

D'une voix à l'autre

La transmission du poème Mbâla de Bakary Diallo

*From One Voice to an Other: the Transmission of the Poem Mbâla by
Bakary Diallo*

Mélanie Bourlet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clo/1993>

DOI : 10.4000/clo.1993

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2013

ISBN : 978-2-85831-217-7

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Mélanie Bourlet, « D'une voix à l'autre », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 73-74 | 2013, mis en ligne le 04 mai 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clo/1993> ; DOI : 10.4000/clo.1993

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

D'une voix à l'autre

La transmission du poème Mbâla de Bakary Diallo

*From One Voice to an Other: the Transmission of the Poem Mbâla by
Bakary Diallo*

Mélanie Bourlet

- 1 Transmettre résulte d'une volonté : celle de maintenir vivante une mémoire, de s'inscrire dans une relation de filiation, de tisser le fil d'une présence du passé. Dans les cultures orales, la voix est garante de cette mémoire et la performance en actualise la présence. Le changement est inhérent à toute transmission. Même lorsque l'écriture a servi de support mnémotechnique afin de « fixer » le texte, comme ce fut le cas au Moyen Âge pour les chansons de geste ou en Afrique pour la poésie religieuse d'inspiration islamique au XIX^e siècle, ce phénomène de variabilité s'est maintenu. L'écriture, avant l'imprimé, avait d'abord une « visée performancielle » (Zumthor, 1987) de conservation d'une version orale saisie dans un espace-temps particulier. Tout au long de ses ouvrages (*la Rime et la Vie, Critique du Rythme, Politique du Rythme*, etc.), Henri Meschonnic nous invite à penser le rythme comme une voix, définissant ainsi celui-ci comme une organisation de la parole dans le discours. Il y développe en filigrane l'idée paradoxale, relevée lors d'un entretien réalisé avec Jacques Ancet (1994), selon laquelle « plus un discours est subjectif, plus il devient transsubjectif, donc transmissible d'une certaine manière ». À la question : « Comment le totalement singulier, ce qui par définition est intransmissible, peut-il malgré tout se transmettre ? Qu'est-ce qui passe donc de sujet en sujet ? », H. Meschonnic répond : « De sujet en sujet, ce qui passe, c'est du sujet. » Dans ce qui suit, la question du changement de rythme se posera donc dans son rapport à la voix et au mode de communication (oral/écrit) dans le cadre de la transmission familiale et diachronique d'une production poétique : dans quelle mesure les changements de rythme peuvent-ils être garants d'une forme de continuité ?
- 2 Pour les enfants de l'écrivain sénégalais Bakary Diallo (1892-1978), il ne fait aucun doute que la production poétique en peul de leur père, inédite, constitue un héritage vivant. Je m'attacherai ici à retracer la vie de l'un de ces poèmes (*Mbâla*) du père au fils, de 1948

à 2007, afin de comprendre quels enjeux de mémoire recouvrent les variations de rythme inhérentes à la répétition de *Mbâla*. Qu'est-il transmis de ce poème et qu'en reste-t-il ? Il s'agira en effet d'observer, à partir de l'émergence d'une subjectivité dans une production poétique culturelle, comment et dans quelles conditions ce poème se transmet et devient un patrimoine familial, une mémoire à activer. Afin de comprendre où réside la « force » d'un poème faisant l'objet d'une transmission intergénérationnelle et dans quelle mesure les changements de rythme sont paradoxalement les garants d'une forme de continuité, j'évoquerai – dans un premier temps – le parcours atypique de Bakary Diallo qui le fait passer de l'écriture du roman autobiographique en français (1926) à la poésie en peul (1948) : un premier changement d'importance dont on peut penser qu'il est lié à son engagement comme tirailleur lors de la Première Guerre mondiale. Le second changement date de 1970 : il concerne l'enregistrement par Bakary Diallo lui-même de ses poèmes, dont le manuscrit datant de 1948 semble avoir définitivement disparu, et, par conséquent, de l'émergence d'une voix se singularisant par rapport à une tradition poétique pastorale. Le troisième temps est celui de l'appropriation par les enfants d'une énergie poétique, d'une forme de réactivation de la mémoire du père disparu (en 1978) à travers sa poésie.

Du roman en français (1926) à la poésie en peul (1948)

Départ en France : du berger au tirailleur puis à l'écrivain (1926)

- 3 Bakary Diallo, de son vrai nom Boubacar Malick Diallo, est un Peul, né en 1892 à Mbâla, un village situé dans le département de Podor au nord-ouest du Sénégal. Berger analphabète, il s'engage en 1911 comme tirailleur dans l'armée française. Un départ poussé par la perte traumatisante de moutons appartenant à son père. Autodidacte, il y apprend à parler, lire et écrire le français. Bakary Diallo est véritablement fasciné par l'écrit. En 1926 paraît à Paris un « roman » autobiographique, *Force-Bonté*, qui retrace son parcours depuis son village de Mbâla, son engagement dans l'armée française, sa participation à la campagne du Maroc, puis sa mobilisation dans l'est de la France, en Champagne où il sera blessé, victime de tirs d'obus sur le champ de bataille. Il y raconte son errance d'hôpital en hôpital, ses conditions de vie difficiles en France, sans argent, vivant d'emplois sous-payés ; difficultés qui ne semblent pas entacher alors son émerveillement devant la « bonté » de la France.
- 4 La parution de ce « roman » autobiographique de langue française, écrit par un tirailleur, suscitera par la suite de nombreuses interrogations et critiques : a) *sur la paternité de l'œuvre* : comment le berger analphabète a-t-il pu apprendre si vite à lire et à écrire le français ? Comment le tirailleur a-t-il pu se métamorphoser si vite en écrivain ? ; b) *sur la qualité littéraire du texte* (en admettant qu'il l'ait écrit) : Bakary Diallo serait un piètre écrivain, la valeur de ce texte serait donc avant tout historique. De plus, le texte dérange, car son auteur est soupçonné de faire l'apologie du colonialisme français (*Force et Bonté* seraient les deux vertus de la France). Il ne cadre pas vraiment avec les préoccupations politiques des écrivains de la négritude, en particulier au moment des indépendances¹.

Retour au Sénégal : l'écriture de Mbâla (1949)

- 5 Bakary Diallo rentre définitivement au Sénégal en 1928 où il devient chef de canton dans le département de Podor et interprète du commandant de cercle. Il retourne vivre près de Mbâla et fonde son propre village « Wuro Bakkari Jallo », qui signifie littéralement « le Village de Bakary Diallo ». À l'exception de *Force-Bonté*, on ne connaît de Bakary Diallo qu'un poème en version bilingue peul-français, une ode aux accents rousseauistes à son village natal de Mbâla. Ce poème fut composé en septembre 1948 à Podor et publié à Paris dans la revue *Présence africaine* en 1949. Le début du poème, nostalgique, évoque l'insouciance d'une enfance heureuse. Attentif aux beautés de la nature, le poète compare le monde harmonieux des oiseaux à celui des hommes. Le ton change alors et oscille entre gravité, tristesse, impuissance et désolation : celle de voir les hommes, incapables de s'entendre, s'entredéchirer, séparés par la guerre qui les arrache à leur famille. Ce poème passa complètement inaperçu aux yeux de la critique littéraire, focalisée sur *Force-Bonté*. Est-ce parce qu'il fut écrit en peul qu'il ne fut pas pris en considération ? Son existence signale donc deux choses : 1) Bakary Diallo a continué à écrire après *Force-Bonté* ; 2) il signale un basculement important dans son écriture, Bakary Diallo changeant de langue d'écriture et de genre littéraire. Comment expliquer cet élan nouveau vers la poésie dans sa langue maternelle à son retour au Sénégal ? Sa motivation à écrire en peul, dans un contexte colonial français qui n'était absolument pas favorable aux langues africaines, est tout à fait étonnante. Si cet acte interroge, il fait de lui une fois encore un pionnier.
- 6 En 1948, le peul n'était pas encore doté d'un alphabet officiel². Il semble que Bakary Diallo ait conçu son propre système de transcription, en dehors de toute connaissance des ouvrages déjà publiés par des administrateurs coloniaux à l'époque, dans la mesure où il n'utilise pas les signes diacritiques employés par ces derniers³. Bakary Diallo écrit comme il entend. Cependant, ce système de transcription n'est pas toujours cohérent et rend parfois malaisée et cryptique la lecture du poème⁴. Ainsi, les longueurs vocaliques (signalées par un accent circonflexe ou des trémas) ne sont pas toujours notées ; quant aux glottalisées, elles ne font pas l'objet d'une notation spécifique (/d/ par exemple est noté /d/) à l'exception du /y/ noté ici /di/, lequel se confond toutefois avec /j/ noté pareillement ; la séparation des mots n'est pas toujours effective. Indéniablement, la transcription de *Mbâla*, datant de 1949, n'est pas l'œuvre d'un linguiste ou de quelqu'un qui aurait une bonne connaissance grammaticale de la langue peule. Mais cette transcription qui prend comme référence le français, au regard des conditions dans lesquelles écrivait Bakary Diallo, révèle de son auteur une sensibilité évidente à la langue. Voici les deux premiers couplets du poème, retranscrits en peul et traduits en français par Bakary Diallo :

1. Allah'am Diôm'an
 Mi halfiniima M'Balam
 Sa yamiri mi ëro
 Mi via co n'go vouro...

Mon Dieu, mon Maître
 Je te confie mon Mbâla
 Si tu permets, je chanterai
 Je dirai que ce village...

