

ALFA IBRAHIM SOW

## Notes sur les procédés poétiques dans la littérature des Peuls du Fouta-Djalon\*

Après avoir composé pendant toute une période historique des poèmes à la gloire de Dieu, du Prophète Muhammad et de ses Compagnons, l'élite musulmane peule composa aussi en l'honneur de ses grands maîtres soudanais et sahariens, ainsi que des conseils aux grands et aux hommes de ce monde, des gestes et des oraisons funèbres. Écrite en langue arabe, cette poésie demeure souvent, par son inspiration et par sa forme, une imitation pure et simple de la poésie musulmane des temps jadis.

Mais au cours du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, d'aristocratique qu'il était, l'Islam se transforma progressivement en religion populaire et en force nationale et politique. De là s'imposa le besoin d'en diffuser les dogmes, la tradition et la morale. Cette nécessité conduisit l'aristocratie musulmane peule à composer des poèmes en *ajami* ou langue non arabe, ici en *fulfulde*, pour toucher la grande masse des illettrés. Il naquit ainsi, petit à petit, une littérature nationale pieuse et édifiante dont les conséquences ne tardèrent pas à se manifester.

Non seulement une masse relativement importante conquiert l'écriture et s'en sert, mais un public aux exigences nouvelles, un public moins polarisé par les thèmes religieux et moins marqué par la forme des modèles arabes, fit son apparition et donna le ton aux lettrés musulmans qu'il obligea même à évoluer. S'il est inutile de mentionner ici les étapes et les limites de cette évolution, on notera toutefois qu'elles apparaissent clairement à l'étude.

Le Fouta-Djalon se présente ainsi comme la patrie de nombreux écrivains qui, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle notamment, nous ont laissé des œuvres abondantes et diversifiées tant en langue arabe qu'en *fulfulde* ou langue peule, et qui continuent, de nos jours encore, d'écrire dans

\* Reprises d'une communication de l'auteur au IV<sup>e</sup> Congrès annuel du West African Languages Survey, Ibadan, mars 1964.

les deux langues. Ces écrivains et leurs œuvres restent inconnus en dehors de leur terroir, malgré l'effort accompli par quelques administrateurs français<sup>1</sup> pour les soustraire à l'oubli. La présente étude, qui les supposera connus, se contentera d'évoquer les artifices utilisés par les poètes peuls du Fouta-Djalon pour exprimer leur message.

La technique poétique traditionnellement utilisée au Fouta et les procédés personnels des écrivains sont suffisamment conformes pour qu'on puisse se permettre d'en faire ici une description d'ensemble.

## I. — CARACTÉRISTIQUES DE LA MÉTRIQUE PEULE

Malgré l'exemple des premières générations de poètes et les efforts particuliers de Tierno Sa'dou Dalen, auteur du *Nahaw Fulfulde* ou *Traité de Grammaire et de Versification Peules*, l'art poétique reste avant tout, au Fouta-Djalon, une affaire d'usage et de tradition. On peut cependant affirmer que la poésie peule, qui dérive de la poésie arabe, en a conservé de nombreuses caractéristiques. Ainsi :

1<sup>o</sup> Le vers est un ensemble de deux hémistiches de longueur et de durée égales. Il est structurellement et sémantiquement indépendant et les rejets d'un vers à un autre vers sont donc défendus. Au contraire, le rejet est possible à l'intérieur d'un vers et même les mots, dans ce cas, peuvent être coupés d'un hémistiche à un autre.

2<sup>o</sup> Certains auteurs peuls on connu et imité tous les mètres de la poésie classique arabe. Cependant, les mètres les plus connus au Fouta-Djalon sont le *Kâmil*, le *Tawîl*, le *Basît*, le *Sari'*, le *Wâfir*, le *Rajâz* et le *Mutaqârib*. On retrouve le *Tawîl* surtout dans la vieille poésie religieuse et édifiante. Le *Mutaqârib* et le *Sari'* sont moins communs.

3<sup>o</sup> Fondée sur la succession mesurée et régulière des syllabes longues et des syllabes brèves, la poésie peule est quantitative<sup>2</sup>. Mais le vers peul n'est pas une simple succession de syllabes. C'est un groupe d'éléments distincts, les pieds, doués d'une certaine individualité et d'une certaine élasticité. Le pied se décompose en éléments qui correspondent, soit à une syllabe longue, soit à une syllabe brève, soit à un

1. Notamment L. ARENSDORFF, *Manuel pratique de langue peuhl*, P. Geuthner, Paris, 1913, pp. 290-335, et G. VIEILLARD, « Poèmes Peuls du Fouta-Djallon », *Bulletin du Comité d'Études Historiques et Scientifiques de l'A.O.F.*, 1937, pp. 225-311 et « Notes sur les Peuls du Fouta-Djallon », *Bulletin de l'Institut Français d'Afrique Noire*, 1939, pp. 88-210.

