



HAL
open science

MATHIAS E. MNYAMPALA (1917-1969) : POÉSIE D'EXPRESSION SWAHILIE ET CONSTRUCTION NATIONALE TANZANIENNE

Mathieu Roy

► **To cite this version:**

Mathieu Roy. MATHIAS E. MNYAMPALA (1917-1969) : POÉSIE D'EXPRESSION SWAHILIE ET CONSTRUCTION NATIONALE TANZANIENNE. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2013. Français. NNT: . tel-00778667v1

HAL Id: tel-00778667

<https://theses.hal.science/tel-00778667v1>

Submitted on 21 Jan 2013 (v1), last revised 25 Jul 2015 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



INSTITUT NATIONAL DES LANGUES ET CIVILISATIONS ORIENTALES

ECOLE DOCTORALE n° 265 – Langues, littératures et sociétés du monde

Centre d'étude et de recherche sur les littératures et les oralités du monde (CERLOM)

**MATHIAS E. MNYAMPALA (1917-1969) : POÉSIE D'EXPRESSION
SWAHILIE ET CONSTRUCTION NATIONALE TANZANIENNE**

Thèse pour le Doctorat en Études africaines

Sous la direction de Gilles DELOUCHE et Alain RICARD

présentée et soutenue publiquement par

Mathieu ROY

le 18 janvier 2013

Membres du jury :

M. Gilles DELOUCHE, Professeur des Universités, INALCO, co-directeur de thèse

M. Xavier GARNIER, Professeur des Universités, Université Paris 3, rapporteur

M. Alain RICARD, Directeur de Recherche CNRS (ém.), UMR 5115, co-directeur de thèse

Mme Clarissa VIERKE, Université de Bayreuth, expert

« Mary believes that Mnyampala's unpublished manuscripts are with his son, Charles, whom we're still trying to contact. »

(MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 48)

« [...] hapana shaka kuwa mtungaji mwenye busara ataona kuwa upo uhuru mwingi katika kutunga kwa vina na mizani. »

(SHARIFF, I., N., 1988 : 48)

Remerciements

En 2007, le projet de l'ANR SWAHILI, LES SUDS, AUJOURD'HUI - "Dimensions de l'objet swahili : textes et terrains" nous a permis de débiter notre thèse. Nous remercions vivement M. Alain Ricard de nous y avoir fait participer. L'esprit ouvert de notre directeur, son admirable connaissance des littératures des Afriques ainsi que sa patience nous ont rendu cette collaboration de six ans fort agréable en dépit des aléas qui sont inhérents à ce type de travail de recherche. M. Gilles Delouche a dirigé la partie consacrée à l'analyse métrique formelle. Le lecteur de notre thèse comprendra à quel point son rôle a été déterminant dans le développement de notre réflexion. La métrique formelle est devenue l'angle d'approche principal de notre thèse au fur et à mesure que nous constituions les archives de Mathias E. Mnyampala au gré de nos allers et retours entre la France et la Tanzanie. M. Delouche a eu la gentillesse de se pencher sur nos analyses métriques alors qu'elles n'étaient qu'à leurs débuts, tâtonnantes, et relevaient des textes en vers d'une tradition poétique différente de la sienne. Ses conseils nous ont guidés et permis d'arriver à des représentations métriques générales des différents genres poétiques. Modélisations formelles qui se sont avérées par la suite pouvoir être réduites à un ensemble de quatre principes de la métrique classique qui fourniraient la base de notre analyse des processus créatifs de Mathias E. Mnyampala. Nous lui disons un grand merci. Le travail d'équipe fructueux que nous avons mené a été facilité par l'état d'esprit amical et interdisciplinaire qui prévaut au Centre d'étude et de recherche sur les littératures et les oralités du monde (CERLOM) auquel nous sommes rattachés. Michka Sachnine nous a mis en contact avec M. Delouche et nous a fait découvrir le CERLOM. Sans son intervention, la présente thèse n'aurait peut-être pas été achevée. Nous souhaitons la remercier chaleureusement. Au CERLOM et au centre de la belle Gabrielle de l'INALCO, nous avons pu bénéficier de séminaires et de conversations stimulantes dans le moment du développement de notre recherche. M. Christophe Balaÿ s'est intéressé à notre recherche et nous a conseillé. Nous le remercions de nous avoir fourni les références bibliographiques nécessaires à une découverte de la prosodie de la poésie persane classique avec laquelle nous voulions comparer la métrique de la poésie swahilie classique. Mme Michèle Therrien s'est également entretenue avec nous au sujet des développements de notre recherche et s'est toujours montrée disponible. Nous la remercions. M. Khadim Jihad Hassan nous a également

conseillé utilement dans le domaine de la description formelle des mètres de la poésie arabe classique avec lesquels nous voulions comparer ceux de la poésie swahilie classique. Le CERLOM a été le lieu également d'échanges entre doctorants qui ont pu nous donner des observations, des commentaires et des avis intéressants. Ils sont nombreux et nous souhaitons les remercier collectivement. Nous remercions particulièrement Mme Valérie Legrand-Galarza qui participait à l'organisation des séminaires doctoraux, notre collègue M. Khamphanh Pravongviengkham avec qui nous avons eu de nombreuses discussions. M. Stéphane Sawas, le nouveau directeur de CERLOM, doit ici être remercié pour sa contribution à la bonne ambiance que nous constatons dans notre équipe d'accueil. Le CERLOM, maintenant revenu dans ses locaux de la rue de Lille à Paris, est un endroit où nous nous rendons avec plaisir pour travailler. Il nous a enfin fourni des moyens techniques et financiers pour mener à bien notre recherche.

Le conseil de l'école doctorale de l'INALCO a aussi donné une décision favorable à notre demande d'aide à la mobilité de 2010. Ce soutien a trouvé des réalisations concrètes sur le terrain où nous avons pu faire des repérages et des prises de vues préalables à l'enregistrement de la récitation traditionnelle de poèmes de genre SHAIRI sur un mode de cantillation non-religieuse. Nous remercions ce conseil et Mlle Katell Morand qui a pris le temps avec nous de consulter les matériaux ethnomusicologiques que nous ramenions de cette enquête de terrain.

L'INALCO a été une institution qui a joué un rôle très positif dans notre recherche. Nous avons reçu des enseignements uniques dans le domaine littéraire et linguistique. Nous remercions Mme Marie-Françoise Rombi qui nous a appris à travailler en autonomie sur le terrain et nous a conduits jusqu'au master de recherche. Des membres de l'Equipe de recherche sur les textes informatiques multilingues (ERTIM) nous ont prodigué des méthodes d'analyses solides qui ont pu nous être utiles dans ce travail. Nous remercions Mme Marie-Anne Moreau pour ses cours de licence et de master en traitement automatique des langues ainsi que M. Michel Fanton pour les cours de logique formelle. Merci à M. Jean de Dieu Karangwa qui nous a été d'une attention constante et amicale pendant toute la durée de la thèse. M. Max Silberztein nous a fait découvrir son logiciel NooJ qui permet des descriptions graphiques de la langue avec lesquelles nous nous sommes initiés à la modélisation. Nous remercions Mme Aziza Muhammad Aboubakar pour les discussions que

nous avons eues. Euphrase Kezilahabi a regardé les archives Mnyampala et nous a fait progresser dans la compréhension du type de composition VIDATO « entailles » et nous le remercions. François Stuck d'ERTIM nous a appris à nous servir des outils de reconnaissance optique des caractères ce qui nous a fait progresser dans l'analyse de nos textes. A l'INALCO, où nous avons également travaillé le matin au centre de la belle Gabrielle nous avons pu aussi trouver une discipline de vie et un cadre indispensable au progrès d'une recherche. Mme Nicole Heily a été d'une aide précieuse et d'une compréhension admirable à notre égard et nous la remercions ainsi que nos collègues et Mme Marie-Line Jouannaux qui nous a été de bon conseil.

Le réseau des chercheurs de l'ANR SWAHILI nous a été aussi fructueux et amical. Nous remercions Mme Clarissa Vierke pour nos échanges d'information scientifique sur la spécialité de la poésie d'expression swahilie et de sa description linguistique et métrique. Marie-Aude Fouéré de l'Institut français de recherche en Afrique (IFRA) de Nairobi nous a permis d'écrire des articles dans les *Cahiers d'Afrique de l'Est* ce qui a fait progresser notre réflexion et nous la remercions. M. Xavier Garnier a relu l'un de nos articles et ses commentaires nous ont été des enseignements précieux. Tout comme nos conversations avec M. Rémi-Armand Tchokote, Mlle Maeline Lelay, Mme Alena Rettová, Mme Stéphanie Kolbuza et Nathalie Carré nous ont également fait progresser dans notre approche littéraire. M. Bernard Charlerie de la Masselière a soutenu notre recherche tandis qu'il était directeur de l'IFRA. Nous remercions aussi vivement M. François Bart, M. Jean-Claude Bruneau et Guilène Réaud-Thomas pour la carte de l'espace swahili qu'ils nous ont laissé consulter. Le professeur Mugyabuso M. Mulokozi de l'Institut de recherche sur le *kiswahili* (IKR) était aussi associé à l'ANR SWAHILI et nous a permis de localiser les archives Mnyampala. Son apport et son accueil étaient indispensables à la réalisation de ce travail.

Nos plus sincères remerciements et notre amitié vont à M. Charles M. Mnyampala qui nous a laissé nous joindre à son entreprise de conservation des archives littéraires de son père.

Notre propre famille, en particulier notre père M. François Roy et notre mère Mme Michelle Roy nous ont été d'un soutien constant dans toutes les étapes de la thèse. C'est à eux que va notre reconnaissance et notre gratitude. A mes trois enfants Gabriel, Élisabeth et Elijah, cette thèse est pour vous.

Mathieu ROY

Liste des abréviations

API : Alphabet Phonétique International

ASP : *Afro-Shirazi Party* - Parti Afro-Shirazi

CCM : *Chama Cha Mapinduzi* – Parti de la Révolution

CMS : *Church Missionary Society for Africa and the East* – Société missionnaire de l'église (anglicane) pour l'Afrique et l'Orient

EALB : *East African Literature Bureau* - Bureau de Littérature Est-africaine

KLB : *Kenya Literature Bureau* - Bureau de Littérature du Kenya

NMMK : *Nyaraka za Mathias E. Mnyampala za Kielektroni* – archives électroniques de Mathias E. Mnyampala

P.P. : principe des parties (*vipande*)

P.M. : principe de la mesure (*mizani*)

P.R. : principe des rimes (*vina*)

P.V. : principe des vers (*mishororo*)

RCM : *Roman Catholic Mission* – Mission catholique romaine

UDSM : *University of Dar es Salaam* – Université de Dar es Salaam

ULB : *Uganda Literature Bureau* - Bureau de Littérature d'Ouganda

UKUTA : *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* - aménagement du *kiswahili* et de la poésie en Tanzanie

TANU : *Tanganyika African National Union* - Union africaine nationale du Tanganyika

TLB : *Tanzania Literature Bureau* - Bureau de Littérature de Tanzanie

TUKI : *Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili* – Institut de Recherche sur le *Kiswahili*

Sommaire

Remerciements	5
Liste des abréviations	9
Introduction.....	27
I. L'objet « poésie d'expression swahilie »	39
1. Le patrimoine culturel des <i>Waswahili</i> en partage	44
2. Des anciens et des modernes ?	57
3. Poésies swahilies ou poésies d'expression swahilie ?	62
II. Genèse d'une écriture d'expression swahilie : Mathias E. Mnyampala (1917-1969).....	68
1. Les années de jeunesse	68
2. Les carrières de Mathias E. Mnyampala.....	72
Distinctions à l'échelon national et leurs justifications.....	82
a. Les funérailles nationales à Dodoma.....	82
b. La promotion en tant qu'artiste national (Msanii wa Taifa) le 6 octobre 1987	84
c. La médaille de la République Unie de Tanzanie (Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania) le 9 décembre 1994	92
d. La création d'une poésie composite d'expression swahilie comme symbole de l'intégration nationale	98
3. L'alphabétisation de 1933	100
4. L'écriture journalistique en 1942 dans <i>Mambo Leo</i>	109
5. Ethno-histoire en <i>kiswahili</i>	120
6. Le projet autobiographique matérialiste, un non-dit sur le <i>kiswahili</i>	123
7. L'unicité de la religion et de l'écriture chez Mathias E. Mnyampala	128
L'effacement du religieux dans les promotions nationales de Mathias E. Mnyampala	129
8. Le rôle directeur du Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964) dans la poésie d'expression swahilie et la politique de construction nationale	130
9. L'apprentissage en autodidacte de l'écriture poétique	136
10. Du premier espace poétique inter-tanganyikais dans la presse coloniale à l'invention du genre poétique NGONJERA intégrateur d'éléments culturels de la Tanzanie	140
Ethique de l'amour fraternel entre les poètes et dialogues en vers.....	142
11. Conclusion : vers une description formelle du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala	143
III. La définition des genres classiques de la poésie d'expression swahilie.....	149
1. Le genre UTENZI (ou UTENDI)	155

a.	Le cas particulier de l'Utendi wa Haudaji « Utendi du palanquin » (C. Vierke)	159
a.	Définition du premier système quantifié en syllabes.....	160
b.	Définition du deuxième système quantifié en pieds.....	162
b.	Les principes syllabiques des rimes (vina) et de la mesure (mizani) (I. N. Shariff).....	175
c.	Entre l'ordre oral et l'ordre graphique (X. Garnier, K. W. Wamitila)	181
a.	Le principe du nombre de vers (<i>mishororo</i>).....	182
b.	Le principe de la mesure en syllabes (<i>mizani</i>) et ses applications divergentes : l'assimilation graphique des hémistiches à des vers.....	183
c.	Le principe des rimes (<i>vina</i>) conservé dans son application	185
d.	Manifestations créatives dans le nouvel ordre graphique latin : le néo-Utenzi de J. K. Nyerere.....	188
e.	Définition normative du Cheikh Kaluta Amri Abedi :	194
f.	Définition conventionnaliste du Cheikh Ahmed Nabhany	214
g.	Synthèse : principes et paramètres du genre UTENZI (ou UTENDI) classique	218
a.	L'ordre oral comme fondement de la métrique du genre UTENZI (ou UTENDI).....	220
b.	Autres définitions contradictoires.....	220
c.	Principes et paramètres métriques dans le cas du genre UTENZI ou UTENDI.....	224
d.	Structure métrique de la strophe/ <i>ubeti</i> de genre UTENZI (ou UTENDI) classique selon la synthèse des sources disponibles :.....	225
e.	Réalisme ou conventionnalisme dans la définition du mètre classique UTENZI ou UTENDI ?.....	228
2.	Le genre SHAIRI	231
a.	Principe des rimes (vina) : rimes internes (vina vya kati), rimes médianes (vina vya katikati) et rimes finales (vina vya mwisho)	232
b.	Principes des vers (<i>mishororo</i>).....	233
c.	Principes de la mesure (mizani) : la mer/le genre (bahari) et ses courants (mikondo) ..	235
d.	Structure générale de la strophe/ <i>ubeti</i> de genre SHAIRI.....	235
e.	Les principaux courants du genre SHAIRI.....	237
f.	Conclusion sur le genre classique SHAIRI	250

