

## Raison poétique contre raison graphique

Christiane SEYDOU, *Raison poétique contre raison graphique*. — On relève, en différents genres poétiques oraux pratiqués par les Peuls, un usage fréquent de la mise en liste des mots : inventaires, catalogues et même lexiques bilingues. L'analyse de ces divers types d'organisation du matériel lexical met en évidence les raisons intrinsèques — liées à la nature « acoustique » du langage — qui instaurent la liste de mots comme lieu de manifestation privilégié de l'art poétique ; art qui, de par la prosodie et ses jeux rythmiques et la rhétorique et ses jeux phoniques, n'est rien d'autre qu'une modalité optimale d'exercice de l'oralité.

Cette union, sous le sceau de l'oralité, de la mise en liste et de la poésie nous incite donc à relativiser l'importance accordée par J. Goody, dans son ouvrage *La Raison graphique*, à l'influence de l'écriture sur les processus de classification et d'ordonnance des mots.

Ce n'est pas chose courante que de voir, dans une culture orale, deux des champs linguistiques — celui de la lexicographie et celui, si complexe, de la création littéraire — se rencontrer pour se confondre en l'un des types de discours des plus élaborés : celui de la poésie. C'est pourtant ce que nous réserve la littérature peule, qui promeut la simple liste lexicale au rang d'œuvre d'art.

La passion des Peuls pour leur langue est bien connue : elle est, en effet, avec leurs activités pastorales, le fondement même de leur identité ; de plus, les autres domaines d'expression esthétique leur étant soit étrangers soit interdits par leur code éthico-social, la langue est ce qui focalise toutes leurs potentialités de créativité artistique. Et peut-être ne pourra-t-on trouver de recours qu'en cet ultime argument pour justifier ce mélange des genres, à nos yeux incongru, qui triomphe dans des lexiques bilingues en forme de poèmes. Telle est la particularité — rare, à notre connaissance — que présente, dans sa grande richesse, la production poétique des Peuls : on y rencontre en effet de nombreux exemples de listes de lexèmes (poèmes entiers ou portions de poèmes) illustrant plusieurs cas de figure dont la comparaison s'est révélée riche d'enseignements.

Cette situation quelque peu surprenante suscite une interrogation d'une part sur les spécificités respectives de ces divers types de textes, d'autre part sur la problématique plus générale de la mise en liste des mots, dans une culture marquée par l'oralité.

## I. LISTES DE MOTS

Des listes de mots apparaissent fréquemment dans deux genres poétiques oraux particulièrement féconds chez les Peuls de la boucle du Niger : les *mergi* (sing. *mergol*) et les *jammooje na'i*<sup>1</sup>. Si le premier en compte une grande variété, dans le second, seuls les toponymes en constituent la matière.

Le genre appelé *mergol* est, à la différence d'autres genres — telle l'épopée — pratiqué par quiconque y a goût et, surtout, en a le talent, sans considération de ses origines ni de son statut social ; il s'adresse à tout public et peut se déclamer en toute occasion. C'est une forme de poésie « libre », c'est-à-dire non soumise à une métrique contraignante ou régulière — comme c'est au contraire le cas de la poésie savante d'inspiration islamique — et dont la rhétorique repose principalement sur les jeux phoniques.

Les *mergi* sont récités sous une forme figée, par leurs propres auteurs, sur un ton assez monocorde et un rythme rapide marqué par une cadence fortement accentuée qui sont caractéristiques du genre. Quant à leur contenu, il recouvre des thèmes extrêmement variés, des plus techniques (énoncé du cadastre : parcours de transhumance, lieux de stationnement et d'abreuvement réservés à chaque groupe nomade ; instruments de pêche, etc.) aux plus philosophiques (évoquant de la Création ; rappel, sous forme d'aphorismes, de l'ordre du monde...) en passant par la mise en scène d'anecdotes dramatiques ou cocasses... C'est cette variété même qui ouvre la voie à l'énumération de séries de lexèmes relevant de domaines divers.

Le second genre, les *jammooje na'i* ou « éloges aux bovins », appartient, lui, exclusivement à la production littéraire des pasteurs. Ces poèmes sont composés par les jeunes bergers, dans la longue solitude des mois de transhumance, pour être déclamés à l'occasion du *degal*, fête annuelle marquant le retour des troupeaux vers la cuvette herbeuse du fleuve découverte par la décrue, et au cours de laquelle sont reconnues et honorées les qualités pastorales et... poétiques qui font l'homme peul accompli.

Si cette poésie a une facture proche des *mergi* — poésie libre et exploitation stylistique de la substance phonique des mots —, elle s'en distingue et par son mode de déclamation et par son objectif culturel précis, quasi rituel.

Dédiée aux bovins, elle ne traite que d'un unique thème : l'interminable marche des troupeaux transhumants dans l'environnement naturel qui est le leur : brousse sauvage et phénomènes atmosphériques. Curieusement, les listes de bovins désignés par la couleur de leur robe, leur type d'encornure et leur généalogie — listes auxquelles, dans ce contexte, on pourrait s'attendre — se

limitent généralement à des énumérations ne dépassant pas trois noms. Cela s'explique aisément par l'importance culturelle accordée aux bovins qui, dans ces poèmes, n'apparaissent jamais, ailleurs que dans la désignation du genre, comme formant un tout global et anonyme, un troupeau réductible à une série de bêtes ; au contraire, chaque animal, qu'il soit loué ou simplement évoqué, s'y trouve individualisé, personnalisé : ce qui le soustrait à toute classification générale sous une rubrique commune, à toute énumération neutre et cumulative telle que le suppose une « mise en liste ». En revanche, fréquentes jusqu'à l'excès, des listes de toponymes jalonnent ces textes comme des étapes où l'art poétique le plus pur se pourrait donner libre cours.

Quel que soit leur contenu, les séries lexicales figurant dans ces deux genres littéraires distincts représentent les deux procédés de « mise en liste » les plus courants : le catalogue et l'inventaire.

#### A. Catalogues

La majorité des séries lexicales rencontrées sont des catalogues, partiels ou prétendant à l'exhaustivité, d'objets ou d'animaux appartenant à une même catégorie ou à une même famille ; certaines constituent, à elles seules, un poème complet, d'autres sont insérées dans le cours d'un poème plus long. Ainsi trouvons-nous des listes de :

- . noms d'oiseaux : 31 noms, formant un poème complet,  
12 noms, dans le corps d'un autre ;
- . instruments de pêche : 27 noms dont 19, à la suite, dans un poème consacré à cette activité ;
- . toponymes : les exemples en abondent tant dans les *mergi* que dans les *jammooje na'i* — 8, 10, 22, 44, 109 (!) cités à la suite, mais toujours inclus dans des poèmes.

#### B. Inventaires

Plus rares sont les inventaires d'objets divers constitués en ensemble ; toutefois, un exemple particulièrement riche illustre ce type de liste : c'est un poème consacré au marché, où sont passés en revue tous les articles exposés (203 termes).