2. La confusion entre une poésie syllabique et une poésie quantitative m'avait fait affirmer le contraire dans le texte de ma communication au IV<sup>e</sup> Congrès des Langues de l'Afrique Occidentale (Ibadan, mars 1964). Je remercie tous ceux qui m'ont aidé à améliorer ce texte, notamment les professeurs P. F. Lacroix de l'École Nationale des Langues Orientales de Paris et W. A. Wilson de l'Université du Ghana qui ont bien voulu le relire et me proposer des modifications.

ensemble de deux syllabes. On compte par phonèmes. La syllabe brève CV se compose de deux phonèmes, l'un consonantique C, et l'autre vocalique V. La consonne initiale peut très bien être, dans certains cas, l'attaque vocalique. Dans tous les cas, la plus petite division du pied sera une syllabe brève du type CV, représentant une syllabe isolée ou un monème monosyllabique. Ainsi :

*ko* = c'est ; ce que.  
*e* = et ; avec ; sur...  
*a* = tu.  
*o* = il.

sont des syllabes brèves.

Un groupe de trois phonèmes constitue une syllabe longue qui peut se présenter sous les formes suivantes :

CVV exemple *maa* = ton, tes ; ou bien.  
 CVC exemple *tun* = seulement ; uniquement.

Les pieds n'ont pas de durée fixe et, alors que dans les cas du *Kâmil* et du *Wâfir* deux syllabes brèves équivalent à une syllabe longue et inversement, il y a des cas où la syllabe brève permute avec la syllabe longue sans compensation apparente.

4° Le vers peul n'est pas syllabique puisqu'il ne contient pas toujours le même nombre de syllabes. Des pieds de cinq syllabes deviennent en effet, dans les cas du *Kâmil* et du *Wâfir*, des pieds de quatre syllabes. Le pied final peut même perdre une syllabe dans les cas du *Tawîl* et du *Rajâz*.

5° Le vers peul n'est donc pas rythmique au sens classique de ce mot puisqu'il ne suppose ni une fixité des pieds, ni une mesure rigoureuse. Il est néanmoins mesuré, cadencé et musical.

La poésie peule se caractérise donc essentiellement par la succession régulière des syllabes longues et des syllabes brèves. Aussi, la technique poétique consistera-t-elle avant tout à créer ces syllabes et à les ordonner selon les besoins du message et les nécessités du mètre, du rythme et de l'harmonie.

## II. — POÉSIE ET LANGAGE

La poésie se situe, pour ainsi dire, au confluent du langage parlé et de la langue écrite. Ici, en effet, le poème s'écrit avant tout pour être dit, récité et entendu. Le poète, qui se dit *yimoowo*, c'est-à-dire chanteur, compose des poèmes ou chants, *gimol* au singulier et *gimdi*

ou *gimi* au pluriel. Quant à la poésie, elle se dit *yimoore* ou *yimre*, c'est-à-dire chanson ou musique.

Le poème reste ainsi cette « musique avant toute chose », c'est-à-dire une voix, une sonorité qui se veut agréable au cœur et douce à l'oreille. Les possibilités expressives du *fulfulde* et la musicalité naturelle de la langue, particulièrement remarquable dans les parlers du Fouta-Djalou, favorisent éminemment le poète. Deux caractéristiques essentielles jouent, en poésie, un rôle important. Ce sont :

### 1. *Le système vocalique.*

Dans le système vocalique intervient phonologiquement une distinction entre voyelles brèves et voyelles longues. Pour chacune des cinq voyelles de la langue et de leur allongement, les exemples abondent.

#### a) *Les voyelles et leurs allongements.*

1<sup>o</sup> Pour la voyelle *a* et son allongement *aa*, on aura :

- *fadude* (= ne pas avoir, être frustré) : 3 syllabes brèves.
- *faadude* (= être sourd) : 1 syllabe longue et 2 syllabes brèves.
- *habude* (= combattre contre) : 3 syllabes brèves.
- *haabude* (= se laisser de) : 1 syllabe longue et 2 syllabes brèves.

2<sup>o</sup> Pour la voyelle *e* et son allongement *ee*, on aura :

- *ferude* (= émigrer) : 3 syllabes brèves.
- *feerude* (= déchirer) : 1 syllabe longue et 2 syllabes brèves.
- *selude* (= s'écarter de) : 3 syllabes brèves.
- *seelude* (= déchiqueter) : 1 syllabe longue et 2 syllabes brèves.

3<sup>o</sup> Pour la voyelle *i* et son allongement *ii* on aura :

- *ilude* (= couler) : 3 syllabes brèves.
- *iilude* (= éternuer) : 1 syllabe longue et 2 syllabes brèves.
- *hirude* (= ronfler) : 3 syllabes brèves.
- *hiirude* (= veiller) : 1 syllabe longue et 2 syllabes brèves.

4<sup>o</sup> Pour la voyelle *o* et son allongement *oo* on aura :

- *folude* (= élever la voix) : 3 syllabes brèves.
- *foolude* (= vaincre) : 1 syllabe longue et 2 syllabes brèves.
- *borude* (= arracher, déraciner) : 3 syllabes brèves.
- *boorude* (= dévêtir) : 1 syllabe longue et 2 syllabes brèves.

