

## Le dess(e)in de la rime

### La poésie strophique de Mauritanie a-t-elle un lien avec le *muwaššah* ?

Catherine TAINÉ-CHEIKH

La Mauritanie, à laquelle est associée l'image quelque peu flatteuse de "pays au million de poètes", compte en fait moins de *šu'arā*<sup>2</sup> (les compositeurs de *šī'r*), que de *mġannyīn*, les compositeurs de *ġnā*. Comme pratiquement toute la poésie en dialecte *ħassāniyya* (*ġnā*) est une poésie strophique, la question de ses rapports avec le *muwaššah* s'impose avec une certaine évidence, du moins dans la tradition (lettrée) maure elle-même.

En hommage à Federico Corriente, dont les travaux sur la poésie andalouse ont tant apporté à la connaissance de l'arabe d'Espagne et de la culture arabo-musulmane, je me propose de revisiter la tradition maure sur la question si délicate — aux implications presque autant idéologiques que scientifiques — des 'origines'. Pour cela, j'envisagerai la rime, successivement, dans les strophes usuelles et dans celles qui le sont moins.

Les assonances de la rime et les régularités du mètre sont deux moyens d'insuffler du rythme au langage. Sans être obligatoires, elles sont donc toutes deux fréquemment employées en poésie. Elles ne sont nullement exclusives l'une de l'autre mais il n'est pas impossible que l'importance prise par l'une n'ait tendance à se faire au détriment de l'importance de l'autre. C'est du moins l'impression qu'on pourrait parfois avoir en étudiant la poésie arabe et en considérant les deux grands genres qui s'y distinguent souvent: d'un côté des poèmes à la rime uniforme ou peu variée (*aaaaaaaa...* ou *ababababab....[cbcbcbcb...]*...), de l'autre des poèmes structurés en strophes par l'alternance de plusieurs rimes, selon un schéma plus ou moins complexe.

#### 1. La poésie populaire maure ou *ġnā*

##### 1.1. À propos de la définition du *ġnā*

S'agissant de la poésie en dialecte *ħassāniyya*, l'usage du terme *ġnā* présente un certain flottement. Comme le terme de *biḏān* qui admet, selon les

contextes, deux acceptions différentes<sup>1</sup>, celui de *ḡnā* donne lieu à des définitions partiellement contradictoires.

Dans certains usages, le lexème *ḡnā* désigne l'ensemble des vers composés dans le dialecte mauritanien, le *ḡassāniyya*. De ce point de vue, les définitions de *ḡnā* et de *šīʿr* sont strictement complémentaires (ce qui relève du *ḡnā* n'est pas du *šīʿr* et réciproquement) et l'emploi des deux termes permet de couvrir la totalité de la production poétique en arabe des Maures — ce qui est souvent fort utile, en particulier pour amorcer une réflexion sur la poésie en dialecte —.

Apparemment, la distinction se fonde principalement sur la nature de la langue utilisée mais, dans la mesure où la structure syllabique des langues a un rapport étroit avec la métrique (comme je l'ai montré du moins dans le cas du *šīʿr* et du *ḡnā*, cf. Taine-Cheikh 1983), la différence de langue se double de différences cruciales au niveau de la prosodie, tant pour la définition de la syllabe et du pied que pour celle des mètres. Il est donc important de dire que, même si les mètres les plus usités peuvent changer d'un genre poétique à un autre et même si certains mètres sont spécifiques à certains genres, l'ensemble de la poésie en *ḡassāniyya* est une poésie *mawzūn* ('mesurée') où les vers présentent toujours une grande régularité du point de vue de la nature et du nombre de ses syllabes.

On explique généralement la polysémie de *ḡnā* ('chant, fait de chanter; poésie populaire (en dialecte); versification en *ḡassāniyya*') par le fait que la poésie en dialecte est très souvent chantée — c'était, semble-t-il, la seule à l'être jusqu'à une période assez récente —. Certains mètres du *ḡnā* sont d'ailleurs associés très étroitement à certaines parties ('modes') de l'art musical maure des griots. Plus 'chantable' d'ailleurs que nécessairement 'chanté'<sup>2</sup>, le *ḡnā* tient peut-être son nom du fait qu'il a d'abord été inventé par les griots, mais il pourrait aussi le devoir à sa parenté avec la *qaṣīda*<sup>3</sup>, notamment sur le plan métrique. Il est en effet intéressant de noter que, chez les anciens bédouins, on aurait relevé une hiérarchie et une spécialisation de fonctionnement entre la versification 'noble' de la *qaṣīda* (destinée à être chantée: *tagḡhannā*) et celle, sans prétention artistique, des poèmes composés en mètre *radjāz* (destinés à être psalmodiés: *tarannama*), cf. W.P. Heinrichs 1995: 302. Selon ce point de vue — qui reconnaît à la poésie chantée une métrique plus complexe et plus aboutie —, l'appellation *ḡnā* prend, au delà de l'aspect fonctionnel, un aspect technique et esthétique positif.

En tout cas, en d'autres circonstances (peut-être plus fréquentes), le terme de *ḡnā* est réservé aux seuls poèmes en *ḡassāniyya* composés sur le patron du *ḡāṽ*, de la *ṭalʿa* ou d'une combinaison des deux — souvent d'un *ḡāṽ* et d'une ou

<sup>1</sup> L'une, très englobante, de "tout individu ayant comme langue 'maternelle' le *ḡassāniyya*" (= tous les Maures) et l'autre, beaucoup plus restreignante, de "tout individu 'noble' ayant comme langue 'maternelle' le *ḡassāniyya*" (= les seuls Maures 'blancs'), cf. Taine-Cheikh 1989.

<sup>2</sup> Ne serait-ce que parce que le chant est pratiquement interdit pour tous les lettrés alors qu'ils constituent pourtant une proportion importante des *mḡannyīn*.

<sup>3</sup> Sur l'hypothèse de cette filiation et les étapes possibles de l'évolution, cf. Miské 1970: 53-54.

de plusieurs *ṭalʿa*-s —. Il laisse alors de côté divers genres poétiques — les distiques féminins (*tabrāʿ*) comme les longs poèmes de louange composés quasi exclusivement par les seuls griots (*thäyḍīn*, *ṛasm*, ...) — qui sont désignés par des termes particuliers. Comme c'est généralement le *ḡnā* dans son sens restreint qui est rapproché de la poésie andalouse et du *mālḥūn*, j'étudierai d'abord les formes usuelles de la poésie strophique.

