

Études littéraires africaines



Du méta-sens des règles stylistiques d'un genre poétique : l'exemple des Peuls du Massina au Mali

Christiane Seydou

Number 50, 2020

Formes fixes et identités noires

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1076030ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1076030ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Seydou, C. (2020). Du méta-sens des règles stylistiques d'un genre poétique : l'exemple des Peuls du Massina au Mali. *Études littéraires africaines*, (50), 49–64. <https://doi.org/10.7202/1076030ar>

Article abstract

The Fula are pastoralists, originally a nomadic people, who have settled across the whole of the Sahel in Africa. In Mali, in the Massina area, the « omphalos » of Fula culture, several poetic genres are to be found, among which two stand out more prominently – because they correspond to the two main elements which define Fula identity, cattle breeding and Islam : jammooje na'i, or « cattle praise-singing », and a mystical poetry inspired by religion. The latter obeys strict rules and follows a fixed form borrowed from classical Arabic poetry, whether in terms of prosody, metrics or rhymes. But the former also obeys another type of stylistic rules which are just as constraining : the criteria they rely on are linked this time to the deep socio-cultural significance of their poetic creations which are performed before audiences during transhumance festivals.

DU MÉTA-SENS DES RÈGLES STYLISTIQUES D'UN GENRE POÉTIQUE : L'EXEMPLE DES PEULS DU MASSINA AU MALI

Résumé

Les Peuls, population de pasteurs, nomades à l'origine, se sont répandus dans toute la zone sahélienne, en Afrique. Au Mali, dans la région du Massina, « nombril » du monde peul, sont pratiqués plusieurs genres poétiques dont les deux plus importants – parce que correspondant aux deux principaux lieux d'ancrage identitaire (l'élevage de bovins et l'islam) – sont les *jammooje na'i*, les « louanges aux bovins » et une poésie d'inspiration religieuse et mystique. Si cette dernière obéit aux règles strictes d'une mise en forme fixe empruntée à la poésie arabe classique (métrique, rime, scansion), celle des jeunes bergers obéit à un autre type de règles stylistiques tout aussi contraignantes, mais reposant sur des critères liés, eux, à la signification socioculturelle foncière que revêt la performance publique de leur création poétique lors des fêtes de transhumance.

Mots-clés : Mali – Peul – Massina – poésie – orature – genre littéraire.

Abstract

The Fula are pastoralists, originally a nomadic people, who have settled across the whole of the Sahel in Africa. In Mali, in the Massina area, the « omphalos » of Fula culture, several poetic genres are to be found, among which two stand out more prominently – because they correspond to the two main elements which define Fula identity, cattle breeding and Islam : jammooje na'i, or « cattle praise-singing », and a mystical poetry inspired by religion. The latter obeys strict rules and follows a fixed form borrowed from classical Arabic poetry, whether in terms of prosody, metrics or rhymes. But the former also obeys another type of stylistic rules which are just as constraining : the criteria they rely on are linked this time to the deep socio-cultural significance of their poetic creations which are performed before audiences during transhumance festivals.

Keywords : Mali – fulfulde – Massina – poetry – orature – literary genre.

Les Peuls sont, à l'origine, des pasteurs nomades qui se sont répandus dans toute la zone sahélienne du continent africain où ils ont formé des communautés d'importance variable, allant de groupes pratiquant toujours le nomadisme comme les *Wodâbé* du Niger, jusqu'aux vastes formations étatiques des XVIII^e et XIX^e siècles, établies sous la bannière de l'islam, qui s'étendaient du Sénégal au Cameroun avant d'être effacées par la conquête coloniale.

Au Mali, la région du Massina, dans la Boucle du Niger, est qualifiée par les Peuls de *wuddu pulaaku*, « nombril de la culture peule ». De fait, de par sa situation géographique et son devenir historique, cette région est le lieu privilégié de l'expression et de la permanence des deux points d'ancrage identitaire les plus revendiqués par cette population : l'élevage de bovins et l'islam, généralement cités comme les deux traits fondateurs du *pulaaku*, ce que l'on pourrait traduire par « foulantité »¹.

Le Massina est une immense plaine ponctuée de quelques levées de terre où la crue annuelle du Niger et de ses affluents entraîne, au gré de l'année, une triple distribution des activités et des ressources. L'agriculture (surtout le riz), la pêche et l'élevage, assumés par trois ethnies différentes, se partagent l'espace et le temps. Si l'élevage des bovins y est favorisé, la crue et la décrue du Niger imposent aux éleveurs peuls une longue transhumance, suivant un vaste mouvement centrifuge qui voue les bergers à une longue solitude au milieu de leurs troupeaux, en quête de pacages et de points d'eau, puis un mouvement centripète qui les ramène vers le lit du fleuve où ils retrouvent de vastes zones d'un pâturage aquatique très apprécié des bêtes (les bourgoutières) et une resocialisation très appréciée des hommes.

Ces contraintes climatiques et topographiques ont aussi imposé une organisation très stricte de la distribution de l'espace et de l'attribution des durées de stationnement à chaque fraction peule², ce qui a été bien établi par l'administration musulmane mise en place par Chêkou Âmadou lors de l'instauration de ce qui est connu sous le nom d'Empire peul du Massina (1818-1862) ou de Dîna, par référence au caractère théocratique de cet État, événement historique déterminant qui a consolidé l'islam dans cette région.

Une autre particularité des Peuls est leur fort investissement dans la création littéraire. Sans doute leur origine nomade et leur diaspora suffisent-elles à expliquer leur attachement à leur langue. Celle-ci est le seul élément stable de leur patrimoine commun, le garant de la préserva-

¹ Terme formé sur la racine *ful-* qui est à la base du mot *Pullo* (sg.) / *Fulbe* (pl.), « Peul(s) », et désignant selon le contexte la « qualité de Peul » ou « la gent peule ».