2. Hâvni n'go vëti dierdiero
 Bâvâllo tiaggal foutouro

*Yinon'go n'de n'djibidin
têm'e Vactou Salam
Tavtorango gadane maonirdam*

Curieux en ce qu'il est du Diéri le matin
Du Wâlo après le crépuscule
[Village] qui a vu quand je naissais à
l'heure du Salut
[Village] qui a assisté aux premiers temps de ma croissance
(Bakary Diallo, 1949, 129).

- 7 Il se dégage de la version écrite de *Mbâla* publiée en 1949 l'impression d'une certaine régularité rythmique. *Mbâla* est en effet découpé en dix couplets : les deux premiers comprenant quatre vers chacun, les huit derniers huit vers chacun, soit un total de soixante-douze vers. Très peu de signes de ponctuation apparaissent : on notera un point d'exclamation au dernier vers de la troisième strophe et au premier vers de la cinquième strophe.
- 8 Le parcours personnel de Bakary Diallo laisse entrevoir l'hypothèse d'une corrélation entre ses déplacements, son expérience de la guerre et ce brusque revirement dans l'écriture d'un genre à l'autre, d'une langue à l'autre.

De *Mbâla* (1948) à *Jamma Mbaala* [la Nuit de *Mbâla*] (1970) : une voix émerge

- 9 En 2007, lors de mes recherches doctorales, j'ai découvert que Bakary Diallo avait écrit d'autres poèmes en peul. *Mbâla*, publié en 1948, ferait donc partie d'un manuscrit introuvable jusqu'ici, intitulé *Mbâlam* (Mon *Mbâla*), probablement achevé aux alentours de 1949. En rencontrant sa famille, j'ai également découvert que ces poèmes étaient encore bien vivants, ancrés dans la mémoire familiale, puisque, d'une part, ils avaient été mémorisés par certains des enfants du poète, présents au moment où ces poèmes furent composés, et que, d'autre part, Bakary Diallo lui-même s'était enregistré en 1970, comme nous l'a affirmé sa fille Cira Diallo présente au moment de l'enregistrement. Ces poèmes, au moins une dizaine, étaient d'abord composés oralement, puis consignés par écrit. Si, en général, la transmission relève davantage du fait de celui qui hérite, il semblerait dans le cas présent que Bakary Diallo ait été très tôt soucieux de laisser une trace, de transmettre une œuvre. La récitation de son poème *Jamma Mbaala* révèle toute la singularité de cette voix, un souffle inédit, que l'écrit laissait alors à peine transparaître. Un second basculement apparaît après celui qui consiste à passer de l'écrit à l'oral : il marque l'émergence d'une voix singulière dans une pratique poétique pastorale orale attestée dans cette région, mais non étudiée.

Désir de transmettre : la cassette enregistrée par Bakary Diallo en 1970

- 10 En 1970, Bakary Diallo décida d'enregistrer ses poèmes en compagnie de sa fille, Cira Diallo, qui lui avait offert un magnétophone. D'après celle-ci, son père fut jusqu'à la fin de sa vie profondément affecté par la perte de ses manuscrits, confiés à des amis contre promesse de publication. C'est la raison principale qui l'aurait poussé à s'enregistrer. C'est ainsi qu'à l'ombre d'un jujubier situé en haut de la dune surplombant

Mbâla, Bakary Diallo enregistra sur une journée plusieurs cassettes de ses poèmes en peul, lesquels figuraient en partie dans le manuscrit. En partie, car en 1970 la production poétique de Bakary Diallo était bien plus importante qu'en 1949, année supposée de l'achèvement de *Mbâlam* (le manuscrit). Cet auteur ne s'est jamais arrêté de composer, comme en témoignent ses enfants. À son décès en 1978, ses cassettes et quelques-uns de ses manuscrits, conservés précieusement de son vivant dans une sacoche de cuir, furent dispersés négligemment, la plupart des cassettes servant à réenregistrer des émissions radiophoniques. L'une d'elles échappa à ce tragique destin : elle contient dix poèmes. Les écoutes successives, la poussière, le temps ont rendu certains passages difficilement audibles. Ajoutons à cela le fait que Bakary Diallo avait quelques difficultés de prononciation, séquelles de la Grande Guerre où il reçut un éclat d'obus dans la mâchoire. C'est sur cette cassette que l'on trouve le poème *Mbâla* qui s'intitule ici *Jamma Mbaala* « la Nuit de Mbâla »⁵. Il convient tout d'abord de souligner que les deux versions (1949 et 1970), orales et écrites, du même poème, sont, de façon remarquable, quasi identiques. Les seules différences mineures constatées concernent de légères variations lexicales et deux ajouts, comme dans ce premier vers du couplet 6 :

Vouppatende fegnina tobe pînde

Une fois lavé [ce pagne] fait apparaître des points de fleurs (Bakary Diallo, 1949, 131).

Jamma Mbaala ko sudaare wuppirteende fooyre nyalawma fennyina toŋŋe piindi

La Nuit de Mbâla est un pagne lavé par la lumière du jour faisant apparaître des gouttes de fleurs (Bakary Diallo, 1970).

- 11 Le découpage rythmique est le même. Bakary Diallo marque des pauses entre chaque couplet⁶. En revanche, ce que fait apparaître nettement cette version orale, mais que la version écrite ne permettait pas de saisir, c'est le timbre de voix, les intonations propres à Bakary Diallo. Une voix remarquable, tout à fait reconnaissable, qui tantôt monte, tantôt descend, s'étire, devient de plus en plus grave et apporte des éléments quant à la signification du poème⁷. De plus, la confrontation des deux versions (orale et écrite) permet d'élucider ce qui, à l'écrit, paraissait incompréhensible (car pas toujours bien transcrit et sujet à interprétations diverses) et vice-versa. Par sa tonalité singulière, *Jamma Mbaala* y apparaît alors moins comme une ode que comme une réflexion philosophique sur la marche du monde, une sorte de discours solennel adressé aux hommes et ponctué par une terrifiante intonation descendante à la toute fin du poème. On se rend bien compte aux inflexions de voix que c'est moins du village dont il est question que de la propension des hommes à s'entredéchirer, même lorsque le poète s'attarde sur les descriptions des tourterelles aux aguets, à l'affût du moindre danger, dormant les yeux mi-clos sur de fines branches d'arbres.