5° Pour la voyelle *u* et son allongement *uu* on aura :

- *unude* (= piler) : 3 syllabes brèves.
- *uunude* (= meugler) : 1 syllabe longue et 2 syllabes brèves.
- *hulude* (= craindre) : 3 syllabes brèves.
- *huulude* (= viser) : 1 syllabe longue et 2 syllabes brèves.

b) *La marque /u/ des infinitifs actifs.*

En outre, pour les cas de l'infinitif de la voix active, le langage parlé ou l'usage poétique omet souvent la marque du degré zéro *u*. L'apocope de cette voyelle permet alors au poète de réduire la quantité ou de modifier la nature de certaines syllabes dans les formes verbales de la voix active. Ainsi, avec les 3 syllabes brèves de *ilude* (= couler), on peut obtenir les deux syllabes brèves *ilde* sans modifier le sens précédent. Avec les 3 syllabes brèves de *borude* (= arracher, déraciner), on peut, de même, obtenir une syllabe longue et une syllabe brève dans *borde*.

c) *Les assimilations vocaliques.*

Par ailleurs d'autres assimilations vocaliques sont souvent possibles, offrant à leur tour de nouvelles recettes au poète. Ainsi :

- *ko a* (= tu es) : 2 syllabes brèves > *kaa* : 1 syllabe longue.
- *baaba an* (= mon père) : 1 longue et 2 brèves > *baaban* : 2 longues, etc.

## 2. *Le système consonantique.*

De son côté, le système consonantique peut présenter de nombreuses possibilités d'assimilations plus ou moins facultatives, dont la plupart ont abouti ou peuvent aboutir à des gémérations consonantiques.

- *ko hebu maa ?* (= Que t'arrive-t-il ?) : 3 syllabes brèves et 1 syllabe longue, devient *ko hemmaa ?* : 1 syllabe brève et 2 syllabes longues.
- *hebude* (= avoir, obtenir...) : 3 syllabes brèves, devient *hedde*, soit 1 syllabe longue et 1 brève.
- *waditude* (= refaire) : 4 syllabes brèves, peut devenir *wattude*, donc 1 syllabe longue et 2 brèves.

On pourrait multiplier les exemples.

La nécessité d'obéir au rythme mesuré des syllabes longues et des

syllabes brèves entraîne le poète à tirer, de la langue commune, le maximum de recettes. C'est ainsi que, par exemple, il utilise :

1° *Les classificateurs des nominaux*, dont il allonge ou divise les voyelles. Avec les démonstratifs (ce, ces, cette) suivants, il aura :

- *o* devient *oo* ou encore *o'o* donc 1 longue ou 2 brèves.
- *˜gol* devient *˜go'ol* donc deux brèves.
- *ki* devient *kii* ou encore *ki'i* donc 1 longue ou 2 brèves.
- *ka* devient soit *kaa* soit encore *ka'a* donc 1 longue ou 2 brèves, etc.

2° *Les possessifs*.

- *maa* (= ton, ta, tes) donnera *ma'a* donc 2 syllabes brèves.
- *mun* (= à soi, à cela) donnera *mu'un* donc 2 syllabes brèves.

Le poète utilise aussi les formes emphatiques ou déférentielles de ces possessifs :

Au lieu de *maa* il aura alors *maada* donc 1 longue et 1 brève.

Au lieu de *mun* il aura ainsi *muudun* donc 2 syllabes longues, etc.

3° *Le comparatif*.

*wa* (= comme) se retrouvera soit sous cette forme, soit sous les formes complètes de *wayma*, *wayta*, *wayra* ou *wano*.

4° *Le morphème de causalité* *baa* (= puisque, parce que, car).

Il se retrouvera alors sous cette forme ou sous les formes *baawo*, *bayra*, *bayri* et *bayti* ou *bayta*.

5° Au lieu des syntagmes *hino* (= voici ; est sur le point de), *han'de* (= aujourd'hui), *hino lan* (= me voici), *kabiima* (= parce que), on aura : *no*, *han*, *hilan*, *kabii* et inversement.

6° *Les formes nominales*.

D'autres possibilités existent avec les formes nominales qui favorisent de nombreuses expansions. Ainsi avec *duniya* (= monde, ici-bas), et *malaa'ikaaajo* (= ange, archange), on aura :

- *duniyaa*, *aduniyaa*, *aduniya*, *aduna*, *adunaaru*.
- *malaa'ikankeejo*.

Inversement, les formes nominales de la langue se prêtent à des réductions.

L'apocope de certains degrés du classificateur est très courante. Ainsi :

- *malaa'ikankeejo* (= ange, archange) devient *malaa'ika*.
- *sariire* (= lièvre) devient *sari*.
- *rawaa'du* (= chien) devient *dawa*.

On pourrait multiplier les exemples, notamment avec les pluriels de certains nominaux.

7° *Les emprunts.*

Dans le cas où la langue ne répond pas au besoin immédiat et particulier de l'écrivain, la tradition poétique permet à celui-ci, à la limite, d'emprunter à l'arabe ou aux langues négro-africaines ou européennes de contact les mots dont la structure correspond au nombre requis de syllabes longues et de syllabes brèves. Les emprunts à l'arabe sont les plus courants. Mais l'écrivain ne peut en abuser sous peine de rendre son poème inaccessible aux lecteurs et aux auditeurs peuls qui n'ont pas la même culture livresque que lui.