² Le peuple peul comprend traditionnellement quatre grands groupes claniques qui se distribuent en groupes agnatiques, eux-mêmes scindés en fractions ; l'attribution de l'espace pastoral à chaque fraction et sa gestion par un chef (*joowro*) ont été strictement déterminées sous l'administration de Chêkou Âmadou.

tion de leur unité en dépit de leur dispersion, mais apparaît aussi comme le seul « matériau immatériel » toujours disponible et se prêtant à toute velléité de création artistique. Cela explique la richesse de leur production littéraire et leur prédilection pour la poésie, particulièrement dans les deux domaines de la religion et du pastoralisme.

Ce dualisme culturel marie une tradition poétique liée essentiellement à une situation première d'oralité, vécue collectivement, et une tradition scripturale d'emprunt, acquise au sein d'une institution pédagogique réglementée et spécifique : l'éducation religieuse. Ce dualisme introduit, d'emblée, dans la production poétique une gamme d'oppositions prévisibles. En effet, l'oralité est intrinsèquement rebelle à toute forme fixe, du fait que chaque énonciation d'un « texte composé » ne peut se soustraire aux impératifs requis par les conditions de sa performance (lieu, temps, destinataire, etc.), d'une part ; et, d'autre part, du fait qu'elle se trouve généralement inscrite dans une perspective pragmatique plus générale concernant la vie de la communauté. Au contraire, la fixité est l'essence même de la littérature écrite qui, de par leur seule écriture, inscrit les mots dans l'éternité, laissant à chaque individu le loisir de les comprendre et de les apprécier au cours des âges et selon sa subjectivité. De plus, en soustrayant cet exercice langagier à la variabilité du contexte d'énonciation, l'écriture favorise une réflexion plus « théorique » sur l'organisation de la production littéraire, ce qui amène à la catégorisation en genres définis par des normes et, ultime conséquence, à l'établissement de règles fixes. La coexistence, chez les Peuls du Massina, d'une poésie libre et d'une poésie régie par une versification préétablie, offre un exemple-type des différences propres à deux productions littéraires conditionnées par leurs situations respectives en culture orale pour l'une, en culture écrite pour l'autre : les *jammooje na'i*, éloges aux bovins, illustrent leur culture pastorale originelle ; le *yimre*, poésie comprenant plusieurs sous-genres (élégies, prônes, poèmes d'amour mystique...), illustre leur culture d'emprunt apportée par l'islam.

Poésie religieuse à formes fixes

L'islam a ouvert la voie à une très riche production poétique d'inspiration religieuse et mystique dont les caractéristiques formelles sont toutes empruntées aux modèles de la poésie arabe classique, avec sa métrique et sa prosodie contraignantes³, mais – concession à l'art oral – toujours

³ Notons que cette poésie, si « savante » qu'elle puisse paraître, est composée oralement et que sa transmission est toujours orale, même si des textes écrits en sont conservés ; les copies écrites en sont la transcription en caractères *ajami* (arabes) faite par des lettrés et, l'examen de la métrique permettant aisément de repérer les erreurs, on constate qu'elles en présentent (dues à la succession des copies manuscrites), alors qu'on n'en relève pas dans les textes chantés ou déclamés qui ont été

chantée *a cappella*. L'éventail des genres et des scansions impose des règles rigoureuses auxquelles toutefois la langue peule se prête aisément, tant du fait de sa phonologie (voyelles brèves et voyelles longues) que de ses structures morphologiques et grammaticales.

Un poème dû au poète Âmadoun Fôdiya Moussa (fin du XVIII^e - début du XIX^e siècle) du Farimaké (Mali) nous en offre un exemple ⁴ : il est une réinterprétation mystique d'un grand classique de la poésie arabe antéislamique. Dédié au Prophète Mouhammad (comme en atteste la rime redondante *Ahmada / Muhammada*), il célèbre aussi la chamelle (en réalité dromadaire), vouée à conduire le poète jusqu'au tombeau du Prophète ; il reprend, de ce fait, tous les traits stylistiques des *Mu'allaqât* ⁵, grandes odes de l'Anté-Islam, où l'on retrouve souvent les motifs traditionnels de la poésie bédouine, parmi lesquels celui du chameau ou de la chamelle, généralement associée, dans ce cas, au souvenir de la bien-aimée et à la nostalgie de son campement déserté.

Dans ce poème peul de vingt-huit vers (de cinq sections chacun), la métrique appliquée est celle de la *qaṣīda* avec des vers longs (*tawīl*), sur le mètre dit *fa' ūlun mafā'īlun*, dans lequel alternent syllabes courtes (notées ^) et syllabes longues (notées –) et construit comme suit :

premier hémistiche :	^ – – / ^ – – –
deuxième hémistiche avec variantes :	^ – – { ^ – – –
	{ ^ – ^ –
	{ ^ – –

Cet ensemble constitue un *bayt*, et obéit à une composition en *ḥamis*, c'est-à-dire une succession de cinq *bayt*, les quatre premiers comportant une rime commune, le cinquième comportant la rime unique reprise tout au long du poème.

Avec son système de classes nominales et de marques verbales, la langue peule favorise les récurrences phoniques et rythmiques – condition de base de toute esthétique poétique – comme en témoignent ces deux « vers » ⁶ :

Ba toowan e dow tule ceene cikkaa yo waasowel
ba riggito e nder pale daayê jaawgol mbi'aa bojel

enregistrés ; ce qui signe, ici, la fidélité de la transmission orale par rapport à l'écrite, contredisant notre *verba volant scripta manent*.

⁴ SEYDOU (Christiane), éd., *La Poésie mystique peule du Mali*. Introduction de Louis Brenner. Paris : Karthala, coll. Tradition orale, 2008, 450 p. ; p. 175-189.

