat de l'interculturel ».

¹⁵ Réalisation : Cheikh N'Diaye. Production : Mosaïque Films.

instruments maures traditionnels sont absents. Quant à la langue utilisée, on verra qu'elle présente, elle aussi, quelques changements. L'album comprend douze titres. En voici la liste en caractères latins¹⁶ : 1. Khayala ; 2. Yemma ; 3. Nebine ; 4. Kentawiyate ; 5. Gamly ; 6. Nnew ; 7. Yarab ; 8. Habib ; 9. Chtib ; 10. Casablanca ; 11. Lemra ; 12. Nour.

2.2.1. « Khayala »

La musique de cette première chanson n'est pas traditionnelle et le texte, qui décrit la danse d'une belle jeune femme maure, de nuit, dans le désert, ne l'est pas autant qu'il y paraît. Plusieurs termes employés ici ne font pas partie du lexique courant, à commencer par celui du titre (*əl-ḥayyālā* 'Les cavaliers') qui, à la différence de *ḥayl* 'chevaux' est inusité en ḥassāniyya. Quant à *žämmälä* (v. 4), il rappelle, vu la non assimilation de l'article¹⁷, le pluriel classique de 'chameaux' (ce pourrait donc être une déformation de *žimāl(a)* ou *žamāla*, partiellement pour les besoins de la rime). Signalons encore d'autres emprunts à l'arabe littéraire, usités éventuellement sous une forme 'médiane', aux hémistiches 3, 10, 11, 17, 18, 22, 26. En revanche, *ḍī-l-ḥayl* en 24 semble être une déformation du ḥassāniyya *ḍī-l-ḥīlā*.

Quant à la métrique, elle ne respecte pas toujours le nombre fixe de 6 syllabes du mètre *lə-btäyt ən-nâqəş* (Taine-Cheikh 1985 : 522), l'irrégularité la plus nette étant celle de l'hémistiche 16 (4 syllabes seulement).

1. ʔsräynä ʔəgb əl-läyl
'Nous avons voyagé (de nuit) à la fin de la nuit
2. bəžwân u ḥayyālā
'Chameliers et cavaliers
3. əv ʔahž əşhīl əl-ḥayl
'Dans l'agitation du hennissement des chevaux

¹⁶ Nous tenons compte de la transcription en caractères arabes pour les corrections proposées.

¹⁷ Le ḥassāniyya fait partie des dialectes qui traitent le *đjîm* (réalisé [ž]) comme une consonne solaire, entraînant l'assimilation de l'article.

4. wə hdîr əl-žämmâlâ
‘Et du blatèlement des chameaux
5. kân əl-läyl əṭwîl (ṭwi-îl)
‘La nuit était longue
6. wə-ḥnä kënnä ʿžâlâ
‘Et nous étions pressés
7. řaynä n-nubqu gḃâlâ gḃâlâ
‘Nous avons eu ce que nous voulions exactement
8. ʾžmâʿa nâhwâlâ -wâlâ
‘Assemblée divertissante
9. ʾlâyât u řažžâlâ -žâlâ
‘Femmes et hommes
10. wə-mʿâ-hum ṭabbâlâ -bâlâ
‘Et avec eux des tambourineurs
11. wə-ř-řaqsa tət-wâlâ wâlâ
‘Et les danses se suivent
12. wə-dḥalnâ əv ḏä-l-ḥîl
‘Et nous sommes entrés dans cette situation
13. kîv əl-ḥəlgət ḥâlâ ḥâlâ
‘Comme si s'était produit quelque chose
14. řaynä vâmm ʾkhây
‘Nous avons trouvé là un vieillard
15. yəřgəş v-äyd-u ḥwâlâ
‘Qui danse, des turbans dans sa (ses) main(s)
16. yəřgəş ʿudäyn
‘Il danse [la danse des] deux bâtons
17. gəlnâ-l-u ḥnä lā-lâ
‘Nous lui avons dit « non-non »
18. yəřgəşu lə-qvâlâ -vâlâ
‘[Seuls] dansent les inconscients
19. [wə-]l-ʿazbâ uḡḡ-ʾḥmâlâ -mâlâ
‘Et la jeune fille au collier de jeune fille
20. bādlat-hä tətlâlâ -lâlâ
‘Son pendentif scintille
21. tətläffät mənšâlâ -šâlâ
‘Elle se tourne (faisant preuve de...) avec brusquerie

