



HAL
open science

Canons poétiques et poésies canoniques dans la culture maure

Catherine Taine-Cheikh

► **To cite this version:**

Catherine Taine-Cheikh. Canons poétiques et poésies canoniques dans la culture maure. S. Bornand; J. Derive. Les canons du discours et la langue. Parler juste, Karthala, pp.141-168, 2018, 978-2-8111-2510-3. halshs-03087814

HAL Id: halshs-03087814

<https://shs.hal.science/halshs-03087814v1>

Submitted on 24 Dec 2020

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.

Canons poétiques et poésies canoniques dans la culture maure

Catherine Taine-Cheikh

LACITO (CNRS, Universités Sorbonne nouvelle et INALCO)

Les *Bīḍān* se définissent d'abord — objectivement et, souvent, subjectivement — par le fait qu'ils ont l'arabe ḥassāniyya comme langue maternelle. Majoritaires au sein de la population mauritanienne et présents également plus à l'Est (au Niger et surtout au Mali), ils sont les seuls arabophones de l'aire méridionale. Plus au Nord (dans le Sud marocain, le Sud-Est algérien et surtout dans les régions controversées de l'ex-Sahara espagnol) on retrouve des groupes hassanophones, d'importance variable, au contact de communautés arabophones ou berbérophones.

Du point de vue identitaire, les références socio-culturelles présentent quelques variations. Ainsi, alors que les hassanophones du Sud admettent peu ou prou l'appellation de Maures (*Moors* en anglais) comme équivalent du terme *Bīḍān*, ceux de l'aire septentrionale (et en particulier ceux du Sahara occidental) privilégient dorénavant celle de Sahraouis — en arabe comme en français¹. Cependant, au-delà de cette différenciation qui apparaît d'abord comme le produit d'histoires coloniales et post-coloniales divergentes, la conservation du ḥassāniyya au sein de ces différents groupes est tout à fait remarquable, même si l'influence subie par le dialecte aux contacts des autres variétés langagières (arabes ou berbères) est beaucoup plus nette dans les marges septentrionales.

Le ḥassāniyya est un dialecte très unifié qui présente des traits assez particuliers, souvent sans aucun équivalent ailleurs. L'appartenance du ḥassāniyya à l'ensemble des dialectes de type bédouin (plutôt mieux représenté au Moyen-Orient et dans la Péninsule arabique qu'au Maghreb) est peu surprenant, vu le mode de vie socio-économique passé de ses locuteurs (encore nomades en majorité dans les années cinquante). Il est en

¹ Le Sahara est évidemment une référence majeure pour tous les hassanophones (comme l'est le mode de vie traditionnel bédouin), mais c'est plus particulièrement par rapport aux sédentaires marocains qu'elle est devenue une référence identitaire primordiale. Dans son ouvrage sur les différents parlers arabes du Maroc, Heath (2002, p. 6-7) groupe d'ailleurs sous « Saharan type » à la fois le ḥassāniyya et les variétés d'arabe qui en sont proches.

revanche plus difficile d'expliquer comment les innovations propres au ḥassāniyya (tel le morphème *lāhi* du futur) ont pu se diffuser largement alors que les locuteurs hassanophones vivent disséminés depuis des siècles dans une grande partie de l'Afrique de l'Ouest.

Peut-être est-ce un hasard si c'est dans des textes poétiques que j'ai perçu certaines formes rares, révélatrices de spécificités marquantes du dialecte (Taine-Cheikh 1984, 1988). Mais je demeure persuadée que la poésie en ḥassāniyya, passant facilement les frontières, a pu servir de véhicule à la propagation et au maintien des normes linguistiques du dialecte. En effet, dans l'ensemble de la production poétique, celle qui rentre dans la catégorie *lā-ḡnā* est à la fois très vivante, très répandue et très normée.

Je commencerai donc par étudier les caractéristiques de cette poésie très populaire, avant de présenter, dans une seconde partie, les autres productions poétiques traditionnelles. Enfin, dans la dernière partie, je discuterai du caractère canonique ou non de certaines productions récentes, à la lumière des canons poétiques précédemment dégagés.

Il existe par ailleurs une poésie en arabe littéraire, plus élitiste, mais assez largement pratiquée dans l'aristocratie non guerrière (dans les tribus dites « maraboutiques »). Celle-ci ne sera pas étudiée en tant que telle, mais j'y ferai allusion chaque fois qu'une comparaison des canons poétiques s'imposera.

1. La poésie strophique traditionnelle (*lā-ḡnā*)

L'image de la Mauritanie comme un pays au million de poètes est une image rebattue. Pour être un peu hyperbolique, elle n'en contient pas moins une part non négligeable de véracité.

La société maure, qui est très hiérarchisée, est partagée entre différents groupes. On distingue en effet, parmi les « nobles », les guerriers (*ḥassān/ṛab*) des marabouts (*ṭalbā/zwāyā*). Dans le reste de la société, on distingue, d'une part, les artisans-forgerons (*m^ṣallmīn*) des musiciens-chanteurs dits griots (*iggāwān*) et, d'autre part, les tributaires (*āznāḡā*) des anciens esclaves (*ḥṛāṭīn*). Pourtant — et on verra que ce n'est pas le cas de tous les genres poétiques — le *ḡnā* est quasiment l'affaire de tous. Non seulement chacun, du guerrier au berger, l'apprécie et récite de mémoire de nombreux poèmes, mais encore nombreux sont ceux qui n'hésitent pas à en composer par eux-mêmes. Il faut, bien entendu, faire une distinction entre le rimailleur (*wāzzān*) et le bon poète (*mḡanni*), mais il n'est nul besoin de savoir chanter soi-même pour composer du *ḡnā* (contrairement à ce que laisse entendre le double sens du mot : « poésie en ḥassāniyya ; chant »). Il y a lieu cependant de préciser que ce genre de poésie est en principe — et,

semble-t-il, de fait — réservée aux seuls individus de sexe masculin (sur la poésie féminine, voir ci-dessous en 2.2.), signe que la division en genres n'est pas moins importante que celle en strates sociales.

Je vais maintenant aborder la question des canons poétiques qui réglementent les différents domaines, tant formels qu'esthétiques et sémantiques.

1.1. Formes poétiques

La caractéristique première du *ġnā* est fournie par ses rimes. Chaque vers se divise en deux hémistiches et chaque poème compte au moins deux rimes. L'une des rimes peut changer — déterminant ainsi le passage à une nouvelle strophe —, mais seulement sous certaines conditions. La première règle est en effet qu'on ait au moins une strophe complète, que celle-ci suive le modèle du *ġāv* ou sur celui de la *tal^sa*.

Du fait de la préférence du *ġnā* pour les rimes internes croisées, il est habituel de décompter les hémistiches plutôt que les vers, d'autant que les poèmes courts, à une seule strophe, sont très fréquents².

Dans le premier canon poétique à quatre hémistiches (le *ġāv*), les rimes sont uniquement croisées — les hémistiches d'un même vers étant des rimes différentes (*a* et *b*). Dans le second (la *tal^sa*), le premier vers se distingue des suivants parce qu'il présente deux rimes identiques (*a* et *a*).

1.1.1. Le premier poème est un *ġāv*. Cette forme poétique très courte ne comprend que quatre hémistiches de rimes croisées *abab*. Les rimes (ici en gras) comprennent régulièrement plus d'un phonème (voir la rime *a* en *ân*), voire même plus d'une syllabe (voir la rime *b* en *ûmā*).

Ce poème est attribué à Aḥmad Bâba Miské qui l'aurait composé dans les années 1950 au moment de la création de la Naḥḍa (« la Renaissance »), mouvement politique anticolonial qui prônait l'indépendance de la Mauritanie ou son rattachement au Maroc.

Poème 1

1 *naḥnā hāḍu ġowm əl-bīḍān mən lə-ṣṣrab mā-hi mäktûmü*

2 (*u*) *mən ʹlli nāṣəṣ ḍā ṣ-ṣəltān mā-h ən-nā qāḍi säddûmü*

« Nous autres les Bīḍān / Sommes incontestablement des Arabes,

« Nous soutenons le sultan [du Maroc] / Et pas comme le cadi Saddûma³. »

1.1.2. Le second poème est une *tal^sa*. Cette forme poétique comprend un vers de plus que le *ġāv*. Les quatre hémistiches de rimes croisées *abab* sont

² Dans la mesure du possible, chaque vers est sur une ligne. Les hémistiches sont séparés par un espace dans la transcription et par une barre oblique dans la traduction.

³ Si le poème est resté dans les mémoires, il n'en est pas de même du personnage (le cadi Saddûma) donné comme symbole de l'infidélité, de la versatilité ou de la trahison.

en effet précédés de deux hémistiches de rimes *a*, d'où le schéma canonique des rimes en *aaabab*. Ici la rime *a* est *ər(r)*⁴ et la rime *b* est *äyšä*.

Poème 2

- 1 *xəđt ʔmʕa ʕayšä gədd ʔđvər w-uşarragt u gālū-li mərr*
 2 *wäqt ət-təhlāb ēh ānä hərr axməs mərrāt ʔmʕa ʕayšä*
 3 *xəđt ʔrmäyšä wə řmäyšä wə-ř mäyšä wə řmäyšä wə řmäyšä*

« 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. »

1.1.3. Nombreux sont les poèmes qui, comme les deux exemples précédents, se réduisent aux formes canoniques de base.

Parfois, un ou plusieurs vers supplémentaires de mêmes rimes croisées *ab* sont ajoutés aux formes canoniques. Le *gāv* ne peut être « allongé » que d'un vers (et l'est rarement). En revanche, la *talʕa* peut être « allongée » d'un ou de plusieurs vers. Voici un exemple de *talʕa* « allongée » emprunté au grand poète Mḥammād wəll Aḥmād Yuṛa (M. Ould Ahmedou Bamba, 1981). La rime *a* est en *āl*, la rime *b* est en *ađ* et le schéma global est le suivant : *aaabababab*.

Poème 3

- 1 *lə-mtäyyən ḥāsi v ət-təʕdāl yəššābəh l-u ʕand-i muhāl*
 2 *(u) təntəgđəđ zād əb-đīk əl-hāl māna!la māhi baʕd əgađ(đ)*
 3 *(u) hāđä bī-k-əlli mā yəngāl ʕətt ʔtkäđđäb vī-h u tağmađ*
 4 *wə tgūl ənn-ak tārək təḥzāl lə-mtäyyən ʕətt u təntəgđəđ*
 5 *aşl ətrūḥ äntä ya d-dällāl l-əž-žənnä mərwah baʕd abyəđ*

« 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 ? »⁵.