### 1.2. Les unités strophiques du *ḡnā*

La rime concerne l'unité prosodique usuelle appelée *tāwḍwīt* (pluriel *tīwḍwātən*), d'un nom emprunté au zénaga (berbère de Mauritanie) signifiant "battant de porte" (Leriche 1950: 713 note 1)<sup>4</sup>, le sens d'"hémistiche" étant apparemment commun au zénaga et au *ḥassāniyya*. Dans la poésie strophique il faut deux hémistiches pour constituer un vers<sup>5</sup>.

Il existe deux types de strophe, le *ḡāw* (dont l'étymologie serait, pour certains, liée à la notion même de rime — *qāfiya* en classique) et la *ṭalʿa* (*litt.* montée).

Le *ḡāw* comprend théoriquement deux vers (quatre hémistiches), les hémistiches pairs et impairs rimant entre eux: *abab*.

<i>ya (ä)hl aswäyd al mā-h əl-ḥəllä</i>	<i>nāsəḥ-kum w-aṣli nəbji-kum</i>
<i>ʿan vī-kum ḥūnāti ṭəvlä</i>	<i>lā kəbrət vī-kum təḥli-kum</i>

"ô vous ähl Asweyd qui n'être pas gens de cour  
 "Laissez un vieil ami vous donner ce conseil,  
 "Vous avez parmi vous une belle jeune fille  
 "Dont l'épanouissement parmi vous fera des ravages."<sup>6</sup>

La *ṭalʿa*, qui comprend théoriquement trois vers (six hémistiches), se compose de deux hémistiches à rime uniforme (*aa*) suivies de quatre hémistiches à rimes alternées (*abab*) selon le schéma global suivant: *aaabab*. Elle se caractérise donc par un enchaînement initial de trois rimes identiques appelées *ḥəmr əṭ-ṭalʿa* (*litt.* les rouges de la *ṭalʿa*).

<sup>4</sup> Cf. *tefḍwīt* pluriel *tifḍwiten* "porte (pièce mobile servant à fermer une maison)" en touareg *tayərt* (Prasse, Alojaly et Mohamed 2003: 164) et, plus généralement en berbère, FLW 1 "porte" (Nait-Zerrad 2002: 573).

<sup>5</sup> Certains auteurs, tel Miské (1970: 51), préfère user du terme de "vers" pour traduire *tāwḍwīt*, mais cela ne change pas l'analyse en profondeur.

<sup>6</sup> Ce poème semble sans doute bien anodin dans sa traduction — les mots sont, comme c'est la règle dans le *ḡnā*, sans aucune recherche —, mais tout est dans l'esprit (ici l'allusion à une fraction des *Idāwʿiṣ* (dont les membres sont d'autant plus nobles qu'ils vivent à distance de la cour émiral *ḥəllä*), a son importance. Ajoutons en faveur de ce *ḡāw* qu'il m'a été donné comme représentatif du *ḡnā* apprécié dans la Mauritanie de l'Est de la Mauritanie.

həḍt əmʿa ʿayšä gədd əḍvər  
wāqt ət-təhlāb ʿh ānä həḥr  
həḍt əḥməyšä wə ḥməyšä wə-ḥ

w-ubarragt u gālū-li məḥr  
aḥməs məḥḥāt əmʿa ʿayšä  
məyšä wə ḥməyšä wə ḥməyšä

"J'ai passé avec Aïcha un trop bref moment / puis on m'a traité de voleur et on m'a chassé,

"Pendant la traite ô! je connus la liberté / à cinq reprises avec Aïcha,

"J'ai passé un instant, un instant, un in / stant, un instant et un instant."<sup>7</sup>

Le *gāv* et la *ṭalʿa* peuvent être prolongés par des vers présentant les mêmes rimes alternées *a* et *b*. Le *gāv*, lorsqu'il reçoit deux hémistiches supplémentaires, est dit *msättāt* (litt. porté à six): *ababab*. L'allongement semble cependant beaucoup plus fréquent dans le cas de la *ṭalʿa*, comme on le verra ci-dessous. Plus généralement on peut dire que l'extension des formes strophiques de base peut se faire de manière très simple et avec beaucoup de souplesse, mais il est assez rare qu'elle s'allonge de plusieurs vers sans présenter au moins un changement de rime.

### 1.3. Quelques schémas strophiques

C'est uniquement le changement de rime qui détermine, formellement, le passage à une autre strophe. Voici l'analyse de deux *dīwān*-s, à titre d'exemples concrets: la poésie amoureuse de Mḥammed Ould Ahmed Youra<sup>8</sup> présentée par (Ould Ahmedou Bamba 1981) et le *ḡnā* de Mohamed Ould Adebba (Ould Zenagui 1994).

Pour faciliter l'identification du schéma strophique, je souligne chacun des *gīvān*.

Dans son *ḡnā*, Mḥammād wull Aḥmād Youra (Ould Ahmedou Bamba 1981) ne dépasse jamais deux strophes et la plupart de ses vingt poèmes ne comporte qu'une *ṭalʿa*, allongée ou non:

— 8 poèmes = *ṭalʿa* (3 v.): *aaabab*

— 3 poèmes = *ṭalʿa* allongée

1 x 4 v.: *aaababab*; 1 x 5 v.: *aaabababab*; 1 x 6 v.: *aaababababab*

— 2 poèmes = *gāv* + *ṭalʿa* (5 v.): *abab cccbcb*

— 7 poèmes = *ṭalʿa* + *gāv* (5 v.): *aaabab cbc*

Voici trois poèmes de cinq vers, comprenant soit une *ṭalʿa* allongée (a), soit un *gāv* suivi d'une *ṭalʿa* (b), soit une *ṭalʿa* suivie d'un *gāv* (c).