⁵ BERQUE (Jacques), éd., *Les Dix Grandes Odes arabes de l'Anté-Islam : les Mu'allaqât*. Prés. et trad. par J. Berque. Paris : Sindbad, coll. La Bibliothèque arabe. Les Classiques, 1979, 175 p. ; SCHMIDT (Jean-Jacques), éd., *Les Mou'allaqât : poésie arabe pré-islamique*. Prés. et trad. par J.-J. Schmidt. Paris : Seghers, 1978, 227 p.

⁶ Le lecteur, même ignorant la langue peule, peut aisément repérer les jeux rythmiques et mélodiques permis, entre autres, par les finales *-ba, -e, -al, -el / wel* (marques de classificateurs nominaux), *-aama* (marque verbale), etc.

*ba yaawa e dow tule perre wono kodda caafawel
a huúba e dow ngooyúure wono wiige buugawel
ba diwna corooji mi dimma yottaade Ahmada !*

[...]

*Ciforba munyal jeereende gorbal a jaaraama
wa yaa naagaawal soobe sifa maada fudáaama :
walaa yónngo suuyó jogii lu'al kaa ba waynaama
walaa cenki darnde jogii sikaa barke hokkaama
kofíiba gotal koyniiba kumaniiba Ahmada !⁷*

Il est, bien sûr, une très abondante production poétique d'inspiration islamique qui, vouée à l'édification et au prosélytisme, va du discours le plus austère et académique, d'une haute tenue théologique (exposé des principes dogmatiques et éthiques), au plus imagé et au plus naïf, expression populaire de marabouts apprentis-poètes (prônes inspirés ou menaçants), en passant par les envolées mystiques mêlant évocations spirituelles des plus orthodoxes et élans affectifs des plus crus. Ainsi, sur le même mètre, un autre poète, Mouhammadou Abdoullâye Sou'âdou, évoque avec passion la violence de son amour pour le Prophète :

*Nanee yimre doofúinde e nder becce domdudé
de domdaali duniyaa domdinaade Muhammada.*

[...]

*Nanee yimre beegaande nde beegaadó yubbi dùm
kebon berde moodon beydoroó yidde Ahmada !
Mi ooloo mi ugga mi nuura beegeede Ahmada
mi dimmboo ti kewtuki dahmugol gilli Ahmada !
Mi tayá doydá kala fuu jamma miilaade Ahmada
mi hiirtoó mi wottoo nuuru sawqu Muhammada.
Mi yarnee koral dibawal butiingal hagiigata
e hukumuuji doofúidí e nder becce Ahmada.
Mi hebbina buucam noon teketti e jawfu fuu
mi liiyóo mi waata mi walyá nuuru Muhammada !⁸*

⁷ « Elle s'élèvera sur les dunes sableuses, on croirait voir un jeune fauve, / elle dévalera les berges herbues avec la vitesse d'un levraut, / elle ira bon train par les buttes pierreuses tel un dernier-né de lycéon, / elle brillera sur les hamadas telle une jeune tourterelle / elle lèvera un vol de passereaux et j'aurai bon espoir d'atteindre Ahmad ! / [...] / Ô Seigneur ! Si j'avais pu avoir une chamelle splendide / élue parmi toutes les chamelles, attirante et pleine d'allant, / endurante à l'épreuve et, dans les déserts, songeant à la Pure ! [Médine] / bercé par son pas, je célébrerais en mes vers les mérites de l'Envoyé ! / Elle irait de son pas dansant, le cou tendu, et je me ferais le chantre de Mouhammad ! » – SEYDOU (Chr.), éd., *La Poésie mystique peule...*, op. cit., p. 182, v. 11 et p. 188, v. 25. L'objet de cet article étant une réflexion sur la forme poétique, nous avons choisi de reproduire l'original dans le corps du texte et la traduction en note de bas de page, sauf quand il nous a semblé que celle-ci nécessitait des gloses.

⁸ « Entendez un poème qui a jailli de mon sein assoiffé, / assoiffé non du monde d'icibas, mais assoiffé de Mouhammad ! / [...] / Entendez un poème d'amour mystique

Lorsqu'il se met en devoir de guider les âmes sur la voie de la vérité, ce même poète adopte alors une métrique moins ample, plus dense et plus scandée, mieux adaptée en cela au style injonctif et au ton impératif de la prédication. Ainsi, dans ces quatre sections composées de deux pieds *fa'ūlun*⁹ (^ – – ou ^ ^ ^ –), il exhorte ses ouailles à se défaire des pièges de ce bas monde :

*Dalon wemmbilaade
 d'alon himmoyeede
 d'alon surritaade
 fa anndon hagiiga !
 Dalon yidde dunyaa
 e bonngol ndu fodoyaa
 fa ndeerdon to fa'oyaa
 nde kuuron hagiiga !
 Ndu wumnooru becce
 ndu wurjooru cayýe
 ndu tookaandu ηacce
 ndu waldaa e hagiiga !
 Ndu timmooru gilli
 ndu wemmooru cuuli
 ndu woynooru coyli
 ndu wumnan hagiiga !
 [...] ηNdyýdd
 Ndu duumiindu mbaayndam
 ndu soobiindu huuny'am
 ndu tannyiindu faandam
 ndu naawan hagiiga !¹⁰*

composé par un fervent / et y gagnez que vos cœurs voient en eux croître l'amour pour Ahmad ! / Je meugle, je rugis, je râle, dans mon amour fervent pour Ahmad, pris de tremblements pour avoir eu accès à la suavité de l'amour d'Ahmad. / Suis pris d'insomnie, toutes les nuits, à la pensée d'Ahmad, / soir et matin, ai pour pitance la lumière de l'amour d'Ahmad ! / Suis abreuvé à une profonde coupe toute pleine de la vérité / et des connaissances émanant du sein d'Ahmad / J'en emplis mes poumons et mes entrailles et tout mon ventre / et, secoué de hoquets, j'éructe et régurgite la lumière de Mouhammad ! » – SEYDOU (Chr.), éd., *La Poésie mystique peule...*, op. cit., p. 394, v. 6 et p. 396, v. 12-16.