g.	Etude comparative des métriques classiques arabe, persane et du genre SHAIRI de la poésie d'expression swahilie.....	254
3.	Les mers et leurs courants, « <i>bahari na mikondo yake</i> » : les autres genres classiques d'expression swahilie	271
a.	Le genre WIMBO	279
b.	Le genre UTUMBUIZO	298
c.	Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI.....	302
d.	Le genre WAJIWAJI.....	305
4.	Synthèse	308
1.	L'hypothèse réductionniste dans la métrique des poésies d'expression swahilie	308
2.	Deux axiomes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie : <i>le principe des rimes (vina)</i> [P.R.] et <i>le principe de la mesure (mizani)</i> [P.M.].....	310
	Représentation graphique de la construction axiomatique classique d'une strophe/ <i>ubeti</i> :	313
3.	Structure métrique de la strophe/ <i>ubeti</i> dans les mètres classiques.....	316
4.	Description des principes et des paramètres et de leur structure hiérarchique	318
a.	Le principe des rimes (<i>vina</i>) [P.R.], ses paramètres et ses effets	318
a.	Définition du principe.....	318
b.	Paramètres	318
c.	Effets.....	320
a.	Le principe de la mesure (<i>mizani</i>) [P.M.].....	321
b.	Le principe des parties (<i>vipande</i>) [P.P.].....	321
c.	Le principe des vers (<i>mishororo</i>) [P.V.]	321
d.	Structure hiérarchique des principes	322
IV.	Structure métrique des compositions de Mathias E. Mnyampala.....	323
1.	Structure métrique du <i>Diwani ya Mnyampala</i>	323
a.	Le <i>Diwani</i> en chiffres	324
b.	Le nouveau genre MSISITIZO.....	326
a.	La composition inaugurale NATUNGA MSISITIZO « je compose un msisitizo ».....	327
b.	Transformation des deux principes fondamentaux de la rime (<i>vina</i>) [P.R.] et de la mesure (<i>mizani</i>) [P.M.] depuis le genre classique SHAIRI	329

c.	Conservatisme linguistique dans la composition : les dialectes du Nord du kiswahili et la langue arabe.....	334
d.	Une conception composite du mélange ou de l'union (tangamano) dans NATUNGA MSISITIZO	335
c.	Le genre SHAIRI dans le Diwani ya Mnyampala	337
a.	Une technique de composition classique dans le modèle du quatrain de courant (mkondo) à hémistiches octosyllabiques	339
	Variations classiques du motif en « L inversé » des parcours de chaînes de rimes.....	340
	Le motif des chaînes de rimes en « double barre verticale ».....	343
	Le motif en « X ».....	344
	Remarques sur le classicisme de la forme des motifs décrits par les chaînes de rimes	345
b.	Le MTIRIRIKO « FLUX » : un nouveau type de composition au sein du genre SHAIRI.....	346
	L'ajout d'une contrainte d'isométrie aux règles classiques du genre SHAIRI	346
	La définition du type MTIRIRIKO dans une première composition de ce type	347
	L'origine du type MTIRIRIKO suivant Mathias E. Mnyampala.....	348
c.	Poèmes attribués à Mary MANGWELA « Wastara ».....	354
	La transformation ambiguë du principe de l'auteur unique de l'anthologie poétique	360
d.	Conclusion	364
2.	Les <i>Mashairi ya vidato</i> ou « <i>mashairi</i> en entailles »	368
	Description du motif à l'échelle de trois strophes/beti	373
	JARIDA LA KISWAHILI « la revue en <i>kiswahili</i> » (deuxième annexe myv18)	373
3.	Adaptations des <i>Psaumes</i> et des <i>Evangiles</i> dans des compositions de genre UTENZI	378
a.	Utenzi wa Zaburi « <i>utenzi</i> des <i>Psaumes</i> »	379
a.	Le mètre du genre UTENZI comme forme actuelle du fond poétique ancien des textes sacrés des <i>Psaumes</i>	380
b.	Un modèle métrique strictement conforme au genre classique UTENZI	382
	Modèle métrique général de l'Utenzi wa Zaburi	385
b.	Utenzi wa Enjili « <i>utenzi</i> des <i>Evangiles</i> »	387
	Introduction du motif métrique dans la composition d'ouverture de l'utenzi.....	392
c.	L'utilisation du genre classique UTENZI	394

4.	Un précurseur du genre NGONJERA : les <i>Malumbano ya Ushairi</i> « Palabres poétiques ».....	396
A.	Agencement et structure métrique des poèmes composant les palabres poétiques (malumbano ya ushairi).....	405
1.	Le commencement ou noyau initial des palabres poétiques.....	406
a.	Le déclencheur : <i>Raha</i> « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi	406
	Modèle métrique général des strophes/ <i>beti</i> de « RAHA » ; « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi.....	411
b.	Première réponse antagoniste à <i>Raha</i> « joie » : le poème <i>Mtego</i> « piège » de Khamis Amani Khamis (<i>Nyamaume</i> « Animâle ») de Dodoma	413
	Modèle métrique général des strophes/ <i>beti</i> de « MTEGO » ; « le piège » Khamis Amani Khamis	414
c.	Deuxième réponse antagoniste à <i>Raha</i> « joie » : quatre poèmes de genre SHAIRI de Mahmoud Hamdouniy (<i>Jitu-Kali</i> « Méchant-Ôgre ») de Dodoma :	415
	Modèle métrique général des strophes/ <i>beti</i> de « DUNIA DUARA » ; « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (Jitu-Kali).....	416
2.	Réponse aux protagonistes et position de Mathias E. Mnyampala	419
	Modèle métrique général des strophes/ <i>beti</i> de « NI WAADHI USHAIRI » ; « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala.....	420
3.	Réponse de Mohamedi Ali (<i>Mwanafunzi</i>) de Dar es Salaam aux protagonistes	421
	Modèle métrique général de la strophe/ <i>ubeti</i> dans « MTEGO UMEFYATUKA » ; « le piège s'est déclenché » de Mohamed Ali (<i>Mwanafunzi</i>).....	422
4.	Réponse non-nominative du Cheikh Kaluta Amri Abedi à ses deux antagonistes de Dodoma	423
	Le modèle métrique irrégulier des chaînes de rimes en « X » des strophes/ <i>beti</i> 2 et 3 de <i>Dhana</i> « suppositions » du Cheikh Kaluta Amri Abedi.....	424
5.	Trois poèmes de genre SHAIRI en direction de l'apaisement de Snow White Akilimali de Kigoma.....	425
a.	<i>Dhana</i> « suppositions » de Snow White Akilimali.....	426
	Modèle métrique général des strophes/ <i>beti</i> de « DHANA » ; « Suppositions » de Snow White Akilimali :	427
b.	<i>Ushairi ni Waadhi</i> « la poésie est une exhortation » de Snow White Akilimali.....	428
	Modèle métrique général des strophes/ <i>beti</i> de « USHAIRI NI WAADHI » ; « La poésie est une exhortation » de Snow White Akilimali :.....	429

c.	<i>Duwa la kuku uwongo</i> « la prière de la poule est un mensonge »	430
6.	Un nouvel appel à l'apaisement : <i>Ndovu wanapopigana</i> « lorsque s'affrontent les éléphants » de Mohamed Selemani (<i>Mtu-Chake</i>) de Dar es Salaam.....	432
7.	Réaffirmation sous la forme d'une énigme de l'objet et des effets du conflit : <i>Jiti</i> « l'arbre majestueux » de K. A. Khamis.....	434
8.	Réponse virulente : <i>Jiti</i> de R.A. GWIJI (<i>Watendewao</i>)de Dar es Salaam (absente dans le livret imprimé).....	436
9.	Résolution du conflit : <i>Saa</i> « L'horloge » de K. A. Khamis	438
10.	La dimension hiérarchique familiale de la connaissance et de l'autorité	439
11.	Fin des <i>malumbano</i> ou « palabres »	448
B.	Structure dialogique formelle des palabres poétiques (<i>malumbano ya ushairi</i>).....	450
1.	Le noyau poétique opaque du conflit et le début des palabres poétiques : <i>Raha</i> « joie », <i>Mtego</i> « le piège » et <i>Dunia duara</i> « le monde est un cercle »	452
2.	Définition et négociation de la dimension éthique et religieuse par Mathias E. Mnyampala dans <i>Ni waadhi ushairi</i> « c'est une exhortation la poésie ».....	471
3.	Modèle de la mise en relation formelle des trois constituants du noyau initial des palabres par la composition <i>Mtego umefyatuka</i> « le piège s'est déclenché »	480
4.	Relations formelles multiples entre <i>Ni waadhi ushairi</i> « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala et <i>Dhana</i> « suppositions » du Cheikh K. A. Abedi	484
5.	L'interconfessionnalité d'expression swahilie basée sur des modes islamiques de la désignation de « Dieu » dans <i>Ni waadhi ushairi</i> et <i>Dhana</i>	492
6.	L'absence d'une référence aux poèmes ou poètes antagonistes dans le texte de <i>Dhana</i> « suppositions » du Cheikh K. Amri Abedi.....	493
7.	La règle d'anonymat des interlocuteurs dans les textes poétiques des palabres (<i>malumbano</i>).....	495
8.	Description topologique systématique des éléments du palabre	496
9.	Le jeu avec la règle d'anonymat des interlocuteurs : anonymisations et révélations de l'identité des protagonistes des palabres en vers.....	499
10.	De la prière à la confirmation de l'horizon poétique et théologique de la résolution des palabres.....	514
C.	Autour des palabres poétiques, l'inscription du projet de démonstration de l'unité nationale tanzanienne :.....	530

1.	Introduction par le néo- <i>utenzi</i> , <i>Chombo cha Taifa Letu</i> « Le navire de notre nation » (J. K. Nyerere).....	533
2.	Après les palabres poétiques : deux dernières compositions patriotiques de genre SHAIRI	540
5.	Le genre NGONJERA : origines, structures métrique et dialogique, applications politiques..	551
a.	Définitions du nominal ' <i>ngonjera</i> '	555
a.	La définition du genre NGONJERA par Mathias E. Mnyampala lui-même dans une composition inaugurale de genre NGONJERA.....	555
b.	La signification du nominal <i>ngonjera</i> par d'autres auteurs.....	560
c.	Résultats de l'enquête menée dans l'Ugogo avec Charles Mathias Mnyampala	568
	Le mot <i>ngonjera (cigogo)</i> et l'institution des palabres chez les <i>Wanyaugogo</i> de la région de Dodoma	570
	Le mot <i>ngonjera (cigogo)</i> comme synonyme de la lutte	575
	Les <i>ngonjera (kiswahili)</i> et l'éducation populaire	578
b.	Les textes des <i>ngonjera</i> et leur description formelle	584
A.	Premiers <i>ngonjera</i> de 1935-1936 dans le tapuscrit inédit Hazina ya Washairi « le trésor des poètes »	587
B.	Description formelle des <i>Ngonjera</i> de l'UKUTA du premier livre (1970)	593
a.	Le NGONJERA de type didactique	594
b.	Autres types de NGONJERA.....	631
b.	1. Le NGONJERA polémique	631
b.	2. L'échec potentiel du processus de résolution des conflits des palabres	631
b.	3. Le NGONJERA dialectique comme les palabres poétiques réels.....	643
b.	4. Le NGONJERA minimum	658
C.	Dépersonnalisation des palabres dans les <i>ngonjera</i> du deuxième livre (1971).....	665
D.	UKUTA : l'association officielle des poètes d'expression swahilie de Tanzanie.....	670
V.	Processus créatifs et sélection politique des poésies de Mathias E. Mnyampala	677
A.	Un poète conservateur de la métrique classique de la poésie d'expression swahilie.....	687
B.	La création <i>ex materia</i> dans le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala	693
1.	MTIRIRIKO « le flux », un nouveau style au sein du genre SHAIRI	694
2.	VIDATO « les entailles », un nouveau style au sein du genre SHAIRI.....	695

3.	MSISITIZO « l'insistance » : transformation du genre classique SHAIRI et création d'un nouveau genre.....	696
4.	Enjeux politiques des innovations <i>ex materia</i>	698
5.	NGONJERA « palabres » : création d'un genre poétique composite	702
	Déclaration d'Arusha, forme minimale des palabres et invention d'un nouveau courant syllabique dans le genre SHAIRI	711
6.	Création <i>ex materia</i> et politique d'africanisation de la culture nationale	713
C.	Religion et politique : le fondement théologique de la TANU et de la déclaration d'Arusha.	730
	Lettre du président Julius K. Nyerere du 29 août 1968.....	741
	La vision théologique du monde de Mathias E. Mnyampala	744
VI.	Conclusion	751
VII.	Bibliographie des ouvrages consultés	766
A.	Bibliographie de Mathias E. Mnyampala	766
	1. Bibliographie typologique des œuvres publiées de Mathias E. Mnyampala	766
	2. Bibliographie typologique des œuvres inédites de Mathias E. Mnyampala	771
B.	Bibliographie générale des ouvrages consultés	774
	1. Anthropologie, droit, géographie, histoire, politique	774
	2. Linguistique et épistémologie	779
	3. Arts, littérature	784
VIII.	Filmographie.....	791
IX.	Webographie.....	791
	Annexes	797
	PREMIERE ANNEXE : ANALYSES METRIQUES DETAILLEES.....	799
1.	Le genre WIMBO	799
	Courants (<i>mikondo</i>) du genre WIMBO	799
2	Le genre UTUMBUIZO	815
3	Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI.....	818
	INKISHAFI.....	818
	DURA MANDHUMA	820
4	Le genre WAJIWAJI.....	823
5	Le genre MSISITIZO dans le <i>Diwani ya Mnyampala</i>	828
	NATUNGA MSISITIZO « je compose un <i>msisitizo</i> »	828
6.	Le genre SHAIRI dans le <i>Diwani ya Mnyampala</i>	832

a.	Exclusivité de la forme du quatrain du courant (<i>mkondo</i>) à hémistiches octosyllabiques. 832	
	MTOTO KUOMBA PESA « l'enfant mendiant »	832
	USIFURAHU MWANZONI « ne te réjouis pas au début ».....	835
	DAIMA PIMA UPEPO « toujours prends la mesure du vent »	838
	KIBAYA KINA MWENYEWE « le mauvais a un propriétaire »	840
b.	Le style (<i>mtindo</i>) ou type (<i>aina</i>) MTIRIRIKO « flux »	843
	TUNGENI MTIRIRIKO « composez un <i>mtitiriko</i> ».....	843
7.	Le genre SHAIRI et le style des MASHAIRI YA VIDATO « <i>mashairi</i> en entailles ».....	847
	myv12 (Mathias E. Mnyampala).....	847
	KITUNG'ATI « le champion de guerre ».....	847
	myv17 et myv40 (Mathias E. Mnyampala).....	853
	« TANZANIA YA AMANI ».....	853
	myv3 (Romuald M. Mella).....	860
	« MWUNGWANA ».....	860
	Convention de présentation typographique des tapuscrits (titre/texte/auteur/nom de plume/adresse postale).....	861
8.	Le genre UTENZI dans les poèmes religieux de Mathias E. Mnyampala.....	868
a.	<i>Utenzi wa Zaburi</i> « <i>utenzi des Psaumes</i> »	868
b.	<i>Utenzi wa Enjili</i> « <i>utenzi des Evangiles</i> »	870
9.	Le néo-UTENZI de Julius K. NYERERE.....	872
	CHOMBO CHA TAIFA LETU « LE NAVIRE DE NOTRE NATION »	872
	Texte intégral et adaptation en français	872
	Feuillet myh4.....	872
	Feuillet myh5.....	875
	Analyse métrique	876
10.	<i>Malumbano ya Ushairi</i> , les palabres poétiques.....	886
1.	<i>Raha</i> « joie » de Kaluta Amri Abedi.....	886
2.	<i>Mtego</i> « le piège » de Khamis Amani Khamis (Nyamaume)	891
3.	Quatre poèmes de Mahmoud Hamdouniy (<i>Jitu-Kali</i>)	894
4.	<i>Ni Waadhi Ushairi</i> « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala	911
5.	<i>Mtego umefyatuka</i> « le piège s'est déclenché » de Mohamedi Ali (<i>Mwanafunzi</i>).....	916