Qu'il s'agisse d'ensembles homogènes regroupant des éléments formant à eux seuls une classe précise ou bien d'ensembles hétérogènes présentant en vrac un matériel hétéroclite, force est de constater que l'objectif de ces listes n'est guère de répertorier à des fins didactiques le contenu d'un domaine naturel ou technologique et de couvrir le champ sémantique qui y réfère, mais bien plutôt de servir de prétexte à un exercice de style ; certes, le poète tient à exhiber l'étendue de son savoir en matière de lexicologie — ce qui fait de ces poèmes de véritables conservatoires linguistiques et des *mergoobe* (compositeurs de *mergi*) les « Académiciens » de la langue peule ; mais là n'est pas le but avoué de ce

genre poétique où, plus encore que son savoir, l'auteur cherche à faire briller son talent à agencer les mots suivant les règles d'une rhétorique qui attribue la première place à une recherche exacerbée des effets sonores (anaphores, allitérations, parallélismes faisant écho, etc.). Telle est en effet la règle d'or, commune aux *mergi* et aux *jammooje na'i*, que cette priorité accordée à la substance sonore des mots pour user de ceux-ci comme d'un matériau en soi, esthétiquement marqué, et y puiser les critères de leur ordonnance, assurant ainsi au texte qu'ils génèrent sa continuité et sa cohésion.

Il est évident que, vue sous cet angle, la liste — simple énumération de vocables libérés de toutes contraintes grammaticale ou syntaxique — est une forme privilégiée d'organisation du discours puisqu'elle permet l'exploitation quasi exclusive de la forme phonique des mots ; et, à cet égard, chaque type de liste a ses avantages :

- . dans l'inventaire, l'éventail du « stock » lexical disponible, ajouté à la plus grande liberté de choix dans l'ordre de succession des items retenus, favorise et diversifie les procédés rhétoriques applicables ;

- . dans le catalogue, le matériel lexical à ordonner étant restreint par la catégorisation qui lui est déjà imposée (eu égard à un critère d'ordre sémantique), les marges d'application des processus d'organisation du lexique sont plus étroites et rendent ceux-ci d'autant plus évidents ;

- . dans les listes de toponymes enfin — dont la fréquence quasi abusive dans nos textes est, en soi, assez éloquente — on assiste au triomphe total des jeux phoniques ; en effet, de par leur homogénéité sémantique, de par l'extrême richesse de l'ensemble onomastique qu'ils constituent et, surtout, de par leur arbitraire de noms propres, les toponymes fournissent le matériau qui se prête le mieux à ce travail d'orfèvre, à cette marqueterie sonore où se reconnaît l'exercice, poussé à ses ultimes limites, d'un art poétique éminemment oral.

Quelques exemples suffiront à illustrer les caractéristiques stylistiques de ces listes de mots : on y remarquera l'importance de l'anaphore qui s'y révèle comme critère d'ordonnance prioritaire des items : ce procédé rhétorique est en effet la marque la plus évidente qui distingue immédiatement ces successions de mots du reste du texte ; ainsi dans un poème, un notable se voit qualifié, pour glorifier sa richesse en bétail, d'« ennemi » de toute une série d'espèces végétales (dévorées par ses troupeaux ou dévastées par leur passage) ; après le terme *ganyo* (ennemi), répété en anaphore, les termes botaniques qui suivent se classent deux par deux, suivant la ressemblance de leur syllabe — ou, à défaut, de leur consonne — initiale : *funndooje, fukko ; daaye, daame-daame ; taadeeje, talalaaaje ; golbal, gammbaraawo*.

Dans cette courte liste de végétaux se dessine le type de classement anaphorique qui, ailleurs, s'étendra sur un nombre d'items bien plus important, telle cette succession de noms d'oiseaux qui, dans un autre poème, se glisse de façon abrupte entre deux séries d'aphorismes : *cirko, ciile, cililliije, cikiije, ciinicanajji, ciilel-loko, cirbi-colli, nyaale pure, nyaabi-Jenne, nyallaa-e-jam...*

Quant aux toponymes, il convient d'insister sur l'usage purement

« acoustique » — pourrions-nous dire — qui en est fait. Il est en effet remarquable que, contrairement à ce que l'on pourrait présumer dans des textes où l'évocation de l'environnement naturel sert de thème de base (particulièrement dans les poèmes pastoraux), ces énumérations de toponymes ne traduisent jamais ni un itinéraire — succession qui serait commandée par la situation spatiale réelle des lieux désignés — ni un classement des lieux par catégories topographiques (plaines, vallées, plateaux ; fleuves, lacs, mares, etc.). Ce sont bien les noms et non les lieux qui se trouvent ordonnés et cela uniquement en fonction de leur pure forme.

Ainsi, tel poète, dressant une sorte de cadastre de la région où transhument les troupeaux de chaque groupe peul, suivant des parcours bien déterminés (gués à traverser, îles où stationner, zones de pâture attribuées à chaque clan, etc.), en arrive à enfileur soudain, sur quarante vers, une quarantaine de noms de lieux sans autre critère d'ordonnance que celui de l'anaphore :

<i>dii Sompina</i>	les uns à Sompina (agglomération)
<i>dii e Soomo</i>	d'autres (sont) à Sômo (mare)
<i>yoga ana lelii Soogi</i>	certains stationnent à Sôgui (agglomération)
<i>yoga ana lelii Sonkaali</i>	et certains à Sonkâli (agglomération)
<i>dii Goomaga</i>	les uns à Gômaga (grande mare)
<i>dii e Gorru</i>	d'autres (sont) à Gorrou (lit de rivière)
<i>dii ana lelii Gonngaande...</i>	d'autres stationnent à Gongândé (mare)...

... et encore l'auteur inclut-il ici tous ces toponymes dans des membres, si réduits soient-ils, de phrases verbales ou nominales ; mais ailleurs, cas le plus fréquent, les noms apparaissent en listes cumulatives par groupes de 8, 10, 20 et bien davantage encore, comportant soit une unique anaphore, soit plusieurs, successives :

ex. 1 : anaphore unique

*Time, Tilkal, Tinsidan, Tingasa, Tinzurdan, Tilaasi, Tisaala, Timmbaalu, Tinajatafay...*

ex. 2 : plusieurs anaphores se succédant

*Karsani, Karawasa, Karal-Lewli, Kaayel-Gura, Gurjel, Guriwal, Garawal, Garrawal, Gayde-Bodeeje...*

Cette dernière série offre un exemple type des procédés stylistiques mis en œuvre pour faire de cette liste un « texte » poétique : la répétition anaphorique s'accompagne d'allitérations et de tuilages pour assurer la liaison d'un terme à l'autre et ménager une continuité dans l'ordre de succession choisi pour ces noms : chaque mot, en effet, porte en lui un écho du précédent et l'annonce du suivant, assurant ainsi l'effet de chaîne sonore qui constitue l'architecture même de ce type de liste :

*Karsani / Karawasa  
Karawasa / Karal-Lewli  
Karal-Lewli / Kaayel-Gura  
Kaayel-Gura / Gurjel, etc.*

L'examen de ces listes lexicales simples révèle, compte tenu de l'application des règles de la rhétorique poétique, un principe organisateur qui n'est pas sans rappeler celui adopté par les dictionnaires ; en effet, qu'il soit anaphorique ou alphabétique, ce type de classement prend exclusivement en compte la composition phonémique des mots à ordonner.