Par-delà cette souplesse lexicologique et morphologique de la langue peule, que le poète utilise abondamment pour plier son discours aux exigences de la métrique quantitative, il tire aussi de nombreuses recettes de la syntaxe commune, notamment de la coordination. Celle-ci peut se marquer par :

1) *Des éléments thématiques*, ou de suffixation qui s'agglutinent à la racine verbale et en précisent le sens, et qui peuvent joindre les uns aux autres les pieds ou certains pieds du vers.

Avec l'infinitif actif *yahude* (= aller) dont la racine se réduit au paradigme CVC soit *yah*, on peut faire agir toute une série d'éléments de dérivation : *id*, *ir*, *oy*, *an*, *it*, *in*, *inkin*... On obtiendra alors :

*yahidude* = aller avec, aller en compagnie de.

*yahirde* = aller de façon ; aller au moyen de.

*yahoyde* = aller plus loin ou plus tard.

*yahande* = aller chercher ; aller au profit ou au détriment de.

*yahitude* = aller à nouveau.

*yahinde* = faire aller.

*yahinkinaade* = faire semblant d'aller, etc.

On pourrait multiplier les exemples avec d'autres éléments dont le nombre varie avec la nature expressive de la racine verbale. Les éléments thématiques ainsi énumérés peuvent d'ailleurs se cumuler entre eux ou s'associer à d'autres éléments thématiques marquant d'autres nuances. Exemple, avec *id* et *oy*, on a *idooy* et *yahidooyde* = « aller plus tard ou plus loin en compagnie de ». De nombreuses nuances peuvent ainsi s'exprimer par un seul mot, ce qui favorise éminemment l'expression poétique.

2) *Des particules de liaison autonomes*, par exemple *wa* (= comme), *kono* (= mais), *e* (= et, avec...), *fi* (= pour), *maa* (= ou bien), *haa* (= jusqu'à).

3) *La combinaison des éléments thématiques et des particules de liaison.*

L'usage permet l'emploi cumulatif des procédés de dérivation et des particules autonomes de liaison, ce qui répond à un souci de précision.

Ex. *yahidude e* = « aller ensemble avec ».

Avec *accude* (= laisser), on peut avoir *accidude e* = « laisser ensemble avec ».

Cependant dans son poème *dar̄gal* (= Résurrection), Tierno Chaïkou Manda écrit :

— *si tawiino be accii en e ˘ge'e, ˘ge rewayno e meeden yeru kinYal.*

(Traduction : — S'ils [les anges] nous laissaient avec lui, il [l'enfer] marcherait sur nous en un clin d'œil.)

Ici, il n'y a pas redondance. Le poète n'a utilisé que la particule *e* comme élément de liaison entre les pieds *accii en* et *˘ge'e*. Mais on aurait pu avoir, dans d'autres cas :

— *si tawiino be accidii en e ˘ge'e* = « s'ils nous laissaient ensemble avec lui ».

Dans ces cas, il y aurait alors redondance soit par souci de précision, soit par souci rythmique.

4) *L'utilisation des formes aspectuelles* comme éléments de liaison évite le morcellement des pieds du vers et donne au discours une coordination logique. Ainsi :

— *ko yimoowo haalata holla* = « c'est le poète qui dit et qui montre ».

Les verbaux *haalata* (= concept de dire) et *holla* (= concept de montrer) qui semblent juxtaposés ici sont en fait coordonnés et ont pour sujet commun le syntagme prédicatif *ko yimoowo* (= c'est le poète). Le second verbal *holla* qui, dans sa forme présente, donne seulement une nuance d'inaccompli à l'action de montrer, appartient en réalité au même aspect que *haalata* et imprime une nuance d'habitude et d'obligation à montrer. Si l'on veut répéter le syntagme prédicatif *ko yimoowo* qui est ci-dessus économisé parce que mis en facteur commun à deux éléments verbaux, on aura alors :

— *ko yimoowo haalata ko yimoowo hollata* = « c'est le poète qui dit, c'est le poète qui montre »,

soit deux propositions non plus coordonnées, mais juxtaposées. On peut reprendre aussi l'exemple en intervertissant l'ordre des deux verbaux. On obtient, dans ce cas :

— *ko yimoowo hollata haala* = « c'est le poète qui montre et qui dit ».



Les exemples de ces coordinations logiques et concises abondent dans la langue peule et se retrouvent même fréquemment dans le langage courant ; ainsi, par exemple, on entend dire :

— *accu fenaãde haalaa gooãga* = « cesse le mensonge *et* dis la vérité ».

La langue est complice du poète. Elle lui présente des facilités morphologiques, lexicologiques et syntaxiques, lui créant à volonté des syllabes longues là où il n'aurait eu normalement que des brèves et des syllabes brèves à partir d'une ou de plusieurs longues. Elle est son propre domaine et se plie à ses caprices artistiques. Mais la simplicité linguistique n'exclut pas l'élaboration poétique du langage ordinaire. Bien au contraire, ces facilités communes, qui ne sont pas à proprement parler spéciales aux poètes, favorisent l'éclosion du talent personnel et les exemples abondent où les écrivains ont dû recourir à d'autres procédés moins communs et plus élaborés pour répondre aux exigences du mètre et de la rime.