Mémoires imbriquées : souvenirs d'enfance et expérience de la guerre

- 12 *Jamma Mbaala* a pour cadre référentiel Mbâla et sa brousse environnante, territoire d'enfance du poète, qu'il connaissait parfaitement et qu'il parcourait tout jeune berger. La tonalité du poème rend audible l'enjeu mémoriel que représente pour Bakary Diallo la reconstruction subjective du paysage de son enfance. Bien que nous ne disposions pas d'enregistrements audiovisuels des performances des poèmes composés et récités par Bakary Diallo, il est possible à travers les témoignages de ses enfants de comprendre comment et à quelles occasions ceux-ci apparaissaient. La mise en lumière d'un dispositif

énonciatif, comparable, mais jamais identique, nous éclaire davantage sur les effets et le sens hypothétique de ces poèmes pour Bakary Diallo. Ces derniers étaient toujours composés au même moment : lors de longues promenades en brousse ayant lieu en général très tôt le matin (dès l'aube). La promenade constituait pour le poète le moment d'une expérience géopoétique recherchée, car elle le mettait aux prises avec une nature désertée des hommes. Et c'est dans la marche, dans le mouvement attentif d'un corps tout entier tourné à l'écoute d'une brousse familière que Bakary Diallo se plaisait à composer des poèmes oralement des heures durant, avant de les fixer par écrit à son retour le reste de la matinée, enfermé dans l'une de ses cases qui faisait office de bureau. D'une certaine manière, le rythme du poème en cours de composition à l'oral suivait celui du corps en mouvement au moment de la promenade, tandis que la mise à l'écrit coïncidait avec un corps au repos, immobile. Il affûtait ses mots tout haut et c'est ainsi que certains de ses enfants qui aimaient l'accompagner lors de ses promenades mémorisèrent partiellement ses poèmes. C'est donc du contact avec la nature que jaillissait le poème, et cette pensée particulière exprimée dans un langage métaphorique parfois dense, où se mêlent en permanence monde naturel et monde des hommes, expérience de la guerre et souvenirs d'un territoire d'enfance. Ce qui surprend, à l'écoute de ces poèmes, c'est l'abondante présence de toponymes. Ils sont en effet émaillés de noms de lieux-dits, de mares, d'arbres, eux-mêmes évocateurs d'autres histoires, le jujubier d'un tel, le baobab de tel autre, la mare aux acacias, etc., jamais décrits, seulement cités, parfois énumérés et qui s'appuient sur une topographie réelle, celle de Mbâla et de sa brousse environnante.

- 13 En fait, cet espace référentiel est moins celui d'une géographie réelle que celle d'une mémoire activée par la simple nomination du lieu traversé qui agit alors comme un déclencheur de souvenirs en cascade associés eux aussi à d'autres lieux. Ce mouvement du corps induit par la marche est donc aussi celui d'une mémoire, source de joie pour le poète : celui de son enfance. La nature est le lieu de ce ressourcement et la promenade, l'unique moyen d'y parvenir. Le paysage déroulé à l'oreille n'est plus seulement celui, réel, que tout berger de cette zone côtoie et reconnaît, mais davantage celui, imaginaire, reconstitué à partir des lieux empreints de souvenirs du poète.
- 14 Les témoignages de ses enfants l'ayant accompagné convergent tous : ces promenades étaient pour lui une source de joie, d'apaisement et de créativité d'une grande intensité. À la lumière de ce dispositif énonciatif général, de l'écoute des versions orales, il est possible d'émettre une hypothèse sur le sens que recouvrent ces poèmes : si ceux-ci sont tournés vers l'intensité de la vie, ils ont beaucoup à voir avec la mort. D'une certaine manière, cette nature enveloppante fait renaître à la vie le poète meurtri. Dès lors, on comprend bien l'enjeu vital que représentent, pour Bakary Diallo, les lieux de mémoire, et les mouvements d'une pensée oscillant d'un espace à un autre. Les inflexions particulières de la voix du poète, cette gravité et cette solennité qui s'en dégagent, nous rappellent chaque fois le traumatisme de la guerre par la célébration de la vie, si discrète soit-elle. C'est la présence forte, mais implicite de cet espace-temps qu'est la guerre de 1914-1918 qui confère à cette poésie ce rythme particulier, ce décalage entre une poésie lyrique attentive aux beautés de la nature et les modulations d'une voix grave et solennelle.

Un basculement dans un genre poétique pastoral ?

- 15 À bien des égards, ce rapport particulier à la nature rappelle la poésie pastorale peule, attestée dans cette région bien qu'il n'y ait pas d'études sur le sujet. De ce que j'ai pu

entendre à Mbâla d'un berger, ami d'enfance de Bakary Diallo et de ce que j'ai pu lire des travaux de Christiane Seydou au Mali (1991), la comparaison avec cette pratique poétique pourrait s'avérer une piste de travail éclairante sur la singularité de cette voix et des conditions d'énonciation. Bakary Diallo est peul, il exerça son métier de berger jusqu'à son engagement dans l'armée française en 1911. Comme tout berger peul de cette région, il entretient donc un contact particulier avec l'espace, la nature, un rapport déjà perceptible dans son roman *Force-Bonté*. En signalant un basculement dans le genre, l'œuvre poétique de Bakary Diallo révélerait un enjeu mémoriel différent : celui qui consisterait à activer une énergie vitale à travers l'évocation des lieux d'une mémoire d'enfance, après une expérience de la guerre traumatisante.

- 16 La poésie pastorale des Peuls du Mali est déclamée rapidement, dévidée dans un seul souffle dans un flux continu et monocorde. Les effets de la voix sont volontairement neutralisés pour mettre en lumière, comme l'a remarquablement montré Christiane Seydou, les jeux de sonorités (Seydou, 2010). La signification de cette poésie est extralinguistique, elle a à voir avec un *continuum* sonore évocateur d'une colonne de bovins marchant d'un pas régulier, le déroulement des saisons et des paysages mouvants. La poésie de Bakary Diallo, quant à elle, est constituée d'unités de souffle plus courtes, l'intonation n'y est pas monocorde et connaît des variations, elle est liée à un contexte énonciatif particulier : les promenades en brousse. Ces poèmes ont clairement à voir avec la connaissance d'un territoire, d'une faune, d'une flore, habituellement connus des bergers, et ce même si, à aucun moment, il n'est question de troupeaux dont on louerait les qualités. Un travail d'enquêtes serait nécessaire pour une véritable comparaison. Toutefois, il semblerait que cette poésie ait en commun avec la poésie pastorale le goût de la description, des toponymes, des sonorités ; comme cette première, c'est du contact avec la nature que jaillit le poème ; mais ce qui caractérise la poésie de Bakary Diallo c'est l'insertion de cet espace-temps qu'est la guerre à la situation présente et cette vocalité si particulière. Tous les poèmes de Bakary Diallo sont signés : aisément reconnaissable par sa voix, le poète a tout de même tenu lors de la récitation de ses poèmes en 1970 à mentionner son nom à chaque nouvelle déclamation comme pour authentifier oralement ses créations.

S'approprier une voix : le poème *Mbaala* récité par Don Thiama Diallo⁸

- 17 Très attachés à leur père, au souvenir de ses performances, et de sa voix en particulier, certains des enfants de Bakary Diallo ont retenu une partie de cette production poétique par l'écoute et l'imitation. La récitation de ces poèmes constitue d'abord pour eux un hommage, une forme de commémoration. Ces poèmes peuvent être déclamés à n'importe quel moment, en particulier lorsque les enfants encore en vie (âgés aujourd'hui d'une soixantaine d'années environ) se réunissent. C'est le cas lors des réunions familiales ayant lieu à l'occasion des fêtes religieuses musulmanes, ou encore dans le cadre de l'association *Fooyre Bakary Diallo* « la lumière de Bakary Diallo » qui réunit enfants et petits-enfants du poète. Il est étonnant d'observer à quel point le poète défunt habite le présent. Son évocation est toujours un moment d'émotion et de joies mêlées.
- 18 Ce que la récitation procure aux enfants, de façon visible, c'est une admiration pour Bakary Diallo sans cesse renouvelée à chaque performance, le souvenir d'une enfance

heureuse et de moments privilégiés à écouter silencieusement un père attentif affûter ses mots. L'ambiance est très animée, les gens rient à l'évocation d'anecdotes concernant la vie de Bakary Diallo. Très vite, un poème est déclamé en totalité ou en partie ; les autres enfants tantôt accompagnant à voix basse le récitant, tantôt terminant le poème lorsque ce dernier hésite. Cette parole poétique circule, comme une onde. Elle se propage parmi l'assistance. La récitation d'un poème suscite l'émulation, en amène un autre, etc. Les poèmes ravivent une mémoire : celle de Bakary Diallo.

- 19 L'un de ses enfants, en particulier, Don Thiama Diallo, doué d'une mémoire peu commune, se distingue de l'avis de tous dans la récitation de ses poèmes. Il semble s'être totalement approprié les poèmes de son père, au point que parfois, lors de ses tournées politiques – c'est un politicien et un homme d'affaires spécialisé dans le commerce du cuir – il n'est pas rare qu'il les récite⁹. Il apparaît comme le garant de la mémoire de Bakary Diallo. C'est à l'occasion de l'une des réunions familiales organisées pour nous par Cira Diallo en septembre 2007 qu'il m'a récité neuf de ses poèmes. Parmi eux, *Mbaala* le poème dont nous avons une version écrite et orale de Bakary Diallo¹⁰.
- 20 Ce qui frappe immédiatement à l'écoute de ce qui semblait au départ une simple récitation, c'est précisément le fait qu'elle n'en est pas une et la manière dont le fils s'approprie le poème de son père. *Mbâla* interprété par Don Thiama Diallo (2007) diffère beaucoup du *Mbâla* que Bakary Diallo a écrit puis enregistré en 1970. La mise en regard des deux versions, *Jamma Mbaala*, (1970) et *Mbaala* (2007), présentées en annexe à la fin de cet article, permet de constater ces différences.