Cependant, si un poème compte plus de quatre vers, il suit fréquemment un schéma strophique plus complexe, avec au moins un changement de rime.

⁴ Le caractère géminé ou non de la consonne finale est une des rares licences admises. Une autre est de faire rimer une voyelle longue avec une diphtongue, comme *ay* et *ī* ou *aw* et *ū*.

⁵ L'expression *řāḥ mərwah äbyəđ* (« arriver au soir d'une arrivée blanche ») a le sens de « prendre ses désirs pour des réalités ».

Voici un autre poème de Mḥammād wəll Aḥmād Yuṛa, composé cette fois encore de cinq vers. Cependant, alors que la rime *b* (*aḏ(ḏ)*) des deux premiers vers du *gāv* se maintient dans les vers 4 et 5, la rime *a* des deux premiers vers disparaît dans les trois vers suivants. On a alors le schéma *abab cccbc* qui correspond, pour les deux premiers vers, au schéma d'un *gāv* et pour les trois suivants, à celui d'une *ṭal'a*.

Poème 4

1 *lə-mtäyyən mən ʿəlb-u l-azrag* *ḥadd ə'lä vumḥ-u gaḏḏ u gaḏḏ*
 2 *ə'lä təntəgḏaḏ mā yälḥag* *ḥadd ävṭan ʿan ḏāk iwaʿaḏ*
 3 *lə-mtäyyən mā nəsmī-h ətläyt* *(u) lä nəsmi təntəgḏaḏ ḏannäyt*
 4 *kāvī-ni vətə əlli šāräyt* *əl-hum b-änn-i li vī-hum ḥaḏḏ*
 5 *ḏu l-äyyām u ḏāk ʾmn ʾnʾt* *əl-ʿazzä kāməl mətmägraḏ*

« À descendre 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'est, en général, la rime *a* qui est remplacée par une nouvelle rime *c*, mais on aurait pu avoir *aaabab cbc*, au lieu de *abab cccbc*, car la *ṭal'a* peut précéder ou suivre le *gāv*. En revanche, la présence simultanée des deux formes canoniques de base est obligatoire en cas de changement de rime : C'est une des caractéristiques de la poésie du *gnä*. On ne pourrait donc pas avoir les patrons suivants *abab cbc* ou *aaabab cccbc* c'est-à-dire un poème réduit à une succession de deux *gīvān* (pluriel de *gāv*) ou de deux *ṭl'a* (pluriel de *ṭal'a*).

Cette règle étant posée, il faut préciser que les poèmes ne se limitent pas nécessairement à la combinaison d'un *gāv* et d'une *ṭal'a* mais peuvent comporter un nombre nettement plus élevé de l'un et/ou de l'autre. Par ailleurs, si le *gāv*, comme unité strophique, ne peut jamais être allongé que d'un vers (et encore rarement), la *ṭal'a* peut compter pour sa part, comme unité strophique, un nombre important de vers supplémentaires de rimes croisées. On peut ainsi avoir un poème dont l'une des strophes est une *ṭal'a* de huit vers. C'est par exemple le cas d'un poème de dix vers composé par Muḥammād wəll Aduḥḥä, dont le schéma ne compte qu'une *ṭal'a* « allongée » et un *gāv* : *aaabababababab cbc*⁶.

⁶ J'ai étudié ailleurs (Taine-Cheikh, 2005, p. 482-5) les schémas strophiques attestés dans deux recueils de poèmes, celui de Mḥammād wəll Aḥmād Yuṛa (d'après M. Ould Ahmedou Bamba, 1982) et celui de Muḥammād wəll Aduḥḥä (d'après Ch. Ould Zenagui, 1994). La variété des combinaisons est grande, mais je n'ai relevé aucune entorse aux règles énoncées

Un changement de rime ne correspond pas toujours à un changement de canon strophique (on a souvent un *gāv* entre deux *ṭalʿ* mais on peut aussi avoir un *gāv* après deux *ṭalʿ* qui se suivent). Par contre, un changement de rime correspond toujours à un changement de strophe, chaque strophe possédant normalement une unité thématique propre.

En ḥassāniyya, les notions de *gāv* et de *ṭalʿa* sont connues et définies par leurs rimes (voir en 1.1.1 et 1.1.2). En revanche, rien ne correspond à la notion proprement dite de strophe, ni chez les Maures, ni chez les étrangers qui ont étudié cette poésie. Pourtant, le *ḡnā* est clairement une poésie de type strophique (Taine-Cheikh, 1994, p. 289), même si les strophes se conforment tantôt à l'une, tantôt à l'autre des deux formes canoniques de base. Le fait que tout poème de plus d'une strophe comprenne nécessairement un *gāv* et une *ṭalʿa* (ou, plus précisément, une strophe de type *gāv* et une strophe de type *ṭalʿa*) constitue une contrainte forte, caractéristique de cette poésie, mais ce n'est pas la seule.

1.2. Métrique

La composition poétique en arabe classique se fait en respectant les propriétés particulières du mètre choisi. Chaque mètre comporte un nombre déterminé de syllabes par vers et attribue une place fixe, dans chaque vers, aux syllabes longues composées, soit d'une consonne et d'une voyelle longue (*cṽ*), soit d'une consonne, d'une voyelle brève et d'une consonne (*cvc*) — les syllabes brèves se réduisant à une consonne suivie d'une voyelle brève (*cv*).

Quoique beaucoup moins complexe que la métrique du classique⁷, la métrique du *ḡnā* repose sur des principes similaires (Taine-Cheikh, 1985). D'une part, chaque hémistiche présente un nombre précis de syllabes⁸, celui-ci étant compris le plus souvent entre cinq et huit⁹. D'autre part, si la plupart des mètres n'admettent, en dehors de la rime, que des syllabes de type *cv*, *cṽ* ou *cvc* (donc brèves ou longues), certains mètres sont caractérisés par la présence, à une place déterminée, d'une syllabe de type *cṽc* ou *cvc* (surlongues)¹⁰.

plus haut. Les poèmes de wəll Aduḥḥā comportent souvent plus de strophes et il lui arrive (c'est une de ses particularités) de garder les mêmes rimes pour plusieurs *ḡvān*. C'est notamment ce qu'il a fait dans son poème le plus long (22 vers) qui comporte trois *ḡvān* et deux *ṭlāʿ* (très) allongées. En voici le schéma : *abab cccbcbcbcbcbcbcb abab ddbdbdbdbdb abab*.

⁷ Pour une présentation plus complète, cf. G. Weil, 1975.

⁸ Seul le coordonnant *u/wə* « et » peut, en début de vers, ne pas être comptabilisé (c'est la raison pour laquelle il figure entre parenthèses dans le vers 2 du poème 1).

⁹ Ci-dessous, on trouvera cependant des exemples, rares, de mètres plus courts : de quatre syllabes (poème 6) et même de deux syllabes (poèmes 7a et 7b).

¹⁰ Ce type de syllabe est propre aux dialectes arabes.

Les trois poèmes donnés plus haut sont tous composés dans le mètre *lə-btäyt ət-tämm* « le petit mètre complet ». C'est le mètre le plus fréquent, de huit syllabes brèves (u) — en dehors de la syllabe finale qui, en général, est libre (u/-) : uuuuuuu/-. Voici les deux premiers hémistiches du poème 3, comme exemple de découpage syllabique (le signe ^ est ajouté lorsque la recomposition métrique associe la fin d'un mot au début du suivant) :

lə-m / täy / yən / mən / ʕəl / b-u / l-az / ɾag
had / d^ əʕ / lä / vuṃ / ṃ-u / gaḏ / ḏ^ u / gaḏḏ

Dans le poème suivant de sept syllabes, en revanche, la 6^e syllabe (ici soulignée) est surlongue dans les hémistiches de rime *a*. Il s'agit du mètre *lə-bḥäyr* « le petit puits »¹¹.

Poème 5

1 *l-i nowbä w ânä v-əs-sbaɾ* *lə-mrayyûmä yälû mä*
 2 *ʕagbat gaɕʕət-ni v-əḏ-ḏhar* *wə v-bärwäyt u lə-xšûmä*

« Depuis longtemps je supporte les avanies / de Mrayyûma mais
 « Pour finir elle m'a trahi / dans les grandes largeurs¹². »

1.3. Langue et style

La langue du *gnä* (lexique et grammaire) ne présente guère de spécificité par rapport au *ḥassāniyya* des échanges quotidiens. Il y a cependant des réalisations lexicales et des tournures un peu inhabituelles induites par les contraintes prosodiques et métriques. On relève aussi une propension à la jonglerie verbale.

1.3.1. En dehors du fait que les toponymes sont très fréquents (Taine-Cheikh, 1995 et 2006a), le lexique est fondamentalement celui de tous les jours. On note cependant parfois quelques modifications mineures ou l'adoption de la forme « littéraire » du mot, par exemple avec maintien d'une voyelle brève en syllabe ouverte *cv*. C'est ainsi qu'on a, pour « avare », la forme (plus classique) *baxilä* au lieu de la forme dialectale *bxilä* dans le second hémistich du *gāv* suivant ; la présence du *a* dans la syllabe ouverte *ba-* est nécessaire pour respecter le canon du mètre *bḥäyr ägiläl* (litt. « le petit puits à la queue coupée »)¹³ :

¹¹ Voici le découpage syllabique du 1^{er} vers :

l-i / now / bā / w â / nā / v-əs-s / baɾ *lə-m / ray / yû / mä / yä / lû / mä.*

¹² Litt. « ... / dans Barwayt et dans le-Nez-effilé ». Alors que les toponymes *bärwäyt* et *lə-xšûmä* sont, respectivement, dans la région du Sud-Ouest et dans la région très méridionale de la Chemama, *əḏ-ḏhar* (litt. « le dos », dans l'hémistich précédent) désigne la partie haute de l'Adrar par opposition à *əl-baṭən* qui désigne la partie basse.

¹³ Il s'agit du mètre qui compte 7 syllabes par hémistich, avec une 6^e syllabe surlongue dans l'hémistich impair : *-līž-* dans le 1^{er} hémistich et *-läyž-* dans le 3^e hémistich.