6.	<i>Dhana</i> « suppositions » de Kaluta Amri Abedi	919
7.	<i>Ndovu wanapopigana</i> « lorsque s'affrontent les éléphants » de Mohamed Selemani (<i>Mtu-Chake</i>).....	923
8.	Modèle relationnel de DUNIA DUARA, NI WAADHI USHAIRI, DHANA (K. A. Abedi) et DUWA LA KUKU UONGO	925
9.	Relations formelles entre les textes de NI WAADHI USHAIRI (M. E. Mnyampala) et DHANA (K. A. Abedi).....	927
11.	<i>Ngonjera za UKUTA</i> « <i>ngonjera</i> de l'UKUTA ».....	933
1.	Sielewi Azimio « je ne comprends pas la déclaration »	933
	Analyse métrique détaillée	933
2.	<i>Ngonjera</i> didactiques : noms des personnages impliquant une relation de subordination et liste de ces <i>ngonjera</i> (premier livre des NGONJERA de l'UKUTA).....	939
3.	Liste des <i>ngonjera</i> du type didactique implicite	942
4.	<i>Ngonjera didactique implicite</i> : actualisation du modèle général dans le cas de « HAWA NDIO WATU GANI ? »	943
DEUXIEME ANNEXE		947
1.	Extraits des archives Mnyampala	947
1.	CONTRAT ENTRE CHARLES M. MNYAMPALA ET MATHIEU ROY	949
a.	Copie du contrat original rédigé en kiswahili	949
b.	Traduction en français.....	952
2.	AVERTISSEMENT.....	957
3.	AZIMIO LA ARUSHA NA MAANDIKO MATAKATIFU (ALA).....	958
	ala_jkn0	958
	Lettre du président Julius K. Nyerere du 29 août 1968 au sujet du manuscrit d' <i>Azimio la Arusha na Maandiko Matakatiifu</i>	958
4.	DIWANI YA MNYAMPALA (Poèmes de MARY MANGWELA MNYAMPALA).....	959
	mangwela5 (Njozi ya Mawe Matatu)	959
	Lettre au secrétaire régional de <i>Kiongozi</i> , le journal de l'église catholique datée du 17 mai 1958.....	959
5.	HISTORIA YA MAISHA YA MTEMI MAZENGO WA DODOMA (MMD)	960
	mmd_pic1.....	961
	mmd_pic2.....	962
6.	MASHAIRI YA VIDATO (MYV).....	963
	myv18 (traduction du poème)	963

2.	Archive audio.....	967
	KISWAHILI !!	967
3.	Archive vidéo	967
	Mission à Dodoma,2009, entretiens avec Charles M. Mnyampala au sujet du sens du mot « ngonjera » en cigogo et en kiswahili	967
	Première séquence VID_CMM (entretiens avec Charles Mnyampala).....	967
	Deuxième séquence VID_CMM (entretiens avec Charles Mnyampala)	973
	Mission à Dar es Salaam (2010) : enregistrement de deux poèmes chantés de genre SHAIRI de Mnyampala accompagnés de leur textes.....	981
4.	La racine verbale –BISH- et ses dérivés dans les dictionnaires mono- ou bilingues	987
5.	Autres documents	993
a.	Journaux	993
	MAMBO LEO.....	993
	gml1 – Numéro 352 avril 1952, page de une	993
	gml2 – numéro 549 octobre 1953, page de une.....	994
	gml3 - pas d’indication de date, poème de genre UTENZI de Mathias E. Mnyampala.....	995
	gml4 – juillet 1954	996
	UHURU.....	997
	uhu111969.....	997
	uhu131969.....	999
b.	Photographies	1000
	Portraits de Mathias E. Mnyampala (1917-1969)	1000
	mem1.....	1000
	mem2.....	1001
	Jeshi la Kujenga Taifa (JKT) « armée de la construction nationale ».....	1002
	jkt1.....	1002
	Tombe de Mathias E. Mnyampala (1917-1969).....	1003
	kmm.....	1003
	Vidato « les entailles ».....	1004

vidato1.....	1005
vidato2.....	1006
c. Certificats.....	1007
Cours des liwalis et des chefs de ville de l'école locale d'administration, Mzumbe, Morogoro (30 mai 1960).....	1007
lgs.....	1007
Personal Record Form n°1 (1956) – Agriculture Department Tanganyika.....	1008
prf1956	1008
Lettre du National Service Headquarter « siège du service national » – 7/6/1966.....	1009
nsh1	1009
nsh2	1010
Lettre de nomination en tant que membre du comité d'harmonisation des lois de succession (sheria ya urithi) – 28/4/1967	1011
szu1.....	1011
szu2.....	1012
Msanii wa Taifa (1987) « artiste national ».....	1013
mwt1987	1013
Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania (1994) « Médaille de la République Unie de Tanzanie ».....	1014
njm1994.....	1014
d. Cartes de membres de l'UKUTA (1966).....	1015
uku1a - Julius K. Nyerere, président de la République Unie de Tanzanie	1015
uku1b.....	1016
uku2 – Cheikh Abeid A. Karume, vice-président de la République Unie de Tanzanie	1016
uku3 – Rashidi M. Kawawa, second vice-président de la République Unie de Tanzanie..	1017
TROISIEME ANNEXE.....	1019
1. Phonologie et structure syllabique du <i>kiswahili</i>	1019
Consonnes (API).....	1019
Voyelles (API).....	1021
Structure syllabique.....	1021

2.	<i>Kuandika juu ya arudhi</i> « écrire à propos de la métrique »	1022
3.	Glossaire des termes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie ...	1025
	sg. AINA « sorte, type » (Classe 9).....	1025
	sg. ARUDHI « métrique » (Classe 9).....	1025
	sg. BAHARI 1 « genre poétique » (Classe 9)	1026
	sg. BAHARI 2 « type de rime » (Classe 9).....	1026
	sg. DIWANI « anthologie poétique » (classe 9)	1027
	sg. HISABU « compte, décompte » (Classe 9)	1028
	sg. KIFUNGU « section » (Classe 7).....	1028
	sg. KINA « rime » (Classe 7)	1029
	sg. KIPANDE « partie » (Classe 7)	1029
	sg. KIWANGO « quantité » (Classe 7)	1030
	sg. KITUO 1 « césure » (Classe 7).....	1030
	sg. KITUO 2 « l'arrêt » (Classe 7)	1031
	sg. KUPINDULIA « changer de direction » (Classe 15).....	1031
	sg. MIZANI « mesure » (Classe 9)	1032
	sg. MKONDO « courant » (Classe 3)	1032
	sg. MSHORORO « vers » (Classe 3).....	1033
	sg. MSHUKO « descente » (Classe 3).....	1033
	sg. MSTARI « ligne » (Classe 3)	1034
	MOTIF	1034
	OPERATION.....	1034
	ORIENTATION	1035
	PARAMETRE.....	1035
	PARCOURS	1035
	PORTEE	1035
	PRINCIPE	1036
	RELATION.....	1036

sg. SAUTI « voix » (Classe 9)	1037
sg. SHAIRI 1 « poésie » (Classe 5)	1037
sg. SHAIRI 2 « genre SHAIRI » (Classe 5).....	1038
sg. SILABI « syllabe » (Classe 9)	1038
sg. TUNGO « composition » (Classe 9)	1039
sg. UBETI « strophe » (Classe 11)	1039
sg. URARI « balance » (Classe 11).....	1044
sg. USHAIRI « poésie » (Classe 11)	1044

Introduction

Mathias Eugen Mnyampala (1917-1969) est un écrivain, juriste et poète d'expression swahilie tanzanien. Ses premières publications ont paru à l'époque coloniale sous la forme d'un livre d'histoire des *Wagogo* du Tanganyika rédigé en *kiswahili* (MNYAMPALA, M., E., 1950) et de livres de contes en *cigogo* (Cf Bibliographie de Mathias E. Mnyampala). Il a aussi composé de nombreux poèmes en *kiswahili* pour la presse de l'époque. Mathias E. Mnyampala est originaire de la région de l'Ugogo et est rattaché au groupe ethnique des *Wanyaugogo* par sa mère et par son père. Il est né le 18 novembre 1917 dans le quartier de Muntundya à Ihumwa, ville de l'Ugogo rural située à environ 22 km de Dodoma. Il connaît dans les dernières années de sa vie l'indépendance du Tanganyika le 9 décembre 1961 puis l'union de cet Etat souverain avec l'archipel de Zanzibar le 26 avril 1964 au sein de la République Unie de Tanzanie. Les autorités dirigeantes de Tanzanie se trouvent confrontées au problème de la construction nationale et de la genèse d'un sentiment national parmi les citoyens de la nouvelle entité politique. La langue retenue comme celle de la nouvelle nation est une langue africaine de la famille *bantu*, le *kiswahili*, qui était déjà la *lingua franca* de l'Afrique orientale avant l'ère coloniale et est une langue véhiculaire d'expansion continentale dans les années 1960 (KARANGWA, J. de D., 1995). Le *kiswahili* est connu des Tanganyikais car les administrations coloniales allemande (1885 - 1918) puis britannique (1919 - 1961) en ont assuré la promotion comme langue de communication administrative et langue de l'éducation de ce territoire. L'administration britannique lègue une langue standard au Tanganyika, le *kiswahili sanifu*. Les autorités indépendantes du Tanganyika puis de la Tanzanie, de par leur choix de continuité sur le long cours historique dans l'utilisation du *kiswahili* à l'échelle nationale, doivent continuer à aménager et à développer cette langue. Le *kiswahili* voit également augmenter sa diffusion par les *media* et l'enseignement dans les écoles de l'ensemble des régions du pays. La langue de la nation rencontre là une grande diversité de populations et de langues qui appartiennent majoritairement à la famille des langues *bantu*.

La Tanzanie connaît une idéologie officielle socialiste dont le discours fondateur et programmatique est contenu dans la déclaration d'Arusha prononcée le 5 février 1967 par le président Julius Kambarage Nyerere (1922-1999). Aussi la promotion du *kiswahili* passe de manière organisée, centralisée et singulière par la poésie d'expression swahilie. La poésie

remplit trois fonctions : les Tanzaniens, les écoliers en premier, apprennent des formes littéraires de leur langue nationale et de fait, le *kiswahili* se développe par la lecture des poésies. La tradition poétique d'expression swahilie est riche, ancienne et valorisée à l'échelle internationale. La République Unie de Tanzanie, en projetant cette tradition dans l'imaginaire national permet à ses citoyens de développer un sentiment de fierté nationale du fait du prestige de la culture littéraire de leur langue. Enfin, des poèmes pourront véhiculer, en une forme assumée de propagande, l'idéologie officielle dont la mémorisation sera facilitée dans une forme versifiée. L'association nommée *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania (UKUTA)* « Aménagement du *Kiswahili* et de la Poésie en Tanzanie » est l'association officielle nationale des poètes d'expression swahilie tanzaniens. Elle va remplir cette triple mission de diffusion du *kiswahili* par la poésie d'expression swahilie, de développement d'une culture nationale swahilophone et de propagande au service du socialisme tanzanien. Mathias E. Mnyampala en est le président à l'échelon national jusqu'en 1966 puis il présidera l'antenne régionale de l'UKUTA à Dodoma dans sa région natale. Il a alors écrit un corpus poétique considérable et est reconnu par ses pairs comme l'un des maîtres de la poésie d'expression swahilie.

Comment le jeune éleveur de l'Ugogo rural a-t-il pu accéder à cette promotion à l'échelle nationale ? Comment d'abord a-t-il appris le *kiswahili* au point d'en devenir l'une des références sur le plan de la poésie écrite ? Dans cette destinée particulière se reflète la problématique plus générale de la construction nationale de la Tanzanie et de son choix de se fonder sur le *kiswahili*. La question de l'intégration des régions tanzaniennes et des groupes ethniques du pays à la culture nationale swahilophone se pose de prime abord. Mais il y a aussi celle du passage de la tradition poétique des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles des Swahilis de la côte et des îles de l'océan indien dans une situation de reterritorialisation nationale sur le sol de la République Unie de Tanzanie. Comment se construisent ces nouvelles transformations majeures de l'histoire politique des groupes ethniques de Tanzanie et de la poésie d'expression swahilie que les autorités du pays décident d'intégrer à une culture nationale unitaire et unificatrice fondée sur le *kiswahili* ?