Concision

- 21 Tout d'abord, le poème déclamé par Don Thiama Diallo est bien plus court que celui de son père. La structuration du flux du discours est différente de celle de Bakary Diallo comme on peut le voir dans la transcription : l'organisation rythmique du poème change. Le débit est plus saccadé. Les vers sont redécoupés. Don Thiama Diallo marque des pauses là où son père n'en marque pas. Couplets et vers sont raccourcis, réduits à l'essentiel. Don Thiama Diallo va dans le sens de la concision. Du deuxième couplet par exemple, il ne subsiste que le dernier vers (« Il a assisté aux premiers temps de ma croissance ») remanié et restructuré (« Déjà, il fut témoin/De mon passé »), comme on peut le voir ci-dessous :

Bakary Diallo (1970)
 2. *Ko ngo haawniingo nde ngo weeti jeerjeero*
sabu ko ngo baalwaalo caggal futuro.
Ngo yiyiino nde njibinteemi e nder waktu jam
Ngo tawtoraama gadane mawnirƆe am
 Don Thiama Diallo (2007)
Tawi ko ngo tawniraa
Mawniraagu am

- 22 Les passages les plus lyriques et denses poétiquement, où Bakary Diallo s'attarde notamment sur les beautés de la nature, sont largement amputés. Des couplets entiers manquent, à l'instar du sixième couplet, qui porte sur la description des effets de la rosée sur les fruits des gonakiés (*Acacia nilotica*). D'autres sont réduits tels les septième et huitième couplets concernant la description des tourterelles aux aguets sur les branches. Le quatrième, dans lequel le poète annonce les raisons pour lesquelles il aime son village, est omis. De manière générale, la comparaison entre les mondes animal et humain, qui

fonde le poème *Mbâla* de Bakary Diallo n'est plus perceptible dans la version déclamée par le fils.

Permutations

- 23 Le lexique de certains vers est également modifié. De nouveaux sont subtilement créés à partir de tout un jeu d'homophonies approximatives tout en respectant la structure syntaxique du vers original. À l'oreille c'est une impression de continuité qui se dégage de l'écoute du poème de Don Thiama Diallo. L'auditoire continue de penser qu'il s'agit bien du poème récité par son père. Voici deux exemples illustrant ce procédé :

Exemple 1 :

Sabu Joom men Alla wutti e mumen ko salaare

Parce que notre Maître Dieu souffla en eux la réticence
(Bakary Diallo, 1970, couplet 9).

Nde wonnoo Joomum wadi e mumen ko wutte salaare

Parce que le Maître a mis sur elles un boubou de réticence
(Don Thiama Diallo, 2007).

- 24 Dans ce premier exemple, Don Thiama Diallo : a) conserve la structure du vers, mais permute les verbes (wutti e mumen « souffla en eux », devient wadi e mumen, « met en eux ») ; b) ajoute un nouveau terme *wutte*, « boubou » très proche d'un point de vue phonique de *wutti*, « souffla ».

Exemple 2 :

Joo e joo na naattina bibje de henndu wiyata na bora.

Aussitôt rentrant les ailes que le vent déplume. (Bakary Diallo, 1970, couplet 7).

Joo joo na na artina bibje fo weendu wiyata na boloo !

Aussitôt ramenant les ailes où le marigot se vide. (Don Thiama Diallo, 2007).

- 25 Dans ce second exemple, on peut observer une fois encore un parallélisme syntaxique et une permutation de certains termes. Don Thiama Diallo sélectionne des mots proches d'un point de vue phonique, mais sémantiquement différents : *de/fo* (que/où), *henndu/weendu* (vent/marigot), *bora/boloo* (déplume/se vide).
- 26 Il choisit également dans ce vers de changer le verbe *naattina* (rentrant) en *artina* (ramenant), qui sont des termes différents d'un point de vue phonique, mais sémantiquement proches, signifiant dans le contexte de la phrase la même chose. Ce qui est une autre façon de s'approprier le poème de son père. Ces permutations se combinent très souvent avec une réduction du vers original, tout en s'appuyant sur la structure de celui-ci de façon plus ou moins proche. C'est le cas dans les exemples ci-dessous :

Exemple 3 :

Gulaali nehidi di pirtataa won tinndinoore

Des cris polis qui ne déforment pas un certain enseignement
(Bakary Diallo, 1970, couplet 8).

Gulaali be ndaaba no tinndinoore

Des cris qu'ils propagent tel un avertissement (Don Thiama Diallo, 2007).

Exemple 4 :

Laacon no laanye jorbinooje tiinde keneeli

Les petites queues comme des flèches pointant le front des vents
(Bakary Diallo, 1970, couplet 8).

Laacon yorbinoowon, yetti gulaali

Les petites queues aux aguets émettent des cris (Don Thiama Diallo, 2007).

- 27 Ce qui est étonnant, c'est que tous ces changements ne modifient pas le sens général des vers. Ces modifications témoignent paradoxalement d'un certain respect pour la version

originale d'un point de vue phonique et syntaxique notamment, même si celle-ci peut faire l'objet d'un redécoupage rythmique comme dans le premier couplet. Don Thiama Diallo s'inscrit par conséquent dans une continuité et il ne fait aucun doute pour lui et ceux qui l'écoutent qu'il contribue à transmettre l'héritage poétique de son père.

Didactisme et visée moralisatrice

- 28 Le poème de Bakary Diallo comporte une dimension didactique évidente, reposant sur l'idée que c'est de l'observation de la nature qu'on peut tirer des leçons sur les dysfonctionnements du monde humain ; ceci s'explique par l'importance de la comparaison. De fait, la célébration de la beauté de la nature dans un langage descriptif, imagé et métaphorique, où la lumière occupe une place essentielle (couplet 6 par exemple), confère à ce poème une dimension à la fois mystique et religieuse. La nature est un élément essentiel dans la délivrance du message qui sous-tend le poème : les hommes, à la différence des animaux, sont incapables de s'entendre, entraînant la mort d'un grand nombre d'entre eux, d'où la référence aux tombes dans le dixième couplet. La mort y apparaît comme la seule possibilité d'apaisement entre les hommes. Les références à Allah (*Alla*) accompagnent cette évocation de la nature.
- 29 À l'inverse, dans la version de Don Thiama Diallo, le didactisme ne passe pas par l'évocation de la nature. Le langage y est bien moins métaphorique que celui de Bakary Diallo. De plus, les passages descriptifs sont fortement diminués comme nous l'avons signalé plus haut. Le didactisme du discours poétique passe par la simplification des vers volontairement réduits, raccourcis, comme si Don Thiama cherchait à rendre accessible un langage qui serait peut-être trop hermétique et difficile à comprendre pour l'auditoire. De fait, la visée didactique et moralisatrice de la version initiale est accentuée, perceptible notamment à travers les termes choisis par Don Thiama Diallo.
- 30 Deux vers, en particulier, sont tout à fait significatifs de ce mode de fonctionnement. À deux reprises en effet, le père s'appuie sur des adages populaires, très connus des locuteurs de la langue, qu'il s'approprie et modifie légèrement pour construire des vers. Ces dictons tels qu'ils sont généralement utilisés dans la culture poulâr sont les suivants : *Jayde ko bakkere heccere mahetee* (L'apprentissage se construit à partir de l'argile humide) et *Ko rewbe tan ngonni almuɓbe bonbe feere* (Seules les femmes sont de mauvaises élèves). Voici ce qu'ils deviennent dans la version du père en 1970 :
- Tagoodi ko jannguba mawɗo gila e bakkere heccere*
Ko worbe tan ngonni almuɓbe bonbe feere.
La nature est une grande école depuis l'argile fraîche
Seuls les hommes sont de mauvais élèves. (Bakary Diallo, 1970).
- 31 En reprenant partiellement ces adages, Bakary Diallo donne davantage de force à son discours et sa démonstration fondée sur les leçons à tirer de l'observation de la nature. Ainsi, dans le premier vers, le mot « apprentissage » est remplacé par la proposition plus longue « La nature est une grande école ». Est conservée l'image de l'argile humide, malléable à partir de laquelle il est possible de pétrir les êtres depuis leur plus jeune âge. Bakary Diallo donne une portée plus générale à ce dicton généralement utilisé pour dire que l'éducation doit se faire dès la plus tendre enfance. En effet, dès lors que l'argile sèche, plus rien n'est rattrapable. Ici, Bakary Diallo parle de l'humanité en général qu'il oppose à la nature, car les animaux, à la différence des hommes, savent retenir les leçons