(a) *lə-mtäyyən ḥāsi v ət-tʿdāl*  
(u) *təntəḡḡād zād əb-ḏik əl-ḥāl*  
(u) *hādä bi-k-əlli mā yəngāl*  
*wə ḡül ənn-ak tārək təḥžāl*

*yəššābəh l-u ʿand-i muhāl*  
*mānaḷḷa māhi baʿd āḡaḍ(ḍ)*  
*ʿətt ətkäḍḍäb vī-h u taḡmaḍ*  
*lə-mtäyyən ʿətt u təntəḡḡād*

<sup>7</sup> Pour une traduction littérale de cette jolie *ṭalʿa* cf. Taine-Cheikh 1988-89: 83. Elle a été recueillie par Dustin Cowell (1984: 2).

<sup>8</sup> Apprécié autant pour ses compositions en classique qu'en dialectal, il est célèbre aussi pour avoir initié un certain mélange entre les deux, appelé *z-zrāygā* (litt. la bigarrée).

*aṣl aṭrūh äntä ya d-dälläl*

*l-əž-žənnä marwah baʿd abyad*

"Le-Mteyyin m'est si cher / que je ne peux trouver un puits qui lui ressemble

"Et Tintigdad, en ce domaine, / ne lui cède absolument en rien,

"Mais parce que cela n'est pas à dire / tu feins de démentir et même de te moquer,

"Tu prétends que tu ne veux plus te souvenir de / le-Mteyyin et Tintigdad,

"Crois-tu donc ainsi, ô mon âme, parvenir de nuit au paradis / et décrocher la lune ?"<sup>9</sup>.

(b) *lə-mtäyyən mən ʿəlb-u l-aṣrag*  
*əʿlä təntəgḏaḏ mā yälḥag*

*ḥadd əʿlä vumm-u gaḏḏ u gaḏ(ḏ)*  
*ḥadd əvṭan ʿan ḏāk iwaʿṣaḏ*

*lə-mtäyyən mā nəsmi-h ətläyt*  
*kāvi-ni vətt əlli šāräyt*  
*ḏu l-äyyām u ḏāk əmn ənʿit*

(u) *lā nəsmi təntəgḏaḏ ḏannäyt*  
*əl-hum b-änn-i li vi-hum ḥaḏ(ḏ)*  
*əl-ʿəzzä kāmäl mətmägraḏ*

"À descentre vers le-Mteyyin, du haut de sa dune bigarrée, et à descendre encore

"Sur Tintigdad sans y trouver âme qui vive, voilà qui est bien consternant !

"Le-Mteyyin, je ne prononcerai plus son nom ni celui, je pense, de Tintigdad

"Je me contenterai du signe que je leur ai fait pour signifier mon émoi

"Ces derniers jours, car à trop montrer ses sentiments on s'expose à déchoir."

(c) *naʿṣav läylä və gräyn*  
*dʿigäynät ət-təntäyn*  
*və-bräyg aʿmäš wə mnäyn*

*əl-vərnān əlli bāyn*  
*bətt əllā nətnäymäš*  
*əngül ərtəb yaṣmäš*

(u) *mən gəblä žāt əgbāl*  
*iväggäd bərbäg vāl*

*ərwäyḥa nəššət nəšš*  
*wə ḥsäyy ähl amännäš*

"Je me rappelle le temps passé dans le petit bosquet / d'euphorbes, là-bas entre

"Les deux Dyigueynät, / cette nuit passée à contempler,

"Un petit éclair vacillant qui renaissait sans cesse quand je le croyais évanoui;

<sup>9</sup> L'expression *raḥ marwah äbyaḏ* ("arriver au soir d'une arrivée blanche") a le sens de "prendre ses désirs pour des réalités".

"Puis brusquement, du Sud, se leva / un petit vent, il souffla une brise légère

"Qui apportait le souvenir de Rbig-Vâl / et du petit puits des Ähl Amennech".

Par comparaison, voici ce que donne le *diwān* de Muḥammād wull Adubbā (1898-1958) du point de vue des rimes et de l'enchaînement des strophes:

- 4 poèmes = *ṭalʿa* allongée  
3 x 4 v.: aaababab; 1 x 6 v.: aaababababab
- 3 poèmes = *gāv* + *ṭalʿa* (allongée ou non)  
1 x 5 v.: abab ccchcb; 2 x 7 v.: abab ccchcbchcb
- 11 poèmes = *ṭalʿa* allongée + *gāv*  
3 x 6 v.: aaababab chcb; 3 x 7 v.: aaabababab chcb; 1 x 8 v.: aaababababab chcb;  
3 x 9 v.: aaabababababab chcb; 1 x 10 v.: aaababababababab chcb
- 1 poème = *gāv* allongé + *ṭalʿa* allongée  
1 x 16: ababab ccchcbchcbchcbchcbchcbchcb
- 3 poèmes = *ṭalʿa* allongée + *gāv* allongé  
1 x 11 v.: aaababababababab chcbchcb; 2 x 12 v.: aaabababababababab chcbchcb
- 1 poème = *gāv* + *ṭalʿa* allongée + *gāv*  
1 x 9 v.: abab ccchcbchcb ddbd
- 2 poèmes = *gāv* + *ṭalʿa* (allongée ou non) + *ṭalʿa* allongée  
1 x 9 v.: abab ccchcb ddbd; 1 x 19 v.: abab ccchcbchcbchcbchcbchcbchcb ddbd
- 2 poèmes = *ṭalʿa* + *ṭalʿa* + *gāv* ou *ṭalʿa* + *gāv* + *ṭalʿa*  
1 x 15 v.: aaababababab ccchcbchcbchcb ddbd  
1 x 15 v.: aaababababab chcb ddbd
- 7 poèmes d'au moins 3 unités strophiques où les *gīvān* de mêmes rimes sont identiques  
1 x 13 v.: abab ccchcbchcb abab ddbd  
1 x 15 v.: aaababababab chcb ddbd  
1 x 16 v.: abab ccchcbchcbchcb abab ddbd  
1 x 17 v.: abab ccchcbchcb abab ddbd  
1 x 18 v.: abab ccchcbchcbchcbchcbchcbchcb abab  
1 x 20 v.: abab ccchcbchcb abab dd-db-db abab eefefef gfgf  
1 x 22 v.: abab ccchcbchcbchcbchcb abab ddbd

Les poèmes de Ould Adebba sont sans doute particulièrement longs<sup>10</sup>. À défaut d'être très représentatifs (notamment en ce qui concerne l'emploi de *gāv* comme refrain), ils illustrent bien la variété des ressources offertes par les structures strophiques du *gnä*.