Cette rencontre de la liste de mots, conçue comme création poétique, avec celle constitutive de dictionnaires, trouve une nouvelle — et bien plus frappante — illustration dans un troisième type de « mise en liste » de lexèmes, autrement complexe : celui des lexiques bilingues, pour lequel les deux spécimens dont nous disposons présentent deux cas de figure particulièrement instructifs<sup>2</sup>.

## II. LEXIQUES BILINGUES

### A. *Lexique arabe-peul*<sup>3</sup>

Parmi les manuscrits du fonds Vieillard, déposé à l'IFAN de Dakar, se trouve un lexique arabe-peul du Foûta-Djalou (Guinée) ; il s'agit d'un poème de cent dix vers (de deux hémistiches chacun), moulé sur une métrique précise — vers trochaïque de cinq pieds — et s'inspirant de la poésie arabe.

Bien qu'il nous soit parvenu sous une forme écrite (en graphie arabe dite *ajami*), ce texte a dû être, comme toute œuvre de poésie savante, composé et enseigné oralement, la transmission orale assurant d'ailleurs bien mieux que l'écrite — nous avons pu le constater — la fidélité à l'original, comme le démontrent assez les multiples erreurs qui défigurent ce manuscrit et en rendent parfois l'interprétation fort hasardeuse.

L'objectif de ce poème — qui fournit la traduction mot à mot, de l'arabe au peul, de trois cent soixante-cinq termes de base, essentiellement nominaux — s'annonce délibérément comme didactique et sa forme s'inscrit d'une part dans la tradition pédagogique héritée de l'enseignement arabe classique et d'autre part dans celle des écoles coraniques peules ; en effet, la pédagogie arabe prône l'emploi de la versification pour les enseignements de type théorique ou abstrait : règles de grammaire, d'arithmétique, etc., et cela pour des raisons mnémotechniques évidentes. Quant à l'enseignement de la langue et de la littérature arabes dans les écoles peules, il comprend l'exercice systématique de la traduction mot à mot, chaque phrase se trouvant décomposée en ses éléments minimaux, dans un va-et-vient alterné de l'arabe au peul, avant que n'en soit explicité puis commenté le sens général.

Tout orienté vers l'acquisition par les étudiants peuls d'un vocabulaire de base de la langue arabe, ce lexique en forme de poème s'organise selon deux critères favorisant la mémorisation : l'un mettant en jeu les composantes mentales de son processus, l'autre, ses composantes sensorielles, le premier étant d'ordre sémantique, le second d'ordre prosodique. En effet, l'alphabet, pour-

tant bien connu des lettrés enseignant la langue arabe, n'a pas été retenu ici comme principe de classement des items ; seul y a été appliqué celui d'un regroupement des mots par séries et enchaînements sémantiquement pertinents, suivant les règles de base de la logique la plus élémentaire et la plus immédiate : analogie, contradiction, association d'idées, etc. Ainsi y trouve-t-on :

- . de longues suites de mots cohérentes eu égard aux référents désignés par ceux-ci : parties du corps (46 termes en 23 vers), termes de parenté, animaux, etc. ;

- . des successions de couples antinomiques, nominaux ou adjectivaux : pleurs/rires, homme/femme ; court/long, doux/amer... ;

- . des associations d'idées par métonymie ou métaphore : abeille, miel, cire ; feu, fumée, village, maison...

Sur ce schème ordinateur appliqué aux mots par rapport à leur signifié et faisant appel aux facultés de conceptualisation et de classement logique, vient interférer une autre préoccupation qui, concernant, elle, l'agencement formel du texte, impose à la mise en ordre de ces mots les contraintes rythmiques de la métrique ; même si l'observance de la scansion contrarie occasionnellement le processus — précédemment évoqué — d'ordonnance des items en fonction de leur sens, elle favorise néanmoins celui d'une mémorisation quasi mécanique de l'ensemble continu qu'ils forment : on sait combien le rythme d'une séquence inscrit dans la mémoire peut faciliter le repérage de l'un ou de l'autre des éléments de cette séquence.

En revanche, les jeux de sonorités, si importants d'ordinaire dans toute la production poétique des Peuls, apparaissent ici peu exploités : ils sont assez rares et résultent le plus souvent d'une heureuse coïncidence plutôt que d'une recherche volontaire manifeste.

La facture de ce lexique arabe-peul en forme de poème correspond bien à sa destination : les procédés mnémoniques mis en œuvre pour sa composition, faisant appel aux deux champs d'exercice de la mémoire, le mental et le sensoriel, assurent, dans les conditions de transmission et d'apprentissage orales, une efficacité optimale à l'acquisition de ce savoir linguistique spécifique.

### *B. Lexique bambara-peul*

Tout autre est la facture du lexique bambara-peul de cent soixante-douze termes (presque tous nominaux, là aussi) qui se trouve inséré dans un très long poème *mergol* de deux mille deux cents vers, traitant de sujets aussi variés que l'éloge de tel ou tel chef de village, l'évocation d'un Peul et de ses troupeaux ou la glorification du feu et de son utilité en ce monde<sup>4</sup>...

A la différence du précédent, ce lexique n'a aucune visée didactique ; la langue bambara étant, dans cette région, connue et même pratiquée par une partie de la population peule, l'auteur n'a d'autre propos que de briller devant un public averti en faisant montre et de son savoir et de sa virtuosité verbale ; c'est donc essentiellement pour prouver son talent de *mergoowo* qu'il s'engage

dans cette espèce de gymkhana linguistico-poétique où les obstacles sont multipliés par la nécessité de concilier des exigences contradictoires, inhérentes, les unes à la présentation des correspondances sémantiques entre les deux langues, les autres, aux règles de la rhétorique poétique propre au genre *mergol* et dont on a eu un aperçu à l'examen des listes simples.

Vu l'importance accordée dans ce genre à la face acoustique des mots, on mesure l'acuité du défi que se lance à lui-même le poète lorsque, choisissant un tel sujet, il doit trouver une articulation à la fois exacte et harmonieuse entre une homologie aussi parfaite que possible sur le plan du sens et une totale disparité sur le plan de la forme. Il n'y réussit qu'en louvoyant sans cesse entre deux contraintes :

- . l'une, sémantique, incontournable, l'oblige à énoncer chaque couple de mots en succession alternée d'une langue à l'autre, pour signifier leur équivalence par rapport à un référent commun ;

- . l'autre, stylistique, plus souple, lui ordonne d'agencer la succession de ces couples — et parfois aussi leur disposition interne — selon la substance phonique et la structure rythmique de leurs constituants.

Les critères de classement des mots, qui relèvent alors exclusivement de la mise en forme poétique du texte, ne peuvent donc intervenir que :

- . dans le choix des termes retenus pour figurer dans ce lexique ; choix qui, n'étant orienté par aucun objectif didactique préétabli, prend pour champ la totalité du lexique et peut donc s'exercer par sélection délibérée des seuls mots dont la forme favorise les jeux phoniques d'une langue à l'autre :

ex. 1 : parallélisme, à l'intérieur d'un vers, d'une langue à l'autre  
*lógó leggal* (*logo*, bois)

ex. 2 : double parallélisme, dans les deux langues  
*kúú yo laaci* (*kuu*, c'est queue)  
*kúru yo laana* (*kura*, c'est pirogue)

- . dans le choix d'ordre de succession des couples de mots ; choix qui s'opère en fonction des qualités « acoustiques » quantitatives (rythmiques) et qualitatives (sonores) de leurs composants.