de leurs aînés. C'est la raison pour laquelle Bakary Diallo reprend le second dicton, en remplaçant le terme *rewbe* (femmes) par *worbe* (hommes) : « Seuls les hommes sont de mauvais élèves ». Il détourne légèrement un adage employé à propos des femmes. En témoigne le fait que, dans la première transcription du poème de Bakary Diallo, réalisée par un locuteur de ce parler¹¹, ce dernier n'a pas écrit « hommes », mais « femmes », alors que le poète prononce bien le mot « hommes ». Ce qui peut apparaître comme une erreur de transcription est tout à fait révélateur : le transcripateur, sans doute plus habitué à entendre l'expression « Seules les femmes sont de mauvaises élèves », a automatiquement reconstruit l'adage original. Or les deux termes « hommes » et « femmes » en peul sont clairement distinguables. De plus, Bakary Diallo énonce très clairement le mot « hommes » et cela est très net dès la première écoute.

- 32 Il est intéressant de voir ce que ces deux vers deviennent en 2007, dans la version du fils :
- Jayde ko gila e bakkere heccere*
Ko rewbe tan ngoni almuɓbe bonbe feere
 L'apprentissage se fait depuis l'argile fraîche
 Seules les femmes sont de mauvaises élèves (Don Thiama Diallo, 2007).
- 33 Don Thiama Diallo revient donc aux dictons originaux, tels qu'ils sont généralement employés. Il supprime ce qui pourrait porter à confusion, paraître ambigu. Ce faisant, il occulte la référence à la nature, essentielle dans les poèmes de Bakary Diallo, et amoindrit la portée du second vers, applicable uniquement aux femmes.
- 34 Ce changement donne évidemment une tout autre dimension au poème et dénote un déplacement des enjeux mémoriels d'un interprète à l'autre. Tout se passe comme si Don Thiama ne percevait pas le lien entre le poème et la Grande Guerre. Car c'est bien de la guerre, causée par les mésententes entre les hommes, dont Bakary Diallo parle dans *Mbâla* et dont il faudrait sans doute retenir les leçons.
- 35 Ce qui était donc chez le père une leçon implicite adressée à l'humanité et teintée de mysticisme (en lien avec la Nature), fruit d'une expérience personnelle de la guerre, devient chez le fils une compilation de vérités générales, prenant la forme de sermons explicites (dont l'un sur les femmes). D'ailleurs la dimension religieuse est renforcée dans la version du fils. Du poème de son père, Don Thiama a maintenu toutes les mentions à Allah, ce qui, dans une version plus courte de *Mbâla* comme l'est la sienne, frappe davantage l'oreille. Non seulement il les a maintenues, mais il en a rajouté. C'est le cas des quatre derniers vers : « La vie, c'est une chaîne qu'Allah a faite/Quand un maillon s'en détache,/Eh bien... cela se répand en menus morceaux./[Tout cela] signifie que c'est Miséricorde. » Il insiste davantage sur le vocabulaire religieux. Ainsi en est-il du terme *kisiira*, « salut, sécurité » répété à deux reprises (*Kisiira e nder kisiira* « Protection entre toutes »), là où son père ne l'emploie qu'une fois (*Ko ena yorbiniri feere rafi kisiira*, « Aux aguets, en raison du manque de sécurité »).
- 36 Don Thiama Diallo se place donc dans la continuité d'un poème didactique dont il faudrait tirer une leçon, d'où la fidélité à une certaine tonalité imprégnée de gravité et de solennité. Toutefois, à ce niveau, lorsqu'on écoute plus attentivement, on distingue des variations d'un interprète à un autre. Les intonations sont plus appuyées dans les passages mentionnant Allah dans la version du fils qu'elles ne le sont dans celle du père. Ce que Don Thiama semble donc avoir d'abord retenu du poème de son père, c'est le message grave adressé aux hommes accompagné de modulations dans l'intonation qui confère toute son intensité au discours. Et c'est cet aspect que retient avant tout l'auditoire, admiratif devant les capacités de Don Thiama Diallo à imiter la voix du père.

37 Ce troisième changement de rythme – intergénérationnel – nous apprend que des changements plus ou moins importants (suppression de la comparaison nature/hommes, raccourcissement des vers, modifications et ajouts de vers, visée plus moralisatrice) d'un interprète (Bakary Diallo) à l'autre (Don Thiama Diallo) n'empêchent cependant pas la certitude d'une transmission fidèle, d'une filiation poétique continue du père au fils. Bien que la version du fils diffère beaucoup de celle du père, il est étonnant de constater à quel point l'auditoire semble chaque fois convaincu de l'authenticité des poèmes déclamés par le fils. Et, de fait, à regarder de plus près le mode de composition du poème du fils, on s'aperçoit que ce dernier s'inscrit dans un moule, dans des structures syntaxiques préexistantes, ce qui laisse très peu entrevoir les modifications que nous avons pu mettre en évidence, car il semble que ce qui prime, c'est une forme de fidélité/reconnaissance homophonique. En d'autres termes, les sonorités restent familières. Il en va de même pour la portée didactique du poème accompagnée d'une manière de déclamer spécifique, produite par une intonation tantôt montante, tantôt descendante et une voix grave et solennelle, que Don Thiama maîtrise avec dextérité, donnant l'illusion de reproduire la « même » voix. À ce niveau, les variations d'interprétations et de ponctuations du discours n'empêchent pas une fois encore les autres enfants de Bakary Diallo de reconnaître leur père dans la déclamation du fils. Ce qui compte, c'est la capacité de Don Thiama à raviver, par sa présence physique, vocale, une autre mémoire, qui n'est pas celle qui prévalait au moment de la composition du poème en 1948, mais qui demeure malgré tout une présence, une manière de penser inséparable d'une manière de dire. De fait, ce passage d'une production poétique d'une génération à l'autre se traduit par un investissement différent de la mémoire où le poème engendre un autre poème, sans que soit remise en cause la continuité d'une voix¹².

Conclusion

38 La problématique du changement de rythme est ici envisagée dans le cadre de la transmission d'une œuvre poétique familiale, donc dans la continuité. Il est lié à une expérience de vie et révèle les enjeux de mémoire sous-jacents à la perpétuation d'un poème. On relève trois basculements : le premier concerne le changement de langue et de genre d'écriture chez Bakary Diallo, le second concerne le passage de l'écrit à l'oral, et le troisième celui de la transmission du poème par les enfants. On observe notamment une juxtaposition, une compilation de la mémoire d'une génération à l'autre : celle de l'ancien berger tirailleur dans sa relation à la nature et à la guerre, celle des enfants dans leur relation au père et à la religion probablement. Le changement de rythme vient d'un déplacement des enjeux de mémoire qui aboutit à une expérience du texte différente. C'est moins un contenu qui se transmet qu'une voix, une pensée faisant l'objet d'une réappropriation.

39 Du père au fils, les modifications concernant le rythme du poème n'affectent pas beaucoup la dimension phonique des vers (grâce au procédé qui consiste à créer des vers par homophonie approximative), ni même la portée générale du poème, qui est avant tout didactique. Cependant, si, dans la version du père, c'est la référence à la nature qui fonde l'aspect édifiant du poème, chez le fils, cela passe avant tout par un renforcement de la dimension religieuse et la simplification d'un langage poétique qui pourrait freiner la compréhension immédiate du message. On peut se demander si cette orientation bien moins mystique est liée à l'évolution d'un contexte religieux au Sénégal entre 1948

et 2007 dans le sens d'une plus grande moralisation, et/ou si elle est liée à une expérience personnelle de la religion musulmane. Les voix et intonations des poètes, comparables (quoique sujettes à variations mineures), participent de cette visée moralisatrice. Ainsi on aboutit à une expérience du poème différente. En s'appropriant les vers de son père, Don Thiama Diallo les investit de son expérience personnelle venant se superposer à celle de son père, liée à la Grande Guerre, bien moins présente dans la version du fils. Expériences de vie comme mémoires se superposent, assurant au poème une forme de continuité, au travers des changements rythmiques. Ainsi l'hypothèse d'Henri Meschonnic selon laquelle la force d'un poème transmis réside dans sa subjectivité se trouve illustrée dans cet exemple. Le rythme change, mais le poème demeure.

