



HAL
open science

La poésie féminine (təbrâ) : en quelques mots

Catherine Taine-Cheikh

► **To cite this version:**

Catherine Taine-Cheikh. La poésie féminine (təbrâ) : en quelques mots. Rahal Boubrik. Tebraâ. La poésie féminine hassanie, Académie du Royaume du Maroc, pp.13-32, 2020, 978-9920-685-08-5. halshs-03087979

HAL Id: halshs-03087979

<https://shs.hal.science/halshs-03087979v1>

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.

La poésie féminine (*ṭabrâʿ*) : en quelques mots

Catherine TAINÉ-CHEIKH
Directrice de recherche émérite au LACITO (CNRS)

Combien de mots faut-il pour faire une poésie ? Combien de vers pour composer un poème ?

En général, on ne se pose pas ce genre de questions car on sait bien qu'il y a des poèmes courts et des poèmes longs, et l'on s'attend à ce que cela dépende du sujet traité ou de l'inspiration du poète.

Dans le cas de la poésie en arabe ḥassāniyya appelée *ḡnā* (ce qui, littéralement, signifie « chant »), les poèmes peuvent se limiter à un simple *ḡāv*, c'est-à-dire à une suite de quatre vers (ou hémistiches) caractérisés par des rimes alternées *abab*. Le *ḡāv* qui suit a été composé par l'émir Sid'Ahmed Ould Aida dans les années 1950, après sa sortie de prison de Saint-Louis, alors qu'il était en route pour son Adrar natal.

ḥāmād l-aḷḷah ḷli bʿād ʿandaṛ u zāyn ʿdyār-u
wə vraq lə-mḥār u ʿād zād yûra mänbä bə ḥzār-u

Je remercie Allah d'avoir éloigné
Saint-Louis et la beauté de ses maisons,
D'avoir fait disparaître les coquillages et
D'avoir fait apparaître quelques pierreuses élévations.

Il existe aussi des poèmes de six vers (*ṭalʿa*) dont les trois premiers et le cinquième riment ensemble et se distinguent de la rime des vers quatre et six (*aaabab*). On peut penser que le nom de *ṭalʿa* (littéralement « montée » en ḥassāniyya) est dû aux deux premiers vers de même rime qui constituent comme une élévation, un plateau, avant le quatrain suivant identique à un *ḡāv*.

Voici un exemple que l'on doit à Mhammad Ould Ahmed Youra, un grand poète du Sud-Ouest de la Mauritanie, aussi habile en arabe classique (*šīʿr*) qu'en ḥassāniyya (*ḡnā*). Il est connu également pour avoir osé introduire, fût-ce à dose homéopathique, un peu de dialecte dans le *šīʿr*, créant ainsi un mélange appelé *əz-zrāygä* (« la petite bigarrée »).

yä l-ʿagl ʿntəzlül-ak dār-äyn maʿdän l-əl-ḡaywän ət-täntäyn
wahdä šärg əv gaʿ ʿgwäydäyn u wahdä sähəl vī-hä wāḥəl
yä ḷḷali mätqal ḡaywänäyn wāḥəd šärg u wāḥəd sähəl

Ô mon âme ! On a campé pour toi en deux endroits,
Tous deux sont des gisements d'amour,
L'un est à l'Est, à deux vallées d'ici,
L'autre est à l'ouest et tu y es attachée,
Oh comme c'est encombrant, deux amours,
L'un à l'est et l'autre à l'ouest !

Par ailleurs, *gâv* et *tal^{ʿa}* sont aussi utilisés comme des formes strophiques, les poètes ayant le loisir de combiner quatrain(s) et sextain(s) pour composer des poèmes plus longs combinant les deux formes de base. Il est fréquent cependant que, dans ce cas, la *tal^{ʿa}* comprenne plus de six vers (ou hémistiches). Ainsi dans le poème suivant, de Mohamed Ould Adebba, où un *gâv* suit une *tal^{ʿa}* allongée de quatorze vers (ou hémistiches).