Poème 6

- 1 *bäyn-i w hiyyä täzližt-ək* *hādu l-ək əl-baxilä*
 2 *bə-^ʕwäynāt-ək u vläyžt-ək* *u kmäyyəmt-ək lə-khäylä*

« Je vais te dire quelque chose qui ne va pas te plaire,
 / Ce sera pour toi l'avare,
 « Toi qui me privés de tes doux (petits) yeux, de l'espacement entre tes
 (petites) dents / Et de tes (petites) lèvres noires trop noires. »

1.3.2. La grammaire, quant à elle, présente très peu d'anomalies, en dehors de quelques rares inversions qui ne remettent pas fondamentalement en cause les règles grammaticales (Taine-Cheikh, 2001, p. 193).

On pourra prendre comme exemple le poème 4 cité précédemment dont les trois premiers vers présentent un ordre un peu inhabituel en plusieurs points. En voici tout d'abord l'analyse morphématique et la traduction littérale.

- 1 *lə=mtäyyən mən ʕəlb=u* *l=azrag*
 DEF=Mteyyin de dune[de]=PR.M.SG DEF=bigarré.M.SG
ħadd ə^ʕlä vumṃ=u *gaḏḏ*
 quelqu'un [qui] sur bouche[de]=PR.M.SG descendre.ACC.3M.SG
u gaḏḏ
 et [qui] descendre.ACC.3M.SG

« Le-Mteyyin, de sa dune bigarrée quelqu'un (qui) sur sa bouche (=embouchure) est descendu et (qui) est descendu

- 2 *ə^ʕlä təntəgḏaḏ* *mā* *y-älħag*
 sur Tintigdad NEG 3M-atteindre.INACC.SG
ħadd ävṭan ʕan ḏāk *i-wa^ʕaḏ*
 quelqu'un remarquer.IMP.2M.SG de cela [qui] 3M-étonner.INACC.SG

« Sur Tintigdad, il ne rejoint pas quelqu'un (=il ne trouve personne) ; remarque cela (qui) suscite l'étonnement.

- 3 *lə=mtäyyən mā n-əsmī=h* *ʔtläyt*
 DEF=Mteyyin NEG 1-nommer.INACC.SG=PR.M.SG continuer.ACC.1SG
(u) lā n-əsmi təntəgḏaḏ *ḏannäyt*
 (et) NEG 1-nommer.INACC.SG Tintigdad penser.ACC.1SG

« Le-Mteyyin, je ne le nomme plus (et) je ne nomme pas Tintigdad, j'ai pensé, [...] »

Dans le premier vers, on s'attendrait à ce que les deux groupes prépositionnels (introduits par *ə^ʕlä* d'une part, par *mən* d'autre part) viennent plutôt après le verbe, donc *lə-mtäyyən ħadd gaḏḏ [mən ʕəlb-u l-azrag] [ə^ʕlä vumṃ-u]* ou *lə-mtäyyən ħadd gaḏḏ [ə^ʕlä vumṃ-u] [mən ʕəlb-u l-azrag]*. Cependant, le placement des SNP (ici entre crochets) est assez libre en *ħassāniyya* et la position préverbale n'est nullement interdite.

Dans le vers 3, les deux verbes en *äyt* ont clairement été placés en fin d'hémistiche pour la rime. *Mā...tlä* est un auxiliaire verbal négatif signifiant

« ne pas continuer, cesser de, ne... plus » et *tlä* est généralement positionné avant le verbe qu'il détermine (en l'occurrence *nəsmī*). Le déplacement des auxiliaires en position postverbale est courant en poésie, mais on le trouve aussi dans d'autres circonstances (dans les contes par exemple). Quant à *ḏannäyt*, sa place en fait une apposition à la proposition qui précède, alors que ce verbe se construit en général avec une complétive introduite par *änn-* ce qui aurait donné en l'occurrence : (*u*) *ḏannäyt änn-i mā n-əsmi təntəgḏaḏ*. Mais aucune règle de la langue, là encore, n'a été violée.

1.3.3. Si la langue est simple et les figures de style (métaphores, hyperboles...), quasi inexistantes, les jeux de mots sont en revanche extrêmement fréquents. Ils constituent d'ailleurs l'un des plus grands charmes de cette poésie où une grande attention est portée à la forme. Ainsi, dans le poème 5, y a-t-il un double sens assez difficile à rendre autour de *əḏ-ḏhar* (un toponyme dont le sens littéral des « le dos »), *gatʿət-ni v-əḏ-ḏhar* signifiant à la fois « elle m'a coupé dans le ḏhar » (d'autant qu'il y a deux toponymes dans le vers suivant) et « elle m'a trahi ». Plus claire est la paronomase qui est au cœur du poème 7 : *ʿmʿa kuṃṃ-ək* « avec le pan de ton voile » / *ʿmʿāk ^ umm-ək* « avec toi, ta mère ».

Poème 7

1 *äyd-i təxtäyr ʿmʿa kuṃṃ-ək*
 2 *tədxəl yaḡäyr ʿmʿâ-k umṃ-ək*
 « Ma main aimerait / avec le pan de ton voile
 « Entrer, mais / ta mère est avec toi. »

Toutes les jongleries verbales où recherche formelle et recherche du sens sont associées (*žinâs, təlmâḥ...*) sont caractéristiques de la poésie maure. J'ajouterai aux précédents exemples celui d'un poème où le sens du dernier vers incite à enchaîner à nouveau sur le premier.

Poème 8

1 *mənt əz-zübäyr ânä nəḥtäyr mälḡâ-hä läkân žḥadt-u*
 2 *varḏ ngûl-u wə-ḏrayk äḥäyr ngûl-u w-arâ-ni ḡəlt-u*
 3 *maʿnâ-hä ḏâ-nä v-əl-ḥayyâ mən kīv-ənn-i rayt kmäyyä*
 4 *žä wâḥəd mā vatt ʿḥavt-u mäkkänt-u mən-hä mā bi-yyä*
 5 *ənn-i ʿan nəvs-u säwwält-u yäḡäyr ällä vî-h əl-qäviyyä*
 6 *mən ḥəss äkäybär šəvt-u w-äkäybär marṭ-u raqiyyä*
 7 *u raqiyyä taʿrav ʿayšätu mənt əz-zübäyr.....*

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

« Me voici donc installé au campement, / on m'offre la pincée de tabac tant
 espérée,
 « Arrive alors un inconnu / je la lui cède de bon cœur,
 « Non point qu'il soit de moi connu / mais simplement sa voix
 « Rappelle celle d'Akeybar, / Akeybar a pour épouse Rakiyya
 « Et Rakiyya connaît Aïchatou / mint ez-Zoubeyr

On dit d'un tel poème qu'il « se mord la queue » (*‘âḏḏ sbīb-u*). C'est une jonglerie verbale considérée comme difficile et les poèmes qui répondent à cette exigence sont particulièrement appréciés chez les Maures¹⁴.

1.4. Les différents genres

Dans le *ḡnā* on tend à classer les poèmes selon leur contenu (le même type de classement existe pour le *šī‘r*, la poésie en arabe classique). C'est ainsi qu'on pourra qualifier les poèmes élégiaques sur le terroir, tels les poèmes 3 et 4, de *nasīb* et les poèmes « amoureux » (qui relèvent souvent du badinage), tels les poèmes 3, 6, 7 et 8, de *ḡazāl*. À côté de ces deux appellations empruntées à l'arabe littéraire, on a également la catégorie de la louange (*šākr*) et celle, à l'opposé, de la satire ou diatribe (*šāmt* ou *‘ayb*), celle-ci étant illustrée par le poème 5, sous une forme assez atténuée¹⁵. Ces termes sont usuels, mais ils ne recouvrent pas tous les thèmes traités : la poésie engagée (de résistance) ou simplement à contenu politique ne porte pas de nom particulier si elle ne peut être identifiée à de la louange ou de la satire (c'est, ce me semble, le cas du poème 1). Par ailleurs, ces termes ne s'appliquent pas toujours à des réalités nettement différenciées, surtout s'agissant du *nasīb* et du *ḡazāl*. En effet, les vers emplis de nostalgie qui décrivent des lieux dits anciennement fréquentés sont chez certains poètes une manière indirecte d'exprimer des sentiments pour une femme (voir Taine-Cheikh, 1994, p. 300-3).

Les différences de contenu n'ont donc pas de conséquences directes sur la forme canonique des poèmes. Cependant j'ai pu observer (Taine-Cheikh, 1985, p. 533) que la poésie « amoureuse » et/ou élégiaque (*nasīb* et *ḡazāl*) favorisait le choix du mètre *lā-btāyt at-tāmm*, à la différence d'autres thèmes pour lesquels plus de variété est observée¹⁶. On pourra d'ailleurs remarquer

¹⁴ Dans leur *Guide de Littérature Mauritanienne* (N. Martin-Granel & al., 1992), les auteurs ont repris ce poème que j'avais donné précédemment pour illustrer l'importance des jongleries verbales en poésie (Taine-Cheikh, 1989, p. 83-4). De tous les poèmes cités dans le *Guide*, c'est celui de *Mint ez-Zoubeyr...* qui a été retenu et mis en exergue dans le compte-rendu sur le livre paru à l'époque dans le journal *al-Bayane*. L'auteur de l'article, journaliste occasionnel, était lui-même un poète et il considérait que *Mint ez-Zoubeyr...* faisait partie des plus beaux poèmes connus du *ḡnā*.

¹⁵ Sur la véritable critique et les conséquences de l'injure, voir Taine-Cheikh, 2004.

¹⁶ Il s'agit seulement d'une tendance, en aucune façon d'une loi. S'il y a une contrainte, c'est celle qu'instaure le choix d'un mètre ayant une surlongue (plus difficile à respecter qu'un

que c'est le poème 5 aux accents satiriques qui est composé dans un autre mètre (*lā-ḥḥäyr*), comportant cette fois une voyelle surlongue dans les hémistiches impairs.