### III. — ARTIFICES POÉTIQUES

Les procédés poétiques mettent en jeu les qualités artistiques de l'écrivain. Ils se manifestent dans chacun des deux domaines qui définissent les contours de la poésie peule : le rythme et l'harmonie.

#### I. *Art et Rythme.*

La poésie peule repose essentiellement sur le rythme et, parmi les nombreux facteurs qui contribuent à créer celui-ci, on peut citer :

— L'alternance et la quantité des syllabes longues et des syllabes brèves ;

— Le choix des mots, leurs liens internes (juxtaposition, coordination logique et aspectuelle, coordination morphématique et liaison morphologique, redondance...) ;

— L'accent d'intensité syllabique et l'accent des séquences rythmiques ;

— L'ordre des mots dans le vers.

Dans l'ensemble, les problèmes posés par les exigences respectives de ces composantes de l'élément rythmique trouvent naturellement leur solution dans le cadre de la langue qui est suffisamment large. Mais il y a des cas où le poète fait éclater le cadre habituel qu'il trouve

rigide ou non conforme à ses besoins immédiats. Il procède ainsi à une véritable dé-structuration syntaxique du langage ordinaire et crée une structuration rythmique. Il opère alors une re-structuration syntaxique plus ou moins acceptable.

a) *Accent d'intensité et séquences rythmiques.*

Le rythme résulte de la force ou de la faiblesse de réalisation des syllabes, non point de leur quantité. Les pieds correspondent à des mots de la langue ordinaire et sont rythmés tout comme le seraient ces mêmes mots en temps que tels.

L'accent d'intensité affecte en général la syllabe longue d'un pied et renforce cette syllabe à laquelle il donne la prépondérance sur toutes les autres syllabes du pied considéré. Ainsi, dans *jamaanu* (= temps, époque...), l'accent d'intensité est sur la syllabe longue *maa*.

La syllabe longue accentuée a tendance à se placer entre deux syllabes brèves comme le montre le cas précédent de *jamaanu*. Parfois, elle se place aussi entre une syllabe longue initiale et une syllabe brève finale. Tierno Alillou Boûba N'Diang écrit :

nulaado gomdudo hoolaado = Le Prophète véridique dont on est sûr  
subaado subtaado siwwaado == L'Élu, le réélu, le filtré  
yidaado okkaado townaado == Le Bien-Aimé, le Comblé, le Sublimé  
yedaado inneede mahmuudu == Auquei fut donné d'être nommé Mahmoûd.

Les syllabes longues accentuées sont soulignées. En représentant les longues accentuées par  $\perp$  les longues par  $—$  et les brèves par  $\cup$ , on obtient la projection suivante :

$\cup \perp \cup \mid — \cup \cup \mid — \perp \cup$   
 $\cup \perp \cup \mid — \perp \cup \mid — \perp \cup$   
 $\cup \perp \cup \mid \cup \perp \cup \mid — \perp \cup$   
 $\cup \perp \cup \mid \cup \perp \cup \mid — \perp \cup$

Le pied *gomdudo*, s'il reçoit l'accent tonique sur la voyelle *o* de la syllabe longue initiale *gom*, ne reçoit pas, par contre, l'accent rythmique et se trouve, de ce fait, négligé. Mais il n'est pas impossible que l'accent d'intensité, qui est en quelque sorte docile à la volonté, porte sur une syllabe brève d'un pied donné ou sur un monème monosyllabique (voir ci-dessous).

La loi essentielle du rythme est que les temps forts alternent avec les temps faibles. Il est donc impossible d'obtenir des temps forts

immédiatement consécutifs. L'accent d'intensité ne peut frapper à la fois les deux syllabes longues *kaa* et *wee* de *kaaweeki* (= merveilles). La syllabe *wee* reçoit seule l'accent et s'en trouve pour ainsi dire valorisée par rapport à *wee*. L'effet de l'accent d'intensité ou rythmique est donc d'introduire une sorte de *hiérarchie* dans les pieds d'un vers entre les syllabes constitutives de ce vers. La syllabe *kaa* n'est plus une longue ; *c'est une sous-longue*.

Souvent, le poète ne se contente pas de marquer cette distinction au demeurant indispensable à l'équilibre rythmique du pied pris isolément. Dans cette succession de pieds que représente le vers, il passe sous silence tout un ensemble de pieds et accentue certaines syllabes. On obtient ainsi des *séquences rythmiques*. Les deux premiers vers des *Merveilles de notre temps* par Tierno Abdourahmâne, donnent :

V. 1 : — *kaaweeki yaltitanii jamaanu me'en enen*  
*~daarii wa d̄ii radiyooji en ko di haalataa.*

V. 2 : — *a wonay ka maa don udditaa tun posto maa*  
*radiyoo nanaa ko be leydi sinuwaa wowlataa.*

(Traduction : — Notre temps à nous est le temps des merveilles. Considère par exemple ce que dit la radio.

— Il te suffit de rester chez toi et d'ouvrir ton poste pour entendre ce qu'on dit en pays chinois.)