Il va sans dire que, dans ce cas, à l'inverse du précédent (lexique arabe-peul), la contiguïté sémantique se trouve forcément sacrifiée à la contiguïté phonique dont l'anaphore est, là encore, la manifestation la plus ostensible et — pouvons-nous dire — la plus grossière.

Uniquement destiné à fournir à l'artiste l'occasion d'une jonglerie verbale, ce lexique bambara-peul apparaît comme une sorte d'hybride entre les listes lexicales évoquées en premier et les dictionnaires écrits qui nous sont familiers : des premières, il a le type de classification, reposant exclusivement sur les jeux rhétoriques induits de la forme des mots, c'est-à-dire de leur composition phonématique et de leur structure rythmique ; du dictionnaire classique, il a le caractère hétéroclite, les items s'y succédant sans aucune logique du point de vue sémantique, mais suivant la seule ressemblance de leur syllabe ou de leur

consonne initiales. Ce qui, toutefois, l'en différencie c'est que le classement des items, au lieu d'obéir à un schème arbitraire qui leur est transcendant — l'ordre alphabétique —, s'effectue au contraire des uns par rapport aux autres, chaque mot portant en sa forme même la raison de son rang dans la série. Dès lors, l'ordonnance des mots se fait non plus en fonction de leur adéquation individuelle à un artifice abstrait, qui leur est extérieur, mais de façon à assurer la continuité de leur enchaînement selon les normes d'un art poétique qui accorde à l'aspect sonore du mot — à son signifiant — un statut indépendant et peut donc, poussé à ses ultimes limites, composer un « texte », en évacuant tout souci du signifié.

Miser ainsi sur les effets rhétoriques attachés à la nature acoustique des mots favorise certes l'enregistrement de ceux-ci par la mémoire sensorielle ; mais il est manifeste que ce n'est pas pour exploiter cet avantage que le lexique s'est fait ici poème ; c'est bien plutôt parce que les mots isolés, donc libérés de toute entrave syntaxique et même sémantique, sont ce qui se prête le mieux à un traitement poétique tel que les Peuls le conçoivent pour ces genres, c'est-à-dire, principalement, une combinatoire des sons et des rythmes qui magnifient toutes les ressources de l'oralité.

Ce n'est donc pas — comme pour le lexique arabe-peul — la forme poétique qui a été choisie pour y mouler un lexique bilingue afin que celui-ci bénéficie, pour son enseignement, des ressources mnémotechniques de la métrique ; c'est au contraire, ici, le lexique bilingue qui se trouve élu comme substance poétique en soi, exploitable à merci pour l'exaltation aussi glorieuse que gratuite de la langue et de la parole.

L'examen de ces trois types de textes (simples listes, lexiques bilingues arabe-peul et bambara-peul) met bien en lumière la diversité des processus d'organisation du matériel lexical qui s'y trouve traité en fonction de la visée particulière présidant à l'élaboration de chaque œuvre, les uns mettant l'accent sur le signifié, les autres sur le signifiant. Mais surtout il impose une double évidence : d'une part le goût des Peuls pour la mise en liste des mots et des choses, d'autre part le lien fondamental qu'ils établissent entre ce procédé et la poésie et, à travers celle-ci, le caractère éminemment oral du langage<sup>5</sup>.

Le paradoxe même de ce mélange des genres — quoi de moins sujet à poétisation qu'un lexique bilingue ? — et son incongruité — en tout cas à nos yeux d'Occidentaux héritiers d'une longue tradition d'écriture et usagers habituels des dictionnaires comme instruments pratiques de savoir et non objets de délectation esthétique — nous surprennent et... nous réveillent, nous incitant à revenir sur certaines opinions hâtives ou sommaires, parfois même sectaires, manifestement issues d'une soumission millénaire à de successives civilisations de l'écrit.

Fort heureusement les travaux des spécialistes des cultures orales (trop longtemps mises à distance par le qualificatif d' « exotiques »), tel en particulier l'œuvre de Geneviève Calame-Griaule et même les recherches de médiévistes

comme Paul Zumthor, nous invitent à nous dégager de cette soumission pour rendre à notre vision de l'oralité comme une virginité.

Et la rencontre de ce type original de textes poétiques oraux offre, une fois encore, l'occasion de reposer, dans une perspective plus éclairée, le problème des rapports de la rhétorique et de l'écriture ainsi que celui de l'influence de cette dernière sur l'établissement de listes de mots, sujets auxquels Jack Goody a consacré une étude approfondie dans son ouvrage *La Raison graphique*<sup>6</sup>.

En effet, plus encore qu'à titre de « curiosités littéraires », ces compositions poétiques sont intéressantes pour les enseignements que l'on en peut tirer concernant le champ et les modalités d'exercice de l'oralité.

### III. LISTES DE MOTS ET ORALITÉ

Le premier point remis en question à propos de ces poèmes est celui des listes de mots et de leur statut dans une culture orale.

J. Goody (*op. cit.* : 148) remarque que la liste de mots « n'apparaît que rarement dans le discours oral (sauf parfois dans les rituels) ». Peu fréquentes sont en effet chez les Peuls — comme ailleurs sans doute — les occasions « naturelles » ou spontanées de citer des mots en listes... et encore, celles-ci ne concernent-elles, le plus souvent, que des noms propres de personnes ou de lieux : indications de généalogies ou d'itinéraires. Dans ces cas l'ordre des termes ne doit rien à un classement opéré par l'énonciateur puisqu'il obéit à celui, nécessaire — chronologique ou spatial —, imposé par une réalité dont la parole ne fait que reproduire la succession dans sa continuité propre.

Quant aux occasions rituelles, elles se limitent, à notre connaissance, à la déclamation de généalogies qui, associées aux devises des héros épiques ou des grands personnages, sont récitées sous une forme relativement figée par les griots ; à la nécessité chronologique et spatiale (énoncé de la lignée de l'intéressé et des lieux constituant son fief ou bien théâtre de ses hauts faits) s'ajoute ici le poids de la pratique culturelle traditionnelle, excluant de ce fait, ou du moins le limitant considérablement, tout exercice personnel de la pensée pour organiser cette séquence verbale.

Hormis ces quelques cas, dans tout autre contexte échappant à la succession linéaire dans le temps ou l'espace, la mise en liste des mots est, il va de soi, une activité langagière généralement artificielle puisqu'elle ne correspond qu'exceptionnellement à une situation de communication (énoncé d'une liste d'achats ou d'ingrédients requis pour la confection d'un plat, d'un remède, etc.) et que, lorsqu'elle apparaît en une telle situation, elle nécessite rarement une organisation interne sciemment ordonnée.