Signalons enfin l'existence d'un genre particulier : le *gtâḥ*, qui désigne la joute poétique (A. Ould Youra, 1982 ; A. Ould Mohamed Salem, 1995). Cette joute se caractérise par des échanges versifiés où des poètes se répondent à travers le même mètre et, souvent, avec une rime identique. Bien qu'on puisse avoir des joutes poétiques autour de thèmes très variés¹⁷, le *gtâḥ* (dont la racine est liée à la notion de « couper ») comporte presque nécessairement un élément de rivalité. La concurrence qui s'y manifeste — ne serait-ce que parce que les poètes y rivalisent d'habileté dans la maîtrise du langage — tire beaucoup plus souvent vers la critique que vers la louange, comme le sous-entend Moḥamed Ould Ebnou dans sa réponse (poème 9b) au *gâv* de Cheikh Ould Mekkiyyîn.

Poème 9a

1	<i>andôṛ</i>	<i>lā-gtâḥ</i>	« Je cherche à croiser le fer
2	<i>māžbûṛ</i>	<i>ši gâḥ</i>	« Trouverai-je un adversaire ? »

(litt. « je cherche la joute, quelque chose [sera-t-il] trouvé en vérité »)

Poème 9b

1	<i>ya š-šäyx</i>	<i>lā-gtâḥ</i>	« Ô Cheikh, la joute poétique
2	<i>lā-mxîx</i>	<i>vāggâḥ</i>	« Qui a du muscle est trop critique. »

(litt. « ô Cheikh, la joute qui a de la moëlle fâche beaucoup »).

L'existence de la joute poétique est une preuve de plus du caractère vivant et très socialisé du *gnä*. Cependant, la création poétique ne se limite pas, chez les *Bīḍân*, à la poésie strophique.

2. Autres canons poétiques traditionnels

Contrairement au *gnä*, les autres poésies ont très souvent pour auteurs des personnes relevant d'un groupe ou d'une partie spécifique de la société.

C'est le cas par exemple du *mādḥ an-nābi* « la louange du Prophète » qui est spécifique aux groupes des esclaves et esclaves affranchis (*ḥrāḥîn*) : dans la société « traditionnelle », ceux-ci pouvaient chanter des poèmes composés à

mètre sans surlongue). Cependant il faut aussi tenir compte du lien observé entre quelques mètres et certains modes musicaux (Taine-Cheikh, 1985, p. 529-532).

¹⁷ Le goût pour la poésie dialoguée est tel que l'on trouve des *gtâḥ* entre des jouteurs fort inattendus : entre une vieille femme et sa vache, entre un conducteur et sa voiture récalcitrante, entre un poète et les morts, etc. Dans sa petite étude sur la littérature du thé, D. O. Ould Semani (1995, p. 240) rapporte ainsi une joute versifiée entre les tenants d'un thé en quatre verres et ceux d'un thé en trois verres — la tradition ayant plutôt retenu la version la plus courte.

la gloire du Prophète et des siens (mais uniquement dans la nuit précédant le vendredi, considérée comme la dernière nuit de la semaine).

Faute de connaissance très précise sur la prosodie de ce *mādḥ*, je privilégierai ici les autres poésies non strophiques, celle des griots et celle des femmes en particulier.

2.1. Le *thäydîn*, poésie des griots

Le *thäydîn* est apparenté au *faxr* de la poésie classique, anciennement composé en l'honneur des guerriers valeureux. C'est un genre d'un statut particulièrement prestigieux, que seul le groupe socio-professionnel des musiciens-chanteurs (ou griots) pratique.

Pour traiter correctement du *thäydîn*, il faudrait parler longuement des griots, de leur rôle dans la société et de leur art musical, comme l'a si bien fait Michel Guignard (2005). Ces longs poèmes sont en effet spécifiques aux griots, mais indissociables de la place des chefs guerriers dans la société, de leurs actions et de leur gloire, celle-ci ne pouvant être connue — voire même exister — sans que les premiers ne rendent hommage à leur courage et à leur générosité. Il y a en effet, dans ces poèmes exaltant les vertus des grands guerriers, une admonestation à « devenir ce que l'on est » qui crée un lien tout particulier entre le griot et celui qu'il encense (voir A. W. Ould Cheikh, 1985). On est donc dans un genre qui reste apparenté à la louange, tout en ayant des caractéristiques propres, et si la filiation est souvent évoquée au début des *thäydīnāt*, cela ne fait pas pour autant, du musicien-chanteur maure, un griot en tout point semblable à ses cousins des sociétés sédentaires voisines¹⁸.

La musique étant considérée traditionnellement comme contraire aux injonctions de l'islam, le griot a peu de concurrence à craindre venant des autres groupes de la société, en particulier de la part des lettrés (ainsi que l'énonce le proverbe bien connu *lə-mṛābət mā-hu šāḥəb iḡgīw* « Le marabout n'est pas l'ami du griot »¹⁹). Mais le griot, loin d'être cantonné dans le genre du *thäydîn* — en fait, seuls quelques rares familles de griots sont réputées pour avoir composé ce genre de poésie — peut composer et mettre en musique tous les genres de poèmes (en dialecte comme en classique). D'ailleurs, lorsqu'il donne un concert, celui-ci comprend traditionnellement des poésies de style et de ton différents qui seront

¹⁸ Même si le terme berbère zénaga *iḡgiwi* pl. *āggūn*, qui a donné le lexème ḥassāniyya *iḡgīw* pluriel *iḡgāwən*, a sans doute lui-même pour origine le mot wolof *gewel*.

¹⁹ La méfiance des marabouts envers les griots ne se réduit pas cependant à la seule question de la condamnation de la musique.

Par ailleurs on précisera, sans entrer dans les détails, qu'en l'absence de griots (pour des raisons historiques — cas des régions septentrionales — ou à cause de l'évolution de la société), ce sont les *ḥrāṭīn* qui tendent à prendre leur place, notamment dans les mariages.

chantées dans un mode adapté à leurs formes et à leurs contenus. S'agissant du *thäydîn*, il se caractérise par un style soutenu et des accents épiques bien différents du style du *gnä*. Le griot chante les vertus du héros et de ses ancêtres, sans cesser d'affirmer sa primauté en toute chose.

Voici quelques vers de la *thäydînä* intitulée *Nväḍa* (« Dernière inspiration ») de Sid'Aḥmad wəll Awlîl (d'après M. A. Ould Hasni, 1981, p. 60). Le dédicataire du poème y est dépeint comme un valeureux guerrier paré de toutes les qualités, physiques d'abord, morales ensuite. Le propos est assez conventionnel dans l'ensemble, mais il se distingue aussi par quelques belles images, comme celle des éclairs sortant des yeux, au vers 16, ou celle de l'intelligence identifiée à un océan, au vers 25.

Poème 10

[...]

15	<i>kân mättänt əl-hadd^əklâm</i>	16	<i>täl^ʕb ən-nâr^əlä^ʕayn-ik</i>
17	<i>tärt^ʕəd mən həḍr-ak lə-žrâm</i>	18	<i>qâtəl nävs-u lə-mḥāḍi-k</i>
19	<i>ḥagg^ʕann-ak mülä təsgâm</i>	20	<i>gäyr taḍlām l-ähl^ət^ʕābi-k</i>
20	<i>kân-k äšl-ak həḍəg vähhâm</i>	21	<i>bâynä ḍahrət və-stähdi-k</i>
22	<i>gâyl ən-nävəd mən lə-klâm</i>	23	<i>(u) gâyl-u šädəq mädđ äyd-ik</i>
23	<i>baḥr-k^əv-lə-^ʕqal mā yən^ʕâm</i>	24	<i>yütrəd bə-gfi^ʕ əš-šämmik [...]</i>

[...]

« Quand tu rends durs les mots que tu adresses à quelqu'un /

Des éclairs jaillissent de tes yeux.

« Tout ce qui vit tremble devant toi /

Et qui ose t'affronter se suicide.

« Il est vrai que tu es un homme d'équité ; /

Mais malheur à ceux qui te provoquent.

« Tu es par nature intelligent et perspicace : /

Cela apparaît clairement dans la sûreté de ta conduite ;

« Tu dis toujours les mots qu'il faut /

Et tes actes sont aussi droits que ta parole.

« Ton intelligence est un océan qu'on ne pourrait franchir ;

Le sonder, c'est traverser un désert sans eau. [...] »

Par ailleurs, le *thäydîn* est associé à un accompagnement musical (un mode) particulier, de sorte qu'on peut le définir comme le genre poétique qui se chante sur le mode *fāgu*. Il s'agit du mode « de l'âge viril », associé à la fierté, à la colère et à la guerre (sur les différents modes, voir M. Guignard, 2005, p. 92-3).

Cependant, le *thäydîn* ne se définit pas seulement par son contenu et par ses caractéristiques externes (celles de l'énonciateur, de l'énonciataire et de la mise en musique). Il se distingue également par sa prosodie, sa métrique et sa longueur.

Du point de vue prosodique, il faut noter que le vers à rime interne identique

(*aa*) est exclu²⁰, ce qui revient à dire que la forme de la *tal^ʿa* n'est pas attestée dans le *thäydîn*. De plus, les changements de rimes sont rares. Ainsi les 120 premiers hémistiches (sur 152) du poème *Tävrâq zäynä* (litt. « Elle finit belle ») de Säddûm wəll Nd^yartu offrent-ils tous la même alternance de rime *ân/hä*. Quant à la *thäydînä* appelée *Nvâḏa* (dont on vient de voir un extrait), bien que plus courte (134 hémistiches au total), elle est également de rimes identiques jusqu'au 125^e hémistiche²¹. Par opposition au *gnä*, le *thäydîn* s'offre donc comme un long poème d'un seul tenant, ou du moins comme un poème composé de très longues unités construites sur la seule base du vers, où le « souffle épique » peut régner en maître.

Du point de vue de la métrique, on constate globalement une préférence pour les mètres d'au moins sept syllabes mais aussi, éventuellement, de plus de huit syllabes. Le choix du mètre *lə-btäyt ət-tämm* reste fréquent (c'est le cas par exemple de *Tävrâq zäynä*). Cependant d'autres mètres plus spécifiques sont aussi employés, tel le mètre *bū ʿəmṛân* dans lequel est composé notamment le poème *Nvâḏa*. La première de ses sept syllabes est alors surlongue, tous les hémistiches étant en principe du type –uuuuuu/–²². Dans les vers 16 à 26 du poème 10, la présence de la syllabe surlongue est le plus souvent une conséquence directe du choix de la forme lexicale et/ou morphologique. La surlongue correspond à un monosyllabe en 15 (*kân*), en 19 (*ḥagg*), en 20 (*gäyr*) et à la 1^{ère} syllabe de disyllabes en 17 (*tərt[ʿəd]*), *bây[nä]*, en 22 (*gây[l]*), en 23 et 24 (*gây[lu]*) et en 26 (*yüt[räd]*). Cependant, il arrive que le poète crée une syllabe surlongue par l'épenthèse d'une voyelle brève. Ce phénomène est très fréquent en poésie quand la brève est *ə*, mais plus inhabituel quand la brève est *a* (ou *ä*). Or j'ai relevé ce fait dans trois hémistiches : en 16 (*täl[ʿb] < täl[ʿab]*), en 21 (*kân-k < kân-ak*) et en 25 (*baḥr-k < baḥr-ak*)²³.