La composition du poème, pour être fort libre, doit favoriser l'emploi combinée du *gāv* et de la *ṭalʿa*. On a pu constater que l'ordre était libre (*gāv*

<sup>10</sup> Notamment ceux qui ont un thème religieux, parmi lesquels on trouve deux des trois cas de *gāv* allongé.

suivi d'une *ṭalʿa* ou, à l'inverse, *ṭalʿa* suivie d'un *gāṽ*) ainsi que le nombre de chacune des unités, même si, dans le cas du *gāṽ* 'refrain', celui-ci était presque toujours premier. Mais il est important de noter aussi — même si je ne peux m'y étendre ici — que l'organisation en strophe est très liée à l'organisation signifiante du poème (cf. Taine-Cheikh 1994). Le changement de rime constitue une 'ponctuation' forte, coïncidant, dans la majorité des cas, à une fin de phrase. Les connaisseurs de *ḡnā* ne s'y trompent d'ailleurs pas, ayant souvent pour habitude de sauter une ligne à chaque changement de rime quand ils transcrivent les poèmes en caractères arabes (habitude que j'ai reprise ici). Malgré l'irrégularité de ces changements, l'appellation de 'strophe' ne me semble donc pas usurpée.

Par ailleurs le changement de rime obéit à certaines règles. À de rares exceptions près, il ne concerne que l'une des rimes (la première). Dans les deux *diwān*-s étudiés ici, un seul poème de Ould Adebba présente une petite entorse à cette règle car la 3<sup>ème</sup> *ṭalʿa* a deux rimes nouvelles (*ef*): abab cccbcbcbcb abab ddbdb abab eefefef gfgf<sup>11</sup>. Cette règle semble se vérifier très largement mais connaît aussi des exceptions, ainsi dans les deux poèmes cités par Norris (1968: 98 et 99): l'un est à rime impaire constante (abab aaacac) tandis que l'autre s'achève par un *gāṽ* à rimes entièrement nouvelles (abab cccbcb ddbdb efef)<sup>12</sup>. Vu le cas général, on peut donc se demander s'il aurait été préférable, dans nos exemples, de nommer *a* la rime constante de l'hémistiche pair, d'où *bbbaba* pour une *ṭalʿa* simple et, pour le dernier poème, baba cccacacacacacacaca baba dddadadadadada baba. Ce choix, pour être inusité, est une solution envisageable pour faciliter la comparaison.

## 2. À la recherche de modèles

### 2.1. Les modèles strophiques de la poésie andalouse

La parenté structurelle, voire génétique, entre le *ḡnā* et la poésie andalouse semble presque une évidence pour plusieurs spécialistes de la poésie maure.

Ainsi Mohamd El Moktâr Ould Bah, dans son "Introduction à la poésie mauritanienne", ponctue-t-il l'étude de la terminologie du *ḡnā* (*ḡāf*, *ṭalʿa* et *bāt* "mètre") par l'affirmation suivante: "Enfin *lā-ḡna*, par l'organisation de ses rimes, présente de grandes analogies avec le *muwaššah*" (1971: 14).

L'opinion de H.T. Norris est peut-être moins catégorique, comme nous le verrons ci-dessous, mais, pour expliquer l'apparition de la *ṭalʿa* au côté du *gāṽ*, il commence par citer une autorité maure bien connue qui semble privilégier entièrement la piste espagnole:

<sup>11</sup> Il est vrai que c'est l'un des plus longs poèmes et que le *gāṽ* qui le suit conserve très régulièrement la seconde rime *f*.

<sup>12</sup> Ainsi les deux poèmes cités par Norris (1968: 98 et 99): l'un est à rime impaire constante (abab aaacac) tandis que l'autre s'achève par un *gāṽ* à rimes entièrement nouvelles (abab cccbcb ddbdb efef). Ce dernier constitue vraiment un cas curieux car le dernier *gāṽ* serait, non seulement de rimes différentes mais encore d'un mètre différent (Norris *idem*: 100)!

"The scholar Mukhtār wuld Ḥāmidun maintains that 'the form of Ḥassāniya poetry is derived from *zajal* and *muwashshahāt*. Andalusian influences came into the country through cultural and commercial connexions, and especially the invasion of the Banū Ḥassān from the Maghrib, where they had remained for many centuries and were influenced by the environment; likewise through the Almoravids, although no example of theirs survives locally; and from Timbuctoo and the Sa'dian rulers who opened up direct communications between inner Africa and Morocco" (1968: 49).

En note, Norris ajoute quelques informations historiques sur le développement du *muwashshah* et du *zajal*, en Espagne, à partir du XI<sup>ème</sup> siècle. Il insiste sur le rôle important joué par Abū Bakr Ibn Quzmān (m. 1160) pour faire du *zajal* — jusqu'alors improvisé — une forme littéraire et souligne l'influence exercée par "the Castilian popular verse form of villancico which was used for hymns and Christmas carols" (*idem*: 49). Enfin il précise que le schème typique du *muwashshah* est: *aa bbbaa cccaa*, etc.

Dans l'ensemble des problèmes posés par le *muwashshah*, celui de la forme est incontestablement, dans le cas de la comparaison avec le *gnā*, celui qui préoccupe nos auteurs. Si l'on en croit un spécialiste de la question comme Stern, cette focalisation sur la forme est parfaitement légitime car c'est elle et elle seule qui fait la particularité du *muwashshah*:

"In contrast with its sister-genre, the *zajal*, the *muwashshah* has no peculiar subject-matter or distinctive style of its own; its individuality lies completely in its form" (1974: 12).

Cette forme se caractériserait notamment par:

- une organisation en strophe (souvent cinq par poème);
- une structure strophique présentant une alternance régulière entre des lignes à rimes distinctes (*ḡuṣn*) et des lignes à rimes communes (*simṭ*), à la manière du collier *wiṣāḥ* fait de deux rangs de perles de différentes couleurs (c'est ce qui pourrait, selon l'hypothèse de Ribera<sup>13</sup>, expliquer le nom donné au poème);
- la présence fréquente d'un prélude dont la structure correspond à celle du *simṭ* et qui porte en général le nom de *maṭla*<sup>f</sup> (du nom du premier vers de la *qaṣida*);
- l'existence d'un dernier *simṭ* particulier, appelé *ḥarja*, qui constitue une entité séparée à la fin du poème et qui doit trancher sur ce qui précède par la langue, le sujet ou le style.