<i>tumužäyž əl-ħaḍra šättât</i>	<i>mā vî-hä mowžûd u väskât</i>
<i>əl-bäyḍa wä mlâsət wä zhât</i>	<i>mā gatṭ ʾgbaḍ mən-hä däyyâr</i>
<i>aħbâr əv ḍä-l-ʿâm əlli vât</i>	<i>rayḍət-hä gäffât əv lə-gsâr</i>
<i>ğäyr aħbâr əd-dänyä gäffât</i>	<i>məsmâr əl-ħarṛûb u n-nuwwâr</i>
<i>atîl u nuwwâr ət-tämmât</i>	<i>əsfâr ʾlli mən-hum yəsfâr</i>
<i>wä ḥḍâr əṭ-talh əv tändämkkât</i>	<i>wä v lə-ħṭäyṭ u və-l-kəzz ʾḥḍâr</i>
<i>ħādä wəkr igäyyäm läyʿât</i>	<i>wahḍât əv muħammäd lə-ħwâr</i>
<i>wä l-yûm əv ši mâni mälyûm</i>	<i>maħmûm u baʿdû-ni l-owkâr</i>
<i>əlli hûmâ l-owkâr əl-yûm</i>	<i>lâ ʿāgbət mʿâ-hum lə-ʿmâr</i>

Toumoujeij la verte a hiverné,
 Sans âme qui vive, puis le printemps est passé sur Toumoujeij
 La blanche qui s'est adoucie et a embelli ;
 Aucun berger à la recherche de ses bêtes n'est venu prendre
 De ses nouvelles durant l'année écoulée ;
 Ses pâturages ne sont plus, depuis longtemps déjà,
 Mais la rumeur du monde s'est estompée ;
 Les pointes des gousses, les fleurs
 D'atil et de mimosas ont jauni
 Si à jaunir elles étaient portées ;
 Ils ont reverdi, les acacias de Tendemkât,
 Tout est verdure aussi à Lekhteyt et Elkouz,
 Ce sont là des parages familiers qui réveillent bien des souvenirs brûlants
 En Mohamed le Jeune.

Aujourd'hui, en rien je ne suis responsable,
 Fiévreux et éloigné comme je le suis de ces lieux
 Qui sont les seuls vrais lieux,
 Fasse Dieu que je les revois avant la mort !

Chez les hassanophones, la versification était (et est encore, pour une bonne part) l'affaire de tous. Tandis que certains lettrés versifiaient les traités de grammaire en arabe classique, les griots (*iggâwən*) composaient en arabe dialectal de longs poèmes (*thäydîn*) en l'honneur des guerriers.

Les griots sont-ils à l'origine des règles du *gnä* ? Celles-ci, nettement plus simples que celles du *thäydîn*, sont-elles dérivées de la poésie andalouse ?

Il ne fait pas de doute en tout cas que le *ġnā*, en tant que poésie strophique, possède une prosodie et une métrique qui lui sont propres tout en étant apparentées avec d'autres poésies arabes du même type, attestés notamment au Maghreb.

Les règles du *ġnā* sont assez complexes pour faire les délices des esprits fins, dans une culture où l'art de bien maîtriser le dialecte est considéré comme une grande qualité (l'identité maure *t-tbäyḏīn* ne se mesure-t-elle pas à cela ?). Elles sont aussi assez simples, malgré tout, pour que tout un chacun puisse s'y essayer, sans craindre, comme dans le cas de la poésie en arabe classique (*šīʿr*), de commettre des fautes. Les thèmes ne sont pas si différents, entre le *ġnā* et le *šīʿr*, car il y est surtout question, dans les deux cas, d'attachement aux lieux et/ou à des personnes, de louange ou de critique, voire de rivalité en tout genre. Mais contrairement à la poésie en arabe classique, celle en dialecte parle à tous et tous sont censés la pratiquer, dans une communauté comptant, selon l'adage, plus d'un million de poètes c'est-à-dire de *mġannyīn*.

Lorsque l'on procède ainsi au décompte des poètes en ḥassāniyya, on laisse cependant dans l'ombre la moitié de la population. En effet les femmes, du fait de leur genre, se voient interdites de poésie, non pas comme destinataires (les poèmes les concernent souvent directement), ni comme réceptrices (elles ne sont pas les dernières à les mémoriser et les réciter), mais proprement comme auteur(e)s, comme éventuelles *mġannyāt*.