La représentation de ces deux vers nous donne :

— — ∪ ⊥ ∪ ∪ — ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥  
 — — ∪ ⊥ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ ⊥  
 ∪ ∪ — ∪ ⊥ — ∪ ∪ ⊥ — — ∪ ⊥  
 ∪ ∪ — ∪ ⊥ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ⊥

On remarquera que les syllabes brèves *en* (deuxième hémistiche du vers 1) et *si* (première syllabe du pied *sinuwaa*, deuxième hémistiche du vers 2) sont frappées de l'accent d'intensité, ce qui contribue à allonger la durée de leur réalisation. Elles équivalent ainsi à une syllabe longue normale, c'est-à-dire non affectée par l'accent rythmique.

De même dans le *Poème sur l'Indépendance*, le même auteur écrit :

V. 17 : — *hirseede maa felleede maa nan̄geede maa kasoyeede maa*  
*warireede jamfa ka feeñataa.*

(Traduction : — Être égorgé, ou fusillé, ou arrêté, ou séquestré, ou assassiné par trahison secrète.)

On retrouve cette même tendance à bouleverser le rythme attendu et à créer un rythme personnel dans l'exemple suivant du même auteur (extrait du poème sur les *Merveilles de notre temps*).

V. 22 : *hi be jatta jawle be focca yimbe be lorra julbe be walla wuybe  
be habba dewle de sellataa.*

(Traduction : — Ils pillent les biens, ils frappent les gens, font tort aux bons, ils aident les escrocs et arrangent des mariages sans valeur.)

Les syllabes longues accentuées sont soulignées.

b) *L'ordre des pieds dans le vers.*

Pour répondre à toutes les exigences rythmiques, il ne suffit pas de bien choisir ses mots en tenant compte tout à la fois de leur quantité syllabique et de leur accentuation. Il faut encore les ordonner avec art dans le vers. Cela conduit les poètes à recourir à des inversions qui constituent souvent des audaces syntaxiques.

Dans ses *Conseils aux sujets fidèles du Vivant qui ne meurt pas*, Tierno Djâwo Pèlèl écrit :

V. 261 : — *tin̄bonke ꝑuncun cerno taahiru*  
au lieu de  
*cerno taahiru tin̄bonke ꝑuncun.*  
(= Tierno Tâhirou Timbonké Pountioun).

V. 299 : — *sanu cerno mammadu*  
au lieu de  
*cerno mammadu sanu.*  
(= Tierno Muhammad Sanou).

V. 338 : — *kali lan̄ba cerno irayma*  
au lieu de  
*cerno irayma kali lan̄ba.*  
(= Tierno Ibrâhîm Kali-Lamba).

L'usage veut que, dans les noms propres, on commence par indiquer le titre des personnes, puis leurs prénoms et ensuite leur village ou leur origine nationale. Dans le premier et dans le dernier cas précités, l'auteur a d'abord indiqué les villages, ensuite les titres et les prénoms. Dans le deuxième cas, il a d'abord cité le premier prénom, puis le titre et enfin le deuxième prénom.

Dans sa *Prière pour le Prophète Muhammad*, Tierno Mouhammadou Samba Mombéyâ écrit :

V. 1 : — *bin̄gel sa'iidu no halde san̄ba muhammadu  
seelenkewel fi juulugol e muhammadu.*

au lieu d'écrire

*san̄ba muhammadu bin̄gel sa'iidu seelenkewel no halde  
fi juulugol e muhammadu.*

(Traduction : — Samba Mouhammadou l'enfantelet de Saïdou le petit Sélenké, va parler de la prière pour Mouhammadou.)

La syntaxe normale du *fulfulde* veut en effet que le poète Samba Mouhammadou indique d'abord son nom avant de se présenter comme fils de Saïdou et membre du rameau ethnique des Sélenké et fasse tout cela avant de dire ce qu'il a l'intention de faire dans le poème qu'il nous soumet. Cependant, il a fait éclater la structure syntaxique du *fulfulde* et s'est constitué un cadre syntaxique nouveau et plus apte à résoudre les problèmes précis que lui posent le rythme, la mesure et la rime.

## 2. Art et Rime.

La tyrannie de la rime est moins contraignante que celle du rythme, de la musicalité des termes et de l'harmonie générale du vers. Mais elle ne manque pas d'importance, surtout dans les œuvres des premières générations de poètes.

Les deuxièmes hémistiches des vers doivent rimer l'un avec l'autre et cette rime doit être répétée tout au long du poème. Certains poètes font rimer aussi les premiers hémistiches, ce qui donne ainsi au poème une rime croisée.

La partie essentielle de la rime est le phonème final du deuxième hémistiche qui lie les vers entre eux et reste le même dans tout le poème. Ce phonème final peut être soit vocalique, soit consonantique, soit un phonème vocalique frappé du coup de glotte.

### a) La rime vocalique.

Elle est souvent longue. La voyelle *aa* reste favorite. La rime est alors verbale puisque cette voyelle se trouve essentiellement dans certaines formes verbales, principalement celles de la négation, des injonctifs et dans les formes verbales d'habitude.