Les rimes jouent un rôle essentiel et suivent un certain nombre de schèmes. Le schème fondamental — où AB et AA, qui représentent le *simṭ*, peuvent être symétriques (c'est-à-dire égaux) ou non — est: AB ccc AB ddd AB eee ... ou AA bbb AA ccc AA ... Sur cette base, on a un certain nombre de variantes, chacune des deux parties (*ḡuṣn* et *simṭ*) pouvant être allongée ou doublée — seule ou simultanément —, ainsi dans ABAB cdcddc ABAB ... ou ABCA dedede ABCA ...

<sup>13</sup> Cf. Stern 1974: 12 note 1.

Si l'on quitte le point de vue général et quelque peu théorique pour voir ce qu'il en est concrètement chez des poètes particuliers, il semble que la variété soit plus ou moins importante d'un auteur à l'autre (comme nous l'observons précédemment dans la poésie maure<sup>14</sup>). Etudiant la poésie de aš-Šuštari (et renonçant à distinguer entre *zajal* et *muwaššah*<sup>15</sup>), il constate que la structure strophique y est beaucoup plus compliquée, sous certains aspects, que celle du *dīwān* d'Aban Quzmán qu'il avait précédemment publié (Corriente 1980):

"En cuanto a la estructura estrófica de la muestra aquí estudiada de los poemas de aš-Šuštari, es rasgo marcadísimo en ella la tendencia a complicarse con rimas internas, a veces múltiples, tanto en las vueltas como en las mudanzas, con diversificación de rimas en aquéllas y otros recursos, de todo lo cual no faltan muestras en Aban Quzmán, pero con carácter aún excepcional. Mientras que en los zéjeles de este autor la estructura predominante es *aabbba* [...]" (Corriente 1986: 43).

Chez les deux auteurs, presque tous les poèmes sont "complets" (avec *maṭla*<sup>f</sup>): seuls 3 sur 149 chez Aban Quzmán et 10 sur 99 chez aš-Šuštari sont dépourvus de préluce. La présence quasi généralisée d'un préluce appelé *maṭla*<sup>f</sup> — qui par son nom, sinon toujours par ses rimes (puisque le schème *aa* n'est que l'option la plus fréquente), semble faire signe en direction de la *ṭal*<sup>f</sup> de la poésie maure — ne suffit pas cependant à établir une ressemblance nette avec la strophe du *ḡnā*. Voyons si d'autres modèles strophiques présentent une parenté plus vraisemblable.

## 2.2. Les modèles strophiques du *malḥūn*

Bien que la référence au *muwaššah* soit souvent préférée, celle au *malḥūn* est également attestée, notamment pour deux raisons. L'une, relativement contingente, tient au fait que Muḥammad al-Yadāli (auteur important du 18<sup>e</sup> siècle — donc une des sources les plus anciennes du Sahara occidental) a employé le terme de *al-malḥūn* pour désigner la poésie maure en *ḥassāniyya* appelée couramment, et depuis aussi longtemps qu'on s'en souvienne, *la-ḡnā* (cf. Ould Bah 1971: 13)<sup>16</sup>.

L'autre raison, plus nettement historique, tire argument des liens tissés entre Hilaliens et Ma<sup>f</sup>qil en Afrique du Nord, entre le XI<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècles. Les Ḥassān, auxquels la tradition attribue l'arabisation de la Mauritanie (cf. le nom *ḥassāniyya* donné au dialecte) étant eux-mêmes considérés comme une

<sup>14</sup> Précisons toutefois que les poètes maures que j'ai présentés étaient à peu près contemporains et qu'on ne peut donc pas en tirer des conséquences sur le plan de l'histoire du *ḡnā*, comme le fait Corriente dans son étude sur aš-Šuštari (1986).

<sup>15</sup> "De hecho, en el *Dīwān* de aš-Šuštari no sólo es imposible distinguir entre *muwaššah* y zéjel por otro criterio que no sea el uso del árabe clásico o dialectal [...]" (Corriente 1986: 41), cf. également note 10.

<sup>16</sup> Il est vrai que l'utilisation, dans l'arabe écrit, du lexème dialectal *ḡnā*, pose un problème. L'auteur d'*al-Wasit*, qui s'adresse à des arabophones du Moyen-Orient, semble en être parfaitement conscient et cela explique vraisemblablement l'emploi de périphrases, avec recherche d'équivalents connus du public, tels que "le *muwaššah* ... un genre que les habitants du Sahara appellent *al-ḡinā*' en arabe" (d'après Sid-Aḥmad wuld Alamin aš-Šinqīṭi [1911] 1958: 216) ou *naḏm al-azjāl al-ḥāmiyya* "les rimes en langage populaire" (*idem*: 72).

branche des Ma<sup>ʿ</sup>qil, les historiens de la littérature se sont souvent intéressés au passage de la *Muqaddima* que Ibn Khaldūn a consacré à la poésie populaire (que d'aucuns n'hésitent pas à qualifier de 'hilalienne', cf. Ould Bah 1971: 13).

Dans son livre publié en 1968, Norris privilégie, comme nous l'avons vu, le point de vue de Mukhtār w. Ḥamidūn et la comparaison avec la poésie andalouse, mais il déclare cependant à la suite, dans la même page: "Ibn Khaldūn mentions a form of poem very similar to the *ṭalʿa* in vogue in the fourteenth century" (cf. Norris 1968: 49. Dix-huit ans plus tard, c'est la référence à cette poésie populaire qui semble passer au premier plan, même si elle n'éclipse pas toute référence au *muwašṣaḥ*. En effet Norris (1986 : 53) s'attache alors au point de vue de ceux qui "deny any influence of Andalusian *muwashsha* and *zajal*", tel Muḥammad wuld Mawlūd wuld Dāddāh<sup>17</sup> qui "goes back to the *Muqaddimah* of Ibn Khaldūn to find the sources of *ḥassāniyyah* verse".