Notre approche pour tenter de répondre à cette question nécessairement complexe des modalités de la construction nationale passe par la poésie. D'une part la poésie d'expression swahilie a été retenue officiellement comme un outil de la construction nationale et cette

approche est donc cohérente avec l'histoire du phénomène que nous nous proposons de décrire. D'autre part, nos propres travaux de recherche nous avaient conduits à la description linguistique d'un corpus poétique en dialecte *kiamu* (Kenya) du *kiswahili* (ROY, M., 2007a). Mûs principalement par une démarche de linguistique descriptive de la langue poétique en *kiamu* des années 1970-2000, notre projet n'avait pas manqué de rencontrer la question de l'histoire de la poésie d'expression swahilie et des mètres de la poésie classique. L'archipel de Lamu et ses anciennes Cités-Etats swahilies sont en effet réputés comme l'un des foyers de la constitution d'un corpus classique de la poésie d'expression swahilie entre les XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Nous savions donc d'expérience que des questions générales en rapport à la poésie d'expression swahilie comme celle des variations dialectales au sein de la langue poétique, des genres et de leur mètres, étaient loin d'être tranchées. La question de la construction nationale tanzanienne, au regard de la promotion du *kiswahili* par la poésie, en particulier le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala, n'en devenait que d'autant plus stimulante qu'elle se rapportait à ces champs encore très peu explorés de la recherche. Les approches d'histoire politique existent et la question de l'invention d'une culture politique, traitée de cette manière, constitue un acquis. Les travaux de Denis-Constant Martin (MARTIN, D.-C., 1988 et 1998), de Gregory H. Maddox et James L. Giblin (MADDOX, G., H. et al, 2005) nous éclairent sur l'histoire de la construction nationale tanzanienne. Mais quant à l'articulation de cette question à la poésie d'expression swahilie, à l'œuvre de Mathias E. Mnyampala, nous ne disposons que de très peu, voire d'aucune connaissance au moment de débiter notre entreprise. L'ouvrage paru très tôt après la décolonisation de Wilfred H. Whiteley fait figure d'exception dans ce domaine (WHITELEY, W., H., 1969 : 108, 111, 126) mais il n'a traité que très partiellement à la poésie de Mathias E. Mnyampala. Il ne retient pas l'approche formelle des textes qui va être la nôtre pour tenter une articulation rigoureuse du politique - de la construction nationale tanzanienne - aux caractéristiques métriques et linguistiques des poèmes.

Mathias E. Mnyampala en tant que poète d'expression swahilie et que président de l'UKUTA a joué un rôle-clé, officiel, dans la construction nationale telle que souhaitée par les instances dirigeantes socialistes. Il apparaît donc fertile d'envisager quelles sont les caractéristiques de son corpus poétique et les modalités de son développement pour fixer un regard plus aigu sur la construction nationale par la poésie. Car sa poésie est non

seulement militante mais elle a également reçu l'agrément officiel des autorités politiques. De hautes personnalités politiques tanzaniennes sont aussi des poètes, à commencer par le président Julius K. Nyerere qui a adapté, comme Mathias E. Mnyampala, des textes de la *Bible* dans des compositions du genre classique UTENZI. Mais comment saisir, approcher le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala ?

La première absence à laquelle il nous faut pallier est celle de la grande rareté des textes de cet auteur et des informations le concernant. L'auteur n'est pas inconnu dans la littérature, nous avons commencé de voir qu'il s'agit d'un personnage de haut niveau sur les plans poétique et politique. Mais les informations sont souvent superficielles et apparaissent insuffisamment fondées sur des faits, des textes concrets et autres données d'expérience. Depuis la France, deux œuvres majeures de Mnyampala sont accessibles actuellement : son anthologie poétique, ou *Diwani*, intitulée *Diwani ya Mnyampala* « *Diwani* de Mnyampala » (MNYAMPALA, M., E., 1963) et son livre d'histoire des *Wagogo* du Tanganyika dans sa version anglaise traduite par G. H. Maddox (MNYAMPALA, M., E. *et al*, 1995). Nous lisons que l'auteur aurait inventé ou revivifié, ce n'est pas clairement établi, un genre poétique nommé NGONJERA. Ce genre est fait de dialogues en vers rimés, écrits à la manière des textes de théâtre. Deux livres ont été publiés et ils sont consacrés à la promotion de la déclaration d'Arusha (MNYAMPALA, M., E., 1970 *et* 1971). Ils sont publiés à titre posthume par l'UKUTA qui a pour charge la construction nationale par la poésie d'expression swahilie. Ces livres sont absents des rayons des bibliothèques. Le mot « *ngonjera* » vient du *cigogo* la langue maternelle de Mathias E. Mnyampala, de la même manière rien dans ce que nous trouvons à l'époque ne nous permet de comprendre quel est le sens étymologique du mot. Cette intégration d'un mot régional à la langue de la nation a pourtant peut-être un sens ? Il nous échappe. Depuis Paris, notre compétence de traducteur du *kiswahili* nous permettrait peut-être de faire progresser la recherche sur la construction nationale tanzanienne. Nous pourrions en percevoir des échos dans le *Diwani*, les répercuter par des traductions de morceaux choisis, compiler et réagencer ce qui a déjà été dit à l'aune de ces faibles avancées. Est-ce satisfaisant pour une thèse ?

Le voyage en Tanzanie s'est donc imposé à la recherche des livres de Mathias E. Mnyampala. Là, nous avons pu nous procurer les principaux livres publiés de l'auteur. Le résultat n'était cependant pas entièrement satisfaisant non plus. Pour des raisons de contingence

matérielle, les ouvrages peuvent être indisponibles, perdus ou déplacés dans les bibliothèques. C'était le cas du deuxième livre des *ngonjera* de l'UKUTA (MNYAMPALA, M., E., 1971) à propos de la déclaration d'Arusha dont la lecture était pourtant indispensable à notre recherche tant il semblait consubstantiel du socialisme tanzanien, de la création poétique et de l'invention nationale (RICARD, A., 1998 : 37). Aussi, nous avons lu à Dar es Salaam que l'un des fils de Mathias E. Mnyampala pourrait être en possession de documents d'archives de son père dans l'histoire de la poésie d'expression swahilie des professeurs M. M. Mulokozi et T. S. Y. Sengo (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 48) qui se fondaient, en plus de la recherche bibliographique, sur des recherches extensives de terrain où ils avaient rencontré les poètes ou leurs familles. Mulokozi avait rencontré la veuve de l'auteur, Mme Mary Mangwela Mnyampala, qui lui avait transmis cette information en toute connaissance de cause car elle avait elle-même une activité littéraire et avait composé des poèmes en *kiswahili*. L'un des objectifs de l'ANR SWAHILI était de mettre en réseau des chercheurs travaillant sur les études swahilies. C'est ce projet qui a été à l'origine de notre entreprise de recherche. Le professeur Mulokozi y était associé et nous avons pu le rencontrer à l'occasion de différents voyages entre Paris et Dar es Salaam où notre réflexion méthodologique sur l'approche du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala prenait forme. A l'occasion de l'une de nos visites, nous avons évoqué auprès de Mugyabuso M. Mulokozi le problème de la rareté des textes qui freinait, voire rendait impossible notre progression. Il nous a dit que la veuve de Mnyampala était à Dodoma et nous a donné le nom d'une des routes de la ville qui traversait le quartier où elle devait probablement encore résider. Le lendemain nous partions pour Dodoma avec la conscience claire que ces informations de localisation étaient partielles mais que nous pourrions sans doute en savoir plus sur place en raison de la célébrité de Mathias E. Mnyampala. Le voyage est long en autocar nous sommes arrivés la nuit, le lendemain après-midi nous rencontrions pour la première fois Charles M. Mnyampala, le deuxième fils du poète. Le premier contact a été positif et il a accepté de nous montrer l'autobiographie inédite de son père intitulée *Maisha ni kugharamia* « la vie est ce que l'on paye pour elle ». Nous sentions que nous avions eu de la chance et que notre problème d'accès aux textes allait être rapidement dépassé. Charles M. Mnyampala dispose en effet de la quasi-exhaustivité des tapuscrits et manuscrits des livres de son père, publiés ou inédits, qu'il conserve depuis quarante ans. S'en sont suivis de nombreux allers-retours entre la Tanzanie et la France d'où nous venions avec notre matériel pour réaliser une copie

intégrale des archives de Mathias E. Mnyampala sur un support numérique (Cf deuxième annexe *Extraits des archives Mnyampala*). La constitution du corpus électronique des archives de Mathias E. Mnyampala a nécessité deux années et fournit la base de travail principale de notre recherche. Le temps de sa réalisation correspond à l'établissement d'une relation de confiance avec Charles M. Mnyampala et la négociation de contrats successifs concernant les droits de copie des tapuscrits ou manuscrits inédits pris individuellement. En présence de documents de grande valeur sur le plan de l'histoire de la littérature tanzanienne d'expression swahilie, il s'agissait de protéger les droits des ayants droits de Mathias E. Mnyampala et de préserver les droits du chercheur.

La deuxième question qui restait en suspens était celle de la manière d'approcher la poésie d'expression swahilie. Une formation initiale en sciences de la vie et en philosophie a précédé notre apprentissage du *kiswahili*. Nous voulions pouvoir fonder nos interprétations sur des faits rigoureusement établis et démontrés. Nous ne pensions pas faire courir à cette recherche le risque du scientisme, de la projection arbitraire de méthodes inadéquates et inappropriées à leur objet. Notre formation philosophique en logique, en épistémologie, mais aussi en esthétique et en histoire de l'art africain, nous avait donné de nombreux exemples de ces transferts inadaptés, de cette négation de l'idée de la science-même qui est le remplacement des données d'expérience par une idéologie d'obéissance scientifique. Notre exigence d'une description fine, univoque et vérifiable par d'autres des phénomènes, c'est à dire analytique et formelle suivant l'approche que nous retenons, n'en demeurerait pas moins une condition de base de la réalisation de notre recherche. C'est le terrain de l'analyse métrique formelle des poèmes qui nous a semblé le plus apte, à la fois à rencontrer nos différents champs de compétences, mais surtout à apporter un éclairage inédit sur la question de la construction nationale par la poésie d'expression swahilie. Nous suivrions à titre auxiliaire une approche linguistique descriptive de l'étymologie, de la morphologie, de la syntaxe du *kiswahili* tel qu'il se lit dans le corpus poétique lorsque ce dernier s'écarte des normes du *kiswahili sanifu* (standard) que connaît l'Etat tanzanien. Les poèmes pourraient donc être analysés suivant la double approche de la métrique formelle et de la linguistique descriptive.

Sur ces deux plans, la question de savoir quel type de poésie est retenu officiellement à l'échelle nationale, nous renseigne sur la construction nationale elle-même. Les poèmes de

Mathias E. Mnyampala, qui est un poète officiel, présentent des caractéristiques métriques, mais aussi linguistiques, significatives. Quelle est l'identité des mètres et de la langue poétique dont se dotent officiellement le nouvel Etat et la nouvelle nation tanzanienne ? D'où viennent les genres poétiques dont les autorités assurent la promotion ? La nation tanzanienne s'accompagne-t-elle d'une poésie d'expression swahilie qui s'affranchit de toutes les règles préétablies pour adopter le vers libre ? Est-elle au contraire conservatrice ou conformiste vis-à-vis d'un état ancien de la poésie ? Veut-elle créer ses propres règles de métriques et faire montre ainsi de son indépendance ? Le *kiswahili* poétique national est-il standard ou non ? Comment et pourquoi intègre-t-il des emprunts éventuels aux langues maternelles des Tanzaniens comme le nominal *ngonjera* d'origine *gogo* ? La Tanzanie est une nation toute neuve. Tous les choix sont *a priori* possibles dans la définition d'une poésie nationale d'expression swahilie, y compris celui de la discontinuité et de la rupture esthétique. Mais ces choix, une fois effectués, se traduiront dans la structure métrique des poèmes qui nous renseignera sur les raisons qui ont pu conduire à de telles prises de décision esthétiques. La description linguistique dispose de ses propres méthodes à fondement lexicographique, phonologique, morphologique et syntaxique. Pour rendre compte de ces phénomènes sur le plan de la structure métrique, ils nous faut donc également être en capacité de décrire formellement les poèmes. Un système de description univoque suppose d'avoir à disposition une terminologie métrique, des symboles et des modèles graphiques qui seraient applicables à tous les poèmes d'expression swahilie. Alors la comparaison entre des époques différentes de la poésie devient possible car elle s'effectue sur les mêmes bases formelles. Mais à nouveau, notre démarche mène à un aspect peu exploré de la poésie d'expression swahilie. Notre besoin d'une approche métrique formelle révèle à nouveau une absence d'informations claires, exhaustives, suffisamment étayées par des faits. Il n'y avait pas de description métrique formelle du corpus poétique en *kiswahili*, que cela soit le cas des œuvres anciennes ou modernes, au moment de commencer notre recherche. Nous pouvions cependant lire des interprétations politiques qui supposaient une connaissance de la forme métrique, de l'état de langue et du style des poèmes. L'expression d'intuitions esthétiques quant à la construction nationale et son rapport à la poésie n'était pas nécessairement erronée mais elle se pratiquait sur un fondement subjectif. Surtout, au contraire de la description objective dont nous avons besoin, elle ne permettait pas d'aborder tous les paramètres de la création poétique. De là,

la portée des interprétations était limitée. L'Etat tanzanien, par l'intermédiaire de l'UKUTA avait la réputation d'être fidèle aux traditions swahilies (LE GUENNEC-COPPENS, F. *et al*, 1998 : 70). Nous constatons de certaines parties du corpus de Mathias E. Mnyampala qui présentaient un air de famille avec des compositions plus anciennes comme les poèmes de genre SHAIRI des Swahilis du XIX^{ème} siècle (CHIRAGHDIN, S., 1987). Certes, ce phénomène serait intéressant en ce cas car il montrerait que la nouvelle nation veut s'enraciner dans une tradition ancienne qu'il faudrait alors, nécessairement, nationaliser et reterritorialiser en Tanzanie pour bénéficier de sa force et de la stabilité de son ancrage historique. Mais au regard de la littérature sur le sujet, ces traditions swahilies supposées à l'œuvre en matière de poésie tanzanienne s'avéraient bien peu définies de manière formelle. Si peu définies qu'elles pouvaient être interrogées quant à leur existence-même. Nous ne disposons pas d'un système de description des différents genres poétiques classiques pouvant nous permettre de traiter avec assurance de cette tradition et de la façon dont elle passe, formellement, par l'intermédiaire de Mathias E. Mnyampala, qui n'est ni un Swahili, ni de langue maternelle swahilie, au niveau national de la Tanzanie.