Cet interdit, très ancien, ne semble pas près de disparaître tant la parole des femmes paraît chargée de menace pour la société en général et la famille proche en particulier. Comment une femme pourrait-elle composer des vers sans mettre en péril la retenue, la pudeur qu'on attend d'elle ? Ne va-t-elle pas laisser libre court à ses élans ? dévoiler irrémédiablement ses sentiments ?

Cependant, les hommes acceptèrent de faire une concession ou bien ce fut un espace de création que les femmes finirent par conquérir au fil du temps. Toujours est-il que petit à petit se développa un genre particulier de poésie, le *tābrāʿ*.

Ce genre poétique est considéré comme quasi exclusivement féminin même si, à l'occasion, certains hommes ont pu s'y adonner. Il se caractérise par une forme très réduite : deux vers — peut-être à l'origine deux hémistiches d'un même vers — rimant entre eux mais généralement d'inégale longueur. Les contraintes formelles sont particulièrement réduites car les vers du *tābrāʿ* ne répondent pas aux injonctions métriques (existence de syllabes brèves opposées à des syllabes longues, nombre régulier de syllabes dans le vers, présence de syllabes longues uniquement dans certains mètres et à certaines places) que l'on trouve aussi bien dans le *ġnā* que dans le *thäyḏīn*. Dans le *tābrāʿ* il suffit que le premier vers soit plus court que le second ou, exceptionnellement, de même longueur : en règle générale le premier vers compte cinq ou six syllabes (parfois moins, rarement plus), tandis que le second en compte le plus souvent sept ou huit.

Dans son *Al Wasīt - Tableau de la Mauritanie au début du XX^e siècle* (Klincksieck, 1970), Ahmed-Bâba Miské fait une petite place à cette poésie et, constatant qu'« [o]n s'étonne que tant d'imagination, de charme, de fraîcheur, parfois même de profondeur, puisse tenir en si peu de mots », il illustre son propos par un exemple particulièrement réussi (et bien traduit) de *tābrīʿa* :

Mən-darti kân, mən-darti kân :
Qui me dira, qui me dira,

Ragg-əlmahşar, vîh əşşəbyân ?
Si l'on s'aime dans l'Au-delà ?

Pour autant, Miské ne voit pas dans le *təbrâʕ* un 'grand genre' poétique, à cause de ses dimensions réduites, même s'il considère par ailleurs que le nom *təbrâʕ* a un lien étymologique avec le verbe *baraʕa* qui, en arabe classique, signifie « exceller, surpasser », y compris en éloquence. Miské a-t-il tort de dénier toute grandeur aux formes les plus brèves ? Les cultures orientales n'ont-elles pas portée aux nues des poésies comme le *haïku*, montrant par là même que la brièveté n'était nullement incompatible avec l'excellence ?

Quoiqu'il en soit, on notera que le verbe *b(a)raʕ(a)* « exceller » n'existe pas en *ḥassāniyya*. Le seul verbe attesté pour cette racine est *tbarraʕ* « composer des *təbrâʕ* ». Cette forme verbale dérivée correspond en arabe classique à la forme *tabarraʕa* qui signifie « donner quelque chose à titre de présent ». Pour Fatma mint Mohamed Khaled qui, la première, consacra un mémoire à la poésie féminine populaire (1985, en arabe), c'est cette association entre la forme poétique brève et le sens de « don personnel désintéressé » qui peut expliquer le choix de la dénomination *təbrâʕ* / (nom d'unité) *təbrîʕa*. Même si ce rapprochement reste hautement hypothétique, il est loin d'être dépourvu de sens. On verra en effet qu'à l'origine des *təbrâʕ* se trouve effectivement une attitude souvent désintéressée, par choix ou par nécessité — que le poème n'ait pas pour but de parvenir à son destinataire, que son message ne soit pas fait pour être compris ou que la réponse ne puisse pas être celle qui est espérée.