22. *naḏṛət-hä məḥtälä*
 ‘Son regard [à elle] [est] (piéteur) assassin
23. *qzälä qzälä qzälä*
 ‘gazelle (3 fois)
 1. à 9., 11., 14., 15.
24. *w-iʿaddäl ḏi-l-ḥayl*
 ‘Et il fait comme ci
25. *w-iʿaddäl ḏi-l-ḥälä*
 ‘Et il fait comme ça
 18., 19., 20.
26. *ḏəḥkət-hä məḥtälä*
 ‘Son sourire [à elle] est assassin (litt. piéteur)’.
 21., 23.

2.2.2. « Yemma »

Le texte exprime les regrets d'un fils qui a migré en abandonnant sa mère. Alors que l'arrangement musical est assez traditionnel, la langue usitée dans « Yemma » (*y[ä] umḡä*) ‘O mère !’ est plutôt celle de l'arabe médian (avec des emprunts à l'arabe littéraire). Les vers sont rimés mais de longueur irrégulière. En voici quelques-uns (les trois premiers ayant aussi une rime interne en *-nä*) :

ʔmšäynä mšäynä u ḥāžərnä / u ḥuḏnā ṣ-ṣirāʿ

‘Nous sommes partis (x 2), / avons émigré et avons mené la lutte
w-əl-ḥəžra tävnä / w-əl-ʔamal ḏāʿ

‘Et la migration prend fin et le travail s'est détérioré

āḥər marra tlāqayna / kān yāwm əl-wādāʿ

‘La dernière fois qu'on s'est rencontrés, c'était le jour des adieux
yāwm əl-wādāʿ y-umḡä / mā nänsä gāʿ

‘Le jour des adieux, ô mère ! je ne l'oublierai jamais’.

2.2.3. « Nebine »

Le titre complet (en caractères arabes) est : *ḥāḏä ḥūwa nabī-nā*
 ‘C'[est] notre prophète’. Il s'agit d'une prière qui célèbre le Prophète — une litanie de la confrérie Tijaniyya. Le refrain est en

arabe classique¹⁸ et le reste du texte est, sinon en classique, du moins en arabe médian (surtout vers la fin où on peut relever la réalisation dialectale [v] pour /f/ en 14 et 15). La musique est en partie traditionnelle.

1. ***allāhumma ṣalli wa sallam***
‘O Allah, prie et sauve
2. ***ʿalā sayyidⁱ-nā muḥammad***
‘Notre Seigneur Muhammad
3. ***al-fātihⁱ li-mā ʿuqliqa***
‘Ouvrant ce qui a été fermé
4. ***w-al-ḥātimⁱ li-mā sabaqa***
‘Et concluant ce qui a précédé.
5. ***nāṣirⁱ l-ḥaqq^a bi l-ḥaqqⁱ***
‘Soutenant le vrai par le vrai
6. ***al-hādī ilā ṣiṙātⁱ-ka l-mustaqīm***
‘Conduisant sur ton droit chemin
7. = 1.
8. ***ʿalā l-ḥabībⁱ al-muʿaḏḏam***
‘L’aimé agrandi (honoré)
7. et 8. (bis)
9. ***wa ʿālⁱ-hi wa ṣaḥbⁱ-hi***
‘Et ses parents et ses compagnons
10. ***w-ahdi-nā bi-hādyⁱ-hi***
‘Et mets-nous sur son (bon) chemin
11. ***sāyyidⁱ ḥalqⁱ-hi ʿaẓmaʿⁱn***
‘Seigneur de sa création toute entière
12. ***bi ʿamrⁱ ṛabbⁱ l-ʿālamīn***
‘Par la volonté du Dieu des (deux) mondes
13. ***ilā kāmīl al-baṣaṛ***
‘(Jusqu’)à la totalité de l’univers
14. ***wa mā ḥtāvā wa mā ḏahaṛ***
‘Et ce qui est caché et ce qui est apparent
15. ***lā-hu l-luḏū^{2u} wa-l mavaṛṛ***

¹⁸ Avec quelques formes fautives comme *sallam* au lieu de *sallim* en 1, *ʿuqliqa* au lieu de *ʿuqliqa* en 3.