Nous nous sommes donc attachés dans un premier temps à remettre en question nos préconnaissances quant à « l'objet poésie d'expression swahilie » et à la définition du socle classique de la poésie d'expression swahilie. Nous resituons ensuite la genèse de l'écriture poétique de Mathias E. Mnyampala et son inscription dans le long cours du développement de la poésie d'expression swahilie au regard des documents d'archives dont nous disposons. Viens alors une démarche de construction progressive d'outils formels de description du corpus poétique classique et de la définition de ses genres poétiques. Si notre approche formelle dans le domaine de la métrique et de la définition des genres classiques de la poésie d'expression swahilie n'avait pas encore été suivie, nous disposons de quelques ouvrages théoriques sur la métrique des œuvres. Les passeurs principaux des textes du corpus classique sont des auteurs européens de la période coloniale. Ils sont à l'origine du changement d'alphabet pour la notation des textes qui, de l'alphabet arabe adapté au *kiswahili* des manuscrits *ajami*, sont translittérés en caractères latins. Le corpus qui nous parvient de la sorte est majoritairement issu de la zone des dialectes du Nord du *kiswahili*, c'est à dire des anciennes Cités-Etats swahilies de l'archipel de Lamu et de Mombasa. Ceci ne signifie pas que les autres Cités-Etats swahilies n'ont pas connu une floraison littéraire mais

les œuvres ont été moins bien conservées et diffusées. Il en résulte un déséquilibre sur le plan linguistique car toute la zone des dialectes du Sud du *kiswahili*, d'où provient le standard, est sous-représentée dans ce corpus classique. L'entreprise coloniale de collecte et de conservation des textes ne s'accompagne pas d'un traité de métrique exhaustif et satisfaisant. Du côté des poètes, le corpus classique est pris comme une référence métrique et linguistique mais les formes se reproduisent et se transmettent sans qu'il y ait besoin de consigner par écrit une terminologie et une définition de la métrique.

Les premiers ouvrages paraissent à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle et sont rédigés en *kiswahili*. Le premier traité de métrique est publié en 1954 au Tanganyika. Il s'agit des *Sheria za kutunga mashairi na Diwani ya Amri* « lois de la composition de poèmes et Diwani d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954) du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Grand dignitaire de la communauté islamique de l'Ahmadiyya, le Cheikh Kaluta Amri Abedi sera aussi membre de l'UKUTA et appelé à des responsabilités politiques de haut niveau. Il sera le premier maire africain de Dar es Salaam, la capitale économique de la Tanzanie. Le Cheikh définit par l'exemple quelques grands genres poétiques classiques comme le genre UTENZI et le genre SHAIRI. Certains termes fondamentaux de la métrique sont définis comme la notion de « rimes (*vina*) », de « syllabe (*silabi*) » et de « lignes (*mistari*) » pour composer les « strophes (*beti*) » des poèmes. Le traité est une invitation normative à la composition poétique adressée indifféremment à tous ses lecteurs. Il trouvera un prolongement dans l'action du Cheikh au sein de l'UKUTA qui opère à la promotion et à la nationalisation de la poésie d'expression swahilie. Le deuxième ouvrage ayant rapport à la métrique, à nouveau sans formalisme, est celui paru en 1988 d'Ibrahim Noor Shariff, poète et professeur titulaire d'un doctorat en sciences de l'éducation (SHARIFF, I., N., 1988). Le livre *Tungo zetu, Msingi wa Mashairi na Tungo nyinginezo* « Nos compositions, fondement des *mashairi* et d'autres compositions » publié aux Etats-Unis en *kiswahili* participe d'une autre visée que celle du traité du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Il s'agit d'une démarche patrimonialiste qui tend à recenser les modes traditionnels de composition poétiques qui prévalent au sein des communautés swahilies, d'où est issu l'auteur, exclusivement. Shariff partage la théorie des treize genres poétiques en nombre fermé du Cheikh Nabhany de Mombasa (Cf Utangulizi in CHIRAGHDIN, S., 1987), même si sa base de définition des genres poétiques par la tradition swahilie pourrait conduire à la découverte d'autres genres à condition qu'ils soient

considérés comme traditionnels au sein de sociétés swahilies. Le dernier traité de métrique est celui de Kitula King'ei et Amata Kemoli intitulé *Taaluma ya Ushairi* « précis de poésie » et paru à Nairobi en 2001 (KING'EI, K *et al*, 2001). Il est également rédigé en *kiswahili*. Il recense des noms de genres poétiques, en décrit les caractéristiques et définit des termes du vocabulaire de la métrique. D'autres sources qui ne sont pas rédigées dans des traités de métriques existent (Cf La définition des genres classiques de la poésie d'expression swahilie). Notre démarche est de comparer ces différents livres sur le sujet de la définition des genres classiques de la poésie d'expression swahilie afin de proposer un glossaire des termes de la métrique et une synthèse sous la forme d'un formalisme et de modèles graphiques des caractéristiques des différents genres. Suivant une hypothèse réductionniste, nous verrons s'il est possible de réduire cette diversité décrite formellement de genres poétiques classiques à un ensemble restreint de principes pourvus de paramètres. L'étape suivante de notre travail présuppose la réalisation complète de cette étape de définition d'outils de définition et d'analyse formelle des genres poétiques ainsi que de l'identification de principes de la métrique classique.

Sur cette base, nous appliquerons les outils d'analyse métrique formelle des poèmes au corpus poétique de Mathias E. Mnyampala. Une comparaison sera effectuée dès cette partie entre les caractéristiques observées dans le corpus de Mathias E. Mnyampala et le corpus classique de la poésie d'expression swahilie. Nous envisagerons notamment la question du caractère conservateur ou non de la métrique et de la langue classique du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala. Si des innovations métriques adviennent, nous verrons s'il est possible de continuer à les décrire en utilisant les outils de description formelle du corpus classique et, si oui, quelles sont les transformations opérées par Mathias E. Mnyampala. Les modalités formelles des processus créatifs de Mathias E. Mnyampala seront ensuite considérées au regard de sa sélection officielle par des administrations successives tanzanienne, de la période du socialisme tanzanien à 1994 où le président Ali H. Mwinyi lui décerne à titre posthume, en raison de son œuvre littéraire, la *Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania* ou « médaille de la République Unie de Tanzanie ». Notre hypothèse interprétative est que la forme des poèmes, dans leurs mètres, dans les éléments hétérogènes qu'ils peuvent associer et aussi leur langue, nous disent quelque chose de la construction nationale. En décrivant de manière fine et rigoureuse les différentes

transformations et conservatismes à l'œuvre, nous pourrions entreprendre depuis la pratique créative poétique de Mathias E. Mnyampala, considérée comme officielle, ce que la construction nationale tanzanienne signifie en tant qu'africanisation de la culture nationale.

Mathias E. Mnyampala est un auteur chrétien de confession catholique, nous envisagerons enfin la construction nationale tanzanienne au regard d'une œuvre inédite et dont le processus créatif procède par composition avec des éléments hétérogènes comme le genre NGONJERA. L'essai de Mathias E. Mnyampala intitulé *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » propose une fondation théologique du texte fondateur du socialisme tanzanien par des extraits de la *Bible* et du *Coran* principalement. Le devenir de cette œuvre et son évaluation par le politique seront l'occasion d'une réflexion sur la question de la séparation de l'Etat et des religions au sein de la République Unie de Tanzanie. L'œuvre de Mathias E. Mnyampala est porteuse de sa vision théologique du monde propre et, si nombre de ses livres ont accompagné officiellement la construction d'une culture nationale, ce n'est pas le cas systématiquement. La construction nationale est une entreprise sélective. Si elle peut s'appuyer sur la poésie d'expression swahilie, sur un genre propagandiste en forme de collage ou de juxtaposition d'éléments hétérogènes comme le genre NGONJERA, elle n'en demeure pas moins, en premier lieu, une construction symbolique opérée par le politique. Ce dernier a ses propres raisons d'intégrer, ou non, des éléments à la synthèse composite nationale avant de la promouvoir auprès du public. Les sélections et les exclusions de la définition nationale, les formes métriques et la langue des poèmes de Mathias E. Mnyampala qui ont été retenus officiellement, nous apprennent au sujet du politique tanzanien, quant à une de ses conditions d'existence-même qui est le maintien de l'unité nationale et quant à la décision de sortir du système colonial par une idéologie socialiste à l'esthétique africaine.

I. L'objet « poésie d'expression swahilie »

La définition de ce qui fait la poésie d'expression swahilie est une entreprise qui peut se mener suivant différents angles d'approche. Nous avons retenu celui de la stricte analyse métrique formelle appliquée à des compositions écrites, sans pour autant omettre la récitation à l'oral de ces-dernières quand elle a une influence sur l'écrit. Cette analyse suppose la création de modèles qui tentent de rendre compte des réalités observées ou ressenties et aussi l'identification des différents genres de compositions en vers – nous avons écarté de notre champ d'analyse les compositions en vers libres ou « *mashairi huru* » - ainsi que la détermination des éléments qui permettent de composer des poésies. Ces éléments qui représentent des données de la métrique font aussi l'objet d'une terminologie ou de réflexions théoriques sur la métrique. Nous avons voulu analyser et restituer ce discours esthétique d'après des traités de métrique ou des dictionnaires écrits en *kiswahili*. Il n'est pas vain, dans une démarche d'analyse comme la nôtre de prendre en premier lieu comme source d'informations les textes en vers mêmes où des ouvrages théoriques rédigés dans la même langue que les textes. L'étude des compositions fournit à l'évidence des données primaires et celle des traités en *kiswahili*, l'occasion, difficile à saisir, de sortir de nos préconnaissances sur la métrique, intimement liées au français notre langue maternelle et aux poèmes que nous avons pu y rencontrer ou étudier sans pour autant prétendre tout en connaître. Si la lecture directe des analyses métriques de nos prédécesseurs d'expression swahilie représentait la possibilité d'une minimisation de nos projections de nos connaissances du français vers le *kiswahili*, voire mieux la possibilité de saisir intuitivement des logiques propres à la poésie d'expression swahilie et de pouvoir les faire passer en français de manière discursive ou modélisée, un autre facteur a joué dans cette façon d'aborder et de construire notre objet « poésie d'expression swahilie » qui n'a rien d'un désir d'exclusion des ouvrages rédigés en d'autres langues. A savoir, que les poèmes et les traités de métriques rédigés en *kiswahili* constituent la très grande majorité des informations disponibles en 2012. La poésie d'expression swahilie n'est cependant pas une inconnue du champ scientifique en langues européennes, loin s'en faut. Des centaines de pages de poésies d'expression swahilie en édition bilingue ont été regroupées dans des

anthologies anglo- ou germanophones principalement depuis le XIX^{ème} siècle. Des auteurs comme Carl Velten, J.W.T. Allen, Lyndon Harries, Jan Knappert et bien d'autres encore font partie des passeurs des textes de cette poésie. Il y a eu aussi des articles généraux sur la « prosodie swahili » (Cf GREENBERG, J., H., 1947 ; HICHENS, W., 1962/63 ; ALLEN, J., W., T. : 1967 ; TOPAN, F., M., 1974). Sur le plan épistémologique, une différence ressortait pourtant dans les grilles d'analyse des éléments considérés comme fondamentaux pour la métrique des compositions en vers d'expression swahilie. S'agissait-il d'un système de pieds définissant un noyau rythmique sur le plan syntaxique (MEEUSEN, A., E., 1967) ou d'un système de rimes syllabiques (*vina*) et de décompte de syllabes (*mizani*) qui créaient les vers (ABEDI, K., A., 1954 ; SHARIFF, I., N., 1988 ; MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 ; KING'EI, K. *et al*, 2001) ? Les deux théories en présence étant fondées et démontrées par des faits objectifs liés aux observations des textes poétiques en vers d'expression swahilie, leurs règles ne pouvaient-elles pas contribuer à la génération des vers mais à des niveaux hiérarchiques différents ? La question dans ce cas aurait été de voir si l'une des théories était plus fondamentale que l'autre sur le plan hiérarchique c'est à dire d'envisager si l'une de ces deux théories concurrentes : celle du noyau rythmique compté en pieds polysyllabiques et celle des rimes (*vina*) et du compte des syllabes (*mizani*), était celle qui fournissait le *cadre* structural d'une composition ou au contraire si elle présupposait ce cadre pour se développer à son tour¹. Ces inconnues persistaient donc et, en l'absence de modèles formels, aux éléments définis de manière univoque et explicite, des imprécisions subsistaient par le recoupement des informations contenues dans la littérature existante. Il nous a donc fallu dans le premier temps de notre recherche définir un formalisme et des termes métriques en vue de la production de modèles métriques généraux. Nous nous sommes appuyés sur le traité de métrique du Cheikh Kaluta Amri Abedi intitulé *Sheria za kutunga mashairi na diwani ya Amri*, ce qui signifie en français « Les lois de la composition de poésies et l'anthologie poétique d'Amri » (ABEDI, K., A, 1954) avec une première ambiguïté dès le titre de cette œuvre car le nominal pluriel de classe 6 '*mashairi*' peut désigner à la fois un genre poétique déterminé ou des poésies en général. Nous le voyons les définitions formelle et terminologique étaient nécessaires car des comparaisons des

¹ C'est un système métrique de quantification mixte en syllabes et en pieds que présentent les vers de l'*Utendi wa Haudaji* (Cf VIERKE, C., 2011).

définitions au sein d'un même ouvrage mais aussi par comparaison des ouvrages entre eux donnaient lieu à des résultats différents, parfois liés au polysémisme mais aussi contradictoires d'un auteur à l'autre comme nous le verrons dans le cas du genre UTENZI dont les définitions divergent chez les auteurs d'expression swahilie eux-mêmes. Dans les cas de polysémie ou de contradictions, nous donnerons plusieurs modèles car nous faisons œuvre descriptive et non normative dans ce travail, à moins que les différences ne soient qu'apparentes et puissent être réduites à un principe plus général ou un modèle intégré. L'ouvrage du Cheikh Kaluta Amri Abedi est significatif à plus d'un titre. Il fait partie des rares traités de métrique relatifs aux poésies d'expression swahilie mais aussi, publié en 1954, c'est le premier traité de métrique à avoir sorti les connaissances requises des cercles des lettrés et élites swahilis – qui se les transmettaient oralement par la pratique et l'exemple, avec une diffusion restreinte des connaissances techniques à l'extérieur de ces cercles – pour mettre à la portée du lecteur swahilophone les techniques et le goût de la composition en vers. Le traité a isolé et décrit sur les plans linguistique, stylistique et métrique, deux des genres les plus utilisés dans la poésie d'expression swahilie : les genres TENZI et SHAIRI. Il est notable que son auteur n'est pas swahili et est originaire d'Ujiji sur la rive orientale du lac Tanganyika à l'intérieur du continent africain. Car c'est le trésor littéraire issu de la culture swahilie née sur la côte et les îles de l'océan indien qui est révélé au public swahilophone. Le traité réalise la possibilité d'une expansion de certains éléments de la culture littéraire swahilie à l'échelle de l'Afrique orientale et centrale après l'expansion de son support linguistique : le *kiswahili*.