⁹ Notons que la dernière syllabe, même si elle est brève, est prononcée longue suivant le mélisme qui orne chaque rime.

¹⁰ « Cessez votre errance incertaine / ne vous laissez plus absorber par vos passions / et abandonnez l'impudeur / pour connaître la vérité ! / Renoncez à l'amour pour ce monde / au mal par le destin voué / pour de tout votre être aspirer au monde futur / en œuvrant selon la vérité ! / Ce monde qui rend les cœurs aveugles / qui ruine les cités / qui n'est que dards empoisonnés / ne peut aller de pair avec la vérité ! / Lui qui dans la vermine trouve sa fin, / qui jette les chacals dans l'errance / qui fait pleurer les oiseaux / rend aveugle à la vérité ! / Lui dont permanente est l'indigence / obstinée l'indocilité / et pervers les desseins / fait souffrir la vérité » –

Il n'en reste pas moins que l'objectif de cette poésie étant profondément spirituel, c'est le message qui prime. La mise en forme du texte est tout entière orientée vers cette mise en condition du destinataire pour une réception émotionnelle et spirituelle efficace de ce message, le recours à la musique vocale (la seule autorisée puisque due à la création divine) n'étant là que pour magnifier les effets d'une poésie qui se veut militante. Prosodie et chant sont ainsi sollicités pour imprimer profondément en l'âme les vérités révélées et tenter de transmettre l'ineffable.

Poésie profane à formes fixes

On rencontre une poésie plus moderne qui se prête à d'autres sujets, tout à fait profanes, cette fois. Si elle n'est pas chantée, elle n'en suit pas moins, là encore, une métrique héritée de la prosodie arabe, non sans y apporter parfois quelque modification. Voici comment le poète guinéen Tierno Abdourahmâne Bâ célèbre les beautés de son pays :

*Di'i candi ilooji e juurdé mu'un
e hawaaji mu'un jon nootitagol,
Di'e majji no buubiri wayta gilaasi wadaa
hino laabi no dakmani jon yarugol.
Pete majji no newdiri wayta siman ;
woni ndungu e ceeđu alaa tayugol*¹¹.

Il s'agit de compositions modernes dues à des clercs lettrés, sur des sujets d'actualité des plus variés, comme en témoignent ces titres figurant dans le même recueil, *La Femme, la Vache, la Foi* : « Les merveilles de notre temps », « À propos de l'impôt », « Cette triste époque »...

De même, l'ouvrage consacré à la *Poésie peule de l'Adamawa*¹² offre un éventail de poèmes modernes traitant surtout d'événements aussi bien naturels (chute de la foudre) que politiques (les nouveaux pouvoirs), ou encore constitués de louanges à l'adresse de notabilités tout autant que de particuliers. Tous ces poèmes respectent autant que possible la versification héritée de la poésie arabe ; toutefois, si la

SEYDOU (Chr.), éd., *La Poésie mystique peule...*, op. cit., p. 296, v. 9-11 et p. 298, v. 14.

¹¹ « Ces rivières qui s'écoulent et leurs chutes / Et leurs voix qui se répondent, / Leurs eaux, aussi fraîches qu'additionnées de glace, / Sont si pures et si agréables à boire ! / Leurs roches sont aussi lisses que polies au ciment. / En saison pluvieuse comme en saison sèche, sans arrêt elles s'écoulent » – Sow (Alfâ Ibrâhîm), éd., *La Femme, la Vache, la Foi : écrivains et poètes du Foûta-Djalón*. Paris : Julliard, coll. Classiques africains, n°5, 1966, 375 p. ; p. 256-257 (s'agissant de la forme dialectale du peul du Foûta-Djalón en Guinée, nous respectons la transcription adoptée par l'auteur).

¹² LACROIX (Pierre-Francis), éd., *Poésie peule de l'Adamawa*. 2 volumes. Paris : Julliard, coll. Classiques africains, n°3-4, 1965, 645 p.

norme de la rime unique ponctuant chaque strophe est toujours observée dans ceux qui sont d'inspiration religieuse, pour les sujets profanes, la rime peut varier à chaque vers, n'affectant cette fois obligatoirement que la finale des deux hémistiches. On assiste ainsi à une « modification » des normes, sinon à une libération des contraintes de la versification arabe classique.

On voit que, tant pour la poésie mystique que profane, cet emprunt de formes fixes a été bien intégré dans l'univers culturel de la partie « lettrée » de la population. Ainsi, outre l'obligation de la rime, la rigueur de la prosodie arabe a façonné une stylistique poétique qui est caractérisée principalement par la métrique et c'est ce qui en conditionne la performance orale. À cela s'ajoute une particularité qui ressortit, elle, à l'oralité : la dimension musicale. En effet, hormis la poésie moderne évoquée ici, la poésie religieuse, elle, est toujours chantée, chaque vers sur la même ligne mélodique et rythmique, la rime s'étirant en un mélisme qui en accentue la régularité. C'est d'ailleurs une phrase musicale qui sert de modèle de scansion au poète, lorsqu'il doit composer son poème, et au chanteur qui, pour s'en remémorer le rythme... et les paroles, la chantonne avant d'entamer sa déclamation. Notons d'ailleurs que chant et scansion favorisent la mémorisation de ces textes qui, même si l'on en trouve des copies écrites, sont transmis oralement depuis, pour certains, bien plus d'un siècle.

Il apparaît symptomatique que la poésie traitant de thèmes profanes, lorsqu'elle est composée suivant ces mêmes conventions métriques empruntées, ne soit pas obligatoirement chantée. En effet, pour les sujets qui y sont traités, le message porté par le texte se suffit à lui-même, alors que, pour les sujets spirituels, tous les recours sont bienvenus pour conforter le message et lui assurer son objectif : non seulement « éduquer » mais aussi toucher l'âme et pénétrer tout l'être de l'auditeur.