Enfin, concernant la langue de ces poèmes, il existe une dernière caractéristique — moins généralisée mais souvent présente — qui réside dans la propension aux emprunts et à la recherche lexicale. Cette propension est particulièrement visible dans deux poèmes assez particuliers, composés au XVIII^e siècle par deux célèbres griots (sans doute aussi les plus anciens

²⁰ Je laisse ici de côté le cas très particulier du *r-Rasm* de Säddûm wəll Nd^yartu, qui se distingue notamment par une sorte de refrain.

²¹ Ce sont deux des trois *thäydînât* étudiées par M. A. Ould Hasni (1981) dans son mémoire.

²² Il peut cependant y avoir des écarts par rapport à la règle. Ainsi, dans le vers 18 du poème 10, la première syllabe *qā* (de *qātəl*) est-elle courte et je n'ai pas pu remédier à ce problème comme je l'ai fait pour d'autres hémistiches. En l'absence d'autres versions, il est impossible de savoir si l'erreur est d'origine ou si elle est due à une mauvaise transmission.

²³ *-ak* est le suffixe pronominal de 2M.SG employé après consonne. Après voyelle, le suffixe pronominal de 2SG est *-k* pour les deux genres. La variante *-ak* attendue après le *n* de *kân* et le *r* de *baḥr* a été remplacée par *-k* (pour en faire l'attaque de la 2^e syllabe).

dont les poèmes nous sont parvenus).

Le premier de ces poèmes a été composé par əʕLi wəll Mānu en l'honneur de Aʕmar wəll Kumba (mort en 1800). Ses rimes *ababab* sont de type *thäydînä* et le mètre de huit syllabes semble irrégulier (avec plusieurs surlongues, notamment à la une 6^e syllabe de l'hémistiche impair).

Poème 11²⁴

1 *Ya Ngāri lə-ʕda lā ʕdəmnā-k* *Mbarwaddi maxlab əz-zhīr*
2 *U Bor tʕapātu kif babāk* *U huwwa Gaynda lā gayr*
3 *[U]našhad bīha zād mā hgarṇā-k* *Alla-ḥna mā naḥəmdu l-xayr*

« Ô Ngāri, que Dieu te conserve parmi nous ! /
Mbarwaddi, griffe rugissante !
« Bor Tyapātu, roi des Maures ! comme ton père. /
Qui était roi des lions, rien que cela !
« Quant à toi, tu es irréprochable, j'en témoigne. /
Seulement nous, nous ne louons pas le Bien. »

Ce poème surprend par le nombre de ses emprunts aux langues parlées par les communautés négro-africaines voisines. Ce sont (je les ai soulignés dans le poème) : *ngāri* « taureau », *mbarwaddi* « lion » et *tʕapātu* « Maures » empruntés au pulaar ; *bor* « roi » et *gaynda* « lion » empruntés au wolof et *babāk* « ton père » emprunté à l'arabe maghrébin (ou au berbère zénaga *bāba* ?).

L'autre poème a été composé à la gloire d'Aḥmād Ddäyyä par Säddûm wəll Ndʕartu, un célèbre griot auquel on attribue un rôle décisif dans la constitution et le développement de la poésie maure. Il s'agit d'une *thäydînä* d'un genre très particulier. En effet chaque vers (il y en a environ 55 vers, selon les versions) compte quatre hémistiches, à l'exception du refrain qui n'en compte que trois. Les rimes sont du type *aaab* ou peut-être *aAaB* (si l'on postule que les rimes alternantes principales *ab* ou, mieux, *AB* ont été associées à des rimes internes en *a*). Quant au mètre, il oppose les hémistiches impairs (1^{er} et 3^e) de six syllabes aux hémistiches pairs (2^e et 4^e) de trois syllabes seulement — mais avec une 1^{ère} surlongue que je souligne.

Voici le tout début de ce poème appelé *ṛ-Rasm*.

Poème 12

1a *mīr əʕrab Tənzallāt* 1b *[u] Gäyr w-Irāt*
1c *wə Ñəzrəg wə Ntəšmāt* 1d *bə s-smaʕ šāʕ*
2a *ənbaṭ nəbtət l-änbāt* 2b *gowt l-ägwāt*
2c *siləslət tənəbāt* 2d *sərr l-u gāʕ [...]*

« Emir des guerriers de Tenzellât, / De Gey et d'Irât

²⁴ La transcription et la traduction sont de M. Ould Bah (1971, p. 15). J'ai analysé ce poème dans un article précédent (Taine-Cheikh, 2001).

De Njizrig et de Ntichmât, / Par sa réputation, il est devenu célèbre ;
 « Plus brave que les braves d'entre les braves, / Sommet des sommets,
 La chaîne de la chefferie, / Il la possède depuis toujours ; [...] »

Il s'agit d'un poème très obscur, plein de mots rares ou déformés, et même de formes inventées qui ne peuvent être comprises que par le contexte — et souvent approximativement. La difficulté du mètre et de la rime en *-āt* a dû favoriser le choix de formes lexicales hors norme. Cependant je ne peux m'empêcher de penser qu'il y a eu aussi, comme dans le poème précédent, une volonté délibérée, de la part des poètes, de créer un style nouveau en ayant recours à la farciture (voir P. Galand-Pernet, 1998, p. 163).

2.2. La poésie féminine

La société n'autorisant pas les femmes à s'adonner librement aux formes courantes du *ḡnā*, au nom de la pudeur, celles-ci se limitent pour l'essentiel à composer du *tabrāʿ*^ᶜ, la forme féminine par excellence (voir Taine-Cheikh, 1994, p. 304-8).

Les sujets abordés peuvent varier : louange à un cheikh religieux, soutien à un homme politique, vers de cajolerie à un enfant... Le thème le plus fréquent est cependant celui de l'expression amoureuse — thème considéré comme éminemment dangereux dans la société *bīḍāniyyā* où les femmes doivent respecter une grande réserve à l'égard des manifestations sentimentales publiques. Le contrôle social s'incarne à la fois dans les dimensions du *tabrāʿ*^ᶜ et dans ses conditions d'énonciation.

Les dimensions du *tabrāʿ*^ᶜ sont en effet réduites, chaque poème (*tabrīʿa*) ne comptant que deux hémistiches de même rime. Ceux-ci n'ont pas une longueur fixe, mais le second est en principe plus long que le premier (il est fréquent qu'ils comprennent respectivement cinq et huit syllabes). Voici quelques exemples.

Poèmes 13 à 17 :

<i>ya bāl-i nwassî-k</i>	<i>lā tabḡi kûn əl yəbḡî-k</i>
« Je t'en conjure, ô mon âme	N'aime que celui qui t'aime »
<i>əl-bārəḥ žâ-nā</i>	<i>we l-läylä vî-hä mülâ-nä</i>
« Hier soir il est venu jusqu'ici	Et Dieu sait ce qu'il en sera cette nuit »
<i>ʰsqam wəll ʰshâr</i>	<i>dägdäg kədyä wä ḥşag lə-ḥžâr</i>
« Languir d'amour pour Ould Shar / C'est casser une montagne et piler des pierres »	
<i>ʰand-u täbsîmä</i>	<i>təḥyi lə-ʰḍām əḥ-ramîmä</i>
« Quand il sourit	Aux os anciens il redonne vie »
<i>mülâ-nä aʰṯî-ni</i>	<i>idûmu waḷḷa xallî-ni</i>
« O Dieu, donne-moi	Idoumou... ou laisse-moi !

Dans ces *tabrīʿāt*, pensées et sentiments sont exprimés sans grande retenue — beaucoup plus directement que dans les exemples de *gnā* cités précédents. La présence même du nom de l'aimé n'y est pas exceptionnelle (voir le poème 15). Ces poèmes courts peuvent donc être considérés comme des déclarations plus ou moins explicites où les femmes — en particulier les jeunes filles — s'autorisent à évoquer leurs amours (réelles ou fictives). Cependant, alors que l'énonciataire peut être nommé, l'énonciatrice reste généralement inconnue, ou du moins anonyme au milieu du groupe de jeunes filles auquel elle appartient²⁵. Composer une *tabrīʿa* revient donc à mettre une lettre non signée dans une bouteille qu'on jette à la mer : on peut mettre beaucoup de soi dans le poème-message mais on n'est pas sûr qu'il atteigne son destinataire ni que celui-ci identifie son auteur(e).

L'origine du *tabrīʿ* reste discutée mais, quoi qu'il en soit de son éventuelle relation avec le mètre *l-bätt lə-kbîr* (litt. « le grand vers ») — qu'on ne trouve guère que dans la poésie ancienne des griots en général —, la poésie féminine partage, avec le *thäydîn*, la particularité de présenter des caractéristiques prosodiques différentes de celles du *gāv* et de la *talʿa*. Comme il s'agit de genres poétiques qui ont leurs règles propres — également pérennes — je préfère les distinguer du *gnā* proprement dit, même si la tradition ne le fait pas toujours aussi clairement.

3. Nouveautés et éléments de rupture

Dans les deux chapitres précédents, j'ai décrit les divers canons régissant la composition poétique en arabe ḥassāniyya. Les normes prosodiques et métriques, plurielles, tendent à changer en fonction du genre poétique choisi, mais elles s'appliquent avec une grande rigueur et tout bon poète se doit de les respecter²⁶. Il existe cependant des exceptions plus ou moins

²⁵ Sur les processus de création, de mémorisation et de récitation (chantée ou non) du *tabrīʿ*, voir Tazuin, 1989b, p. 180-2.