‘Auprès de lui le refuge et la fuite’.

Refrain 1. à 12.

2.2.4. « Kentawiyate »

Le titre écrit en caractères arabes n'est pas *kəntawiyât* ‘Les femmes Kunta’, mais *hākaḏā* ‘C'est comme ça’ (en classique).

Il s'agit d'un thème traditionnel, décrivant la vie d'autrefois dans le désert. Le début du refrain (hémistiches 1 à 8) est en arabe littéraire, avec une expression classique *yawm-un ə'läy-na yawm-un lä-na(a)* reprise généralement telle quelle en ḥassāniyya, avec le sens de ‘Un jour contre nous, un jour pour nous’, c'est-à-dire ‘Un jour nous sommes vaincus, un jour nous sommes vainqueurs’. La suite est un mélange de dialecte et d'arabe médian. Parmi les emprunts à l'arabe littéraire, on notera en particulier, en 12, l'emploi de *rižāl* pour ‘hommes’ (au lieu du pluriel *ražžälä* usité en dialecte). Quant à *givâr* (en 16), il semble être une déformation du classique *qifâr* ‘désert sans eau ni végétation’¹⁹. Le refrain a un mètre de 5 syllabes, alors que le reste du poème (hémistiche 23 excepté) est dans un mètre de 8 syllabes. L'alternance des rimes est, elle aussi, inhabituelle.

1. ***hākaḏā kunna(a)***
‘C'est ainsi que nous étions
2. ***hāḏā ḥālu-na(a)***
‘C'est notre état
3. ***yawm^{um} ə'alay-na(a)***
‘Un jour contre nous (nous sommes vaincus)
4. ***yawm^{um} lä-na(a)***
‘Un jour sur nous (nous sommes vainqueurs)
5. ***aḏkuṛ ṛabb-ak žûd***
‘Souviens-toi de ton Dieu — générosité
6. ***täs^{ad} bə-l-hänâ[?]***
‘Tu deviendras heureux en obtenant la quiétude

¹⁹ Nous sommes redevable de cette hypothèse à Jérôme Lentin. Qu'il soit ici remercié pour sa relecture attentive et ses remarques judicieuses. À noter que le remplacement de *q* par *ğ* a peut-être ici pour origine une hypercorrection.

7. *li-llâhi l-wużûd*
‘À Dieu l'éternité
8. *wä- lä-nā l-vanāʿ*
‘Et pour nous la finitude.
9. *wə lli šäbâb-ak ðall izûl*
‘Et (toi) dont la jeunesse n'a cessé de disparaître
10. *ʿətt ânä šäybâni maʿzûl*
‘Je suis devenu un vieillard isolé
11. *v äyd-i ðä-l-ʿakkâz u näkwaʿ*
‘Dans ma main ce bâton et je boîte
12. *kənt ânä qədwä lə-r-riżâl*
‘J'étais un exemple pour les hommes
13. *v-əl-vutuwwä kənt əl-marʒaʿ*
‘Pour la culture, j'étais la référence
14. *w-əl-vurūsiyyä l-hum miθâl*
‘Et pour la chevalerie (pour eux) un exemple
15. *wə-š-šaʿra u thāki l-mädvaʿ*
‘Et la finesse d'esprit et la pratique du fusil.
- Refrain (1 à 8)
16. *w-əl-vərgân əl-ʿâdu givâr**
‘Et les campements qui sont devenus désert
17. *w-əl-mərḥân əl-kânu mārtaʿ*
‘Et les lieux de repos du bétail qui étaient lieux de pâturage
18. *ðāk əl-wâd əl-kân ən-nä žâr*
‘Cet oued-là qui était pour nous voisin
19. *u-ḥəss əṭyûr-u tətmättaʿ*
‘Et le bruit de ses oiseaux [qui] se réjouissaient
20. *u dəmyân-u l-kânət tətvârḥ*
‘Et ses gazelles qui s'égaillaient
21. *mäðʿûra mənn-i tətlammaʿ*
‘Affolées par moi, elles regardaient de tout côté
22. *ðä kân əl-v-äyd-i mən l-aḥbâr*
‘Ce que j'avais dans la main (en mémoire) comme nouvelles
23. *ʿagbət tużammaʿ*
‘A fini objet de collecte (= N'est plus que souvenir).
- Refrain (1 à 8)

24. w-əlli šäbâb-ak varð izûl
 ‘Et (toi) dont la jeunesse forcément disparaît(ra)
25. v ɬab^ɕ əd-dahr ənn-u yaḥda^ɕ
 ‘[Il est] dans la nature de l'histoire qu'elle trahisse’.
 + 10. à 15. [...]