Poésie profane libre

Au Massina, où les conditions environnementales ont favorisé la permanence d'une tradition orale vivante liée à la vie pastorale, la poésie profane reste totalement dégagée de l'influence de cet emprunt culturel, la prosodie à formes fixes étant ici réservée uniquement à la poésie religieuse. Il s'agit donc d'une poésie libre qui, elle, n'est ni chantée ni soumise à une contrainte métrique régulière, mais qui n'en joue pas moins à plein sur les deux ressources fondamentales de l'expression orale : celles qui relèvent des qualités phoniques de la langue et celles qui sont permises par les capacités sonores et rythmiques de la voix et du souffle.

Ici, cette poésie libre comprend plusieurs genres dont l'un, le *mergol*, traite de tout sujet et est récité de façon rythmée, avec des variations en fonction des effets recherchés au cours du texte. Un poète a, pour qualifier

sa parole dans ce genre poétique, utilisé deux verbes significatifs à cet égard : *tafude* (« forger, façonner en martelant ») qui évoque le rythme des coups de marteau sur l'enclume et *tandinde* (« accorder un instrument de musique à cordes ») qui évoque l'harmonie mélodique, soit les deux composantes du traitement esthétique de la parole dans le discours poétique, discours intrinsèquement lié à l'oralité.

En témoignent ces quelques lignes du poème de type *mergol* dû au vieux poète Hammadi Hamma, qui évoque avec nostalgie ses anciennes années de transhumance au temps de sa jeunesse. On y reconnaît une certaine scansion et, surtout, une recherche d'harmonie phonique dans les successions d'allitérations :

*Ala bodal dammu gase Bodewol-Soori !
To bibbe koobi komotoo se kofa daade
to bodal-daake yeedata too yeewni
mi taw ndawuuje ana ndartini kelle
nde bane boriide ko'e, gojjude koolde
cewde daade anndude tule ceene
gore uggata so dewe dee umsa
jagga jaaroodo bodewal-daake,
di lisoo, di limta perre, di libi joobu...¹³*

Les redondances phoniques sont frappantes et accentuées par le rythme de la déclamation.

Tel autre poète, Ndyîdo Kaoudo, cultive les parallélismes mais préfère un rythme plus expressif, alternant succession de « vers » longs et de « vers » brefs pour évoquer les différents temps de la croissance d'un arbre :

*Mi wadii aawdi lekki yo waalorde
saama tobbe waabiliire
seekoo fuda
fudda haako
dadi pooccoo
foomre mawna
ki soortoo ki sooynee do woddi.
Haako e cabe ndeenta kawra
ndeen no dowdi haanoo ki !
Godduo fuu sooynoo ki*

¹³ « Puisse Grand-Marron [un de ses taureaux] savourer [le natron] aux fosses de Bodéwol-Sôri ! / Là où s'agenouillent, courbant le col, les petits des hippotragues, / où rumine au repos Grand-Marron [né] de la Vache-au-Col-Blanc : / voilà dont on a nostalgie ! / Je trouvai des autruches en pleine fête, / des noires, au crâne pelé, aux ongles rougis / et au cou gracile, qui connaissent bien les dunes sableuses, / des mâles grondaient tandis que gloussaient les femelles, / alors bondit le laudateur du Grand-Marron de la Vache-au-Col-Blanc. / [Têtes en] balanciers dénombrant les steppes, les bêtes abattent l'herbe des friches... » – SEYDOU (Christiane), éd., *Bergers des mots : poésie peule du Massina*. Prés. et trad. par Chr. Seydou. Paris : Julliard, coll. Classiques africains, n°24, 1991, 357 p. ; p. 256-257, l. 37-45.

badiido fuu sora e makki.
Ki duumoo e darnde seyiinde
gila doon faa walaa duubi !
adi njaa dow
doole pamda
cabe oonyoo
haako oolda.
Ki naywa ki naanna bilbidi
ki hoyna ki hottoo e leydi...¹⁴

L'autre genre de poésie libre – *jammooje na'i*, « louanges aux bovins » – présenté ici est particulièrement représentatif du deuxième point d'ancrage dominant de l'identité peule, le pastoralisme, et illustre un phénomène propre à la situation d'oralité de l'expression poétique : la production d'un méta-sens du texte par la conjonction de sa mise en forme stylistique, de sa mise en voix spécifique et du contexte spatio-temporel et socio-culturel de sa performance. Ce qui donne sens à cette conjonction dépend du choix d'un traitement stylistique particulier qui, s'il n'est pas assujéti à des formes fixes, n'en est pas moins informé par une règle stylistique spécifique qui est la marque du genre.

Pendant la transhumance, chaque berger, isolé au milieu de son troupeau, compose un interminable poème qu'il clame à tout vent pour s'exercer en vue des deux grandes festivités traditionnelles liées à la transhumance. La première, le *yàaral*, se déroule vers octobre au confluent du Diaka et du Niger, à Diafarabé¹⁵, où l'on assiste à une spectaculaire traversée du fleuve à la nage par l'incommensurable cohorte des bêtes encouragées par leurs bergers ; la seconde a lieu à Wouro-Dialloubé, début mars, sur les terres sèches : c'est le *degal*, la « descente » vers le lit du fleuve ; les villageois – et les « officiels » – rassemblés viennent assister au défilé des centaines de milliers de bovins qui y font leur jonction avant de rejoindre les bourgoutières attribuées à chaque groupe.