Le deuxième traité par ordre chronologique s'intitule « *Tungo zetu, Msingi wa Mashairi na Tungo Nyinginezo* » soit « Nos compositions, fondement des poésies de genre *mashairi* et d'autres compositions » et a été publié par Ibrahim Noor Shariff en 1988 (SHARIFF, I., N., 1988). Sur le plan des données disponibles, c'est à l'heure actuelle le traité le plus complet de métrique. Il fait sien le dogme de l'école de Lamu/Mombasa et de Cheikh Khamis Bin Nassor Al Nabhany d'un nombre fixé et définitif de *treize* genres différents de poésie swahilie (Cf Utangulizi in CHIRAGHDIN, S., 1987). Le traité n'est cependant pas une description neutre et impartiale de l'activité de composition en vers d'expression swahilie car il intervient dans le cadre d'une volonté patrimonialiste présente dans certains milieux swahilis : « *Tungo zetu* » dit en effet « nos [c'est moi qui souligne NDT] compositions » ce

qui signifie nos compositions à nous les Swahilis héritiers légitimes de la culture swahilie et de sa langue correcte. Les données textuelles, terminologiques et métriques disponibles rendent précieux ce traité qui se veut par ailleurs être une incitation à la réappropriation de leur culture par les Swahilis devenus minoritaires démographiquement au sein de la swahilophonie. A ce titre certains auteurs européens sont sévèrement critiqués et des fautes effectivement assez grossières datant du début de la colonisation et œuvres d'amateurs plus ou moins éclairés sont mises en exergue. Mais c'est le cas aussi d'auteurs non-swahilis et africains comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi auquel Shariff apporte – de manière par ailleurs respectueuse et courtoise – la contradiction, exemples à l'appui. La position dogmatique et autochtone, fort informée de Shariff nous semble influente. Elle souffre cependant de son présupposé de départ : à savoir que les fondements des poésies se trouvent dans des poésies rédigées par des Swahilis sur le sol de *l'Uswahilini* « la terre des Swahilis ». Cette confusion entre origine swahilie du socle classique des compositions en vers et swahilité actuelle dans ses localisations, personnalisations et textes élimine les œuvres rédigées par des non-swahilis, au premier chef celles de Mathias E. Mnyampala qui est pourtant lui-même extraordinairement conservateur des formes classiques et reconnu comme tel. L'œuvre de Shariff – par son côté figé – ne permet pas non plus de penser les innovations métriques fondées sur des transformations des valeurs des paramètres traditionnels de la métrique. Pourquoi ne pas faire des TENZI avec des strophes/*ubeti* de six lignes au lieu des deux lignes (*mishororo*) séparées en distiches de la tradition (*mila*) comme le fera Julius Kambarage Nyerere dans l'introduction de *Mashairi ya hekima na malumbano ya ushairi* de Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., c. 1965) ? Si des principes généraux sont respectés, certains auteurs feront varier la valeur des paramètres – dans le cas précédent celui du nombre de lignes – et cette pratique appartient aux innovations métriques apportées par des auteurs d'expression swahilie sans distinction de leur origine ethnique. Par ailleurs les principes aussi pourront être pris en compte et transformés. Le traité s'oppose donc de manière frontale aux compositions en vers libres mais aussi aux innovations métriques de la sorte. Ce traité partisan, tout en étant très complet se prive des données liées à la création de nouveaux genres versifiés comme le NGONJERA de Mathias E. Mnyampala surtout quand ils sont le fait de personnes suspectées *a priori* d'insuffisance au niveau culturel car non-swahilies. Notre analyse formelle et nos modélisations peuvent donc s'appuyer sur cette base de données mais de par leur abstraction et leur plus grande

généralité, elles n'y sont pas d'une certaine manière conforme car elles pourront aussi s'appliquer à des formes innovantes que lui rejette.

Le dernier traité pris en compte est celui de Kitula King'ei et James Amata Kemoli publié en 2001 à Nairobi sous le titre « *Taaluma ya Ushairi* » ou « Précis de poésie » (KING'EI, K. *et al*, 2001). Ce dernier est moins complet que celui de Shariff mais il prend en compte un corpus plus large de poésie en vers et nous fournira de ce fait un enrichissement de nos modèles du fait de la plus grande variété de son information. D'autres livres existent en *kiswahili* grâce à l'auto-édition mais n'apportent pas de connaissances supplémentaires. Parfois peu rigoureux, parfois des calques des traités plus sérieux, nous les avons lus tout en mesurant les limites. D'autres traités swahilophones ou non ont pu nous échapper car la recherche se fait au hasard des rencontres et des livres disponibles au moment de nos passages au Kenya, en Tanzanie et en Ouganda dans les bibliothèques et dans les librairies. A ce titre nous souhaiterions surtout proposer des méthodes d'analyse et de formalisation ainsi qu'une terminologie réfléchie, que nous appliquerons par ailleurs au corpus poétique de Mathias E. Mnyampala. Le présent travail, s'il a voulu tendre à l'exhaustivité ne pouvait pour des raisons pratiques avoir une visée totalisante. Nous avons aussi pris en compte les définitions de dictionnaires monolingues spécialisés comme le « *Kamusi ya Ushairi* » ; « Dictionnaire de poésie » de K. W. Wamitila (WAMITILA, K., W., 2006) ou généraliste comme celui du *Taasisi ya Uchunguzi wa kiswahili* « institut d'étude du kiswahili » (TUKI, 2004), ainsi que les caractéristiques des textes eux-mêmes qui peuvent ne pas rentrer dans les cadres préétablis et nous faire réviser nos modèles. Là encore les divergences théoriques pouvaient soit être formalisées telles quelles, soit être ramenées à des principes plus généraux dans des modèles abstraits intégrés.

1. Le patrimoine culturel des *Waswahili* en partage

Tels une goutte d'eau au sein de l'océan en expansion qu'est devenue la swahilophonie avec ces dizaines de millions de locuteurs², certains Swahilis (*Waswahili* dans la langue) ont développé et partagent la conscience d'une dépossession de leur propre langue et d'une dégradation de ses formes littéraires ou de sa grammaire. Ce ressentiment se double d'un sentiment de marginalisation des populations. Marginalisation économique et politique de l'archipel de Zanzibar au sein de la République unie de Tanzanie, mise en minorité des Swahilis dans leurs centres historiques comme Mombasa devenu un grand port international multiculturel. À Lamu où le projet de construction dans la baie de Manda du plus grand port d'Afrique de l'est, le « *Lamu megaport* », de moyens de transports internationaux (route, train) et d'un oléoduc destinés à désenclaver l'Ouganda, le Sud Soudan et l'Éthiopie en leur assurant un accès kenyan à la mer et à servir de porte d'entrée en Afrique orientale du commerce mondial laisse supposer une accélération de la tendance à la dissolution des communautés historiques swahilies ou à leur mise en contact intensif au sein de courants culturels, démographiques et économiques de grande ampleur liés à la mondialisation des échanges ou aux migrations intra-africaines. De manière paradoxale le *kiswahili* participe de cette dynamique dissolvante de l'identité swahilie de par sa grande expansion. La standardisation comme la dialectalisation secondaire³ du *kiswahili* ont échappé à ces swahilophones d'origine swahilie ainsi que le discours universitaire du fait des statistiques

² Qui pourrait donner une estimation acceptable de ce nombre tant une partie de la swahilophonie est ancrée dans des zones en guerre d'influences internationales depuis les années 1990 dans certaines régions situées à l'Est de la République Démocratique du Congo, le Kivu par exemple, où l'idée d'un recensement des populations n'est pas une priorité et l'activité de recherche téméraire ? Le Kenya et la Tanzanie qui eux disposent d'Etats qui pratiquent des recensements sont peuplés respectivement de 43 et 43,6 millions d'habitants (est. juillet 2012, *World Fact Book*). Tous ne sont pas swahilophones et quand ils parlent le *kiswahili* c'est à des degrés divers de compétences et suivant des dialectes parfois différents du *kiswahili sanifu* (standard) mais le « *kiswahili* » considéré dans sa globalité étant la langue officielle de la République Unie de Tanzanie et une langue nationale de la République du Kenya nous pouvons donc voir ici une indication que la swahilophonie (qui comprend d'autres pays africains : Ouganda, Rwanda, Burundi, Zambie, Mozambique, Somalie et la sixième région de l'Union Africaine qu'est la diaspora) représente un ensemble massif de locuteurs probablement supérieur à 80 millions. Mais jusqu'où monte ce chiffre si l'on y inclut la RDC ? Nous ne le savons pas.

³ La dialectalisation secondaire du *kiswahili* correspond au devenir de cette langue en Afrique centrale après son implantation au XIX^e siècle et son contact avec d'autres langues de la famille *bantu* principalement. Il s'agit du *kiswahili* dit des grands lacs ou « Congo-swahili » et de ses différentes variétés (Lubumbashi, Bukavu, Goma, Kisangani, etc). Ses variétés sur le plan des structures linguistiques (phonologie, morphologie, syntaxe, sémantique et lexique) ne sont pas toutes connues avec précision du fait de raisons pratiques et éthiques liées à la récurrence de guerres dans cette région du monde.

démographiques qui les rendent minoritaires en swahilophonie. En Tanzanie le *kiswahili* du fait de la politique linguistique post-*uhuru* (indépendance) qui en a fait un pilier de l'unité nationale est devenu la langue maternelle de millions de locuteurs qui n'ont jamais entretenu un rapport généalogique à la swahilité. La situation sur le plan de la littérature et de la poésie est rendue plus sensible dans la zone des dialectes du Nord du *kiswahili* comprise entre le Sud de l'actuelle Somalie et Mombasa, en passant par l'archipel de Lamu. Elle réalise le paradoxe d'être à l'origine des compositions en vers les plus anciennes comme « *Swifa ya Mwana Yanga/Kumsifu Yanga* » attribuée à Fumo Liyongo de Pate (archipel de Lamu) et datée de 1532 ap. J.-C. ou « *Hamziyya* » datée de 1652 (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 26), d'être le lieu historique de la formation principale du socle classique de la poésie swahilie au XIX^{ème} siècle avec des auteurs comme Muyaka bin Haji (1776-1840), Ali Athmani Koti (1776-1834), la femme poète Mwana Kuona bt Mshamu (1790-1860) et d'autres (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : pp 49-55) tout en ayant vu ses dialectes du *kiswahili* exclus de la standardisation basée majoritairement sur le *kiunguja* de l'archipel de Zanzibar situé dans la zone des dialectes du Sud du *kiswahili*. D'une certaine manière l'une des sources majeures de la langue littéraire classique swahilie a été ignorée par la standardisation dans les années 1930-1940 (RICARD, A., 2009 : 36) puis sa langue a considérablement perdu de l'influence au sein des pratiques linguistiques quotidiennes de la swahilophonie du fait de l'expansion/transformation *continentale* du *kiswahili* (KARANGWA, J. de D., 1995 : pp 26-46) et du soutien apporté avec les moyens des États kenyan et tanzanien (éducation, media, institutions) au *kiswahili sanifu* (standard). Cette tradition poétique est pourtant passée avec ses mètres et ses techniques à l'échelle de l'Afrique orientale et centrale. Elle est d'ailleurs reconnue et valorisée par les autres poètes swahilophones du continent lorsqu'ils choisissent de composer en vers. Le lexique des dialectes du Nord du *kiswahili* et certaines formes grammaticales sont considérés comme relevant d'un registre élevé de la langue poétique et sont employés dans des compositions d'expression swahilie par des auteurs issus de toute la zone de grande expansion du *kiswahili*, y compris par des auteurs comme Mathias E. Mnyampala qui écrivent en *kiswahili sanifu* (standard) dans toute ses œuvres à l'exception des poésies en vers où il introduit et conserve ces formes septentrionales en les associant à des mots et des structures syntaxiques standard. Mais le sentiment du déclin, de l'expropriation de leur propre langue, de certains poètes swahilis a conduit le discours vers l'expression d'une volonté de

réappropriation culturelle et linguistique du *kiswahili* et de revendication d'un héritage usurpé, avec toutes les dérives identitaires que ce type de discours comporte en puissance. L'un des traités de métrique que nous utilisons (SHARIFF, I., N., 1988) s'inscrit explicitement dans ce mouvement patrimonialiste et il nous apparaît convenable de bien en présenter les contours épistémologiques, la grille d'analyse et les buts qui en constituent à la fois la possibilité et la limite. Le célèbre poète de Lamu, Mahmoud Ahmed Abdulkadir (« Mao » de son nom de plume emprunté à celui du dirigeant chinois) saisit et exprime avec véhémence ce sentiment de refus du déclin, de dénonciation et de résistance de la culture swahilie au sein de la swahilophonie. Nous proposons de mesurer directement ses arguments et ses images à la lecture de sa composition de genre SHAIRI intitulée « KISWAHILI !! » que nous avons adaptée pour lui du *kiamu* (dialecte du Nord du *kiswahili*) en français en 2005 à Lamu lors d'un séjour de recherche où nous avons fait sa connaissance. Le poète use de la voix de la *langue-mère* swahilie qui adresse un discours de reproche et de tristesse à ses enfants les *Waswahili* qui l'ont abandonnée aux mains des autres Africains et des étrangers qui la maltraitent, la dénaturent et se l'accaparent :

Kiswahili !!

archive audio : *kiswahili (disque Bleu_Piste2_6m53_12m20)*

<i>Kunyamaa nimechoka, t^hanyamaa hata lini ?</i>	Je suis lasse de me taire, jusqu'à quand garderai-je le silence ?
<i>Wanangu huniepuka, kuwaona natamani</i>	Mes enfants se détournent de moi, je désire les voir
<i>Walobaki kunishika, si wangu ni wawendani</i>	Ceux qui continuent à me suivre, sont les enfants des autres
<i>Mimi nimewatendani, mbona mwanipija zitha⁴ ?</i>	Que vous ai-je fait, Pourquoi me faites-vous la guerre ?
<i>Wanangu mimi wa damu, wana wa Uswahilini</i>	Les enfants de mon propre sang, les enfants du pays swahili
<i>Asili hawana hamu, Yakuniyuwa⁵ ni nani ?</i>	N'ont absolument aucune envie de me connaître, qui même le désire ?

⁴ STD : mwanipiga vita « vous me faites la guerre ».

⁵ STD : Ya kunijua « de me connaître ».