Mais peut-on inférer — comme tend à le faire J. Goody — de cette rareté de la liste dans le discours oral (rareté égale, au demeurant, dans toutes les cultures qu'elles soient exclusivement orales ou qu'elles pratiquent aussi l'écriture) et, au contraire, de sa fréquence dans le domaine écrit, une liaison néces-

saire entre écriture et capacité d'isoler lexèmes puis phonèmes, pratique des classifications, établissement des listes, « formulation explicite de systèmes catégoriels ou de champs sémantiques » (*ibid.* : 183-186, 195...) ? Les exemples peuls semblent prouver le contraire et nous invitent à nuancer certains points de l'argumentation développée par J. Goody<sup>7</sup>.

De fait, dans tout contexte, qu'il soit oral ou écrit, l'organisation en liste d'une suite de lexèmes isolés est un artefact que l'écriture construit avec ses moyens propres comme l'oralité avec les siens. Il est évident que, pour l'élaboration de listes, l'écriture, en libérant son utilisateur de tout souci de mémorisation et en conférant aux mots, grâce à leur visualisation par la projection spatiale de leurs éléments sur un support fixe, une certaine autonomie tant par rapport à leur producteur que les uns vis-à-vis des autres, renouvelle et élargit les possibilités de manipulation des items et multiplie la mise en rapport des termes en abscisses et en ordonnées. Que l'on pense à la fortune des listes et des tableaux dans les ouvrages « savants » de nos jours !

L'oralité, de son côté, dispose d'autres artifices qui, eux, relèvent de la nature sonore, de la substance acoustique de l'énoncé verbal et de l'inscription de celui-ci dans le flux temporel. Conservant aux mots leur double qualité sémantique et sonore — leur double face de signifié et de signifiant — elle en ordonne les successions suivant des critères inhérents à sa réalité propre et qui, forcément, n'ont pas tous leur exacte correspondance dans l'usage graphique : par exemple, si les marges et la disposition en colonne de la liste écrite dessinent bien le flux syncopé, coupé de pauses vocales, de la liste orale — les deux rythmes correspondants, le visuel et l'oral, se trouvant ainsi marqués, chacun à sa manière, pour rendre compte de la délimitation et de l'isolement de chaque item —, en revanche, il n'est guère de synesthésie immédiatement perceptible entre la réalisation sonore des phonèmes et leur transposition graphique. Aussi n'est-il pas surprenant que le système d'ordonnance de ces items soit, dans l'un et l'autre cas, conditionné par des nécessités et obéisse à des objectifs qui se situent sur des plans différents allant de la logique du sens à celle d'une rhétorique formelle, la liste écrite tendant à privilégier la première et la liste orale, la seconde ; tendances qu'illustrent bien les deux spécimens de lexiques bilingues étudiés ci-dessus : le premier, bien que conçu dans une perspective d'apprentissage oral, s'inscrit dans une tradition de lettrés et nous y voyons à l'œuvre, même si le moule prosodique en limite les effets, une réelle et prédominante recherche de regroupement des mots par catégories sémantiques, alors que le second, plus fidèle en cela aux modèles de la poésie orale traditionnelle des Peuls de cette région, accorde incontestablement la primauté au classement par analogie formelle exclusivement.

Et pourtant, si le lexique arabe-peul privilégie le critère d'ordonnance sémantique, c'est beaucoup moins — on l'a vu — par l'influence de processus de classification qui seraient liés à la pratique de l'écriture que par souci de favoriser les mécanismes de mémorisation, souci qui, à l'évidence, prédomine dans toute culture orale.

Le lexique bambara-peul, destiné, lui, à tout autre chose qu'à l'enseignement d'un matériel lexical précis, est une liste de mots dressée pour le plaisir de l'ouïe, comme l'annonce lui-même le poète :

« Examine ce propos qui le peut ! Il verra que  
moi, je l'ai forgé et harmonieusement accordé... »

Les deux verbes employés ici évoquent, l'un, le rythme du marteau sur l'enclume (*tafude* : « forger, façonner » un métal), l'autre, l'harmonie des notes d'un luth qu'on accorde pour qu'en soit juste la mélodie (*tanndinde* : « accorder un instrument de musique en en tendant les cordes » et, dans le tissage, « ajuster la tension des fils de chaîne en les égalisant »). L'image rend bien compte du double aspect de la composante « acoustique » de toute poésie : le rythme et l'harmonie. De plus, l'utilisation du verbe *tanndinde* (qui apparaît ordinairement dans les deux domaines de la musique et du tissage) traduit bien à la fois la notion de mélodie — portée ici par la succession des sonorités — et celle d'harmonie — rendue, elle, par tous les jeux phoniques qui organisent ces sonorités en redondances, échos, associations, etc.

Il apparaît donc significatif que ces divers processus de mise en liste des lexèmes aient adopté pour mode d'expression l'artifice suprême de la forme poétique : dès lors, en effet, celle-ci se présente comme le subterfuge optimal seul capable de résoudre, dans un contexte d'oralité, le problème complexe de l'ordonnance d'un lexique. Qu'elle soit utilisée pour son efficacité mnémotique ou pour ses potentialités esthétiques, la rhétorique poétique semble seule fournir des critères opérants pour la classification et l'organisation de lexèmes isolés.

Et, de fait, il est manifeste que pour l'élaboration des listes de mots, ce recours au traitement poétique est lié à une situation d'oralité tout comme est lié à l'écriture le recours à l'ordre alphabétique qui en est l'homologue puisque, lui aussi, induit de la composition phonématique des lexèmes. Cette homologie s'impose encore davantage, a contrario, lorsqu'on remarque que, paradoxalement, l'anaphore qui, dans les genres profanes essentiellement oraux, sert de principe prioritaire à l'ordonnance des mots, se trouve totalement négligée dans le lexique arabe-peul qui, lui, est produit par un lettré et émane d'une tradition scolastique où l'écriture est pratiquée et l'alphabet parfaitement connu. On voit donc ici s'inverser l'affirmation de J. Goody qui, évoquant « les procédés mnémotechniques reposant sur la lettre initiale des mots », poursuit en qualifiant cette dernière d'« élément qu'il est pratiquement impossible d'isoler dans un contexte purement oral » (*ibid.* : 201).

Les textes peuls que nous avons présentés montrent qu'en réalité, la plupart des moyens offerts, selon J. Goody, par l'écriture pour ce type particulier de manipulation des lexèmes — que sont la classification catégorielle, la mise en liste ou l'établissement de lexiques — se retrouvent, transposés dans l'oralité, à titre de procédés rhétoriques, inscrits dans cet autre artefact qu'est l'expression littéraire et, tout particulièrement, la poésie.

## IV. RHÉTORIQUE ET ORALITÉ

La conjonction, dans la production littéraire peule, de ces trois facteurs — mise en liste, forme poétique et oralité —, nous amène à nuancer une seconde affirmation de J. Goody selon laquelle, tout comme les procédés de classification, la rhétorique est conditionnée par l'existence de l'écriture : « La rhétorique — écrit-il — a bien pour fonction d'organiser les formes orales, mais elle le fait d'une manière si consciente que cela semble supposer ce genre d'analyse délibérée et objective que seule l'écriture rend possible et que du moins elle contribue largement à faire naître... Pensons au caractère formel de la métrique, aux complexités de la rime, au développement du découpage en strophes qui sont la marque propre de la poésie écrite » (*ibid.* : 201).