C'est à l'occasion de ces défilés que les jeunes bergers vont se livrer à une double compétition : en matière de science pastorale et de talent poétique. Un jury prime en effet les taureaux les plus gras, le troupeau le mieux entretenu et discipliné, et décerne un fanion aux bergers les plus

¹⁴ « J'ai mis en terre une semence d'arbre, un noyau : / tombent les gouttes d'une pluie d'orage / et le noyau s'entrouvre et germe. / Poussent des feuilles / et racines s'étendent / tronc grandit / et se dégage un arbre qui de loin s'aperçoit. / Feuillage et branches ensemble réunis, / c'est alors que l'ombre lui sied bien ! / Encore loin, on l'aperçoit, / arrivé près, l'on s'y abrite. / Il garde longtemps haute et plaisante taille / dès lors et des années durant ! / Puis racines affleurent / et force décline. / Branches se courbent / et feuillage jaunît. / Le voilà vieux, hanté des chauves-souris ! / Son bois s'allège et le voilà par terre. » – SEYDOU (Chr.), éd., *Bergers des mots...*, op. cit., p. 190-191, l. 3-21.

¹⁵ On peut voir le déroulement de ces festivités dans le film documentaire de Pascale Kouassigan : *Dans le miroir du fleuve*. DVD, Collection Lumière d'Afrique, #02, 52 minutes, Doc Net films, 2010.

experts. Ce concours pastoral se double d'un concours poétique dont la récompense, elle, n'est que la renommée escomptée.

Ce genre poétique n'est cultivé par ces jeunes gens que durant les quelques années où ils pratiquent la transhumance : une fois parvenus au statut d'adultes par le mariage, ils reviennent à la vie sédentaire et n'exploitent plus leur talent ou alors recourent à d'autres genres poétiques, tel le *mergol* évoqué ci-dessus. Ce qui apparaît comme une création poétique est en réalité et surtout un exercice culturel dont reste à comprendre le fonctionnement et la signification.

Ce genre très sophistiqué se distingue par son thème commun incontournable, son mode de déclamation et les techniques stylistiques qui lui donnent forme.

Le thème commun traité est prévisible : la marche inlassable des troupeaux dans un cadre spatio-temporel sans surprise ; environnement naturel et monde animal en constituent l'unique sujet, mais se prêtent à une profusion lexicale relevant de ces champs sémantiques : qualificatifs relatifs aux robes (couleurs, formes et places des taches) et aux cornes des bovins et termes relevant de l'hydrographie, la pédologie, la topographie, la toponymie, la botanique et la météorologie.

Ce qu'il y a de plus frappant dans le contenu de ces poèmes, c'est que le traitement du thème y est essentiellement descriptif et vocatif ; on y remarque l'absence de tout épisode narratif et, en conséquence, une absence de structuration interne : pas même d'introduction ni de conclusion sinon, pour certains, un coup de sifflet pour en annoncer et en clore l'énonciation. Tout se passe comme si, tout en faisant défiler son troupeau, et dans le brouhaha et la poussière, le berger-poète ouvrait et fermait à volonté les vannes au flux des mots ; et, en général, il s'arrête sur un simple « *mi tampii* », « je suis fatigué », laissant entendre que ça pourrait continuer. Et de fait, d'année en année, tel poème a pu être complété et atteindre... 1 072 vers !

Pour ce qui est, à présent, du mode de profération, le terme de « performance » prend ici son double sens : l'auteur prend sa respiration et laisse fluer à une vitesse maximale un flot effréné de syllabes jusqu'à perte du souffle, tout en s'aidant d'une modulation du rythme et de l'accentuation, suivant un mouvement complexe qui superpose deux systèmes d'intonation : l'un ample qui suit les reprises de souffle, l'autre haché, scandé par la prononciation des sons de la langue qu'impose à la voix l'organisation du discours. C'est à l'aune de la musique des mots, et de la clarté et des qualités sonores de l'élocution que se mesurera le succès du poète. Corollaire de cet objectif de mise en forme vocale particulière, l'élaboration du texte obéit à une recherche stylistique tout entière orientée vers une manipulation de la langue en tant que matériau sonore. Le sujet traité ne se prêtant à aucune originalité, c'est sur cet aspect de la langue que chacun devra exercer son talent pour se distinguer.

C'est ainsi que, sur le plan stylistique, les mots se trouvent agencés dans la chaîne du discours selon une technique précise pour aboutir à une savante marqueterie sonore dont on ne peut suivre et apprécier les effets que si chaque élément en est clairement perçu, d'où la prouesse vocale de leur profération. C'est en effet sur les propriétés phoniques de la langue et les effets de rythme de leur agencement que repose toute la recherche stylistique. Anaphores, épiphores, anadiploses, etc. sont combinées avec parallélismes, chiasmes, rimes, etc. ; tout mot est placé là « où il sonne bien », dit tel poète, pour combiner un entrelacement d'échos tout en assurant une continuité à ce chapelet sonore ; l'enchaînement des composantes phonématiques, autant dire acoustiques, du discours ne doit souffrir aucune discontinuité. Pour garantir la continuité sonore du discours, la technique dite du « tuilage »¹⁶ est utilisée. Celle-ci consiste en la reprise en allitération de tel ou tel constituant phonique des mots, avec une attention particulière donnée au passage d'une allitération dominante à une autre, qui doit toujours être annoncé et progressivement introduit, afin d'éviter toute transition abrupte. On en trouve un exemple ici, si l'on s'en tient aux consonnes :

*Di koy daneeji hono nyaale [d / d / h / ny]
 coli hono nyaabi [c / h / ny]
 cofeteedi nde harbu nyaadi [c / d / nd / h / (rb) / ny]*

L'allitération nouvelle en -ll-, -g- et -m- est introduite dans un vers où persiste, mais en désordre, la succession -d-, -h- et -ny- :

*ny*alla haareede geelle [ny / ll / h / r / d / g / ll]
gese ngulli ndiyam [g / ng / ll / nd / m]
gere ngulli mooyu [g / ng / ll / m]
genteeji ngulli moolle [g / ng / ll / m / ll]

La nouvelle allitération dominante en -k- et -r- est introduite par le tuilage avec l'allitération en -m- et -ll- et la répétition du -t- du dernier vers (*genteeji*) :

mi wullitoo moobbam Bareyma [m / ll / t / m / bb / m / b / r / m]
 e Bakkay Sirifi [b / kk / s / r]
Karsani [k / r / s]
Karuasa [k / r / w / s]
Karal-Lewli...¹⁷ [k / r / l / w / l]

¹⁶ Sur ce sujet, voir : *Peuls du Mali. Poésie pastorale / Poésie religieuse*. CNRS, canal U. En ligne : https://www.canal-u.tv/video/cnrs_ups2259/poesie_pastorale.11497 (c. le 28-10-2019).