BIBLIOGRAPHIE

- ANCET, Jacques, 1994, Entretien avec Henri Meschonnic, *Prétextes*, Hors-série 9.
- DIALLO Bakary, 1926, *Force-Bonté*, Paris, Rieders et Cie. [Rééd. 1985, Paris, Nouvelles Éditions africaines, ACCT].
- DIALLO, Bakary, 1949, M'Bala, *Présence africaine*, n° 6, p. 128-134.
- BOURLET, Mélanie et GISHOMA, Chantal, 2007, Des voix dans la poésie : entretien avec Henri Meschonnic, *Études littéraires africaines* 24, p. 4-11.
- BOURLET, Mélanie, 2007, l'Oralité de la poésie de Bakary Diallo : état d'une recherche en cours, *Études littéraires africaines* 24, p. 25-30.
- GADEN, Henri, 1914, *le Poular : dialecte peul du Fouta sénégalais*. Vol. 1 : *Étude morphologique, Textes*. Vol. 2 : *Dictionnaire peul-français*, Paris, Éditions Leroux [Collection de la Revue du monde musulman].
- GADEN, Henri, 1931, *Proverbes et Maximes Peuls et Toucouleurs traduits, expliqués et annotés*, Paris, Institut d'Ethnologie [Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, xvi].
- MICHON, Pascal, 2010, Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic, *Rhuthmos*, 15 juillet 2010.
- MICHON, Pascal (éd.), 2003, *Des gestes dans la voix*, Rumeur des Angés.
- MESCHONNIC, Henri, 2009, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier-poche [1^{re} éd., 1982].
- MESCHONNIC, Henri, 2006, *la Rime et la Vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais » [1^{re} éd. Verdier, 1990].
- MESCHONNIC, Henri, 1995, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier.
- MOURALIS, Bernard, 1984, *Littérature et développement*, Paris, Silex.
- RIESZ, Janos, 1996, The "Tirailleur sénégalais" who did not want to be a "grand enfant": Bakary Diallo's Force-Bonté (1926) reconsidered, *Research in African Literatures*, vol. 27, no. 4, pp. 157-179.

SEYDOU, Christiane, 2010, Voix et mots : poésie pastorale des Peuls in Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, et Maria Manca (éds), *la Voie actée : pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Kimé, p. 231-245.

URBAN, Greg & SILVERSTEIN, Michael, 1996, *Natural Histories of Discourse*, Chicago, University of Chicago Press.

VIEILLARD, Gilbert, 1940, *le Chant de l'eau et du palmier doum*, poème bucolique du marais nigérien par Tielo Hamgoeredo, Tionnadio et Signa, Tioroho, recueilli [par], Bulletin de l'Institut français d'Afrique noire, t. II, n° 3-4.

VIEILLARD, Gilbert, 1937, *Poèmes peuls du Fouta-Djallon*, Bulletin du Comité d'Études historiques et scientifiques de l'Afrique-Occidentale française, t. XX, p. 225-311.

VIEILLARD, Gilbert, 1931, *Récits peuls du Macina et du Kunari*, Bulletin du Comité d'Études historiques et scientifiques de l'Afrique Occidentale Française, t. XIV, p. 137-156.

ZUMTHOR, Paul, 1987, *la Lettre et la Voix : de la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

ANNEXES

Annexe

<p>La Nuit de Mbâla Déclamé par Bakary Diallo - 1970 (Mbâla, Sénégal) Traduction : Bakary Diallo, 1949, revue par Mélanie Bourlet</p>	<p>Mbâla Déclamé par Don Thiama Diallo - 9 septembre 2007 (Bandia, Sénégal) Traduction : Mélanie Bourlet</p>
<p>1. Mon Dieu, mon Maître, Je t'ai confié mon Mbâla... Si tu permets, je clamerais... Je dirais que ce village...</p>	<p>1. Mon Mbâla, Mon Dieu, mon Maître, je t'ai confié mon Mbâla À bien-dire, Je dirais que ce village,</p>
<p>2. Est surprenant quand le matin il est du Diéri Car du Wâlo après le crépuscule. Il a vu quand je naissais à l'heure de la paix Il a assisté aux premiers temps de ma croissance.</p>	<p>2. Pour commencer, Déjà, fut témoin De mon passé.</p>

<p>3. Avant aujourd'hui, Déjà il chanta mes louanges Déjà il aida Diâra à dire « Mon Mâlick » Dans les va-et-vient d'enfants en visite, Je pensais que les cris stridents et les gambades de la jeunesse Étaient le meilleur de ce monde, un baluchon de leurs rires. Dans les indécisions « Allons-y ou passons la nuit » Ils pêchent dans le jeu de cache-cache l'insouciance, Ils tapent des mains lorsqu'ils font « Va-t'en ! ».</p>	<p>3. Avant cela, J'ai chanté mon Mbâla.</p> <p>Dans les hésitations des enfants partis en visite, Je pensais que cris stridents et gambades valaient bien plus qu'un baluchon de leurs rires</p> <p>Dans les hésitations « Partons ou passons la nuit », Afin de se cacher avec insouciance, Ils tapent des mains lorsqu'ils font « Va-t'en ».</p>
<p>4. La raison pour laquelle j'aime mon Mbâla ? Ce n'est pas seulement qu'il s'agit de mon village Mais nous nous sommes mutuellement engagés depuis le temps de la solitude... Pour converser ensemble de beaucoup de choses... Il accepte de moi ce qu'il n'a pas compris J'accepte de lui ce que je n'ai pas vu Car pour l'être humain, la confiance seule est un pont C'est par là que nous passons, chacun de nous.</p>	
<p>5. Mon Mbâla, Eh ! Mon Mbâla.... Puisque lorsque je te nomme, je vois Diâra ma mère, Comment ferait-on pour que je ne t'aime pas ? Le soleil, lorsqu'il brille, me montre en toi, la beauté de la djélaba du Diéri. Dieu te couvre du noble pagne du Wâlo le soir Paré des couleurs des nénuphars de Baydé Nénuphars dont les feuilles l'emportent sur le feuillage des arbres <i>nyde</i></p>	<p>5. Ah mon Mbâla ! Lorsque je prononce ton nom, je vois ma mère.</p> <p>Pourquoi ne te chanterai-je pas ?</p> <p>Le soleil, lorsqu'il brille, Je te vois scintiller</p>

<p>6. La nuit de Mbâla est un pagne lavé par la lumière du jour faisant apparaître des gouttes de fleurs Impressionnantes, issues de gonakiés noirs enfermant des grains jaunes, Comme des gouttes d'eau aspergées suspendues aux branches Brunes, que la lumière du jour fait étinceler Semblables au rouge de l'or qui porte bonheur Que les forgerons ne martèlent, ni ne disent diamant Mais que les bergers chantent en étirant la voix... Et que les habitants des nénuphars hument en pensant au paradis</p>	
<p>7. Et sous les embrassements entrelacés des branches d'arbres comme des palais Le <i>Ndioum</i> commence par se balancer en écoutant les pigeons sauvages Tourterelles grises des nuages aux cous cerclés de noirs Aux yeux noirs luisants, fins et perçants, d'une telle beauté ! Qui se recroquevillent lorsqu'elles s'apprêtent à dormir les yeux mi-clos Les pattes sur des branchettes jeunes, souples, dépourvues d'écorce ! Aux aguets, en raison du manque de sécurité Aussitôt rentrant les ailes que le vent déplume.</p>	<p>7. Où sous les embrassements des branches comme des palais Le <i>Ndioum</i> commence par pencher la tête en écoutant les pigeons sauvages Tourterelles grises aux cous cerclés de noirs Aux yeux noirs luisants très fins d'une telle beauté ! Qui se recroquevillent lorsqu'elles s'apprêtent à dormir les yeux mi-clos Les pattes jeunes, dépourvues de toute force ! Protection entre toutes¹³ Aussitôt ramenant les ailes où le marigot se vide.</p>
<p>8. Les petites queues comme des flèches pointant le front des vents Pénétrant dans ces forêts comme des essais de cris Des cris polis qui ne déforment pas un certain enseignement La sécurité dans la nuit s'obtient par le silence Les ténèbres veillent sur ceux qui se soutiennent par le silence En réalité les animaux sauvages ne sont pas dans l'ignorance La nature est une grande école depuis l'argile fraîche Seuls les hommes sont de mauvais élèves.</p>	<p>8. Les petites queues aux aguets, émettent des cris Des cris qu'ils propagent tel un avertissement Ceux qui sont dans l'ombre sont dans le silence En réalité les animaux sauvages ne sont pas dans l'ignorance L'apprentissage se fait depuis l'argile fraîche Seules les femmes sont de mauvaises élèves</p>