À ma connaissance, on ne connaît guère de genres poétiques comparables au *təbrâʕ* dans la culture arabe, à l'exception toutefois de la poésie (*ginnāwa*) des femmes bédouines d'Égypte qui prend, là aussi, la forme de distiques.¹ Dans les deux cas, il s'agit d'un genre spécifiquement féminin centré sur l'expression plus ou moins directe des sentiments. Cependant les différences entre les deux ne manquent pas, non seulement de forme (il n'y a pas de rime dans la *ginnāwa* égyptienne), mais encore de fond. En effet, contrairement à la *ginnāwa* qui est une poésie de femmes mariées, le *təbrâʕ* est essentiellement une poésie de jeunes filles, où l'éveil de l'amour, le badinage et la déclaration des sentiments tiennent plus de place que les méfaits du mariage ou les difficultés rencontrées par les épouses avec la belle-famille.

Pour Miské, le *təbrâʕ* a pris un essor considérable dans les années soixante, mais

« [il] était, à l'origine, utilisé par les jeunes filles amoureuses pour exprimer des sentiments que les interdits sociaux les empêchaient de manifester publiquement. Lorsqu'elles étaient seules (sur une dune, loin des oreilles indiscrètes), elles se confiaient leurs 'œuvres' généralement très naïves et très peu élaborées et qu'il n'était de toute façon pas question de 'publier'. Une suivante les rapportait parfois, cependant, sous le sceau du secret, à l'heureux élu... »

¹ Cette poésie a été étudiée par Lila Abu-Lughod dans *Veiled Sentiments. Honor and Poetry in a Bedouin Society* (University of California Press, 1986).

² Aminetou mint Gouffat a mis en avant, avec raison, ce caractère du *təbrâʕ* dans son mémoire de maîtrise

Les allusions au contexte ne manquent pas dans la poésie féminine, à commencer par celui de la dune, lieu de rendez-vous de la jeunesse à l'écart des tentes dans la *təbrīʿa* suivante :

<i>ʿəyyəl di z-zīrā</i>	<i>āsāwbāb-hum wəll ʿbʿāyrā</i>
Des jeunes de cette dune	Ould Beira est le plus séduisant

Plus fréquentes cependant sont les références à l'environnement bédouin. Ce peut être la vision de traces laissées par un chameau dans le sable ou celle d'une activité quotidienne comme la traite des vaches, qui se fait non loin du campement :

<i>l-bāl əmṡāl-u</i>	<i>hādä bäll ʿbrūk ʿzmāl-u</i>
Mon cœur, qu'a-t-il ?	voici le corral de ses chameaux
<i>ṛākəb väwg žmäl</i>	<i>ya šhābāt-i ḥadd ʿmʿaddäl</i>
Voici, à dos de chameau,	ô mes amies, un homme délicieux
<i>w-ällā šəft əš-šaʿra</i>	<i>təthazzäm u tzäzzi bägra</i>
J'ai vu le charme en personne	se préparer à traire une vache

Parfois le campement n'est évoqué que pour déplorer sa vacuité :

<i>əl-ʿayn ʿtlūd</i>	<i>w-əl-ḥayyā mā vī-hä mäwżūd</i>
L'œil scrute les horizons,	mais pas d'âme qui vive au campement

Les toponymes établissent parfois, comme dans *lə-ğnā*, une relation particulière entre l'être aimé et certains lieux-dits :

<i>qallā wəll iṡir</i>	<i>əl-ʿazlā w-əl-gārəḥ wə nyēr</i>
Ould Ithir a rendu chers	el-Azle, el-Gareh et Nyer
<i>wä lli vī-h əl-ḥäyr</i>	<i>ṛəḥlā mən hown ilä lə-bbäyr</i>
Ce qui fait du bien	c'est un déplacement, d'ici à le-Bbeyr

Nouadhibou qui, dès les années 1960, attira beaucoup de jeunes hommes à la recherche de travail salarié, est un des premiers toponymes de ville à apparaître :

<i>ya ṛabb-i žīb-u</i>	<i>yäs-wä mən šör nwādību</i>
Seigneur, amène-le	même s'il le faut de Nouadhibou
<i>gaṡṡ ʿnwādību</i>	<i>lə gällaʿ mən ḥadd ʿḥbīb-u</i>
Il est certes arrivé que Nouadhibou	prive quelqu'un de son amant