¹⁷ « ces bêtes-là, des blanches comme aigrettes / des piquetées comme pigeons des rôtiers / sorties du troupeau quand la bataille est rude / sont, tout le jour, dans les bourgs, nourries à satiété / [tandis que] champs pleurent après la pluie / francolins pleurent après un terme / jeunes étalons pleurent après du natron / et que je me plains à mon marabout Bourayma / et Bakkaye Sirifi / Karsani / Karouassa / Karal-Léouli... [et 6 noms de lieux] » – SEYDOU (Chr.), éd., *Bergers des mots...*, op. cit., p. 70-71, l. 475-486.

Il est évident qu'avec une telle technique, on peut obtenir une concaténation de mots indéfiniment perpétuée, chaque mot pouvant être relayé par une suite d'autres, ayant en commun tel ou tels de ses constituants phoniques. L'effet immédiat est une impression – oppressante à un certain degré – d'un irrépressible flux verbal déversant une succession de mots pouvant s'engendrer les uns les autres par leurs seules sonorités, dans un enchaînement dynamique potentiellement *ad vitam aeternam*.

Ces techniques stylistiques ne font que corroborer un sentiment de *continuum* qui est suggéré tant par le contenu des textes que par leur modalité d'énonciation, *continuum* qui s'avère finalement la notion-clé de ce genre littéraire. Et c'est là que la langue, outil d'expression et de transmission de sens, se voit ici reconnue, et surtout travaillée en tant que matériau sonore susceptible de devenir, en tant que tel, porteur d'un méta-sens.

Peut-on déceler la raison d'un tel choix ?

Il est évident que cette déclamation de textes – qui, disant tous la même chose, n'ont pas de fonction informative déclarée –, produite dans ces circonstances publiques fortement marquées, fait partie intégrante d'un acte socioculturel global dont reste à comprendre la motivation.

La coïncidence du défilé de centaines de milliers de bovins aux robes extrêmement variées¹⁸ et du déversement par le berger qui les accompagne de ce torrent de vocables dévidant leurs sonorités, suscite une évidente impression de synesthésie : défilé et poème sont comme le doublet l'un de l'autre. Dans le troupeau, les vaches suivies de leurs petits présentent une succession de robes dont les couleurs et les formes de taches combinent traits hérités et modifications, et le cortège de ces corps où se tissent toutes ces combinaisons apparaît comme la projection visuelle du poème qui s'écoule en une longue chaîne audible de mots qui, eux aussi, semblent chacun en engendrer d'autres qui leur ressemblent tout en s'en différenciant. Comment, alors, ne pas déceler en cette coïncidence une certaine signification ? Mais laquelle ?

Il faut dire que ce retour des troupeaux est, pour tous, tant bergers que villageois, un moment très fort de la vie. Sur le plan humain, c'est, pour les bergers, la perspective de renouer avec une vie sociale plus normale ; c'est aussi une occasion fort gratifiante, dans ce contexte de festivités agonistiques, de se faire valoir aux yeux de l'assistance et surtout des jeunes filles. Pour les villageois, c'est le soulagement de constater le bon état de leur bêtes et la satisfaction de reconnaître le savoir-faire de leurs jeunes fils, revenus eux aussi sains et saufs de ces longs mois d'épreuves solitaires, sans compter que, plaisir plus prosaïque, c'est aussi l'accès aux produits laitiers si appréciés – matériellement et symboliquement – par les Peuls.

¹⁸ Contrairement à d'autres groupes peuls qui sauvegardent l'uniformité phénotypique de leurs troupeaux, ceux-ci apprécient la diversification des robes.

Il y a donc, dans cette manifestation, une charge complexe ressortissant à tous les domaines – économique, écologique, social, culturel, affectif... – parmi lesquels reste alors à reconnaître la place de la création poétique. Pour cela, il faut évoquer à nouveau celle que tient la langue dans les représentations des Peuls.

En effet, comme pour tous les peuples de pasteurs nomades, la langue reste non seulement le seul lien inaliénable avec leur humanité tant qu'ils sont seuls durant des mois avec leurs bêtes, mais aussi le seul matériau alors disponible sur lequel puissent s'exercer à loisir leur talent créatif et leur recherche esthétique. Aussi est-il prévisible que leur investissement artistique s'oriente d'emblée vers l'expression verbale et, en particulier, poétique ¹⁹.

Par ailleurs, il est bon de rappeler que les légendes d'origine des Peuls présentent l'originalité d'accorder un rôle fondateur à la langue. On raconte en effet que deux enfants (frère et sœur) s'étant un beau jour mis à parler une langue inconnue de leurs parents, ceux-ci les prirent pour des djinns et, effrayés, les chassèrent. Errant dans la brousse déserte, les enfants, parvenus sur la rive d'un lac ou d'un fleuve, y allumèrent un feu qui attira hors de l'eau les premiers bovins. C'est ainsi qu'ils se constituèrent un troupeau qui leur permit de survivre ; toujours isolés par leur langue, ils s'unirent et, de leur couple incestueux, naquirent les premiers Peuls qui eurent donc en héritage un troupeau de bovins et une langue.