2.2.5. « Gamly »

Le titre « Gamly » (*gâm l-i*) signifie ‘Il s’est levé pour moi’. Il fait référence au syntagme prédicatif qui revient comme un leitmotiv. *gâm l-i* est précédé chaque fois d’un terme d’amour différent :

ḥuḃḃ-i gâm l-i / šäwq-i gâm l-i / ^ɕəšq-i gâm l-i [...]

‘Mon amour s’est levé pour moi / ‘Mon ardeur amoureuse ... / ‘Ma passion...’.

2.2.6. « Nnew »

Le titre (*ən-näw*) signifie ‘Les nuages’. Il s’agit d’une méditation sur la création divine. Elle est composée en dialecte, à l’exception de quelques traits comme *ba^ɕdu* ‘une partie de’ et [f] de *fî-h*.

šûvu ðä n-näw

‘Voyez ces nuages

ba^ɕdu ḡarḡ əl-mä nâzəl

‘Une partie maintenant de l’eau tombe

ba^ɕdu fî-h əl-mä nâzəl [...]

‘Une partie en lui de l’eau tombe [...]’.

2.2.7. « Yarab »

Le titre « Yarab » vient de *yā rabb* ‘O Dieu’. Le texte, en arabe classique, est une prière de rédemption, sur le thème :

yā rabb-ī mḥi dunūb-i

‘O mon Dieu efface mes péchés’.

2.2.8. « Habib »

Le titre, en caractères arabes, est *ḥabība-nā* « [Notre] Ḥabīb ». Malouma rend ici hommage à son ami journaliste et écrivain, Habib ould Mahfouz, dont le décès prématuré a laissé un grand vide en Mauritanie²⁰. Ce très beau texte d’épithaphe, chanté sur un

²⁰ Il est célèbre notamment pour ses « Mauritanides » (v. Taine-Cheikh 1995 — en attendant la parution d’une publication complète, en préparation en Mauritanie).

mode poignant, est composé en arabe classique. À noter cependant la forme mixte de *nashu*, là où l'on attendrait ²¹*ʿashū*.

ḥabiba-na l-maḥfūḍ

‘Notre Habib Ould Mahfouz

maḍā fa-ʿayna-hu

‘A disparu. Où est-il ?

ʿan huzn-i lā nāshu [...]

‘De ma tristesse je ne serai pas oublieuse [...]’.

2.2.9. « Chtib »

La chanson nommée « Chtib », du ḥassāniyya *ṣṭīb* ‘Soustraction, amputation’, parle d’un amour malheureux dont le soupirant demande à être guéri. Le refrain, traditionnel, est composé d’onomatopées (*dānna dānna...*), mais le texte est en arabe classique (noter cependant la forme fautive *labastu* au lieu de *labistu*).

labastu tawb^a d-duḣā

‘J’ai pris l’habit de ténèbres

wa n-nās^u qad raqadū

‘Alors que les gens se sont endormis [...]’.

Ces premiers hémistiches s’inspirent d’une citation du Coran (sourate ‘Les femmes’, n° 10 verset 78) : *wa ṣaʿalna al-layl^a libās^{an}* ‘Et nous avons fait de la nuit un vêtement’.

2.2.10. « Casablanca »

Chanté sur une musique pop influencée par le raï, le texte est principalement en arabe médian. Il s’agit encore d’une chanson d’amour, mais les sentiments pour l’être aimé se reportent sur Fès, sa ville de naissance et Casablanca, celle où il vit. Alors que le refrain chanté par le chœur est en dialecte, les couplets sont dans un ḥassāniyya assez ‘médian’ (voir l’hémistiche suivant).