<i>Wamenatiya⁶ kaumu, na wana wa majirani</i>	Ils m'ont laissée à la foule, et aux enfants des voisins
<i>Kosa langu kosa gani ? mbona hunipija zitha ?</i>	Quelle est donc ma faute ? Pourquoi me faites-vous la guerre ?
<i>Mimi mamenu si t^hasa, wala sina punguwani</i>	Moi votre mère je ne suis pourtant pas stérile, et je ne suis point inepte
<i>Nimezaa Wamambasa, na kungine Zisiwani</i>	J'ai donné naissance aux gens de Mombasa, et en d'autres endroits dans les îles
<i>Nizee⁷ wanasiyasa, na ziyongonzi⁸ wa dini</i>	J'ai enfanté les politiciens, et les guides religieux
<i>Mafundi wa kulla fani, na washujaa wa zita</i>	Les artisans de tous les métiers, et les héros des guerres
<i>Ndimi mamake Muyaka, piya Mwengo Athumani</i>	C'est moi la mère de Muyaka ⁹ , aussi de Mwengo Athumani
<i>Nazahidi kadhalika, na wengi wake wendani</i>	Et d'autres encore à son image, un grand nombre de ses camarades
<i>Ali Koti na Mataka, wote mbwa moya karini¹⁰</i>	Ali Koti ¹¹ et Mataka ¹² , tous sont d'un même siècle
<i>Walitoka matumboni, wakawaa kama nyota</i>	Ils sortirent de la matrice, puis étincelèrent comme les étoiles
<i>Inkishafi ngaliya, ukisome na Kidani</i>	Regarde l' <i>Inkishafi</i> ¹³ , puis lis Kidani aussi
<i>Ndipo takapokuelea, nikwambiyao mwendani</i>	C'est là que tu comprendras, ce que je te dis compagnon

⁶ STD : Wameniachia « ils m'ont laissée ».

⁷ STD : Nimezaa « j'ai donné naissance ».

⁸ STD : 'Viongozi' « les guides ».

⁹ Muyaka bin Haji (1776-1840) est un célèbre poète swahili de Mombasa (Kenya) (CHIRAGHDIN, S., 1987 : pp 6-10).

¹⁰ STD : 'mwa moja karne' « d'un même siècle ».

¹¹ Ali Athmani Koti (1776-1834) est un célèbre poète swahili de Pate (Kenya) (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 52).

¹² Muhammad bin Shee Mataka al-Famau (1825-1868) est un poète et héros de la résistance à la domination de Zanzibar. Sa mère est la célèbre femme poète Mwana kupona bt Mshamu (1790-1860) de Siu (Kenya) (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 52).

¹³ Composition de Sayyid Abdallah bin Ali bin Nassir (c.1720-c.1820) en vers très réputée dans les milieux des poètes swahilis (SHARIFF, I., N., 1988 : 55).

<i>Ni t^hungo zimebakiya, na hazifia athilani</i>	Les poésies nous sont restées, et elles ne sont pas du tout mortes
<i>Walozit^hunga ni nyani¹⁴ ? Ni wanangu walopita</i>	Qui sont ceux qui les ont composées ? Ce sont mes enfants qui sont passés
<i>Na malenga wa Mvita, na piya Chiragudini</i>	Et les maîtres de poésie de Mvita [Mombasa NDT], et aussi Chiragudini ¹⁵
<i>Nyayo walizifuwata, hawakukiri uduni</i>	Ils marchèrent dans leurs pas, ils n'admirent pas la médiocrité
<i>Nabahany huteta, lakini hufaliyani ?</i>	Nabahany ¹⁶ s'oppose, mais quel est le résultat ?
<i>Ndiye pweke uwandani¹⁷, ingawa ameikita</i>	C'est lui le seul sur le champ de bataille, bien qu'il se soit redressé
<i>Bado kuzaa naweza, siyakoma¹⁸ ukingoni</i>	Je peux encore donner naissance, je ne suis pas encore arrivée au bout du chemin
<i>Lakini mumenipuza, mumeitowa¹⁹ fuwoni</i>	Mais vous m'avez négligée, vous vous êtes retirés de la forge
<i>Wangine meitokeza²⁰, kunipangiya kanuni</i>	D'autres se sont présentés, pour me définir des règles
<i>Musamiyati kubuni, nyinyi mulipowata²¹</i>	Créer du vocabulaire, tandis que vous abandonniez
<i>Huliya kisikitika, changaliya²² jaridani</i>	Je pleure et me désole, lorsque je regarde dans une revue
<i>Wengi wanaoandika, si wanangu ni wageni</i>	La plupart de ceux qui écrivent, ne sont pas mes enfants mais des étrangers

¹⁴ STD : 'nani' « qui »

¹⁵ Auteur kenyan d'expression swahilie, Chiraghdin Shihabdin a publié des ouvrages de référence sur le *kiswahili* dans les années 1970.

¹⁶ Cheikh Ahmed Nabhany est né le 27 novembre 1927 à Lamu (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 56). Poète swahili et théoricien de la poésie swahilie, il est le fondateur et fervent militant de la théorie des TREIZE genres poétiques en nombre clos et de règles fixes (Cf Utangulizi in CHIRAGHDIN, S., 1987).

¹⁷ STD : 'uwanjani' « sur le terrain/champ de bataille ».

¹⁸ STD : 'sijakoma' « je n'ai pas encore atteint ».

¹⁹ STD : 'mmejitoa' « vous vous êtes ôtés ».

²⁰ STD : 'wengine mejitokeza' « d'autres se sont présentés ».

²¹ STD : 'Mlipocha' « tandis que vous abandonniez ».

²² STD : 'nikiangalia' « quand je regarde ».

<i>Idhaani kadhalika, wapeka t^hungo ni nyani ?</i>	À la radio également, qui sont ceux qui envoient des poèmes
<i>Wengi hawatoki pwani, licha kuwa mbwa²³ Mvita</i>	Beaucoup ne viennent pas de la côte, pas même de Mvita [Mombasa NDT]
<i>Angaliya na zitabu²⁴, zisomeshwao shuleni</i>	De même regarde dans les livres, qui sont lus à l'école
<i>Hazandikwi na Rajabu, Si Sudi wala si Shani</i>	Ils ne sont pas écrits par Rajabu ²⁵ , ce n'est ni Sudi ²⁶ ni Shani ²⁷
<i>Njoroge ndiyo katibu, ashishiyao sukani</i>	Njoroge ²⁸ c'est lui l'écrivain, celui qui tient le gouvernail
<i>Charo na wake wendani, nao nyuma hufuata</i>	Charo ²⁹ et ses camarades, viennent quant à eux à la suite
<i>Hualikwa kongamano, chend'a hurudi ndiyani³⁰</i>	Quand je suis invitée à une conférence, je m'en retourne en chemin
<i>Huona utungu³¹ mno, kuwa nyinyi siwaoni</i>	Je ressens trop d'amertume, car vous je ne vous vois pas
<i>Na huziuma zitano³², lakini nitende nini ?</i>	Je mords mes cinq doigts, mais que puis-je faire ?
<i>Wanangu mumeikhini³³, mamenu mumeniwata</i>	Mes enfants vous vous êtes trahis vous-mêmes, moi votre mère vous m'avez abandonnée
<i>Nahuliya kwa matozi³⁴, changaliya³⁵ mitihani</i>	Je verse des larmes, quand je regarde les examens
<i>Wanafundi wa Kibwezi na wa Kisumu³⁶ ziwani</i>	Les élèves de Kibwezi, et de Kisumu sur le lac

²³ STD : 'mwa' « de ».

²⁴ STD : 'vitabu' « les livres ».

²⁵ Nom d'homme (musulman), nom également du 7^{ème} mois lunaire, sacré chez les arabes païens, et correspondant par la suite au voyage de Mahomet à Jérusalem, puis au ciel, le 27^{ème} jour.

²⁶ Nom de famille (musulman).

²⁷ Prénom féminin (musulman).

²⁸ Prénom *kikuyu* (« non-muslim people » précise Mau).

²⁹ Nom *giriama* (« coast people, non-swahili » précise Mau).

³⁰ STD : 'nikienda hurudi njiani' « Je m'en retourne en chemin ».

³¹ STD : 'uchungu' « amertume ».

³² STD : 'Huwa ninaviwata [vidole NDT] vitano' « je me mords les cinq [doigts NDT] ».

³³ STD : 'mmejihini' « vous vous êtes trahis vous-mêmes ».

³⁴ STD : 'Huwa ninalia kwa machozi' « je verse des larmes ».

³⁵ STD : 'nikiangalia' « quand je regarde ».

<i>Ndiyo wanaobarizi, waliyoko kileleni</i>	Ce sont eux qui lancent le défi, ceux qui sont au sommet
<i>Mulotoka kwetu pwani, muko tini³⁷ hukokota</i>	Vous qui venez de chez nous sur la côte, vous êtes en dessous à traîner
<i>Wafanyao utafiti, wa digrii zuwoni³⁸</i>	Ceux qui font de la recherche, de niveau supérieur dans les universités
<i>Waswahili ni katiti, au hawapatikani</i>	Les Swahilis sont très rares, à moins d'être introuvables
<i>Ni nyani nimlaiti ? Mwenye makosa ni nyani ? Mimi hamunithamini, mgine hamukupata</i>	Qui dois-je blâmer? Qui est le fautif ? Moi vous ne me donnez aucune valeur, une autre [mère NDT] vous n'avez pas eue
<i>Kiwasikiya hunena, huniongonga moyoni</i>	Lorsque je vous entends parler, cela me soulève le cœur
<i>Tharafu hakuna tena, nahau naitamani</i>	Il n'y a plus de grammaire, la syntaxe je l'attends
<i>Na hata ladha hayana, kama mashapu kanwani</i>	Même le goût n'est plus là, comme un reste de chique dans la bouche
<i>Sielewi hunenani, huimba au huteta</i>	Je ne comprends pas ce que vous dites, vous chantez ou vous vous disputez ?
<i>Lau Muyaka tarudi, ae tena duniyani</i>	Si au moins Muyaka revenait, qu'il fusse à nouveau au monde
<i>Mwanangu itambidi, kwenenda mahakamani Ahe tena mashahidi, waniyuwao yakini</i>	Mon enfant il lui faudrait, aller au tribunal Qu'il amène en plus des témoins, qui me connaissent vraiment
<i>Nyute mwende gerezani, kwa hatiya kuwapata</i>	Que tous vous alliez en prison, pour la culpabilité reconnue

³⁶ Kibwezi est une ville située au Nord-est du Kenya et Kisumu est à l'Ouest sur le lac Victoria. Ces deux villes sont prises comme exemples de lieux habités par des non-swahilis extérieurs à la côte swahilie de l'océan indien. Kisumu est par ailleurs majoritairement peuplée de Luo, l'un des groupes ethniques démographiquement dominant du Kenya.

³⁷ STD : 'chini' « en dessous ».

³⁸ STD : 'vyuoni' « dans les écoles ».

<i>Wallahi hamuna ghera, wala hamuna imani</i>	Par Dieu vous n'êtes pas jaloux, ni n'avez confiance
<i>Hamuna la kuwakera, kuwa hamunithamini</i>	Rien ne vous gêne, car vous ne m'appréciez pas
<i>Mimi ni kama mpwira, hutezewa uwandani</i>	Je suis comme un ballon, avec lequel on joue sur le terrain
<i>Hupijwa teke ndiyani, nakula anaepita</i>	Je reçois des coups de pied en chemin, par chacun qui passe
<i>Hata kwenye ushairi, waso wangu wamebuni</i>	Même dans la poésie, ceux qui ne sont pas les miens ont inventé
<i>Zilizo huru bahari, kwa kuoleza wageni</i>	Celles du genre libre, en imitant les étrangers
<i>Mimi hayo siyakiri, si mashairi kifani</i>	Celles-là je ne l'ai pas encore acceptées, ce ne sont pas de vraies poésies
<i>Hayo yote ni kwa nini ? Hizo ni mbinu za zita</i>	Tout cela est dans quel but ? Celles-là sont des méthodes de guerre
<i>Hambiwa mwenyewe sina, hini³⁹ ni ajabu gani ?</i>	On me dit que je n'ai pas de propriétaire, quel est donc ce prodige ?
<i>Huwae kakosa shina ? Kawa na tandu yangani ?</i>	Comment se peut-il que j'ai manqué d'un tronc, et que mes branches soient dans le ciel
<i>Nyani alonipa ina⁴⁰ ? Alonandika ni nyani ?</i>	Qui est celui qui m'a donné un nom ? Celui qui m'a écrite qui est-ce ?
<i>Kiwa si uswahilini, ni wapi nilipopata ?</i>	Si ce n'est au pays swahili, où l'ai-je obtenu ?
<i>Kuwa wengi huninena, si dhalili athilani</i>	Que beaucoup me parlent, n'est pas du tout un signe
<i>Ya kuwa wenyewe sina, Kiingereza hamuoni ?</i>	De ce que je n'ai pas de propriétaires, ne voyez-vous pas l'anglais ?
<i>Hunenwa na wengi sana, pembe zote duniyani</i>	Beaucoup le parlent, de tous les côtés du monde
<i>Kina na kwao shinani, miziye haikukata</i>	À son tronc il a pourtant un foyer, ses racines ne sont pas coupées

©Mahmoud Ahmed Abdulkadir « Mao » c. 2000, Lamu, Kenya

³⁹ STD : 'hii' « ceci ».

⁴⁰ STD : 'nani aliyenipa jina ?' « qui m'a donné un nom ? ».

La poésie « *Kiswahili !!* » de Mao exprime avec force le sentiment d'aliénation culturelle ressenti par certains Swahilis et les appellent à réagir. Nous ne le dirons pas mieux que lui. S'il est certain que Mao n'est pas un cas isolé et que la volonté de réappropriation de l'héritage swahili par des Waswahili trouve des réalisations comme le traité de métrique d'Ibrahim Noor Shariff (SHARIFF, I., N., 1988) qui nous servira plus loin de référence ou des discussions animées⁴¹ entre partisans et adversaires des poésies en vers libres (*mashairi huru*), une étude de psychologie sociale détaillée serait fort intéressante à mener sur le sujet du sentiment du déclin, de la marginalisation et au final de la haine de soi au sein des sociétés swahilies de la côte et des îles de la rive africaine de l'océan indien. Ceci sort de notre champ d'étude qui ne peut pas cependant taire ce sentiment swahili dont on sait qu'il est dangereux dans certaines récupérations politiques et est un terreau des extrémismes. Mao dans son poème nous dit bien :

« Par Dieu vous n'êtes pas jaloux, ni n'avez confiance

Rien ne vous gêne, car vous ne m'appréciez pas

Je reçois des coups de pied en chemin, par chacun qui passe ».

L'honneur est perdu quand les enfants de la langue-mère la laissent être dénaturée par les autres, par n'importe quel passant. Quelle identité peut se construire avec une telle représentation de la langue-mère et par association évidente de la mère ? N'est-ce pas l'image du viol qui se dessine en filigrane derrière le texte de cette strophe/*ubeti* ? Un viol de l'imaginaire⁴² qui se produit dans l'indifférence des enfants swahilis qui méprisent leur propre mère et deviennent les complices des malfaiteurs que Mao présente tour à tour

⁴¹ Nous avons été témoins en 2009 dans les locaux du Goethe-institut de Nairobi (Kenya) d'un incident verbal où Cheikh Nabhany, défenseur de la théorie des TREIZE genres poétiques swahilis (Cf Utangulizi in CHIRAGHDIN, S., 1987), s'est vu pris à parti lors de questions à la salle dans le cadre du *Festival for performance literature Jukwaani* par un jeune artiste. Ce dernier mettait en question l'autorité et la légitimité de Cheikh Nabhany à fixer des normes définitives à la composition poétique d'expression swahilie en vers. Le court et vif échange s'est clos par l'insulte adressée à Cheikh Nabahani qualifié de « *Dikteta !* » ; « dictateur » qui s'emportant répondit « *Tunaweza kujitenga !* » ; « Nous pouvons faire sécession ! ». Il ne nous semble pas que cette question de la dictature poétique vs la création *ex materia* de règles soit uniquement une anecdote.