Cette légende montre à quel point langue et pastoralisme sont perçus comme fondamentalement constitutifs de l'identité peule ; et cette dualité se reconnaît bien dans la rencontre privilégiée, lors de ces fêtes du *yàaral* et du *degal*, entre ces deux données qui font manifestement l'objet d'une égale valorisation. Rien d'étonnant dès lors que s'y trouve aussi investi le sentiment esthétique, et cela, dans le domaine correspondant à chacune de ces données : visuel pour le troupeau, acoustique pour la langue.

Avec la coïncidence entre l'enchaînement des formes et des couleurs liant les bêtes les unes aux autres dans le défilé et celui des sons des mots dans le poème déclamé, cette obsession d'un *continuum* que rien ne devrait pouvoir suspendre apparaît alors comme une projection d'une autre obsession tout à fait légitime : celle d'un espoir de fécondité ininterrompue, gage de survie physique et culturelle.

Ainsi, pour ce qui est de l'individu berger, l'exhibition simultanée de son savoir-faire pastoral et de son savoir-dire linguistique est ici la démonstration aux yeux des « anciens » assemblés qu'il appartient bien à

¹⁹ L'autre domaine artistique dont ils peuvent disposer, le musical, se réduit au jeu du flutiau en tige de mil et du tout petit luth monocorde, seuls instruments qui leur soient autorisés par leur statut social, et encore, seulement tant qu'ils n'intègrent pas, par leur mariage, la classe des adultes et ne partent plus en transhumance.

cette communauté peule dans ses deux composantes indissociables, le bovin et la langue, et qu'il participe à sa survie.

Et, pour la communauté, cette notion-clé de *continuum* assumée tant par le croît des bêtes ici exhibé que par ces poèmes déclamés, apparaît aussi comme une représentation symbolique plus générale : celle d'une promesse de perpétuation de ce qui la constitue dans son identité même. Voilà ce qui semble conférer à ces manifestations du *y'aaaral* et du *degal*, dont le renouvellement annuel est déjà en soi un gage de la vitalité de la culture peule, une résonance de rituels propitiatoires collectifs de fécondité et de pérennité.

Reste ouverte une dernière question : l'alternative formes fixes / poésie libre ne serait-elle pas liée aux situations respectives des sociétés de culture écrite ou de culture orale ?

Le recours à des codifications strictes applicables à l'expression poétique et le travail sur la langue que cela exige impliquent une certaine distanciation dans l'acte de création, ce que semble favoriser la composition de l'œuvre dans les cultures où l'écrit est devenu la norme littéraire et où, pour l'auteur, du fait même de la communication relayée, le rapport à son texte est bien plus prégnant que le rapport à ce destinataire anonyme qu'est son éventuel lecteur, et à tout l'environnement contemporain.

En effet, cette distanciation s'étend non seulement au destinataire du texte, mais aussi au contexte de sa réception ; cela focalise d'autant plus l'attention sur le texte en tant que tel, et entraîne l'émergence d'une classification en genres qui sont déterminés, de l'extérieur, par des caractéristiques formelles précises et contraignantes, telles, pour la poésie, la métrique et les règles de la prosodie. À l'objectivation du destinataire, corollaire de son anonymat, répond cette objectivation des critères esthétiques du discours qui déterminent le système des genres.

L'écriture établit paradoxalement entre le poète et l'acte créatif tout à la fois une intimité – pour ne pas dire une autotélie – et une certaine objectivité : ainsi peut-il modeler son texte, certes selon ses intentions propres, mais aussi selon les normes communes admises, ces normes représentant en quelque sorte les critères de réception de son texte par ses destinataires présumés.

Dans les cultures où la production poétique est restée orale, non seulement la composante phonique de toute énonciation se prête d'autant mieux à tous les jeux d'expression souhaités, mais l'ensemble de la situation d'énonciation joue aussi son rôle dans la création du texte. Les raisons de sa mise en forme sont conditionnées par des exigences relevant de domaines plus complexes et de situations plus mouvantes, ce qui induit davantage de souplesse avec des normes répondant à d'autres critères que des règles fixes applicables à la seule langue. Les critères déterminant les genres relèvent de domaines plus larges. Chaque texte prend forme en fonction des circonstances de son énonciation, des qualités et du statut

tant de ses destinataires que de son énonciateur, et les règles relatives au discours et à la langue se conforment à ces exigences contextuelles, l'expression littéraire s'inscrivant plus dans la dynamique d'un ensemble socio-culturel que dans la communication d'une création individuelle, et visant plus une participation solidaire au partage d'une culture commune qu'une recherche intime d'une formalisation – si possible esthétique – d'un message strictement personnel.

Ne serait-ce pas cette différence fondamentale de la place de la littérature dans ces deux situations qui expliquerait les régimes respectifs de la prosodie dans les cas de la poésie écrite et de la poésie orale ? Dans le cas qui a été traité ici, la poésie religieuse nous apparaît comme un genre hybride : elle emprunte ses règles à une poésie de « tradition écrite », certes, mais elle est composée et énoncée oralement, et son expression chantée ajoute à son inscription dans l'oralité pour s'assurer, semble-t-il, un impact plus prégnant sur ses destinataires. La poésie libre, elle, n'a pas besoin de recourir au chant : son impact est assuré par une co-production associant les jeux stylistiques sur la langue et l'expression vocale, mais aussi le statut des énonciateurs et l'ensemble du contexte d'énonciation. Certes, le travail sur la langue se donne aussi des règles, mais il ne saurait se limiter à des formes fixes applicables au seul code linguistique.

La production poétique des Peuls du Massina, en présentant cette situation hybride, du fait du double ancrage de la culture peule – fruit d'une tradition orale originelle toujours vivante et d'une profonde imprégnation islamique associée à une tradition écrite d'emprunt –, nous a offert par là même un exemple privilégié des raisons favorisant l'adoption ou l'ignorance de formes fixes dans l'expression littéraire.

Christiane SEYDOU ²⁰

²⁰ Directeur de recherche honoraire au CNRS – LLACAN.