Ce sont cependant les noms de pays qui se multiplient à une certaine époque (à partir des années 1970 et 1980), quand les jeunes filles évoquent leurs amours partis au loin, en général pour y poursuivre leurs études :

<i>ya ʕabb-i lā māt</i> Mon Dieu, préserve la vie	<i>ʕəl mən-nā šōr əl-ʕimārāt</i> de notre jeune homme parti aux Émirats
<i>mən šāb b-ər-rūs</i> Si seulement l'URSS	<i>ʕādu mən-nā zārgət dābbūs</i> n'était qu'à un pas de chez nous
<i>nəbgi baʕd ʕndūs</i> Comme je voudrais m'évanouir	<i>w-iʕūd ʕdwā-yä v-ər-rūs</i> et qu'on ne puisse me soigner qu'en URSS

Dans les mêmes années se répandent les allusions à la vie citadine, que ce soit aux rues des villes nouvelles ou à certains de leurs établissements comme l'École Normale Supérieure (ENES), où se forment les étudiants.

<i>və-ʕrīg əʕ-ʕabb</i> Sur le chemin de l'hôpital	<i>ʕdäwwäyt ənä mā-hu b-əl-ħabb</i> je me suis soignée sans médicament
<i>yä xxūt-i l-ənēs</i> Ô mes frères, à l'ENES	<i>vī-ħä tālmīdi mā yəmtäss</i> il y a un étudiant intouchable

Emblématiques de cette époque sont les poèmes composés en l'honneur de jeunes cadres fraîchement revenus de l'étranger que leurs ferventes admiratrices tendaient à assimiler, dans leurs *təbrāʕ*^ʕ, aux sociétés ou établissements où ils travaillaient. C'est le cas notamment d'un certain directeur de banque qui était évoqué tantôt à travers sa fonction tantôt par son prénom – voire même son nom complet –, et dont le charme était régulièrement associé à un trait censé le caractériser, qu'il soit permanent ou passager :

<i>aħmād təħrās-u</i> Ahmed, de son regard	<i>nātrā-h u yägbaḍ-ni ʕās-u</i> je suis en manque, à en avoir mal à la tête
<i>ḍaħʕkt-u v-būrōh</i> Son rire au bureau	<i>tmaṛ u ʕsāl wä sīrōh</i> [n'est que] datte, miel et sirop
<i>nāwzāl ḍä lli yaħzāl</i> Celui de mon souvenir s'est enrhumé	<i>wə lli bāqi yəvlāh inöwzāl</i> alors qu'il s'enrhume, celui qui veut charmer

De nombreuses *təbrāʕ*^ʕ insistent, à l'instar de celles-ci, sur un trait physique particulier ou une manière d'être, de se comporter. Évoquer ce trait peut être un compliment, mais ce peut être aussi un simple trait distinctif, qui ne plaît que parce que la femme se comporte en amoureuse.

<i>u ʿand-u kmâmā</i> Et il a un contour de lèvres	<i>aḥṛam mən māl əl-yātāmā</i> plus interdit que le bien des orphelins
<i>vâləḥ təḥrâs-u</i> Qu'il est agréable de regarder	<i>ḥadd aḥḍar wə mšäkräd râs-u</i> celui qui a le teint foncé et les cheveux frisés
<i>šbiy-yä mā yaqbā</i> Mon bien-aimé se reconnaît sans peine	<i>aḥmar wə mbähhäg v əṛ-ṛagbā</i> il a le teint ambré et des tâches blanches au cou
<i>ḥādā l-māžḥūd</i> Celui que je tais	<i>əffwäyləḥ u lwäyn-u maʿgūd</i> est mignon, de couleur légèrement foncée
<i>ʿand-u zaqbət râš</i> Il a une chevelure	<i>kətlət-ni mən dūn əl-qišâš</i> qui me tue sans jugement
<i>aḥmād lə-mqallî-h</i> Ahmed, ce que j'aime en lui	<i>əl-ʿəgdä l-bäyn nwāšî-h</i> c'est la ride qui est entre ses sourcils
<i>ḥrām ʿlî-nä</i> Nous nous interdisons	<i>ḥadd ʿlsân-u mā vî-h ʿlkäynä</i> qui n'a pas un petit défaut de prononciation
<i>ʿffwäyləḥ wə qwäyli</i> Sid Ely est aimable	<i>sīd ʿli lābəs lə-ḥwäyli</i> quand il porte son turban
<i>šayd ähl əl-gəblä</i> L'homme du Sud-Ouest	<i>ʿand-u ḍaḥkā tarvaʿ lə-blä</i> a un rire qui écarte le malheur
<i>wə mʿa ṛ-ṛaqāqa</i> En plus de la finesse	<i>ʿilm əw aḥlâq əw anâqa</i> il y a le savoir, la politesse et l'élégance