Si la théorisation des modes particuliers d'organisation de la parole que sont rhétorique ou « art poétique » a bien été explicitée par les civilisations de l'écriture, grandes pourvoyeuses de « Tables de lois », leur conception et leur pratique sont, elles, manifestement nées de l'oralité et inscrites en elle. La complexité et la subtilité de leurs règles, telles que l'analyse les révèle, prouvent assez que si celles-ci sont tacites, elles n'en sont pas moins conscientes et cela d'autant plus que la médiation de l'écriture ne venant pas s'interposer, le résultat de leur application est immédiatement perçu et apprécié : elles interviennent donc à la source même de la création et toutes simultanément. Et la rhétorique, si favorisée qu'en ait été la formulation théorique par le développement des cultures écrites, apparaît en fait comme le simple constat d'une réalité d'expérience qui, elle, est fondamentalement issue de l'oralité. Le problème s'inverse alors, et en ce que J. Goody qualifie de « marques propres de la poésie écrite » se peut au contraire reconnaître une résurgence des origines orales du discours poétique.

L'expérience de littératures orales aussi vivaces et raffinées que celles qu'offre encore — entre autres — l'Afrique, nous apprend, il est vrai, à déceler, dans les règles les plus communes de notre rhétorique poétique, des survivances d'une recherche esthétique et expressive directement conditionnée par la situation d'oralité d'une telle création verbale.

La métrique, par exemple, qui, sous l'influence des études classiques — gréco-latines ou sémitiques —, nous semble associée, de par son formalisme et sa complexité, aux civilisations de l'écriture, ne porte-t-elle pas, au contraire, en elle-même l'une des marques d'oralité des plus flagrantes ? Ne traduit-elle pas une cadence (phénomène physique, oral et acoustique) imposée au flux verbal ? De plus, l'équivalence universellement admise de deux syllabes brèves et d'une longue, sur laquelle repose bon nombre de systèmes prosodiques, n'a rien d'une règle algébrique abstraite et ne se peut concevoir qu'en situation d'énonciation, le nombre des syllabes se trouvant compensé par la rapidité du débit d'émission de façon à conserver au rythme de base sa régularité ; réalité exclusivement phonique, comme on peut le constater, et totalement étrangère à la transposition visuelle et à l'organisation spatiale de la parole par l'écriture.

Aussi, faire — suivant la tradition arabe — du pas d'un dromadaire rythmant la parole d'un Bédouin qui, du haut de sa monture, chante le regret nostalgique du campement déserté et de sa bien-aimée en allée, le premier iambe et le germe originel de toute la métrique arabe (pourtant l'une des plus complexes et des plus élaborées) est, à l'évidence, chose bien plus vraisemblable que de voir en l'écriture l'élément décisif dans ce type d'organisation des formes du discours qu'est la prosodie.

Tout au plus peut-on concevoir que, prenant la relève, l'écriture ait adopté et fait fructifier cet héritage en le compliquant à loisir, formalisant au maximum les différentes combinaisons de mètres, de rimes, de strophes... pour en inaugurer de nouvelles, encore plus artificielles et plus sophistiquées, telles, par exemple, celles du sonnet.

Et il en est du poème comme du vers : son découpage en distiques, strophes, son architecture rythmique d'ensemble l'apparentent en effet à l'œuvre musicale, autre combinaison de séries sonores ordonnées, elles aussi, selon des critères étrangers à toute « raison graphique », à l'origine. La poésie ne joue-t-elle pas principalement sur la substance sonore du langage — mélodie, due à la composition phonémique des mots et débit rythmique, dû à leur structure quantitative propre ainsi qu'à leur succession syntactique ?

Dans la poésie peule, on observe d'ailleurs, d'un genre à l'autre, une sorte d'usage compensatoire des potentialités et des ressources inhérentes à l'oralité : parole et chant. Ainsi, par exemple, les genres « savants », inspirés des modèles académiques arabo-islamiques, sont soumis à des règles prosodiques strictes (métrique, rime) et toujours chantés. L'importance accordée au message accroît en effet le souci de sa mise en forme ; mais cette mise en forme devant rester au service du sens et éviter toute tentation d'usage esthétique des mots pour eux-mêmes, les règles rhétoriques qui lui sont appliquées sont autant de moyens de maîtriser l'expression tout en lui assurant une efficacité optimale.

La rime, trait caractéristique de cette poésie, principalement didactique, y assume une triple fonction : sémantique, rythmique et « mélodique ». En effet, fréquemment réduite à la reprise pure et simple d'un seul et même mot du premier au dernier vers, elle est comme un leitmotiv incantatoire recentrant le poème sur son unité thématique (Dieu, Prophète Mouhammad, Autre Monde, etc.) ; signalant la fin de chaque séquence métrique, elle sert aussi de démarcation rythmique aux vers et aux strophes, sa syllabe finale étant généralement prononcée allongée ; enfin elle représente le témoin minimal et obligatoire de ces jeux de sonorités qui, dans les genres profanes, triomphent sans réserve.

Qu'est-ce en effet que cette rime devenue règle de base prioritaire de l'art poétique dans bon nombre de littératures écrites, sinon l'application la plus sommaire d'une recherche des combinaisons sonores propre à la poésie orale ? Simple écho final, parallélisme phonique élémentaire, elle apparaît comme l'illustration la plus appauvrie d'une rhétorique poétique beaucoup plus

complexe, destinée, en réalité, à utiliser et exalter au mieux toutes les ressources de l'oralité.

Certes, allitérations, anaphores, chiasmes, etc. ne sont guère négligés dans cette poésie savante ; mais l'exploitation de la qualité purement phonique des mots ne prend jamais le dessus, comme c'est au contraire le cas dans les genres profanes. Et peut-être est-ce là ce qui explique le rôle compensatoire du chant dans ce genre poétique.

Il est d'ailleurs plausible que le chant, de par sa double composante, rythmique et mélodique, y a aussi une double fonction : sur le plan rythmique, il fournit le schème prosodique qui structure la parole ; car tout poème se compose à partir d'une phrase musicale donnée, choisie en fonction du mètre souhaité, et qui sert de moule au poète tout en favorisant la mémorisation du vers ; sur le plan mélodique, la musique du chant compense avantageusement les risques d'appauvrissement de la qualité esthétique de la parole — dont on a dit déjà qu'elle devait être ici plus porteuse de sens qu'ornée de sons. Ce déplacement de la « mélodie » des mots à celle de la voix, dans le chant, ne fait que renforcer la prise en charge du message par la totalité des dimensions de l'expression orale, tout en impliquant plus intimement l'énonciateur qui se met non seulement mentalement et affectivement mais même physiquement au service de ce message. Et il n'est guère étonnant de voir fleurir, à partir de ce genre apparemment formel et académique, une riche production de poésie mystique personnalisée aussi belle qu'inspirée.