<p>9. Chacun d'eux plus têtue que les autres Car notre Maître Dieu souffla en eux la réticence Parce qu'on accepte, pour avoir confiance Et cela, c'est la vie pleine de gluant versé sur une pierre Pétrie de droits et de devoirs, qu'on couche à plat Broyée à devenir lisse, ne servant à rien Où les meilleurs et les pires attendent la perdition. Un à un on les enroule dans ce qui ne fait aucun doute.</p>	<p>9. Chacune d'elle plus têtue que l'autre Parce que le Maître a mis sur elles un boubou de réticence Parce qu'on accepte, pour avoir confiance Cela, c'est une parole versée sur une pierre</p> <p>Qui ne sert à rien</p> <p>Où les meilleurs et les pires attendent la perdition Un à un on les enroule dans ce qui ne fait aucun doute</p>
<p>10. À la longue, une tombe isolée devient un village Calme, nuit et jour, qui se trouve à l'abri Détestée, mais appelée à la manière d'une course vers l'abîme Où l'appel du muet ne s'entend pas disant « Venez » C'est dans l'inquiétude que chuchotent les âmes rejoignant les ténèbres Les tombes sont des dunes appelées « contournez » Où être sous le couvert de Dieu est des primes avantages Où musulmans et païens oublient à jamais la guerre.</p>	<p>10. À la longue, une tombe isolée devient un village</p> <p>Détestée, mais appelée à tout Jamais ou Abîme Comme l'appel du muet que tu entends, disant « Venez » !</p> <p>Où musulmans et païens oublient la guerre.</p> <p>La vie, C'est une chaîne que Dieu a faite Quand un maillon s'en détache, Eh bien... cela se répand en menus morceaux.</p> <p>[Tout cela] signifie que c'est Miséricorde !</p>

<p>Jamma Mbaala Déclamé par Bakary Diallo – 1970 (Mbâla, Sénégal) Transcription : Amadou Diallo, Don Aziz Diallo, Mélanie Bourlet, Abdoulaye Sow¹⁴</p>	<p>Mbaala Déclamé par Don Thiama Diallo – 9 septembre 2007 (Bandia, Sénégal) Transcription : Mélanie Bourlet, Abdoulaye Sow</p>
--	--

<p>1. Allam Joomam¹⁵, mi halfinii ma Mbaalam... So a yamirii, mi eeroo, mi wiya e ngoo wuro...</p>	<p>Mbaalam... Allam, Joomam, mi resndii ma Mbaalam. So mi wii, mi wiya e ngoo wuro ko adii,</p>
<p>2. Ko ngo haawniingo nde ngo weeti jeerjeero sabu ko ngo baalwaalo caggal futuro. Ngo yiyiino nde njibinteemi e nder waktu jam Ngo tawtoraama gadane mawnirɗam</p>	<p>tawi ko ngo tawniraa mawniraagam.</p>
<p>3. Ko adii ɗoo tawi ko ngo yimii kam tawi ko ngo wallii Jaara wiyde Maalik am. E nder jahli e garti kurkaali njillu, cikkatnoomi ko cirke e dogdu cukaagu ngoni ɓure aduna, saawdu jaleeɗe mumen. E nder pire-pirte “njehen walla mbaalen”, Eɓe ngawa e nder suuɗo-suuɗooru rafi ngoyà! Eɓe tappondira kelle so ɓe mbaɗa “yah”!</p>	<p>3. Ko adii ɗum, tawi ko mi yimii Mbaalam. Nder pir-pirti kurkaali jahannooji njillu, cikkannoomi ko cirke e dogdu ɓuri saawdu jaleeɗe mumen. Nder pir-pirti “Njehen walla mbaalen”, mbela suuɗo-suuɗooru rafi ngoyà! Eɓe tappondira kelle so ɓe mbaɗa “yah”!</p>
<p>4. Ko saabii nde njicɗi Mbaalam? Wonaa tan ko ngo woni wuro am Esi min ngaadondiriino gila nde yeewi... Mbele min kaalda ko heewi... Ango jaɓana mi ko ngo faamaani Mbeɗe jaɓana ngo ko mi yiyaani Sabu jiyaɗo ko hoolaare tan wonata sala Ko heen min ndewata minen kala</p>	
<p>5. Mbaalam hee Mbaalam!.. Hade so mi innii ma, mi yiyat Jaara yaayam. Hono waɗatee haa mi waasa yicɗe ma? Naange so jalɓii, hollata mi e maa ko njooɗeeki jallaabi jeeri. Allaahu suddat-maa ko rimre waalo nde hiiri Nyaantiraande kuloraaji bonnji Bayɗe Bonnji ɗi beramlefi poolɗi haako nayɗe.</p>	<p>5. Aa Mbaalam... So mi innii ma, njiyatmi ko yaayam. Ko taki mi yimataa ma? Naange, so feerii, njiyat-maa-mi ko jalɓeeki.</p>

<p>6. Jamma Mbaala ko suddaare wuppirteende fooyre nyalawma fennyina toɓɓe piindi Kaawniid'e iwɗe e gawde ɓaleeje polyinood'e oold'i No baade bisaad'e caggi e cate Naawe ɗe fooyre nyalawma addanta jalbitte Nannduɗe e boɗeyol kaɗɗe jogiid'o malu Mbo wayluɓe tafataa nde mbiyataa kaɗɗe luulu esi mbo aynaabe njimata ina ndoortina... bonnijiyankooɓe na uurnoo na mijoo aljanna...</p>	
<p>7. E les ɗeen loggondire uurnondire cate leɗɗe no sooreeji Njum tan adorii legaade ina heɗoo wuugaaji Aa Mbaalam... So mi innii ma, nijyatmi ko yaayam. Ko taki mi yimataa ma? Naange, so feerii, nijyat-maa-mi ko jalɓeeki. ɗo les uurnondire cate no sooreeji, Njum tan adii legaade na heɗoo wuugaaji... Pooli puri duuli ɗi daad'e pillaad'e ɓaleeri ɗi gite juume cewɗe e ceeɓɗe no ɗari! Mobotooɗi so ngarii e ɗaanoraade gite ɗaas... Takke e looci baggi ɗi ngalaa ko mbiiraa nyas! Ko ena yorɓiniri feere rafi kisiira Joo e joo na naattina bibje ɗe henndu wiyata na ɓora.</p>	<p>7. ɗo les uurnondire cate no sooreeji, Njum tan adii legaade na heɗoo wuugaaji... Pooli puri ɗi daad'e pillaad'e ɓaleeri De gite juume e cewɗe cewɗe, No ɗari! Mobotooɗi so ngarii e ɗaanoraade gite ɗaas... Takkon mbaggon ngalaa ko mbiiraa nyas! Kisiira e nder kisiira, Joo-joo na na artira bibje ɗo weendu wiyata na ɓoloo!</p>
<p>8. Laacon no laanye jorɓinooje tiinde keneeli Corooji e ɗiin jold'i no eti gulaali Gulaali nehiid'i ɗi pirtataa won tinndinoore Kisiira e nder jamma na heɓree e deyyere Niɓɓe na ndeena wallitorɓe deyyere Ndeka mbarakon ladde ngalaa majjere Tagoodi ko jannu « Ba mawɗo » gila e ɓakkere heccere Ko worɓe tan ngoni almuɓɓe bonɓe feere</p>	<p>8. Laacon yorɓinoowon, yetti gulaali Gulaali ɓe ndaaba no tinndinoore Wonɓe e niɓɓere ngoni ko e deyyere Ndeke mbarokon ladde ngalaa majjere Janɗe ko gila e ɓakkere heccere Ko rewɓe tan ngoni almuɓɓe bonɓe feere</p>