²⁶ On peut trouver des hémistiches à la métrique défectueuse (syllabe en plus ou en moins, syllabe surlongue manquante ou de trop), mais il s'agit normalement d'une erreur, souvent due à un défaut de transmission ou de transcription. On en trouvera quelques exemples (Tazuin, 1982, p. 136-9) dans un article sur la poésie amoureuse, par ailleurs fort bien documenté et présentant une analyse intéressante des rapports hommes-femmes. J'ai moi-même relevé des problèmes métriques à plusieurs reprises (voir Taine-Cheikh, 1985, p. 522 ; 2001, p. 195 ; 2004, p. 123...), que j'ai pu corriger ou non.

Concernant le canevas strophique, en revanche, je n'ai noté qu'un seul cas problématique, celui d'un poème composé par le célèbre émir Muḥammād wəll Mḥammād Šäyn (mort en 1820) où une *talʿa* écourtée et réduite à *aaba* apparaît entre un *gāv* et une *talʿa* respectant les normes canoniques (Taine-Cheikh, 2006a, p. 147-8). La recherche que j'ai menée, avec Abdel Wedoud Ould Cheikh, sur le poème *r-Rasm* de Säddüm wəll Ndʿartu, m'a montré

nettes aux règles canoniques. Ce sont ces poésies en dialecte que je vais maintenant considérer, en commençant par les transgressions les plus flagrantes.

3.1. Le rap : une rupture nette

L'article d'Aline Tazuin (2007), auquel j'emprunte les quelques données présentées ici, est la première étude consacrée au rap et aux rappeurs mauritaniens de Nouakchott. L'auteure montre qu'il s'agit d'un genre nouveau, apparu au début des années 2000, dans la jeunesse urbaine influencée par la musique rap pratiquée aux Etats-Unis et en Europe, puis dans les pays voisins (Sénégal notamment). En Mauritanie, l'introduction du rap fut d'abord le fait des Wolof et des Hal-Pulaaren, puis a émergé, à leur contact, un rap en arabe dialectal que Tazuin attribue, à la date de son enquête, aux seuls haratin (*ħrāṭīn*). Voici, à titre d'exemple, un poème composé par un certain Memme mais « performé » par Papis Kimy, que Tazuin donne comme le meilleur rappeur en ḥassāniyya.

Poème 18²⁷

*ānā šan-hu blā ḥobb-i
və ramšət ʿayn xaššət dī t-ṭovlā gaḷb-i
xarṛast əl-ʿarbiyyā w əl-ʿasriyyā
mā rayt mā-hu āntiyyā
dāʾimān nzäyyän vī-k ən-niyyā
ḥobb-i mā yətgäddäm šör ähl-ək bi-yyä-lli äswäd
kōri wallā ḥarṭāni mən gädd ähl-ək lāhi ntämm ällā ʿabd
mənt xaymä kbīrā lā txammäm vī-hä
kəll sbaḥ mārəg əd-dār v-əl-läbnä mā-hi miyyā
dī lli txammäm bī-hä ḥobbət gaḷb-ak mā-hi hiyyā*

« Que suis-je sans amour
« D'un seul coup d'œil cette fille est entrée dans mon cœur
« J'ai regardé à gauche et à droite
« Je n'ai vu que toi
« Mes intentions pour toi étaient toujours pures
« Mais mon amour ne peut être car je suis un Noir
« Noir ou affranchi, pour les tiens je reste un esclave
« Une fille de grande tente, n'y pense pas !
« Chaque matin je quitte la maison sans avoir cent ouguiyas en poche

cependant avec clarté les variations qu'il pouvait y avoir d'une version collectée à une autre — variations qui doivent donc conduire à la plus grande prudence, en ce qui concerne les exceptions à la règle.

²⁷ J'ai quelque peu modifié la transcription de Tazuin (2007, p. 320) — pour l'harmoniser avec les textes précédents — et suis responsable (avec Abdel Wedoud Ould Cheikh) de la traduction en français.

« Celle qui est dans tes pensées, l'amour qui est dans ton cœur ce n'est pas elle. »

Le poème développe un thème revendicatif (celui du mariage impossible, en raison des règles sociales en vigueur) mais, pour être caractéristique du rap, la critique sociale ne constitue pas, en soi, une nouveauté radicale. De même n'y a-t-il pas nécessairement un changement profond dans le choix du lexique. En revanche, il y a une rupture nette du point de vue formel : les vers sont d'inégale longueur et le choix des rimes semble assez irrégulier (même si on observe une certaine tendance à avoir deux rimes identiques à la suite : *aabbccdbb*).

Ces traits, observés aussi dans les deux autres poèmes en *ḥassāniyya* présents dans l'article (Tauzin, 2007, p. 317-9), prouvent qu'on a affaire, avec le rap, à une poésie d'une nature entièrement nouvelle.

3.2. Les innovations (plus ou moins) transgressives

Le grand intérêt de la société *bīḍāniyyā* pour la poésie fait que les *ḥassanophones*, qui sont plutôt enclins à perpétuer les modèles du passé, sont globalement attentifs aux changements proposés par certains poètes. Je commencerai par évoquer les nouveautés reconnues comme telles par les spécialistes maures, avant de présenter les innovations que j'ai relevées personnellement chez une artiste.

3.2.1. Depuis deux ou trois siècles, la poésie en arabe littéraire (*šīʿr*) coexiste avec la poésie populaire en *ḥassāniyya* (*ḡnā*). La première reproduit le modèle classique de la *qaṣīda* en respectant aussi bien la métrique ancienne que l'organisation structurelle et thématique consacrée (Krenkow et Lecomte, 1978, p. 742-3). La seconde, moins élitiste, s'est développée en parallèle, avec ses propres canons (en partie similaires).

Malgré la volonté de maintenir entièrement séparées les deux poésies et surtout de composer la *qaṣīda* dans une langue littéraire « pure », on a observé, dans le *šīʿr* de certains poètes du XIX^e siècle, une « contamination » très légère de l'une par l'autre — à savoir que certains mots du dialecte (notamment des toponymes) étaient introduits dans le *šīʿr* au prix de quelques adaptations (soit en modifiant la structure syllabique, soit en procédant à une traduction). Cependant, lorsque Mḥammad wəll Aḥmad Yūra, lui-même excellent poète, maître du *šīʿr* et du *ḡnā* (A. B. Miské, 1970, p. 65), décida, au XX^e siècle, d'accroître le mélange, on considéra qu'il avait créé un troisième genre, appelé *əz-zrāygā* (litt. « la petite bigarrée »). Pourtant, si l'emprunt au dialectal augmentait, il impliquait, là encore, transposition ou traduction (voir Taine-Cheikh, 2008, 446-7).

Ce phénomène concerne peut-être plus l'évolution du *šīʿr* que celle du *ḡnā*

mais il éclaire aussi le rapport entre l'arabe littéraire et le ḥassāniyya. S'agissant de la poésie populaire, on se rend compte en effet que le *gnā* pratique quasiment le même évitement de l'arabe littéraire « pur » et que, si le dialecte admet donc lui aussi des emprunts (surtout dans les dernières décennies et plus particulièrement dans la poésie politique), c'est au prix, là encore, d'une certaine adaptation des formes (en l'occurrence, une « dialectalisation »).

3.2.2. Dans un ouvrage en arabe récemment publié au Maroc, un auteur hassanophone énumère des « manières nouvelles d'utiliser le répertoire existant » (N. Yūsuf, 2013, p. 149-157). Il cite notamment le *tväyṭṭīt* (litt. « racontars, balivernes ») qu'il décrit comme une sorte de long poème de rimes *aabbcc...* composé dans un des « grands mètres » (*lā-bṭūtā lā-kbār*) à la quantité métrique variable. Il s'agit d'une sorte de discours rimé — comparable à la *maqāma* en arabe classique — qui doit son nom au fait qu'il ne respecte pas l'unité thématique qui est normalement de règle.

Les deux autres nouveautés identifiées par l'auteur s'appellent *ət-tawšīḥ* (« l'ornementation ») et *lā-bṭāyṭ əl-mutawṭi* (« le petit mètre bégayé »). Il s'agit, semble-t-il, de modifications très artificielles consistant à allonger certains hémistiches composés dans des mètres de moins de 8 syllabes. Voici deux vers « bégayés » où les syllabes ajoutées (ici entre crochets) ne sont pas significatives mais servent seulement à transformer un hémistiche de *lā-bṭāyṭ ən-nāqəs* (mètre « diminué » de 6 syllabes) en hémistiche de *lā-bṭāyṭ ət-tāmm* (mètre « complet » de 8 syllabes).

Poème 19 (2 premiers vers)

[ḥa]ḥāmid l-əlli [mā]māḥadd [ənn]ənn-i [jä]jābər dā-l-ḥadd
u [du]ḍūk əl-[ḥa]ḥadd əl-ḥadd əlli [lli tāw] tāw əl-ḥaraj

...

« Je rends grâce (à Dieu) tant / que je peux rencontrer cette personne
« Et cette personne-là est celle / qui, au moment de la grande frayeur... »

L'auteur ne présente pas cependant cette innovation comme autre chose qu'un pur jeu de langage (inventé dans les années 1970 par des jeunes en quête de nouveauté).

3.2.3. Le cas de Malouma, auquel j'ai consacré deux articles (Taine-Cheikh, 2012 et 2013) est particulier, mais il est intéressant car il illustre une manière de remettre en cause les canons du *gnā* sans s'en défaire totalement. Malouma est née dans une famille de griots très connue du Sud-Ouest mauritanien. Elle-même est devenue une musicienne-chanteuse célèbre, y compris à l'étranger où elle a fait une carrière internationale dans la Word

Music²⁸. Par ailleurs elle a joué un rôle politique dans son pays, à la fois par ses prises de position en tant qu'artiste en faveur d'Ahmed Ould Daddah (longtemps leader de l'opposition) et par son activité en tant que sénatrice élue du parti du Rassemblement des Forces Démocratiques (RFD).

Depuis ses débuts, cette musicienne-chanteuse a réclamé le droit de créer en toute liberté et c'est notamment dans le poème suivant à thème politique qu'elle manifeste avec peut-être le plus d'éclat son affranchissement des canons poétiques habituels. En effet, du point de vue prosodique, on a une succession de cinq *gīvān* (de rime impaire *b* constante²⁹ : *abab cbcb dbdb ebeb fbfb*) sans aucune *tal'a*. Quant à la métrique, elle présente, d'une part, un nombre irrégulier de syllabes et, d'autre part, la présence erratique de syllabes surlongues³⁰.