[...] *ʿazzət-hä äsās maṣdar-ha mən fās [...]*

‘[...] L’essentiel de son amour a pour origine Fès [...]’.

²¹ En classique, à la différence du dialecte, le *n-* est réservé à la 1^{ère} personne du pluriel, impossible ici en raison du pronom qui, dans *huzn-i*, renvoie à la seule chanteuse. La présence du *n-* pourrait cependant être d’origine euphonique.

2.2.11. « Lemra »

La chanson, en ḥassāniyya, est appelée *lə-mṛa* ‘La femme’. Elle rend hommage à la femme mauritanienne, en évoquant des différences rapportées à l’origine géographique. Ainsi :

v-əl ḥāwḏ əš-šarqi

‘Dans le hodh oriental

mṛa maʿrûvā bə-l-gazra [...]

‘(La) femme (est) connue pour le squatt [...]’.

L’accompagnement musical rappelle les séances de tam-tam (*bandʿa*) que les haratin (*ḥṛāṭīn*) organisent de nuit (les synthétiseurs en plus).

2.2.12. « Nour »

Le morceau au titre éponyme est chanté sur un air proche du gospel. C’est une prière où revient constamment le terme *nūr* ‘lumière’ (‘Devant moi, lumière / Derrière moi, lumière / Dans ma tombe, lumière / Fais-moi nager dans une mer de lumière...’). Il y a une oscillation entre le classique et le médian, du fait de la prononciation partielle des marques casuelles :

nūr^{mn} əʕla nūr ämlä qalb-i nūr [...]

‘Une lumière sur une lumière a rempli mon cœur de lumière [...]’

2.2.13. Conclusion

Le tableau suivant peut donner une idée de la ou des variété(s) langagière(s) utilisée(s) dans chacune des douze chansons (représentées ici par un numéro) :

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
• Ḥassāniyya	x				x	x				[x]	x	
• Médian	[x]	x	[x]	x	[x]			[x]		x		[x]
• Classique			x	[x]			x	x	x			x

Bien qu’il soit difficile d’être vraiment précis, les paroles de ce second disque apparaissent comme beaucoup plus ‘médianes’, voire classiques, que celles du premier. Le rééquilibrage au profit du pôle ‘littéraire’ est dû, en bonne partie, à la mise en musique de plusieurs prières (« Nebine » 3, « Yarab » 7, « Nour » 10) et d’une oraison funèbre (« Habib » 8). On notera que ce changement

linguistique et thématique est aussi musical (instruments et arrangements devenant moins traditionnels).

Cette évolution est sans doute liée à des choix esthétiques, mais pas seulement. Le sentiment du temps qui passe, de l'avancement en âge, a pu jouer aussi un rôle, ainsi que les nouvelles responsabilités de Malouma.

3. Une sénatrice engagée

3.1. L'entrée dans l'arène politique

« Nour » est sorti en France le 8 mars, le jour même de la journée internationale des femmes. Interviewée par Patrick Labesse²², Malouma exprime son regret de ne pas participer à la célébration de cette journée particulière en Mauritanie, étant à cette époque en France, pour la promotion du disque.

La chanteuse a en effet l'habitude de soutenir toutes les grandes causes, de la promotion de la femme à la lutte contre le sida et l'analphabétisme. Elle n'a jamais cessé de défendre ses opinions, ce qui n'a pas manqué de lui attirer quelques ennuis avec les couches les plus conservatrices de la société. Ce sont cependant ses positions politiques qui lui ont causé le plus de problèmes et lui ont notamment valu, pendant de nombreuses années, l'éloignement des médias audiovisuels nationaux.

Malouma a toujours milité dans l'opposition, avec une constance dans ses convictions dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle est plutôt rare chez les hommes politiques mauritaniens. En 1992, elle fait une chanson pour l'opposition, intitulée « Habib echaâb » (*ḥabīb aš-ša'b*) 'L'ami du peuple'²³. C'est cet hommage à Ahmed ould Daddah, candidat malheureux aux élections présidentielles contre le colonel Moawiya ould Ahmed Taya, qui lui vaudra d'être

²² 'Portrait de Malouma', www.mondomix.com/malouma/fr/biographie.htm.