À suivre uniquement le texte de la *Muqaddima*, on resterait cependant, selon Ch. Pellat, dans l'orbite du *muwašṣaḥ*. En effet Ibn Khaldūn, qui n'emploie pas lui-même le terme de *malḥūn* mais celui de *ʿarūḍ al-balad*, "attribue la création [de cette poésie citadine] à un Andalou du nom d'Ibn ʿUmayr émigré à Fās. Il s'agit d'une poésie strophique à double rime qu'Ibn Khaldūn fait dériver du *muwašṣaḥ* et dont la structure se rapproche de certaines pièces de *malḥūn* citadin" (Pellat 1991: 232).

A. Taher, étudiant les fragments de poèmes donnés comme exemples par Ibn Khaldūn, considère que l'*ʿarūḍ al-balad* aurait pour caractéristiques (outre le fait d'être composé dans le parler des citadins marocains) les traits communs suivants:

— un prélude (*maṭlaʿ*) formé de 2 vers à 2 hémistiches chacun, du type *abab*;

— des strophes en forme de quintil, du type *cdcdcdabab efefefabab* etc., composé de 2 parties

a) une partie initiale (*bît*) à rimes changeantes de 3 vers à 2 hémistiches (*cdcdcd*),

b) une partie finale de 2 vers à 2 hémistiches dont les rimes, fixes, sont identiques à celles du prélude (*abab*);

— une fin de strophe (*qufl*) qui clôt le poème sur les mêmes rimes que celles du prélude.

Au terme de son analyse, il ajoute: "Cette sorte de strophe qui est fréquemment usitée par les auteurs de *muwašṣaḥ* est très répandue dans le *malḥūn* algérien" (Taher 1975: 364).

Il illustre ensuite son propos de plusieurs exemples, tout en relevant quelques différences entre le *ʿarūḍ al-balad* et le *malḥūn* strophique:

— variation du nombre de vers dans le prélude: il "varie de un à cinq, avec, parfois, un hémistiche impair ou pair en surnuméraire destiné à être

<sup>17</sup> Véritable historien de la Mauritanie au sens moderne du mot, même s'il n'a guère publié.

repris en chœur par l'assistance, à la fin de chaque strophe, en guise de refrain" (*idem*: 364-5),

— allongement de la strophe (du quintil à six, voire neuf vers) par allongement du *bît*,

— variation dans le rythme des vers entre le *qufl* et la strophe, par exemple en inversant le nombre de syllabes (*qufl*: hémistiche impair de 6 syllabes + hémistiche pair de 10 syllabes; strophe: hémistiche impair de 10 syllabes + hémistiche pair de 6 syllabes); variation allant parfois jusqu'à l'hétérométrie (combinaison dans une même strophe de mètres différents).

Par comparaison avec ce premier type de *melhûn* algérien qu'on pourrait qualifier de *melhûn* 'citadin', Taher constate qu'il existe un *melhûn* bédouin qui, dans son système le plus courant, "obéit à des règles moins rigides. Il consiste en groupements de vers de même mesure et de mêmes rimes alternant avec d'autres ayant des rimes et parfois même une mesure différentes" (*idem*: 377-8). Dans le poème d'Ali Kûra qu'il donne en exemple, il apparaît que ces variations de rythme vont de pair avec des irrégularités de longueur de chaque partie de la strophe, la partie initiale (*frâš*) comme la partie finale (*hedda*):

prélude *abab* - strophe 1 (4 + 3) *cdcdcdabab* - strophe 2 (3 + 4) *efefefababab*.

Enfin, Taher relève un troisième type de *melhûn* algérien, celui des quatrains et des sixains<sup>18</sup>: "Le *za...al*, comme le *muwaššah*, a exercé une certaine influence sur la forme du *melhûn* algérien citadin ou bédouin qui lui doit une de ses combinaisons strophiques les plus populaires. Il s'agit du quatrain du type: *bbba*, *ccca*, *ddda*, etc" (*idem*: 284) où Taher voit, dans la rime récurrente *a* "une sorte de *qufl* réduit à sa plus simple expression, c'est-à-dire un seul hémistiche [...] parfois un peu plus court que les trois autres" (*idem*: 286).

Pour Taher, le sixain du type *bbbaba cccaca* ... semble une simple variante du quatrain. Il le rapproche d'un type vu précédemment, hérité du *'arûd al-balad*, où seules les première et dernière strophes étaient des sixains (le vers supplémentaire ajouté dans le prélude étant repris après le dernier quatrain): *bbbaba ccca ddda eeea* [...] *xxxaba*.

Pourtant on peut se demander si le quatrain (avec sa variante le sixain), que Taher, une fois de plus, semble faire dériver de la poésie andalouse et de sa variante maghrébine, l'*'arûd al-balad*, ne pourrait pas être issue plus directement du *musammaṭ*. En effet ce dernier, de l'avis de certains savants (cf. G. Schoeler 1993: 660-1 et 813), semble avoir précédé le *zajal* et le *muwashshah*, ceux-ci ayant en fait adopté et développé (notamment par l'ajout du prélude) un modèle strophique qui remonterait peut-être au VIII<sup>e</sup> siècle. Il est sans doute d'autant plus difficile de trancher que les différentes influences semblent souvent se mêler et que l'importance de l'une et de l'autre a pu varier à la fois selon les époques et les (micro-)cultures maghrébines. G.S. Colin oppose notamment, pour le Maroc (1937: 224-7), le *malhûn* de la

<sup>18</sup> Des 'quatrains' et des 'sixains' à condition, comme le précise Taher (cf. note 720 p. 395), de compter les hémistiches comme des vers.

première période (jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle) hérité d'al-Andalus — y compris pour la langue — et celui de la période suivante (sous les dynasties 'bédouinisantes') qui est produit ou du moins largement influencé par les bardes des tribus nomades. Ces faits fournissent l'occasion à Pellat de souligner l'influence orientale très probable que ces tribus ont dû apporter avec elles dans leur migration vers l'ouest: "ce *mālḥūn* n'est pas né du jour au lendemain, et il est probable que les tribus arabes émigrées en Afrique du Nord au V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle avaient conservé leurs traditions et qu'elles composaient des vers dans leur propre parler" (Pellat 1991: 232).