Si, au contraire, les genres « profanes » des *mergi* et des *jammooje na'i* n'ont recours ni au chant ni à une métrique régulière et contraignante, c'est que, on l'a vu, ils prennent également en compte les deux faces du mot, son signifié comme son signifiant ; toutefois le contenu sémantique du texte se trouvant dégagé de tout souci pédagogique de communication d'une expérience, d'une connaissance ou d'une idéologie, l'accent peut être mis, cette fois, davantage sur la réalité sonore du verbe. On y voit alors la composante rythmique de la parole non plus structurée artificiellement par une métrique imposée arbitrairement de l'extérieur, comme modèle préétabli, mais au contraire intégrée dans le processus même de la création littéraire : au niveau — élémentaire — du mot, elle calque et renforce les effets stylistiques suscités par les constituants phoniques de celui-ci (notamment dans les parallélismes) ; au niveau — plus large — du texte, elle s'inscrit dans les flux naturels des rythmes respiratoire et intonatoire pour donner à la déclamation de ces poèmes une facture qui leur est propre et devient l'un de leurs traits distinctifs.

L'exemple extrême des *jammooje na'i* est à cet égard le plus démonstratif : toute la mise en forme du discours semble avoir pour objectif de figurer, par l'enchaînement des sonorités, la reproduction potentiellement infinie des mots, toujours gros les uns des autres, tout comme les diverses robes du troupeau qui défile, tandis que le berger clame son œuvre, figurent celle des bovins. De plus, le rythme interne des mots, conjugué à celui, plus ample, de leur déclamation, participe lui aussi à l'expression de ce méta-sens qui, au delà de celui des mots

proférés, rejoint celui de la fête du *degal* : sorte de fête votive des pasteurs, glorifiant tout ensemble le bovin et la langue, pour, à travers eux, réaffirmer la vitalité de l'identité peule ainsi perpétuée.

Qu'elle impose aux mots le carcan de la métrique ou qu'elle joue de leur forme propre comme d'un moyen d'expression artistique, la prosodie a sa source dans l'oralité. Les différences dans le traitement appliqué à la langue dépendent seulement de la vocation particulière du texte à produire.

Les deux lexiques bilingues qui nous ont entraînée dans cette excursion parmi les autres genres poétiques peuls en sont une démonstration éclatante : usant d'un même matériau — une liste lexicale bilingue —, ils en orientent la mise en forme, poétique pour les deux, en fonction de leurs objectifs respectifs, mais aussi eu égard à la double nature du mot, lieu de rencontre d'un signifié et d'un signifiant.

Si, dans le premier, conçu comme un instrument de savoir linguistique à acquérir, l'organisation de ce matériau était principalement orientée vers le signifié, on a vu aussi qu'elle était soumise aux règles de la métrique, comme si, du fait même du contexte d'oralité dans lequel se situe un tel lexique, elle ne pouvait se passer du recours à l'une au moins des propriétés du « signifiant ». Le signifiant comprenant deux propriétés acoustiques, l'une quantitative, le rythme, l'autre qualitative, le son des phonèmes, il est évident que, pour ce type de lexique, il est plus aisé d'accorder aux exigences de l'ordre sémantique des lexèmes les figures de rhétorique reposant sur les qualités rythmiques de ceux-ci que celles induites de leur composition phonémique. En effet, d'une part, les termes recensés étant, à de rares exceptions près, des nominaux, leur morphologie s'inscrit, tant pour une langue que pour l'autre, dans un nombre fini de structures canoniques qui, d'emblée, fournissent des unités rythmiques régulières ; d'autre part, si contraignant que puisse être un moule métrique imposé artificiellement, de l'extérieur, à l'expression verbale, il préserve une marge de variabilité qui le rend somme toute assez maniable, par la règle des équivalences (une longue égale deux brèves) et la tolérance de more(s) supplémentaire(s) (une longue ou une brève) à l'initiale du vers.

On remarque donc que si, pour ce premier lexique, la préférence est allée à la composante quantitative du « signifiant », c'est que celle-ci est la mieux adaptée à l'objectif général de l'œuvre : didactique — enseignement d'un vocabulaire de base en une langue étrangère — et pédagogique — exploitation des processus mentaux et sensoriels de la mémoire. Au contraire, dans le second lexique, conçu comme un exercice poétique gratuit, l'organisation du matériau lexical relève de la seule forme du « signifiant », où se focalise toute la recherche esthétique. Là, en effet, l'ordonnance des lexèmes tient compte des deux composantes acoustiques du mot pour mieux jouer de la combinatoire des rythmes et des sons qui fonde l'art poétique.

Comme on le constate, métrique, rime, structure du poème, rhétorique générale de la poésie sont fondamentalement liées à la nature orale et... audible

de la langue et à la situation d'oralité de la production littéraire. Et c'est bien dans ce rapport à l'oralité que s'explique, au sein de la culture peule, cette conjonction apparemment nécessaire entre forme poétique et mise en liste des mots.

On a rappelé que l'écriture, qui dissocie les mots de leur forme acoustique, recourait pourtant au critère alphabétique — donc à leur composition phonémique — pour ordonner la liste lexicale des dictionnaires selon un système de classement objectif, réduit à sa seule fonction d'efficacité pratique. Au contraire, l'oralité, qui conserve aux mots leur forme d'énoncé sonore, cherche en celle-ci même leurs règles d'insertion dans la série constituée en liste qui, cette fois, régie par un ordre interne relevant de la rhétorique, se mue en texte poétique.

A l'utilisation mécanique des phonèmes devenus lettres, simples signes graphiques de reconnaissance visuelle des mots isolés, pour leur repérage dans une succession objective qui sauvegarde l'autonomie de chaque item, correspond, dans le contexte d'une culture orale, l'utilisation consciente et réfléchie de ces phonèmes comme éléments valorisés — de par la rhétorique poétique applicable aux jeux de rythmes et de sonorités qu'ils génèrent — et participant à une création textuelle artistique en forme de liste, esthétiquement marquée et, par là même aussi, mieux mémorisée.

Ainsi l'examen de ces quelques œuvres poétiques montre clairement que l'existence des listes de mots dans une culture orale, pas plus que celle des processus cognitifs qui président à leur organisation, ne sont à mettre en question. Seuls en effet diffèrent les terrains d'application et les moyens d'expression de ces processus, l'écriture et l'oralité privilégiant chacune les techniques de traitement du langage et les systèmes de classement et d'ordonnance des lexèmes qui correspondent à leurs disponibilités respectives, à leurs virtualités et à leurs objectifs spécifiques : banalité anthropologique, certes, mais que nous a paru souligner de façon particulièrement aiguë et significative, le défi de ces hybrides que sont les lexiques poétiques — ou poèmes lexicaux ? — des Peuls.

CNRS, Paris

#### NOTES

1. Cf. Chr. SEYDOU, « Les *jammooje na'i*, poèmes pastoraux des Peuls du Mali », *Bulletin des Études africaines de l'INALCO*, 1981, I (1) : 133-141 ; « Poésie pastorale des Peuls du Mali », in *Oralité. Cultura, Letteratura, Discorso*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino, 1980, Edizioni dell'Ateneo, 1985 : 179-197 ; « Jeux de sons, de mots et d'esprit », *Bulletin des Études africaines de l'INALCO*, 1982, II (4) : 131-141.
2. L'étude détaillée de ces deux lexiques a fait l'objet d'un article : Chr. SEYDOU, « De l'Art d'accommoder les mots : lexiques bilingues en forme de poèmes », in *Graines de parole. Puissance du verbe et traditions orales. Hommages offerts à Geneviève Calame-Griaule*, Paris, Maisonneuve & Larose (à paraître).
3. *Documents littéraires et linguistiques* du Fonds Vieillard pour le Foûta Djallon, Cahier 61, ms. 33 (*Catalogue des manuscrits de l'IFAN*, Dakar, « Catalogues et Documents » XX, 1966).