²³ Nous en avons donné le texte dans Taine-Cheikh, à paraître.

censurée jusqu'à ce qu'une grande manifestation de soutien soit organisée à Nouakchott en sa faveur²⁴.

En janvier 2007, elle devient sénatrice et siège parmi les élus du parti d'Ahmed ould Daddah (le RFD, Regroupement des Forces Démocratiques). La sortie de « Nour » coïncide donc, pour elle, avec une nouvelle étape de sa vie, mais le rôle politique officiel qu'elle endosse ne l'éloigne pas pour autant de ses activités d'artiste, tout juste estime-t-elle nécessaire alors de limiter ses manifestations, en Mauritanie, à des actions caritatives (v. site afrik.com). Ce n'est que bien plus tard (décembre 2011), que Malouma demandera à prendre sa retraite politique, pour se consacrer aux activités artistiques et aux actions humanitaires, dans le cadre de sa fondation.

3.2. Protestation chantée

En 2008, le général Mohamed ould Abdel Aziz renverse par un putsch le président Sidi ould Cheikh Abdallahi, qu'il a contribué lui-même à faire élire un an plus tôt. Quand les circonstances le contraignent à organiser des élections, en 2009, il cherche à précipiter les événements, pour éviter que ses adversaires puissent faire campagne.

Malouma, toujours sénatrice, fait alors une chanson (diffusée notamment par internet) pour protester contre l'organisation anticipée de ces élections²⁵.

D'après le texte reproduit ci-dessous, on peut voir l'usage, très inhabituel chez elle, qu'elle fait du français. Sur une musique très rythmée, elle alterne en effet un refrain (3 à 6) en français et un

²⁴ « En 2003, lors d'une marche pacifique réunissant plus de 10.000 personnes pour lever cette censure, Malouma investit le Ministère de la Communication, siège de la TVM, avec une banderole marquée « Libérez Malouma ». Le résultat est immédiat : le Président Ould Taya présente ses excuses à l'artiste par le biais de son Directeur de Cabinet, Mr. Ould Towmi, venu à sa rencontre » (Nago Seck, 'Biographie de Malouma', 7 mai 2007, <http://www.afrisson.com/Malouma-087.html>).

²⁵ Elle chantera aussi dans le clip de campagne d'Ahmed ould Daddah.

refrain (1 à 2) en arabe (à l'exception de l'emprunt *ažanda*). Les paroles en arabe sont plutôt dans une langue mi-dialectale mi-‘médiane’, sauf la seconde partie où un contraste est instauré entre, d'une part, des hémistiches très ‘médiants’ (15 à 20) à finalité explicative et, d'autre part, quelques hémistiches en pur ḥassāniyya (23 à 25) qui, comme le refrain en français, martèlent le refus.

1. l-*əstifhām* səttä səttä rāvdîn
‘Nous refusons les élections du six six [6 juin]
2. li-l *ažanda** ḥattä mānnä gāblîn
‘Nous refusons aussi l'agenda [politique]
bis
3. Elections 6/6 rejetées
4. Rejetées, refusées, récusées
5. Décision unilatérale
6. Ça c'est quoi cette loi
7. Loi de la jungle ou quoi
bis
8. lli ra²y-u gabð-u waḥd-u
‘Celui qui prend ses décisions en solitaire
9. dūn *ə'tibaṛ arā'* ḥṛayn
‘Au mépris des avis autres
10. äswä lā ^ʿād bðəl žəhd-u
‘Même s'il prétend avoir fait tout son possible
11. ya^ʿgāb yaṛža^ʿ waḥd-u ḥazîn
‘Finira par se retrouver tout seul, triste
bis
refrain (arabe) x 2
12. lä ^ʿād lli ihəmm-ak ðä-š-ša^ʿb
‘Si tu as réellement à cœur [le sort] de ce peuple
13. räwwaḥ l-ak nävs-ak lā tāt^ʿab
‘Ne te donne pas inutilement tant de mal
14. ḥaggä ḥalli taṣlaḥ lä-blād
‘De grâce ! Permits à ce pays de s'améliorer
bis
refrain (arabe) x 2