De tous les traits du visage, c'est sans doute le sourire qui revient le plus souvent. Et comment lui résister quand le diable (*iblis, šäyṭân*) s'en mêle, lui qui est le maître de la séduction ?

<i>ʿand-u təbsîmā</i> Il a un sourire	<i>bâni vî-hä blis ʿḥwäymä</i> où Iblis a élu domicile
<i>ʿand-u təbsîmā</i> Il a un sourire	<i>təḥyi lə-ʿḍām ar-ṛamîmā</i> qui redonne vie aux os dispersés
<i>ʿand-u təbsîmā</i> Il a un sourire	<i>täswā t-täbhā wə t-təlqîmā</i> qui vaut la dose de thé et son supplément

D'autres *təbrîʿât* associent la description au moment de la rencontre.

šəvt-u yətwəḏḏa

Je l'ai vu faire ses ablutions

qarräšt ənn-u ḥätəm vaḏḏa

je suis sûre qu'il est une bague d'argent

täkīt-u ḥḏā-yä

Il s'est couché auprès de moi

šäkkäyt sənnäy-h mrâyä

ses dents m'ont paru des morceaux de miroir

gaʿdt u täyyäyt

Je me suis assise et j'ai fait le thé

wə ʿravt ənn-i b-ḥəbb-u bätläyt

et j'ai su que de son amour j'avais subi l'épreuve

Les femmes, dans leurs *təbrīʿāt*, ne se contentent pas d'affirmer un penchant, de déclarer une préférence, en espérant que leurs vers parviennent aux oreilles de l'élue. Elles parlent du moment de l'étincelle amoureuse, mais aussi des bouleversements intimes et des souffrances intenses que l'amour peut entraîner.

ḏä l saqm-u kätəl-ni

Celui dont l'amour me dévaste

ʿâyən-ni wə ḥbaṭ wə ktəl-ni

m'a visée, a tiré et m'a tuée

bâl-i marṛ ʿbʿid

Mon esprit s'est égaré au loin

mən ʿəzzət wəll lə-mḥaymid

par amour pour Ould Lemhaymid

ʿāli ḏä mäss

Ali que voici a touché

mən galb-i bläd mā gaṭṭ mtäss

de mon cœur un endroit qui n'avait jamais été touché

əl-galb ʿḥmûmä

Le cœur est calciné

w əl-žəsm aḥbär vî-h əntûmä

et le corps, vous savez ce qu'il en est

ʿəzzət wəll ʿḥzām

L'amour de Ould Hzam est

v-əž-žəll u v-əd-dämm u l-aʿḏam

dans la peau, dans le sang et dans les os

Elles expriment souvent leur désir de revoir l'homme qui occupe leurs pensées et leur cœur, quand ce n'est pas leur désespoir d'être privées de sa présence, parfois au profit d'une autre. Il n'est pas rare alors qu'elles soient prêtes à tout donner en échange... ou à se changer elles mêmes en un objet pouvant toucher l'amant de près.