L'existence de ces formes strophiques, quatrains et sixains, méritent en tout cas qu'on s'y attarde car ce sont sans doute les types qui présentent — parmi ceux étudiés jusqu'à présent — le plus de similitude avec ceux du *ḡnā*. Le modèle de la *ṭalʿa* correspond en effet de très près à celui du sixain illustré par Taher, l'un et l'autre ayant la particularité, apparemment rare, de faire suivre un vers à rimes identiques *aa* de deux vers à rimes alternantes *ab*. De plus, il faut noter que, dans l'enchaînement des strophes, c'est la seconde qui est conservée alors que la première change. Dans le cas du *ḡnā*, cependant, la parenté que Taher établit entre la rime constante et le *qufl* est particulièrement peu évidente — et pas seulement parce que, le prélude étant absent, le *qufl* ne peut en reprendre la rime. En effet, d'une part, chacun des modèles strophiques (*ḡāw* et *ṭalʿa*) est souvent utilisé seul et, d'autre part, en cas d'enchaînement de strophes, la seule règle obligatoire est celle d'associer les deux modèles. De ce point de vue le *ḡnā* manifeste clairement ce trait du *melḥūn* bédouin qui consiste, selon Taher, à varier librement la longueur des strophes.

Peut-on dire pour autant que l'on trouve réellement des modèles identiques au *ḡnā* dans la poésie bédouine ? Assurément non, même dans la poésie publiée par H. Stumme dont Cl. Breteau et A. Roth font une analyse précise, à l'occasion d'une comparaison avec la poésie villageoise de Takroûna (1990: 1-107, en particulier l'annexe C, p. 92-3). Si cette réponse plutôt négative s'impose, c'est notamment du fait de la prévalence massive des quatrains sur les sixains. La seule strophe quelque peu ressemblante est celle du *zindāli* IV, que Stumme semble considérer comme un cas unique (1894: 42 et 59): le type V, avec un prélude *aa* et des strophes (de rimes *bbbaba cccaca*) commençant par un hémistiche plus bref que les autres.

### Pour conclure

Si, au terme de ce parcours, la parenté entre le *muwashshah* et le *ḡnā* semble peu évidente, il y a lieu d'examiner encore quelques cas particuliers qui ont, eux aussi, suscité des analogies avec la poésie andalouse.

En principe, les longs poèmes de louange — souvent à caractère épique — n'ont rien à voir avec la poésie strophique. La *thāyḍinā* ressemble en effet à la *qaṣīda* et, plus encore au 'poème isométrique' du *melḥūn* maghrébin évoqué par Tahar (1975: 404-8). Dans les deux cas — et à la différence de la *qaṣīda* classique monorime —, les vers sont bâtis sur deux rimes, l'une pour les

hémistiches impairs et l'autre pour les hémistiches pairs. Il arrive qu'il y ait des changements de rime dans les *thäydīnāt*, mais rarement au début et jamais fréquemment. Surtout, ce genre poétique se caractérise par une stricte alternance de rimes dans chaque vers (*ababababababababab...*)<sup>19</sup>, y compris dans le premier — le seul, en classique, à avoir une rime interne — .

Le modèle du *thäydīn* est, de très loin, le plus fréquent, mais tous les longs poèmes des griots ne sont pas de ce type. Il arrive en effet que les vers comportent trois ou quatre hémistiches au lieu de deux.

Le vers de trois hémistiches est dit *məzzārəg* (*litt.* jeté) et Norris donne deux vers de rimes *abcabc*, à hémistiches isométriques (1968: 108-9). Pour ma part, je n'ai rencontré de vers *məzzārəg* que dans les couplets de refrain du *ṛasm* que Säddūm wəll Ndyartu composa en l'honneur de ???. Le vers du *ṛasm* fut, dit-on, inventé par ce célèbre griot du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais il ne se caractérise pas seulement par ses quatre hémistiches de rimes *aaab*: les hémistiches impairs comptent six syllabes 'brèves' et les hémistiches pairs, trois syllabes dont une, la première, est '(sur-)longue'<sup>20</sup>. Par le dessin de la rime, voire par son hétérométrie, le vers du *ṛasm* rappelle beaucoup le quatrain du *melhūn* maghrébin. Elle s'en sépare pourtant sur un point capital, dans la mesure où les rimes ne changent pas d'un vers à l'autre (*aaabaaabaaabaaabaaab...*). On reste dans le cadre du poème isométrique, avec ce *ṛasm* comme avec les autres.<sup>21</sup>

Il en est de même pour les poèmes du type *srūzi* dont les vers comptent, eux aussi, quatre hémistiches, de rimes *aaabaaabaaab...* D'après les deux exemples qui figurent dans le *dīwān* de Säddūm (1996: 87-91 et 134-5), seul le mètre diffère : les hémistiches du *srūzi* comptent une syllabe de plus (sept et quatre) que ceux du *ṛasm* et c'est la deuxième syllabe de l'hémistiche impair qui est '(sur-)longue'.

Curieusement, ce n'est que dans le poème en arabe classique de Muḥammad al-Yadāli — qui, de son propre aveu, aurait cherché à copier le poème d'un griot composé en l'honneur d'Aḥmad wull Hayba wull Noḡmāš (m. 1761-2) — qu'on trouve un exemple de poésie strophique. Dans son poème (*ṣalātu Rabbi*), en effet, seule la rime du quatrième hémistiche est constante, celle des trois autres changeant à chaque vers (*bbbaccadddaeeefffa...*)<sup>22</sup>. La ressemblance avec le *muwaššah* est ici d'autant

<sup>19</sup> Inversement, le *tmāri* (*litt.* berceuse) se caractérise par la stricte identité des rimes de chaque vers mais il s'agit d'un genre peu pratiqué, surtout chez les griots (un seul exemple dans le *dīwān* de Säddūm wəll Ndyartu, du type *aaaaaaaaabbbccddeee*).

<sup>20</sup> Le vers *məzzārəg* se compose ici d'un hémistiche isolé de sept syllabes (qui mérite vraiment le qualificatif de *məzzārəg*) et deux hémistiches 'normaux', respectivement de six et trois syllabes.

<sup>21</sup> Un second *ṛasm*, beaucoup plus court, figure dans le *dīwān* de Säddūm récemment édité (1996: 114-5). Norris a également publié, outre quelques vers du fameux *ṛasm* de Säddūm, le *ṛasm* beaucoup plus récent d'un griot moins connu (1968: 87-8). L'un et l'autre sont dépourvus de *məzzārəg*.