<p>9. Gooto heen kala ina buri beya tiidde hoore Sabu Joomen Alla wutti e mumen ko salaare Nde ngona jaβde mbele njogoo hoolaare Dum ne ko aduna kewcfo booto, rufko e hayre Mahraande e sunna e farilla, lelanaa dfeppere Nirkaande faa d'aati, heblanaa meere cfo burbe e buraacfe padi yoolaare Gooto-gooto eβe purlee e ko alaa faayoore</p>	<p>9. Gooto heen kala no bura oya tiidde hoore Nde wonnoo joomum waɗi e mumen ko wutte salaare Nde ngonnoo jaβa, mbela njogoo hoolaare c'um ne, ko haala rufi ko e hayre Heblanaa meere cfo burbe e buraabe padi yoolaare Gooto-gooto eβe purlee e ko alaa faayoore</p>
<p>10. So booyii, yanaande teelnde wonta saare Yeede jamma e nyalawma wondi e moolaare Anyaande esi noddirteende no adaa e yollobere Do noddaango muumo nanetaake ina wiyee "ngaree" Ko e kumpa njuumondirta pittaali koota e niβbere Genaale ko tulde biyateecfe "taaree" Do wondi e sutura Alla jeyaa e bure Do juulbe e heefereebfe njejjitta abadan hare.</p>	<p>10. So booyii yanaande teelnde wonta saare Anyaande esi noddirteende Abadaa walla Yollobere No noddaango muumo, nanataa ene mbiyaa : "Ngareel!" cfo juulbe e heefereebfe njejjita hare Aduna, Ko callalal ngal Alla waɗi So heen hootonnde firtiima ii... jolnat kelti-kelti. Firta ko jarloo!</p>

NOTES

1. Ainsi, lorsqu'il s'agira, en France, d'écrire une histoire politisée de la littérature négro-africaine de langue française, dont l'émergence serait liée à l'existence d'une conscience négro-africaine, ce texte sera écarté. En revanche, du côté anglophone, ce roman fera l'objet d'une attention plus importante. De son vivant, Bakary Diallo fut particulièrement critiqué par certains de ses compatriotes sénégalais qui refusaient de le qualifier d'écrivain et lui reprochaient ses amitiés françaises, à l'exception de Léopold Senghor qui comptait parmi ses meilleurs amis et venait lui rendre visite dans son village à l'occasion de déplacements officiels. Il faudra attendre les années 1980 pour que la critique littéraire s'intéresse différemment à ce texte grâce à Bernard Mouralis (1984) en France et Janos Riesz (1996) en Allemagne. Le premier fait de *Force-Bonté* un des premiers romans autobiographiques de langue française ; le second parle alors d'un « roman d'apprentissage du français ». Les deux font de cet auteur un précurseur.
2. Il faudra attendre la conférence de Bamako (1966) pour qu'un alphabet latin soit officiellement adopté et utilisé par les locuteurs de la langue.
3. Avant 1948, l'alphabet latin pour la transcription du peul était bien représenté dans les publications scientifiques d'Européens, missionnaires et administrateurs coloniaux, à l'instar des travaux d'Henri Gaden qui avait déjà publié un lexique poulâr-français et une description de la langue (1914) et un recueil de proverbes et maximes peuls et toucouleurs (1931) dans lesquels il

avait établi certains principes de transcription, ou encore de Gilbert Vieillard qui avait transcrit des textes de la littérature orale peule (1931, 1937, 1940), notamment la poésie du Fouta-Djalon.

4. D'où l'importance de confronter cette version écrite (et les autres, si on les retrouvait) avec les versions orales mentionnées plus loin.

5. Cette version inédite (en peul et français) est en Annexe.

6. Le fait que ces versions orale et écrite soient quasi semblables est la raison pour laquelle ne figure pas dans l'annexe la version de 1949, qui a par ailleurs été publiée. Étant donné les contraintes inhérentes à la longueur de l'article, la préférence a été donnée à la version orale de 1970 qui est, elle, inédite.

7. Il serait d'ailleurs intéressant de réfléchir à une transcription de ces intonations. Si les points d'exclamation indiquent dans l'annexe présentée les moments où Bakary Diallo étire sa voix, la ponctuation se révèle vite insuffisante pour noter les moments où la voix monte, descend, est tantôt grave, tantôt plus aiguë. Cette notation serait d'autant plus importante qu'elle permettrait de voir les moments à partir desquels elle change, en quoi elle coïncide avec ce qui est dit/se passe, et les différences d'un interprète à un autre. Cf. infra, sur la comparaison des versions entre père et fils.

8. Cette sous-partie, consacrée à la comparaison des deux versions (du père et du fils), a bénéficié des conseils de Christiane Seydou que je remercie.

9. Je n'ai malheureusement pas encore assisté à ce type de performance. Cela m'a été rapporté par l'un des enfants.

10. La version du fils, Don Thiama Diallo, figure en Annexe, en peul et en français.

11. Ce transcripteur est alphabétiseur et formateur en poulâr.

12. Il n'est pas exclu, à propos des différences importantes existant entre la version de Bakary Diallo et celle de Don Thiama Diallo, que le fils ait mémorisé une autre version de *Mbâla* composée par le poète. L'écoute des autres poèmes mémorisés par Don Thiama et leur comparaison avec les versions de Bakary Diallo me laissent penser que cette hypothèse est probable. *Mbâla* est l'un des rares poèmes (sur les neuf enregistrés en 2007) à faire l'objet de variations aussi importantes. Cela signifierait le cas échéant que, d'une certaine manière, la mémoire de Don Thiama garderait la trace d'une créativité continue chez Bakary Diallo et témoignerait peut-être d'une évolution de sa poésie vers la concision, ou encore de l'existence de plusieurs versions d'un même poème, recréé continuellement. N'oublions pas que *Mbâla* fut composé en 1948 et que jusqu'en 1978, année de sa mort, Bakary Diallo n'a cessé de composer. Don Thiama Diallo affirme avoir mémorisé cette version dans les années soixante.

13. *Kisiira e nder kisiira* : litt. « Salut dans le salut ».

14. Je remercie A. Mohamadou pour les commentaires et suggestions apportés à la transcription.

15. Nous avons pris le parti d'accoler au nom de schème CVC le pronom complément *am* car en *pulaar*, ils ne sont jamais prononcés en deux mots. Cela vaut ici pour *Allam, joomam, yaayam*, etc.

RÉSUMÉS

La question du changement de rythme est posée ici dans son rapport à la voix et au mode de communication (oral/écrit), dans le cadre de la transmission familiale et diachronique d'une production poétique. Cet article considère le cas de l'écrivain sénégalais Bakary Diallo (1892-1978). Il s'agit d'observer, à partir de l'émergence d'une subjectivité dans une production

poétique culturelle, comment l'un de ses poèmes – *Mbâla* – se transmet et devient un patrimoine familial, une mémoire à activer. Dans quelle mesure les changements de rythme peuvent-ils être garants d'une forme de continuité? Quels enjeux de mémoires révèlent les variations rythmiques? Afin de comprendre où réside la « force » d'un poème faisant l'objet d'une transmission intergénérationnelle, trois changements importants seront abordés. Le premier concerne le passage du roman autobiographique en français (1926) à la poésie en peul (1948), lié à l'expérience de la Grande Guerre. Le second changement date de 1970 et concerne l'enregistrement par Bakary Diallo lui-même de ses poèmes. Enfin, le troisième temps est celui de l'appropriation de *Mbâla* par les enfants du poète. Les deux versions orales, celle de Bakary Diallo en 1970 et celle de son fils Don Thiama Diallo en 2007, sont transcrites, traduites et comparées.

This paper explores changes in rhythm in reference to the communicative context of oral (vocal) and written forms of expression, and with regard to situations of intra-family transmission through time of poetic production. Diachronic process of transmission of poetic forms is therefore the focus of the paper and the case study concentrates on the Senegalese writer Bakary Diallo (1892-1978). Specifically, we study how one of his poems, *Mbâla*, has been transmitted and how it became a family heritage; the poem is a memory to be activated, as it exhibits subjectivity in the context of a cultural poetic production. What are the functions of changes in rhythm? Do they warrant continuity through time between (oral and written) forms? What is at stake in remembering, what are the memories that transpire from rhythm variations? To understand how the pragmatic force of a poem is transmitted through generations, three main changes will be considered. The first to be considered is the switch from the text that initially comes in the form of an autobiographical novel in French (1926) to poetry in pular (1948), in the wake of World War One. The second change was achieved when Bakary's poems were sound recorded. The last one occurred when *Mbâla*, the poem, was appropriated by the poet's children. Two oral versions are transcribed, translated and compared – one by Bakary (recorded in 1970) and one by his son Don Thiama Diallo (recorded in 2007).

INDEX

Index géographique : Afrique de l'Ouest

Population Peuls

Mots-clés : Diallo Bakary (1892-1979), poésie peule, pular, transmission familiale

Keywords : Fulani Poetry, Family Transmission, Fula People, West Africa