yä n-nās əs-säləm

Ô gens, Salem,

ḥadd ʿḥkäm-ni ʿann-u ḏäləm

celui qui me retient loin de lui est inique

ʿayn-i məštägä

Mon œil a besoin de voir

ḥadd mbäyyäḏ rākəb nāgä

quelqu'un de blanc vêtu montant une chamelle

rabb-i lā tämmäyt

Ô mon Dieu, que je cesse

kəll nhār ndōr mā rāyt

d'attendre chaque jour en vain

<i>ʕazzat dāžžâl-i</i> L'amour de mon tentateur	<i>tṣahḥar-ni tûl əl-lyâli</i> me vaut d'infinies insomnies
<i>ânâ mənḥânâ</i> Je suis à la torture	<i>w-əl bî-h ər-räffä m^ʕvlânâ</i> et l'objet de mon désir est avec une telle
<i>əl-bâgi viy-yä</i> Ce qui me tourmente	<i>käwn-i mā wällâ-l-i ṣbiy-yä</i> c'est que mon bien-aimé ne m'est pas revenu
<i>ânâ mäsgûmä</i> Je meurs d'amour	<i>mən ḥadd u lâ-hi mäfhûmä</i> pour quelqu'un et ce n'est pas compris
<i>w əḥḥût-i šəggä</i> Mes frères de sang,	<i>na^ʕti-hum väšḥa əl-täyzəggä</i> je les donne en contre-dote pour les Teyzigga
<i>mən ṣâb-i ḥäwli-h</i> Si seulement j'étais son turban,	<i>yämsah biy-yä v-umḥ-u w-äydî-h</i> il pourrait essayer sur moi sa bouche et ses mains !
<i>mən ṣâb-i bäyt-u</i> Si seulement j'étais sa tabatière,	<i>mā yəḥarrak mā mässäyt-u</i> il ne pourrait bouger sans que je le touche !
<i>mən ṣâb-i träyyä</i> Si seulement j'étais son treillis,	<i>yälbäs-ni w-igardi biy-yä</i> il me porterait et je serais de garde avec lui

Il arrive cependant que la femme se sente responsable de son malheur et fasse amende honorable, par exemple de ne pas avoir accueilli son bien-aimé comme elle aurait dû :

<i>gūlü-l-u šərrt-u</i> Dîtes-lui, par son nombril !	<i>yä l-bärəḥ mâ-ni ʕarəvt-u</i> que la nuit dernière je ne l'ai pas reconnu
---	---

Mais, même dans ce cas, l'amoureuse compte sur le bouche-à-oreille, sur 'les autres' évoqués dans d'autres *təbrīʕāt* par des collectifs (*yä n-nâs* « ô gens », *yä ḥḥût-i* « ô mes frères »), pour porter son message au destinataire.

Les déclarations, questions et plaintes adressées directement à l'homme élu existent, mais elles sont rares. Elles apparaissent souvent comme des ultimatums ou des appels pressants en faveur d'une demande en mariage :

<i>ṣbiy-yä hag-aḷḷa</i> Mon bien-aimé, je t'en prie	<i>təbgi waḷḷa mā-n-aḷḷa</i> tu m'aimes ou bien non ?
<i>sa^ʕd-i žä-tēm</i> Saad, je t'aime,	<i>məšṣarḥäk waḷḷa mā tävhäm</i> tu fais la sourde oreille ou tu ne comprends pas ?

sīdi ḥasnā läyy
Sidi Hasna, c'est trop !

ḥallī-ni waḷḷa gām əz-zayy
laisse-moi ou il y aura des cris

w-aḷḷah yä ṣbiy-yä
Par Dieu, mon bien-aimé,

nəttäkkâ-l-äk mâ-ni ḥayyâ
me voici à toi, allongée et mourante

yä ṣäyḥ-i sīdiyyä
Mon Cheikh Sidya,

nətʿarṣu təgbaḏ-ni l-läyyä
marions-nous, que viennent les douleurs de
l'accouchement !

yä ṣäyḥ-i sīdiyyä
Mon Cheikh Sidya,

ʿrīs u ḥaymā u ṣərmiyyä
un mari, une tente et un oreiller !

Il n'est pas exceptionnel que la question du mariage soit abordée dans le *təbrâʿ*, mais les paramètres les plus souvent cités sont alors Dieu – surtout si le vœu ne porte pas sur un individu précis –, la famille (notamment le père)... et les tribus !

nəbgi nətʿarṣas
Je voudrais me marier,

nətvättäl u nʿūd nḥarṣas
me tresser et rester spectatrice

yä ṣabb-i saʿd ən-ni
Ô mon Dieu, donne-moi un mari

u və-dâr kbîrâ gaʿʿad-ni
et assieds-moi dans une grande maison !

yä ṣabb-i yaʿmäl
Ô mon Dieu, puisse

wəḏn-i yaṣmāk-hä ḥəss ʿtbäl
mon oreille être assourdie par le son du tam-tam !