Il arrive que les poètes bouleversent la morphologie verbale traditionnelle pour répondre aux exigences de la rime. Ces bouleversements

consistent surtout à allonger des voyelles qui doivent rester normalement brèves ou à supprimer la marque régulière de la forme verbale. Ainsi, pour exprimer une idée positive, les poètes, au lieu d'écrire *ko di haalata* (= ce qu'ils disent), écrivent *ko di haalataa* (= ce qu'ils ne disent pas). Au lieu d'écrire *o jamfataako* (= il ne trompe jamais ou pas), ils écrivent parfois *o jamfataa* supprimant la marque verbale *ko*, ce qui aboutit non seulement à une transformation aspectuelle, mais encore à une véritable transformation verbale. En effet, le verbe *jamfaade* (= trahir, tromper) essentiellement moyen et passif, se trouve ici doté d'une voix active *jamfude* pour les besoins de la cause poétique (rime). Toutefois, cette dé-structuration morphologique ne nuit pas à l'intelligibilité du message puisque le concept expressif de la racine *jamf* (= idée de trahison, de tromperie) reste intact, et que la marque *aa* indique qu'il peut s'agir d'une négation.

La rime en *aa* confère aux longs poèmes un accent de monotonie excessive et convient par excellence aux gestes et aux récits religieux.

Cependant, *la voyelle finale peut être brève*. Le choix porte souvent, dans ce cas, sur les phonèmes *o* et *u*, parfois sur *i* et rarement sur *e*. On s'arrange alors, dans la plupart des cas, à obtenir une rime à base de nominaux, ce qui semble plus facile. Souvent, le poète répète le même nominal tout au long du poème comme le montre l'exemple de *muhammadu* dans le texte précité de Tierno Mouhammadou Samba Mombéyâ.

#### b) *La rime consonantique.*

Mais la rime nominale par excellence reste la rime consonantique. Le phonème *l* est presque automatiquement choisi dans ce cas, à cause des larges possibilités de choix qu'il présente. Comme en effet la partie essentielle de la rime est le phonème final, le poète peut terminer ses vers avec *il*, *el*, *ol*, *al* et *ul* indifféremment, ce qui multiplie d'autant les possibilités.

*el* est la marque des diminutifs,  
*al* des augmentatifs, *ol* des noms verbaux,  
*il*, *ol*, *al*, *ul* et *el* de la plupart des nominaux et de leurs qualificatifs.

Cette rime, à cause de la diversité qu'elle présente, est l'une des plus vivantes et des plus élégantes de la poésie peule.

### 3. *Art et Harmonie.*

L'intérêt poétique devient plus perceptible lorsque, non content d'agencer les mots à l'intérieur du vers pour répondre aux soucis du rythme et de la mesure, le poète veut éclairer intensément son message

et suggérer des impressions. Pour cela, il a à sa disposition des méthodes devenues conventionnelles et un stock considérable de possibilités lexicales, expressives ou culturelles : l'apostrophe et les particules qui l'expriment. Ex. : *yaa, yo* (= ô).

— Les avertissements et mises en garde dont les particules sont souvent intraduisibles. Ex. : *koni, dey, kay, yoo*.

— Les affirmations solennelles ponctuées de citations coraniques et de références religieuses et historiques.

Toutefois, il y a tout un art à utiliser ces méthodes communes pour en obtenir un effet poétique valable.

Dans son *Hymne à la Paix et au Fouta-Djalon*, Tierno Abdourahmâne répète six fois le syntagme *yidugol ãdii leydi ko* (= aimer ce pays c'est...). Et ces répétitions sont séparées régulièrement par des propositions de structure identique.

Les exemples précédemment évoqués n'ont pas qu'un intérêt rythmique. Dans le cas du vers 17 du *Poème sur l'Indépendance*, en effet ; nous avons cinq verbes à la voix passive (marque *eede*) régulièrement séparés par la particule *maa* (= et, ou bien). Cette répétition à la fois morphologique et structurelle donne au message un éclairage musical et rythmique particulièrement intense.

V. 17 : — *hirseede maa felleede maa nan̄geede maa kasoyeede maa  
warireede jamfa ka feeñataa.*

Dans le vers 34 du même poème, la répétition de *en* (= par exemple ; nous), *wano* (= comme, et), *hino* (intraduisible ici) donne le même résultat.

V. 34 : — *wano hin̄di en̄ wano siini en̄ hino yetta en̄ hino weltanii  
en̄ haa to welowelo hattataa*

(Traduction : — L'Inde et la Chine nous saluent et sont contentes de nous jusqu'aux limites du contentement.)

Ce procédé d'éclairage est l'un des plus courants et des plus harmonieux. Dans l'exemple déjà cité des *Merveilles de notre temps*, l'accent d'intensité des séquences rythmiques, la durée et l'opposition des voyelles *a* et *e* ainsi que la répétition des syllabes brèves *be, le* et *de*, la gémiation des consonnes *t, c, r, l, b*, enfin la frappe énergique et l'harmonie générale du vers donnent une impression de rapidité et de fermeté qui tranchent avec le mouvement des vers environnants :

V. 22 : — *hibe jatta jawle be focca yimbe be lorra julbe be walla  
wuybe be habba dewle de sellataa.*

L'impression de lourdeur dans l'habillement, dans la charge et dans la démarche du vieux Peul qui rend visite aux siens est suggérée par la note *al*, les gémissements et le choc des consonnes dans les vers suivants de l'*Hymne à la Paix et au Fouta-Djallon* :

V. 49 : — *dolokal mun leppi et deftere mun  
faletee~de et tuggorgal balewal.*

V. 50 : — *si ko jom gan~dal alluuje falaade  
e defte wadaade e ~der sasawal.*

(Traduction : — Avec son lourd boubou de cotonnade, son Coran  
En bandoulière et sa grande canne noire.  
— S'il s'agit d'un lettré avec des planchettes en bandoulière  
Et des livres dans un grand sac en peau.)