Poème 20

1a	<i>dāwlāt-nā mā-tlāt sām'at-hä</i>	8
1b	<i>v-əd-dāxəl w-əl-xārəž taṭṭrab</i>	8
2a	<i>bī-hä dā'ət məšdāqiyət-hä</i>	9
2b	<i>w-ällā 'ādət maṛküz lə-n-nāhb</i>	8
3a	<i>əntä l-vāhəm žām' əl-māšāləḥ</i>	9
3b	<i>əl-yāwm əlli bḥaθ 'an-hä š-ša'b</i>	8
4a	<i>w-əntä tarīx-ak äbyaḏ nāšəḥ</i>	9
4b	<i>māktūb u mumahḥaš b-əḏ-ḏāhāb</i>	9
5a	<i>nəḥtāž 'abqari kīv-ak y-aḥmād</i>	9
5b	<i>xabīr u ḥāzəm ḥāḏəg u mžarṭab</i>	10
6a	<i>äydī-nä v-äyd-ak yä-z-za'im ba'd</i>	9
6b	<i>laqab-nä l-ak huwwä ḥabīb əš-ša'b</i>	10
7a	<i>əvraḥ ḥāḏä-š-ša'b u stäbšar</i>	8
7b	<i>zārəg l-ak mā-tlä məḥazzāb</i>	8
8a	<i>'āml ə'lä-nāžāḥ-ak muntašir</i>	9
8b	<i>əl-mī'ād əz-zārg mā ikäḏḏāb</i>	9
9a	<i>əl-muwwāṭin mən ḏä-l-ḥāl mäll</i>	8
9b	<i>vāšəl ḥattä və-mžī-k ḏä-š-ša'b</i>	8
10a	<i>y-aḥmād w igūl gā' əl-mäḥäl</i>	8
10b	<i>lā-tsāl tābīb sāl mžarṭab</i>	8

« Notre pays, sa réputation n'est plus

²⁸ Elle a été surnommée « diva des sables » après son triomphe au festival des Musiques métisses d'Angoulême en 2003.

²⁹ Il se trouve que la rime *b* est en *-b*.

³⁰ Le nombre de syllabes (entre 8 et 10) figure en fin d'hémistiche et les syllabes surlongues (comme *mā t/lāt* en 1a) sont soulignées.

« Source de joie, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur,
 « Parce que sa crédibilité s'est envolée,
 « Il n'est plus qu'un foyer de prédation,

 « Toi qui saisis l'intérêt commun,
 « Au jour où le peuple s'en inquiète,
 « Toi dont le parcours est tout de blancheur immaculé,
 « Tout en lettres d'or écrit,

 « Ahmed, nous avons besoin d'un génie comme toi,
 « Expert et avisé, perspicace et expérimenté,
 « Toi notre leader, notre destinée est entre tes mains,
 « Nous t'avons surnommé l'aimé du peuple.

 « Il s'est réjoui, ce peuple, de la bonne nouvelle,
 « Il vote pour toi, loin des querelles partisanses,
 « Assuré de ton éclatant triomphe,
 « Attendons les urnes, elles ne mentiront point.

 « Le citoyen, de la situation présente, est las,
 « Ce peuple t'attend avec impatience,
 « Ô Ahmed, le proverbe ne dit-il pas :
 « “Consulte une personne d'expérience plutôt qu'un médecin !” »

L'analyse des formes lexicales montre que la langue associe, au ḥassāniyya courant, de nombreux emprunts à l'arabe littéraire et quelques néologismes (voir Taine-Cheikh, 2012, p. 318-320), mais ce genre de mélange n'est pas aussi exceptionnel que la prosodie et, plus encore, la métrique. Si les caractéristiques métriques de ce poème, inhabituelles dans le *ḡnā*, présentent quelque similitude avec les traditions musicales les plus anciennes des griots, elles n'en constituent pas moins une distorsion des normes usuelles — une rupture assez radicale mais encore très isolée.

3.3. Le changement dans la continuité

Parallèlement à ces transgressions marginales, on observe quelques évolutions de fond dont les effets sur les canons poétiques sont plus limités.

3.3.1. Du point de vue des thèmes, on a ainsi remarqué qu'il y avait de plus ou plus de poèmes d'oraison funèbre composés en ḥassāniyya. Le *riṭāʾ*⁷ n'est pas en soi une nouveauté, mais ce genre poétique, réservé auparavant aux personnes d'un certain statut social, se composait en arabe littéraire et relevait donc du *šīʿr*. Pour A. W. Ould Cheikh (*commun. pers.*), la dialectalisation de l'oraison funèbre va de pair avec une certaine transformation de la cérémonie funéraire. En facilitant les rassemblements autour du mort, la sédentarisation a démocratisé les hommages mortuaires et

favorisé le passage au ḥassāniyya.

On trouvera, dans une anthologie récente, trois poèmes de *riṭāʿ*³¹ assez longs, (as-Swayyih et al-Yazīd, 2015, p. 255-8). Leur prosodie manifeste un grand nombre de strophes de 6 hémistiches du type *gāv msättāt* (litt. « *gāv* sextuplé », de rimes *ababab*), mais cela semble assez fréquent dans la poésie de ces deux auteurs³¹.

3.3.2. Aline Tauzin (1989, p. 180) a souligné, dans son analyse de la poésie féminine, que la création d'une nouvelle *tabrīʿa* se faisait souvent par rapport à un distique ancien, soit en reprenant intégralement le premier vers, soit en procédant par quasi homophonie (en reprenant des mots et des constructions) ou par transposition (en gardant les significations).

J'ai pour ma part remarqué que deux poèmes de deux auteurs différents (originaires de deux régions éloignées) pouvaient suivre exactement le même canevas opposant un « ici » à un « ailleurs », l'un et l'autre s'incarnant dans une accumulation de toponymes (Taine-Cheikh, 2006a, p. 140-3). Il s'agit d'un canevas si spécifique qu'on imagine difficilement que l'un n'ait pas servi de modèle à l'autre — consciemment ou non.

Cette intertextualité visible, à l'origine sans doute fort ancienne, n'est nullement condamnée — elle est même peut-être appréciée comme une forme d'hommage ou de revivification naturelle.

Il existe cependant une autre forme de revivification — plus polémique — qui consiste à reprendre l'intégralité d'un poème en en changeant le contexte d'énonciation. Cette opération de « détournement » de poème, qui est surtout pratiquée par les journaux satiriques comme *Ši l-u əv-ši ?* (litt. « Quoi de neuf ? »), semble avoir été inaugurée par le journal *Al Bayane* (version arabe) en juin 1993. J'ai rapporté ailleurs (Taine-Cheikh, 1994, p. 295) le premier *gāv* de ce genre³², (faussement) attribué au Président mauritanien de l'époque, Moawiya Ould Sid'Ahmed Taya (élu en 1992), comme s'il se plaignait du tarissement des subventions qui venaient auparavant des pays du Golfe et des E.-U. Mais le poème 1 (voir en 1.1.1), dont la paternité a été (ré)attribuée à un certain Mohamed Ould Aṣmaṛ, a lui aussi fourni l'occasion à *Al Bayane* de se moquer d'un ancien ministre lorsque, abandonnant l'opposition, il a fait un serment d'allégeance à Moawiya en échange d'un nouveau poste de ministre.

Ce jeu sur les réassignations en paternité au profit de personnages connus

³¹ Vraiment inhabituelle, cependant, est la présence, dans le troisième poème, de cinq vers où les rimes paires et impaires sont identiques.

³² En voici la traduction :

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

est une preuve supplémentaire de la vitalité du *gnā* dans la société maure. Il est d'autant plus apprécié que, basé sur beaucoup de non-dit, il se conforme aux règles sociales en vigueur (sur l'injure et la médisance, voir Taine-Cheikh, 2004 et 2006b).

3.3.3. À propos de la gestion de l'injure, j'ai constaté que les paroles délictueuses faisaient l'objet d'un contrôle assez strict. Si on laisse de côté les offenses verbales de nature prosaïque pour se concentrer sur celles de forme versifiée, il apparaît que le contrôle portait traditionnellement sur la diffusion des vers considérés comme injurieux³³. Il était certes difficile d'empêcher que naissent des poèmes propres à entacher l'honneur d'une personne, mais il l'était un peu moins d'en empêcher la propagation orale ou la diffusion écrite. C'est du moins ce qui me semble avoir été la règle aux siècles passés, les mesures de rétorsion directes et indirectes ne manquant pas pour que les guerriers imposent le silence aux griots quand ils le jugeaient bon ou que les tribus maraboutiques négocient l'oubli des paroles infamantes envers l'un des leurs. C'est la raison pour laquelle il est quasiment impossible de recueillir de tels vers, même très anciens — comme si leur pouvoir de nuisance restait toujours potentiellement actif à travers les descendants des personnes offensées. Quant à publier des poèmes vraiment mordants dans des anthologies, cela reste un jeu dangereux et peu de monde s'y risque encore.

Alors que les médias traditionnels (radio et télévision) étaient loin d'échapper au contrôle social, il n'en est sans doute pas de même avec internet et les téléphones portables. De ce point de vue, le corpus analysé par Sébastien Boulay (ici même) aurait sans doute eu beaucoup moins de chance de nous parvenir si les nouveaux modes de communication n'avaient pas facilité et intensifié les échanges dans un plus grand anonymat.