<sup>22</sup> Cf. aš-Šinqīṭī (1958: 223). Malheureusement l'auteur d'*al-Wasīṭ* ne donne que le premier vers du poème du griot en ḥassāniyya: *ḥabṭa naḥbaṭ-ha / lāhi nānsaḥ-ha / (u) nāzəbr ənvə<sup>ᶜ</sup>-ha / yāwṃ al-qiyāmi //*. Chaque hémistiche y compte cinq syllabes, comme dans le poème de Muḥammad al-Yadāli.

plus patente que le *gāv* constitué par les quatre premiers hémistiches, de rimes *abab*, peut être interprété comme un prélude.

L'auteur d'*al-Wasīt* avait fait le rapprochement entre le poème de Muḥammad al-Yadāli et le *muwaššah*. Je ne suis pas sûre que Ould Bah ait eu raison de rejeter ce rapprochement (1971:35). En tout cas, comme héritier potentiel de la poésie andalouse, le poème en arabe classique de Muḥammad al-Yadāli est un bien meilleur candidat que tous les poèmes composés en ḥassāniyya — et je ne parle pas bien sûr de l'argument linguistique ou métrique, mais seulement du point de vue de la rime, qui est celui que j'ai adopté ici —. Dans le cas du *gnā*, l'affirmation d'une parenté avec le *muwaššah* paraît plus idéologiquement que scientifiquement fondée ... sauf à considérer le terme de *muwaššah* comme nom générique pour désigner la poésie strophique dans sont ensemble. Concrètement, c'est certainement en regardant du côté du *malḥūn* (et peut-être plus spécifiquement celui du *malḥūn* bédouin) qu'on aura relevé le plus de traits communs.

### Références bibliographiques

- Breteau, C. H. et Arlette Roth. 1990. "De l'art poétique à Takroûna. Poèmes de l'amour et de la sagesse". *Revue des Etudes Islamiques* 58. 1-107.
- Corriente, Federico. 1980. *Grammática, métrica y texto del cancionero hispanoárabe de Aban Quzmán*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- Corriente, Federico. 1982-83. "Observaciones sobre la metrica de aš-Šuštari (materiales para un estudio diacronico del zejel y el *muwaššah*)". *Awraq* 5-6, 39-87.
- Cowell, Dustin. 1984. "Selections Ḥassāniya Ghazal Poetry of Mauritania collected from oral and written sources in 1978". University of Wisconsin-Madison. Ronéoté, 5 p.
- Heinrichs, W. P. 1995. "Radjaz". *Encyclopédie de l'Islam* VIII. Leiden: Brill. 388-392.
- Leriche, Albert. 1950. "Poésie et musique maure". *Bulletin de l'Institut Français d'Afrique Noire* XII. 710-50.
- Miské, Ahmed-Bâba. 1970. *Al Wasīt - Tableau de la Mauritanie au début du XXè siècle*. Paris: Klincksieck.
- Naït-Zerrad, Kamal. 2002. *Dictionnaire des racines berbères (formes attestées), III. D - GŸY*, Paris-Louvain, Peeters.
- Norris, H.T. 1968. *Shinqīti Folk Literature and Song*. Oxford: Clarendon Press.
- Norris, H.T. 1986. *The Arab Conquest of the Western Sahara*. Harlow/Beirut: Longman/Librairie du Liban.
- Ould Ahmedou Bamba, Mohamed. 1981. *M'hammed Ould Ahmed Youra poète amoureux*. Mémoire de fin d'études. Nouakchott: Ecole Normale Supérieure de Nouakchott.
- Ould Bah, Mohamd El-Mokhtâr. 1971. "Introduction à la poésie mauritanienne (1650-1900)". *Arabica* XVIII/1. 1-48.

- Ould Ndjartou, Seddoum (1710/1812). 1996. *Recueil de poésie populaire*. Institut Mauritanien de Recherche Scientifique: Nouakchott.
- Ould Zenagui, Cheikh El Bou. 1994. *La poésie de Mohamed Ould Adebba*. Institut Mauritanien de Recherche Scientifique (Projet "Traditions Orales, Traditions Écrites de Mauritanie"): Nouakchott.
- Pellat, Charles. 1991. "Malḥūn". *Encyclopédie de l'Islam* VI. Leiden: Brill. 232-242.
- Prasse, Karl.-G., Alojaly, G. et Mohamed, G. 2003. *Dictionnaire Touareg - Français (Niger)*, Copenhague: Museum Tusulanum Press - Université de Copenhague.
- Schoeler, George. 1993. "Musammaṭ". *Encyclopédie de l'Islam* VII. Leiden: Brill. 660-1.
- Schoeler, George. 1993. "Muwashshah". *Encyclopédie de l'Islam* VII. Leiden: Brill. 811-4.
- Stern, Samuel Miklos. 1974. *Hispano-Arabic Strophic Poetry*. Oxford: Clarendon Press.
- Stumme, Hans. 1894. *Tripolitanisch-Tunisische Beduinenlieder*. Leipzig: J. C. Hinrich.
- Šinqīṭī, Aḥmad ibn al-Amīn aš-. 1958 [1911]. *al-wasīṭ fi tarāğimi ʿudabāʿi šinqīṭ*. Cairo et Casablanca: al-Xanğī.
- Tahar A. 1975. *La poésie populaire algérienne (melḥūn)*, Alger: S.N.E.D.
- Taine-Cheikh, Catherine. 1985. "Le pilier et la corde: recherches sur la poésie maure". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* XLVIII/3. 516-535.
- Taine-Cheikh, Catherine. 1988-89. "Le ḥassāniyya: autopsie d'une dialecte vivant". *Matériaux arabes et sudarabiques* 2 (nouvelle série). 59-92.
- Taine-Cheikh, Catherine. 1989. "La Mauritanie en noir et blanc. Petite promenade linguistique en ḥassāniyya". *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée* 54/4. 90-105.
- Taine-Cheikh, Catherine. 1994. "Pouvoir de la poésie et poésie du pouvoir - le cas de la société maure", *Matériaux arabes et sudarabiques* 6 (nouvelle série). 281-310.