15. *ət-tāḥâyul wa-l-mäkîda*
‘Les astuces et les machinations
16. *u dawlä maʿzülä waḥîdä*
‘Un pays isolé, solitaire,
17. *u ʧamʿ əl-marʿa al-maʒîdä*
‘L’aspiration de la femme à la dignité
18. *hāḍi mūrītānya l-żādîda*
‘Voici la Mauritanie nouvelle.
refrain (arabe) x 2
19. *yā dəḃḃāt-nä əl məḥṭarṇîn*
‘Officiers respectés
20. *āhl əl-kārāmä əl-mäsʿulîn*
‘Hommes d’honneur, responsables
21. *äfʰmu ʿan-nä männä gāblîn*
‘Comprenez que nous n’acceptons pas
22. *u lā ḍä-l-ḥāl ḥnä rāvdîn*
‘Cette situation, pas du tout ! nous [la] refusons !
23. *männä gāblîn männä gāblîn*
Nous n’acceptons pas, nous n’acceptons pas
24. *männä männä männä männä*
‘Non non non non
25. *männä gāblîn*
‘Nous n’acceptons pas’.
x 3
Refrain (arabe) x 2
Refrain (français) x 2
26 = 23.
bis [...]

Ce dernier exemple, qui ajoute aux précédents l’option du français, clôt provisoirement l’étude sur les textes chantés, et souvent composés, par Malouma. Après bien d’autres, il montre le lien, à la fois étroit et subtilement fluctuant²⁶, entre le choix des thèmes et celui des variétés linguistiques.

²⁶ Les jeux langagiers sont plus variés chez Malouma que dans le discours politique ou dans le prêche populaire (v. Taine-Cheikh 2002).

Du point de vue de la musique mauritanienne, Malouma occupe une place à part, et pas seulement en tant qu'artiste élue du peuple. Elle est allée assez loin dans la modernisation de la musique traditionnelle des griots, mais sans rompre complètement avec elle. Par ailleurs, ses mélodies comme son maniement des différentes variétés de l'arabe distinguent nettement ses chansons du rap mauritanien (v. Tauzin 2007)²⁷, même si le développement que ce genre a connu ces dernières années mériterait de nouvelles enquêtes.

Références bibliographiques

- Bentahila, Abdelâli & Davies, Eirlys E. (2002). 'Language mixing in rai music: localisation or globalisation?', *Language & Communication* 22, 187-207.
- Davies, Eirlys E. & Bentahila, Abdelâli. (2008). 'Code switching as a poetic device: Examples from rai lyrics'. *Language & Communication* 28, 1-20.
- Guignard, Michel (2005 [1ère éd. 1975]). *Musique, honneur et plaisir au Sahara. Musique et musiciens dans la société maure*. Paris : Geuthner.
- Taine-Cheikh, Catherine (1985). 'Le pilier et la corde : recherches sur la poésie maure'. *Bulletin of S.O.A.S.* Vol. XLVIII, Part 3, 516-35.
- Taine-Cheikh, Catherine (1995). 'Brève incursion dans les *Mauritanides*'. *Notre Librairie*, n°120-121 [*Littérature mauritanienne*], 281-4.
- Taine-Cheikh, Catherine (2002). De la variation linguistique dans le prêche populaire mauritanien. In A. Rouchdy (ed.), *Language Contact and Language Conflict in Arabic. Variations on a Sociolinguistic Theme* 177-203. London : Routledge Curzon.
- Taine-Cheikh, Catherine (2012). (S)élections poétiques. Mauritanie 1992. In J. den Heijer, P. La Spisa & L. Tuerlinckx (eds.), *Autour de la langue arabe. Études présentées à Jacques Grand'Henry à l'occasion de son 70^e anniversaire*, 303-321. Louvain-la-Neuve : Peeters.
- Tauzin, Aline (2007). Rap and rappers in Nouakchott Mauritania). In C. Miller, E. Al Wer, D. Caubet & J. Watson (eds.), *Arabic in the City. Issues in dialect contact and language variation* 309-324. London/New York : Routledge.

²⁷ Elles se distinguent également du raï maghrébin qui semble caractérisé par le code-switching arabe/français. Voir, entre autres, Bentahila & al. 2002, Davies & al. 2008.