* * *

Mon étude portant sur la poésie, il peut sembler normal qu'elle dégage un nombre important de canons bien établis, la poésie étant sans doute, de toutes les pratiques langagières, celle qui est la plus couramment et la plus ostensiblement normée. Pourtant, s'agissant de composition poétique en arabe dialectal, on pouvait s'attendre à ce que les règles de prosodie et de

³³ Le phénomène de l'injure est directement lié à l'honneur. En revanche, il n'a pas grand chose à voir, en général, avec le lexique grossier. En poésie, notamment, les grossièretés sont totalement bannies, sauf dans des circonstances très particulières (cas des stances scatologiques parfois récitées lors des mariages) ou chez des groupes bien spécifiques de locuteurs (cas de certains chants de pilage interprétés par des servantes et cas des injures rituelles chez les jeunes). Sur ces trois cas, voir Tauzin 1989a ; 2001, p. 167-178 ; 2013, p. 187-208.

métrique soient des plus simples car la poésie populaire en arabe a assez rarement — surtout au Maghreb — des règles vraiment complexes. Or la poésie en usage dans la société hassanophone, pour avoir des canons relativement simples (à l'exception du *thäydîn*) — et assez originaux —, ne les respecte pas moins avec constance. Après avoir exposé en détail les normes qui s'appliquent au *ġnā* et avoir évoqué les différences entre cette poésie et les autres genres versifiés pratiqués par des groupes sociaux plus spécifiques (le *thäydîn* des griots, d'une part, et le *təbrā*^f des femmes, d'autre part), je me suis attachée à saisir les évolutions susceptibles de représenter ou d'annoncer des changements. J'ai montré qu'à côté du rap, genre entièrement hétérogène, il y avait quelques velléités de renouvellement, mais qu'elles restaient très circonscrites dans la mesure où, pour l'essentiel, c'était le fait, soit d'une artiste en particulier (Malouma), soit d'une pratique spécifique (celui du « détournement » de poète dans un but satirique). L'identité des canons poétiques à travers le temps et l'espace (il s'agit, bien sûr de l'espace hassanophone) est tout à fait remarquable et paraît aussi indéfectible que l'unité du dialecte ḥassāniyya lui-même — mais il y a sans nul doute un lien entre l'une et l'autre, du moins jusqu'à aujourd'hui.

Références bibliographiques

- GALAND-PERNET Paulette, 1998, *Littératures berbères. Des voix, des lettres*, Paris, Presses Universitaires de France, 280 p.
- GUIGNARD Michel, 2005 [1^{ère} éd. 1975], *Musique, honneur et plaisir au Sahara. Musique et musiciens dans la société maure*, Paris, Geuthner, 264 p. + 1 disque et son livret (23 p.).
- KRENKOW Fritz, LECOMTE Gérard, 1978, article 'Ḳaṣīda', in *Encycopédie de l'Islam* (2^e éd.) vol. IV, Leiden/Paris, Brill/Maisonneuve & Larose, p. 742-743.
- MARTIN-GRANEL, Nicolas, OULD MOHAMED LEMINE, Idoumou, VOISSET, Georges, 1992, *Guide de littérature mauritanienne*, Paris, L'Harmattan, 204 p.
- MISKE Ahmed-Bâba, 1970, *Al Wasīt - Tableau de la Mauritanie au début du XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 128 p. + 5 photos.
- OULD AHMEDOU BAMBA Mohamed, 1982, *M'hammed Ould Ahmed Youra poète amoureux*, Mémoire de fin d'études, Nouakchott, École Normale Supérieure de Nouakchott, 137 p.
- OULD BAH Mohamd El Muktâr, 1971, Introduction à la poésie mauritanienne (1650-1900), *Arabica* 18/1, [Leiden], p. 1-48.
- OULD CHEIKH Abdel Wedoud, 1985, *Nomadisme, Islam et pouvoir politique dans la société maure précoloniale (XI^e-XIX^e s.). Essai sur quelques aspects du tribalisme*, Université Paris René Descartes, 3 vol., 1057 p.
- OULD HASNI Moulaye Ahmed, 1981, *La poésie épique hassane ou theydîn*, Mémoire de fin d'études, Nouakchott, École Normale Supérieure de Nouakchott, 104 p.

- OULD MOHAMED SALEM Abdallahi, 1995, Le *gât*⁵ : joutes oratoires en poésie maure, *Notre Librairie* 120 (« *Littérature mauritanienne* »), [Paris], p. 232-237.
- OULD SEMANI Dieng Omar, 1995, Une littérature de thé, *Notre Librairie* 120 (« *Littérature mauritanienne* »), [Paris], p. 238-241.
- OULD YOURA Mohamed Abderrahim, 1982, *La joute poétique dans la poésie de Sid'Ahmed O. Ahmed O. Aïda*, Mémoire de fin d'études, Nouakchott, École Normale Supérieure de Nouakchott, 86 p.
- OULD ZENAGUI Cheikh El Bou, 1994, *La poésie du poète de Mohamed Ould Adebba*, Nouakchott, Institut Mauritanien de Recherche Scientifique, coll. « Traditions Orales, Traditions Ecrites de Mauritanie », 80 + 16 p.
- AS-SWAYYIH Muḥammad, AL-YAZID as-Sālik, 2015, *Šaḍarāt min adab al-bīḍān. Ši'r ḥassānī* (« *Fragments de littérature bīḍāniyya. Poésie ḥassāniyya* »), Rabat, Centre des Études sahariennes, 364 p.
- TAINÉ-CHEIKH Catherine, 1984, Un exemple de créativité lexicale : l'élatif en *ḥassāniyya*, *Arabica* 31/3, [Leiden], p. 274-305.
- TAINÉ-CHEIKH Catherine, 1985, Le pilier et la corde : recherches sur la poésie maure, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies (BSOAS)* XLVIII/3, [Cambridge], p. 516-535.
- TAINÉ-CHEIKH Catherine, 1988, Les diminutifs dans le dialecte arabe de Mauritanie, *Al Wasīt (Bulletin de l'IMRS)* 2, [Nouakchott], p. 89-118.
- TAINÉ-CHEIKH Catherine, 1989, Le ḥassāniyya de Mauritanie : autopsie d'un dialecte vivant, *Matériaux arabes et sudarabiques (GELLAS)*, Nouvelle série n° 2 (1988-89), p. 59-93.
- TAINÉ-CHEIKH Catherine, 1994, Pouvoir de la poésie et poésie du pouvoir. Le cas de la société maure, *Matériaux arabes et sudarabiques (MAS-GELLAS)* 6 (N. S.), [Paris], p. 281-310.
- TAINÉ-CHEIKH Catherine, 1995, Poésie dialectale et noms de lieux, *Notre Librairie* 120 (« *Littérature mauritanienne* »), [Paris], p. 216-225.
- TAINÉ-CHEIKH Catherine, 2001, Réflexions autour de la langue de la poésie maure, in Magdalenen College (ed.), *Proceedings of an International Conference on Middle Eastern Popular Culture (Oxford, 17-21 septembre 2000)*, Oxford, Magdalenen College, p. 189-198.
- TAINÉ-CHEIKH Catherine, 2004, De l'injure en pays maure ou 'qui ne loue pas critique', *La Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée (REMMM)* 103-104 (« *Anthropologie de l'injure* »), [Aix-en-Provence], p. 103-126.
- TAINÉ-CHEIKH Catherine, 2005, Le dess(e)in de la rime. La poésie strophique de Mauritanie a-t-elle un lien avec le *muwashshaH* ?, in Aguadé J. (éd.), Vicente A. (éd.), Abu-Shams L. (éd.), *Sacrum Arabo-Semiticum (Homenaje al Profesor Federico Corriente en su 65 aniversario)*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, p. 479-493.
- TAINÉ-CHEIKH Catherine, 2006a, Poésies d'itinéraire et itinéraires poétiques chez

- les nomades sahariens, in Naïm S. (éd.), *La rencontre du temps et de l'espace. Approches linguistique et anthropologique*, Leuven/Paris/Dudley, Peeters, coll. « SELAF », p. 139-163.
- TAINE-CHEIKH Catherine, 2006b, Les voies/voix de la médiance en pays maure, in Mougïn S. (éd.), *La médiance*, Reims, Presses Universitaires de Reims, p. 237-260.
- TAINE-CHEIKH Catherine, 2008, De la mixité linguistique dans l'histoire de l'arabe ouest-saharien, in Lentin J. (éd.), Grand'Henry J. (éd.), *Moyen arabe et variétés mixtes de l'arabe à travers l'histoire. Actes du Premier Colloque International (Louvain-la-Neuve, 10-14 mai 2004)*, Louvain-La-Neuve, Université catholique de Louvain/Institut orientaliste de Louvain, p. 439-456.
- TAINE-CHEIKH Catherine, 2012, (S)élections poétiques. Mauritanie 1992, in La Spisa P. (éd.), Tuerlinckx L. (éd.), den Heijer J. (éd.), *Autour de la langue arabe. Études présentées à Jacques Grand'Henry à l'occasion de son 70^e anniversaire*, Leuven, Peeters, p. 303-321.
- TAINE-CHEIKH Catherine, 2013, Les chansons de Malouma, entre tradition, world music et engagement politique, in Bettini L. (éd.), La Spisa P. (éd.), *Au-delà de l'arabe standard. Moyen arabe et arabe mixte dans les sources médiévales, modernes et contemporaines*, Firenze, Dipartimento di Linguistica, Università di Firenze, p. 337-362.
- TAUZIN Aline, 1982, Autour de la poésie amoureuse maure de la Mauritanie et du Mali, *Littérature Orale Arabo-Berbère* 13, [Paris], p. 129-145.
- TAUZIN Aline, 1989a, Le gigot et l'encrier. Maîtres et esclaves en Mauritanie à travers la littérature orale, *La Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée (REMMM)* 51, [Aix-en-Provence], p. 74-90.
- TAUZIN Aline, 1989b, À haute voix. Poésie féminine contemporaine en Mauritanie, *La Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée (REMMM)* 54, [Aix-en-Provence], p. 178-187.
- TAUZIN Aline, 2001, *Figures du féminin dans la société maure (Mauritanie)*. Paris, Karthala, 212 p.
- TAUZIN Aline, 2007, Rap and rappers in Nouakchott (Mauritania), in Miller C. (éd.), Al Wer E. (éd.), Caubet D. (éd.), Watson J. (éd.), *Arabic in the City. Issues in dialect contact and language variation*, London/New York, Routledge, p. 309-324.
- TAUZIN Aline, 2013, Insultes rituelles chez les jeunes en Mauritanie : l'art du « sabotage », in *Littérature orale de Mauritanie. De la fable au rap*. Paris, Karthala, p. 187-208.
- WEIL Gotthold, 1975, Article 'arūd', *Encyclopédie de l'Islam (2^e éd.)* vol. I, Leiden/Paris, Brill/Maisonneuve & Larose, p. 688-698.
- YUSUF Najāh, 2013, *Ma'ālim al-adab al-ḥassānī* [« Figures célèbres de la littérature en ḥassāniyya »], Rabat, Manšūrāt mu'assasat al-Šayḥ Mrabbīh Rabbu li-ihyā' al-turāṭ wa al-tanmiyya, 349 p.