ṣabb-i ʿaddäl l-i
Mon Dieu, fais que j'aie

v-äwlâd ʿntäšâyət bäll-i
mon foyer chez les Awlâd Ntachayet !

gūlū l-i l-ähl-i
Dîtes de ma part à mes parents

ʿann-i ʿədt əmn idaʿwali
que je suis devenue Idawali

yä bū-yä ḥaymūdân
Ô mon père Haymoudan,

yaʿmäl yaḥtāb-ni dummân
fasse que Douman demande ma main !

Si le mariage avec l'être aimé est assurément l'un des buts visés, on a peu de témoignages sur les effets bénéfiques de la poésie pour atteindre ce but. Voici peut-être une exception, sauf s'il a été composé pour le bébé lui-même, dans un contexte de cajolerie (un genre de *təbrâʿ* également attesté) :

yä ḏi r-ṣarḏiʿa
Ce nourrisson

mā ḏā sâbæg-hä mən təbrīʿa
combien de *təbrīʿa* ont été dites avant toi !

En tout cas, il est fréquent que les jeunes femmes se plaignent des effets négatifs ou simplement inopérants de leur *təbrâʕ* :

ət-təbrâʕ əl-yâsər
Mes nombreuses *təbrîʕât*

mā wäddâ-l-i mā-h əl-ḥâsər
ne m'ont apporté que du mal

təbrâʕ-i wâvi
Mon *təbrâʕ* est fini

mā gärr u lā-hu mukâvi
il ne rencontre ni gratitude ni récompense

t-təbrâʕ^s nsäynâ-h
Le *təbrâʕ* je l'ai oublié

bî-nä l-taḥîr-u mā räynâ-h
parce qu'on n'en a pas ressenti les effets

C'est là une manière d'en finir avec la poésie. Il en est cependant d'autres, notamment celle, moins abrupte mais plus inéluctable, qui vient avec les années.

Au fil du temps, en effet, ce qui était possible pour les jeunes filles ou les jeunes femmes devient interdit. Il ne suffit plus que la poétesse en tant qu'auteure cèle son nom et parle par allusions², il lui faut couper tous les liens avec la poésie et faire comme si le monde du *təbrâʕ* n'existait plus. C'est ainsi qu'au cours d'enquêtes sur la poésie féminine, une vieille femme du Tagant n'accepta de transmettre son recueil poétique (*dīwân* de *təbrîʕât*) que par l'intermédiaire oral de sa fille. Cette anecdote est significative de la nécessaire intermédiation d'un tiers – seule façon de réduire l'«impudicité» inhérente au *təbrâʕ*, qui ne fait que grandir avec l'âge. Elle témoigne aussi de l'existence de véritables auteures, même si elles demeurent régulièrement dans l'ombre après s'être cachées, dans les temps les plus anciens, derrière des noms collectifs désignant des groupes de jeunes filles de même classe d'âge.

À défaut d'avoir exposé toutes les facettes du *təbrâʕ* – et surtout d'avoir su rendre toute leur poésie dans les traductions proposées –, j'espère avoir révélé plusieurs pans de cet univers si particulier. On aura sans doute compris, à la lecture de certaines *təbrîʕât* partageant la même expression ou présentant une construction identique, qu'il s'agit d'un genre très vivant, relativement facile, qui n'exclut ni les redites ni les emprunts. Enfin on notera que, en dehors des *təbrîʕât* présentées ci-dessous dans le corps de l'ouvrage, il n'est pas rare que la teneur du message et l'esprit ludique prennent le pas sur le caractère proprement poétique des vers.

² Aminetou mint Gouffat a mis en avant, avec raison, ce caractère du *təbrâʕ* dans son mémoire de maîtrise (*Le Tebrae, genre allusif* 1988-1989). Je lui ai emprunté certains des poèmes présentés ici.