4. Ce *mergol*, enregistré par nos soins en 1973 à Lardé-Bâli (dans le Massina, au Mali), était récité par son auteur, le célèbre *mergoowo*, *Yerowal mo Narewal* (Le-Grand-Yéro/du village/de Naréoual).
5. Les Peuls certes ne sont pas les seuls à avoir établi ce lien ; la poésie moderne écrite en offre maints exemples : songeons au célèbre « Inventaire » de Prévert, aux « Formeries » de Tardieu, à la taxinomie des animaux de Borges, etc. et, bien avant, aux interminables et multiples listes — de facture nettement poétique, dans leur truculence — qui émaillent l'œuvre de Rabelais (*Tiers Livre*, chap. 26 et 28 ; *Quart Livre*, chap. 40, 59 et 64 ; *Cinquième Livre*, chap. 33 bis). Rappelons que cette technique littéraire est héritée des Grands Rhétoriciens et de la poésie médiévale si fortement marquée par l'oralité et la « vocalité », selon l'expression de P. Zumthor qui, dans *La Lettre et la voix* (Seuil, 1987), signale, entre autres procédés, « une accumulation litanique de mots isolés, sans contexte, une quantité de noms propres apostrophés hors phrase ou empilés en concaténations vertigineuses de phonèmes ; des mots grecs ou hébraïques, comme tels incompréhensibles et réduits à leur seule sonorité... » (p. 186).
6. J. GOODY, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Traduit de l'anglais et présenté par Jean Bazin et Alban Bensa. Paris, Éd. de Minuit, 1979, « Le Sens commun ». (Éd. orig. : *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.)
7. Cf. p. 183 : « On ne saurait s'attendre à ce qu'un tel intérêt [il s'agit de l'intérêt pour les mots] s'épanouisse dans des sociétés qui ne connaissent pas l'écriture : il est clair en effet qu'il lui faut pour vraiment se développer non seulement l'écriture mais aussi l'alphabet. Et d'autre part les mots peuvent beaucoup plus aisément apparaître comme séparés des choses quand, grâce à l'écriture, ils acquièrent une existence apparemment autonome. »  
 — p. 186 : « La formulation explicite des systèmes catégoriels ou des champs sémantiques est fonction de la réduction à l'écriture — non pas simplement l'écriture dans sa linéarité mais en tant qu'elle tire les mots de leur contexte parlé, les abstrait et les inscrit dans une relation univoque avec des mots censés être de la même classe (concepts ou morphèmes, unités lexicales, éventuellement phrases) c'est-à-dire possédant certains traits communs qui peuvent renvoyer soit au monde extérieur concret (animaux, arbres) soit à quelque autre besoin d'ordre.  
 Je ne veux nullement prétendre que le système lui-même est créé par l'écriture [...] c'est l'écriture et peut-être seulement elle qui rend ces systèmes explicites. »  
 — p. 201 : « Qu'on ait clairement conscience des mots et de leur ordre, cela provient de la possibilité qu'on a de les examiner de l'extérieur et visuellement. C'est cette possibilité qui permet de bien saisir les moyens qu'on a de couper le flux de la parole. »  
 A ces affirmations, les Peuls fournissent autant de réponses, contradictoires. Il n'est besoin que de relever l'usage qui est fait, particulièrement dans les *mergi*, de ce que l'on appelle les « paires minimales », mais aussi des paradigmes grammaticaux (ex. opposition de personnes, de voix, d'aspects, pour les verbes, de nombre pour les nominaux, etc.), usage poétique où se décèle un sens linguistique aigu non seulement du découpage de l'énoncé en mots distincts, mais, bien plus encore, du découpage des mots, dans leur structure morphologique et grammaticale ; et ce, rappelons-le, dans des genres exclusivement oraux, pratiqués par des non-lettrés et appartenant à la tradition antéislamique.  
 Le fait marquant est que tout ce qui, chez J. Goody, est présenté comme relevant de l'écriture, s'inscrit, chez les Peuls, dans cet autre artefact qu'est l'expression littéraire poétique, dans son contexte d'oralité.

## A B S T R A C T

Christiane SEYDOU, *Poetical Reason against Graphical Reason*. — In various Fulbe poetic oral genres, words are frequently listed in inventories, catalogues and even bilingual lexicons. The analysis of these ways of organizing lexical material reveals the intrinsic reasons, related to the "acoustic" nature of language, that establish word lists as a preferred form of expression of the poetic art. Because of its prosody, rhetoric and the way it plays with rhythms and phonic effects, this art is nothing other than an optimal means of exercising orality. This union of word lists and poetry leads us to revise the importance that J. Goody (*La Raison graphique*) has given to writing in the processes of classifying and ordering words.

## Z U S A M M E N F A S S U N G

Christiane SEYDOU, *Dichterische Vernunft gegen graphische Vernunft*. — In verschiedenen dichterischen Arten wird ein häufiger Gebrauch der Listenaufstellung von Wörtern festgestellt: Verzeichnisse, Katalogen und sogar zweisprachige Lexika. Die Untersuchung dieser verschiedenen Veranstaltungstypen von Wortschatzmaterial weist auf die eigentlichen Ursachen — mit der « akustischen » Natur der Sprache verbunden — hin, die die Wörterliste als bevorzugten Äußerungsort der dichterischen Kunst einführt; Kunst, die — im Namen der Prosodie und ihrer rhythmischen Spiele und der Rhetorik und ihrer phonischen Spiele — nichts weiteres als eine optimale Weise von Mündlichkeitsübung ist.

Diese Einigkeit, unter dem Siegel der Mündlichkeit, zwischen der Listenstellung und der Dichtung bewegt uns also dazu, die von J. Goody in seinem Werk *La Raison graphique* gewährte Wichtigkeit den Einfluß der Schrift auf die Klassifizierung und Einordnungsprozesse der Wörter wiederaufzunehmen.

## R E S U M E N

Christiane SEYDOU, *Razon poética contra razon grafica*. — En diferentes géneros poéticos orales practicados por los Peuls, señalamos el frecuente establecimiento de una lista de palabras: inventarios, catálogos e incluso léxicos bilingües. El análisis de estos diferentes tipos de organización del material lexical pone en evidencia las razones intrínsecas — relacionadas con la naturaleza « acústica » del lenguaje — que instauran la lista de palabras como lugar de manifestación privilegiado del arte poético; arte que — por su prosodia y juegos rítmicos, la retórica y sus juegos fónicos — manifiesta una modalidad óptima del ejercicio de la oralidad. Por tanto, esta unión bajo el signo de la oralidad, de la lista de palabras y de la poesía nos incita a revisar la importancia acordada por J. Goody, en su obra *La Raison graphique*, a la influencia de la escritura en el proceso de clasificación y ordenamiento de las palabras.