L'écoulement continu de l'eau, le bruissement des rivages et l'écho des chutes sont suggérés par la répétition de *e* (= avec, et...) et du possessif *mu'un* (= à soi, à cela) ainsi que par l'allongement et la fréquence des voyelles *i*, *o*, *u* et *a* dans le vers suivant de l'*Hymne à la Paix et au Fouta-Djallon* :

V. 57 : — *di'i candi ilooji e juurde mu'un  
e hawaaji mu'un jon nootitagol.*

(Traduction : — Ces rivières qui s'écoulent et leurs chutes  
Et leurs voix qui font écho.)

Mais c'est encore dans l'œuvre du grand maître Tierno Mouhammadou Samba Mombéyâ que l'harmonie imitative est la plus nette, la frappe du vers la plus juste et la plus naturelle, l'accent d'intensité le plus régulier et le rythme le plus docile à la volonté de l'artiste. Ici, en effet, les procédés poétiques sont à la fois savants et sobres. Ici, il n'y a ni ces inversions audacieuses qui bouleversent la structure syntaxique habituelle et laissent l'auditeur perplexe, ni ces re-structurations morphologiques encore déroutantes, ni non plus les monorimes dont la longue monotonie finit par lasser. C'est le langage ordinaire même qui se trouve versifié et les procédés rythmiques coïncident exactement avec l'intention stylistique du poète et exercent, sur l'oreille peule, un effet harmonieux, pénétrant et agréable.

V. 1 : — *yaa jom nanugol, hedo haala gorel  
jiya~gel lo'u~gel si a faala malal.*

V. 2 : — *iw~gel e sa'iidu muhammaduwel  
seelenke leñol, fuitanke laral,*



V. 3 : — *mon<sup>1</sup>benke<sup>1</sup> hodan<sup>1</sup>de e las<sup>1</sup>ariyanke<sup>1</sup>  
to kabbe e maalikiyanke<sup>1</sup> d<sup>1</sup>atal.*

V. 4 : — *mido yettira jooman rewni<sup>1</sup>diral<sup>1</sup>  
yo o juul e nulaado yedaado bural<sup>1</sup>.*

(Traduction : — O auditeur qui veux le bonheur éternel, écoute les propos de l'humble homme,  
De l'humble et faible serviteur de Dieu,  
— Enfantelet de l'humble Saïdou Mouhammadou  
De la lignée des Sélenké, du pays du Foûta,  
— Du village de Mombéyâ, de la secte des Lach'ari,  
Et de la Voie Mâlékite.  
— Je prie Mon Seigneur sans interruption,  
Qu'il bénisse le Prophète gratifié d'Excellence.)

#### IV. — VALEUR DE LA TECHNIQUE POÉTIQUE PEULE

Le poème apparaît, au cours des siècles, comme le témoignage plus ou moins complet de l'expérience et des perspectives d'une société, du niveau culturel atteint par cette société, des aptitudes d'une langue et du talent personnel d'un écrivain. La méthode poétique, quant à elle, se présente comme une technique, un ensemble d'instruments plus ou moins variés qu'une société donnée met à la disposition de ses écrivains, non pour exprimer un message uniquement personnel, mais pour illustrer une expérience humaine et traduire des aspirations essentiellement collectives. L'art poétique ne saurait donc être relégué au rang d'une récréation gratuite pour artistes désincarnés.

Or, les procédés évoqués ici, qu'une longue situation historique a secrétés et développés, ont parfois été utilisés sans motif plausible et ont donné des œuvres insupportables au lecteur et à l'auditeur. A de tels écrits guindés, souvent émaillés de citations et de références livresques, on préfère de loin la prose rimée des récits populaires, œuvres d'écrivains-amateurs, dont la saveur authentique de terroir et cette espèce d'humanisme non intellectuel qui les caractérise restent sincèrement humains et profondément émouvants. Ces œuvres de circonstance, florilège de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, se situent au confluent de la littérature écrite et de la littérature orale et ne pouvaient donc pas trouver de place dans cette étude.

Ainsi la langue, domaine de l'écrivain, se fait souple et élégante pour le poète habile dont elle confirme et illustre le talent artistique.

Mais elle se rebelle tout naturellement contre les prétentions des versificateurs qui cherchent, de propos fantaisiste, à lui plaquer les procédés impersonnels de la technique poétique.

Il restera que la grande majorité des poètes du Fouta-Djalon ont réussi à bien concevoir et à écrire avec élégance et simplicité, prouvant ainsi que notre langue présente à l'artiste qui sait en tirer profit toutes les recettes pour exprimer l'expérience humaine de la vie dans toute la plénitude de sa complexité.