⁴² Le livre éponyme d'Aminata Traoré traite plus de la thèse de la violence perpétuelle de l'Occident contre l'Afrique (TRAORÉ, A., 2002). Nous y trouvons une certaine analogie chez Mao où il bien question de guerres (*zita*) et où certains phénomènes évoqués comme la standardisation du *kiswahili* portent le sceau de « l'Occident ». Il est probable que Mao n'avait pu avoir connaissance de ce livre étant donné les périodes de rédactions contemporaines des deux textes et de la langue d'écriture d'Aminata Traoré.

comme des compagnons (*wendani*), des Kenyans non-swahilis avec des prénoms stéréotypiques *kikuyu* comme « Njoroge » ou *giriama* comme « Charo », des Luos désignés par Kisumu le nom de la ville de la rive orientale kenyane du lac Victoria où ils sont majoritaires, des étrangers (*wageni*) en général et finalement par quiconque trouve la langue-mère sur son chemin. Notre présente étude se fait sous deux angles d'approche, l'analyse métrique et la politique en rapport à la construction nationale tanzanienne et non kenyane dans laquelle s'est retrouvé inscrite l'histoire de l'archipel de Lamu. Ce sentiment swahili de tristesse et de colère est pris en compte en ce qu'il peut constituer un prisme au travers duquel passent les réalités décrites – en particulier la métrique formelle des textes. En ce qui concerne la langue d'écriture, Mao rejette de manière métaphorique le *kiswahili* standardisé, incompréhensible, inexpressif comme le goût d'une « chique » usée (*makapu*) dans la bouche (et dont la destinée est le crachat). Cette langue n'a plus de grammaire (*tharafu*) ni de syntaxe (*nahau*) et a été forgée dans ses règles (*kanuni*) et son lexique (*musamiyati*) par les autres (*wangine*). Chacun y apporte sa contribution comme un coup de pied (*teke*) relevant peut être d'une stratégie cachée et intentionnelle de guerre culturelle que l'auteur interroge. Les ouvrages scolaires attenants au *kiswahili* sont écrits par des Kikuyus ou des Giriama. Les meilleures notes à l'école sont obtenues par des Luos de l'ouest kenyan. Mao parle aussi explicitement de la recherche (*utafiti*) sur le *kiswahili* où les Swahilis sont d'une rareté particulière. Ce sentiment d'exaspération a un effet qui se retrouve dans le livre d'Ibrahim Noor Shariff (SHARIFF, I., N., 1988) et qui constitue en une attitude de défiance, voire d'hostilité, à l'égard du discours théorique sur les mètres de la poésie swahilie lorsqu'il est le fait de non-swahilis. Ainsi les erreurs d'interprétation métrique d'ABEDI Kaluta Abedi, né à Ujiji (Tanzanie) et d'origine congolaise par son père (ABEDI, B., K., A., 2010 : 1) sont exposées et corrigées (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62). Mais aussi une partie du chapitre cinq du livre de Shariff est réservée à la compréhension des causes et des raisons des erreurs faites par les étrangers : « *Upungufu katika utafiti na maelezo ya wageni* » ; « Insuffisance dans la recherche et les explications des étrangers » (Cf « *MLANGO WA TANO UPUNGUFU KATIKA MAELEZO YA TUNGO* » ; « CHAPITRE CINQ INSUFFISANCE DANS LES EXPLICATIONS DES COMPOSITIONS » in SHARIFF, I., N., 1988 : pp 161-182). L'une d'elle serait que les chercheurs écrivent sur le sujet des compositions (*tungo*) sans connaître la métrique (*arudhi*). Ce phénomène est illustré dans une partie dédiée du même chapitre

« *Upungufu unaotokana na kutojua arudhi* » ; « Insuffisance provenant du fait de ne pas connaître la métrique » (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 161-182).

Mais toutes ces erreurs et omissions semblent finalement difficilement explicables de la part de leurs savants auteurs si ce n'est pas une intention *volontaire* de les commettre. Le but possible de ce qui serait alors une tentative délibérée de destruction de la poésie swahilie est traité dans la partie du chapitre cinq intitulée « *Mfano wenye lengo la kupindua dini kwa kugeuza tarehe* » ; « Exemple où le but est de renverser la religion en changeant les dates » (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 161-182). Les erreurs délibérées viseraient à porter atteinte pour des raisons religieuses aux compositions qui souvent s'inscrivent dans un imaginaire islamique. La théorie proposée du complot trouvera par ailleurs un élément concordant et une preuve visuelle de l'existence d'une hostilité à l'égard de l'Islam illustrée par un dessin tiré d'un journal satirique et humoristique anglais « *PUNCH OR THE LONDON CHARIVARI* » daté du 30 novembre 1889 et portant le titre « *THE NEW CRUSADE* » ; « LA NOUVELLE CROISADE » (SHARIFF, I., N., 1988 : p.36). La caricature est reproduite intégralement dans le livre de Shariff, d'après sa légende qui cite le *Times* cette dernière serait contemporaine d'une conférence anti-esclavage tenue à Bruxelles : « *The Anti-Slavery Conference opened at Brussels on November 18. All the plenipotentiaries were present.* » ; « La conférence anti-esclavage s'est ouverte à Bruxelles le 18 novembre. Tous les plénipotentiaires étaient présents ». Un personnage – certainement un esclavagiste – est représenté à terre. Il a des traits hybrides entre l'homme, le démon et le chien et est sous la menace d'épées en forme de croix tenues par des chevaliers qui dans l'esprit de la caricature correspondent probablement aux plénipotentiaires dont la présence est évoquée à la conférence de Bruxelles par la légende du dessin. La perception du dessin qu'à Shariff est intéressante et informative :

« *Angalia namna gani dola za Kizungu za Kikristo zilivyochorwa kwa maumbo na sura nzuri, na vipi Mwislamu ulivyochorwa kama mbwa mweusi mwenye pembe za shetani, tayari kuuawa na panga za msalaba.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : p 36)

« Regarde la façon dont les États occidentaux chrétiens [chaque chevalier représente un État NDT] ont été dessinés avec de belles formes et apparences, et comment le Musulman a été

dessiné comme un chien noir avec des cornes de diable, prêt à être tué par les épées en croix. »

Dans le domaine littéraire et la composition poétique en vers, il nous faudra tenir compte de l'idéologie de Shariff dans les effets qu'elle pourrait avoir sur ses définitions métriques. Le livre est précis en ce qui concerne les treize genres poétiques (Cf Utangulizi in CHIRAGHDIN, S., 1987) qu'il décrit et c'est le livre le plus détaillé au moment de notre rédaction. Mais ces genres sont considérés comme définitifs. Ils appartiennent aux Swahilis et si un nouveau genre devait se faire jour, Shariff ne revendique pas l'exhaustivité pour son étude, ce devrait être un genre traditionnel au sein des sociétés swahilies. Les formes libres sont un ennemi, et en cela Shariff rejoint la composition de Mao, car elles sont le deuxième volet après la standardisation du saccage de la culture swahilie par la colonisation et ses suites. Se trahir soi-même chez Mao, c'est continuer à raisonner dans les schémas de pensées – *kiswahili sanifu* (standard) et vers libres (*mashairi huru*) en tête – imposés par les anciens colonisateurs. Ce sont des machines de guerre placées au cœur-même de la culture swahilie pour l'asservir. Même si les personnes aux commandes à présent peuvent être d'autres citoyens kenyans non-swahili, ils utilisent des machines autotéliques dont le but propre est la perpétuation de la domination culturelle occidentale à l'échelle mondiale. N'est-il pas révélateur pour Mao que le caractère de propriétaires (*wenyeji*) de leur poésie (*ushairi*) et de leur langue soit refusé aux gens du pays swahili (*Uswahilini*) ? Alors que dans le cas de l'anglais, la langue de l'ancienne puissance coloniale, l'arbre n'est ni coupé, ni déraciné ? Mao, Shariff et d'autres vont se lancer, sur le plan idéologique qui nous occupe dans la mesure où il peut avoir des effets sur le plan de la théorie métrique, dans une démarche patrimoniale d'inventaire et de revendication d'un héritage tombé aux mains d'usurpateurs. Sur le strict plan de la description des mètres de la poésie d'expression swahilie, nous devons donc nous attendre à ce que les schémas mis en place n'aient pas prévu la possibilité d'une création artistique en dehors des seules variations permises par leurs règles fixes. Car ce ne sont pas que les formes libres des poèmes qui sont rejetées mais toute innovation en général. Nous nous trouvons donc en face de l'apparente contradiction d'avoir à nous appuyer sur le traité de métrique de Shariff, qui est le plus complet, afin de définir au contact de ces données nos propres outils de formalisation et de modélisation de la métrique des genres swahilis et d'avoir en même temps pour but de comprendre avec ces

modèles la façon dont un auteur comme Mathias E. Mnyampala s'est engagé dans un processus de création au sein de la métrique. Mnyampala a innové mais il n'a pas abandonné les mètres. Le nouveau genre qu'est le NGONJERA reprend de nombreux traits du genre SHAIRI. Ce genre classique de la poésie swahilie est à nouveau transformé dans le genre MSISITIZO qu'il invente, ou dans un type nouveau – nommé VIDATO – au sein du genre SHAIRI. Car en dehors des épisodes de crispation identitaire swahilie, et tout en reconnaissant aux Swahilis le droit à une prétention à la maîtrise experte des formes classiques ou non de la poésie swahilie, nous ne pouvons que constater que les Swahilis ne sont pas les seuls propriétaires de la langue swahilie qu'ils partagent avec des millions d'autres Africains à l'échelle du continent. C'est la question de la grande expansion d'une langue et des formes culturelles connexes comme la poésie en vers qui se pose au regard de l'histoire des locuteurs et des constructions identitaires individuelles. Cette question et les réactions qu'elle suscite ne sont pas propres au *kiswahili* et se résument au choix de désigner, ou non, quant il s'agit d'œuvres littéraires composées dans une langue donnée, la différenciation chez leurs auteurs de leurs inscriptions dans des généalogies plus ou moins anciennes de locuteurs de cette langue.

2. Des anciens et des modernes ?

L'identité swahilie de Lamu est fluide et dynamique (VERNET, T., 2005) sur le long cours historique. De là, la querelle qui voudrait opposer les locuteurs du *kiswahili* sur la base de l'ancienneté de leur généalogie swahilophone ne devrait pas faire oublier que la swahilité est une notion qui a varié dans le temps et ne présente pas le caractère absolu et immuable d'une essence. En ce qui concerne notre problématique de description de la métrique swahilie, *Tungo zetu* « nos compositions » d'Ibrahim Noor Shariff (SHARIFF, I., N., 1988) permet de définir le *socle classique* de la culture poétique swahilie en vers. Ce socle s'est principalement développé au XIX^{ème} siècle et il comprend les treize genres poétiques qui définissent la poésie swahilie de ce siècle (Cf *Utangulizi in* CHIRAGHDIN, S., 1987). La perpétuation des mêmes techniques de compositions que celles qui prévalaient à cette époque s'est réalisée au XX^{ème} et en ce début de XXI^{ème} siècle par la conservation des genres WIMBO, UTENZI et SHAIRI chez des auteurs de la côte et du continent. Des maîtres de poésies (*malenga*) œuvrent aussi sur les rives du lac Victoria (Nyanza) en appliquant strictement les règles de métrique classique (WALLAH BIN WALLAH, 1988 : pp xviii-xxii) dans des compositions de genre SHAIRI tout en apportant des transformations à la métrique dans d'autres. Un genre du corpus classique tel que défini dans *Tungo zetu* (SHARIFF, I., N., 1988) comme le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI porte le nom de deux compositions célèbres et réputées (Cf Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI). Ce genre n'est pas productif et ne comprend que quelques exemplaires. La logique classificatoire de Shariff est identique à celle de Nabhany (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 83) qui pourra être interrogée par la suite. Mao, Shariff et Cheikh Nabhany ne proposeraient-ils pas, sur la base de ce corpus classique, une version renouvelée de la querelle entre anciens et modernes ? Les anciens composant en conformité avec les règles du corpus classique et rien qu'elles tandis que les modernes s'en seraient affranchis en composant des formes en vers libres (*mashairi huru*) ?

La composition de genre SHAIRI classique du Cheikh Nabhany placée en ouverture du livre de Shariff semble bien pointer vers une définition en terme d'ancienneté et de noblesse de son camp poétique :

« <i>Kitabu cha Tungo zetu, kina na uketo ndani</i>	Le livre <i>Tungo zetu</i> , renferme de la profondeur en son sein
<i>Hakik'a hichi⁴³ ni chetu, waungwana kisomeni⁴⁴</i>	Certainement celui-ci est à nous, les nobles quand ils ont lu
<i>Kimekusanya ya utu, na mambo ya kizamani</i>	Il a rassemblé des qualités humaines, et des choses d'autrefois
<i>Wasoyuwa wambiyeni⁴⁵, pop'ot'e kukit'apiya⁴⁶</i>	Ceux qui ne savent pas dites leur, partout de le diffuser »

(SHARIFF, I., N., 1988 : ix)

Mais la distinction binaire entre des « anciens » qui composeraient dans les treize genres classiques (Cf Utangulizi in CHIRAGHDIN, S., 1987) et des « modernes » composant en vers libres ne rend pas compte de la réalité de certaines œuvres poétiques, en particulier de celle de Mathias E. Mnyampala. Le corpus poétique de Mnyampala ne comporte pas de formes libres et il ne pourrait donc pas être qualifié de moderne en appliquant cette distinction. Aussi Mnyampala compose dans les règles des genres classiques. Ses livres d'adaptation en vers des *Psaumes, Utenzi wa Zaburi* (MNYAMPALA, M., E., c1965) et des saintes évangiles, *Utenzi wa Injili Takatifu* (MNYAMPALA, M., E., c1967) ne sont fait que de compositions de genre classique UTENZI. La majorité des compositions du *Diwani ya Mnyampala* (MNYAMPALA, M., E., 1963) sont de genre classique MASHAIRI également. Pourtant, les genres nouveaux présents dans son œuvre, comme le MSISITIZO et le NGONJERA, ont un mètre qui présente des caractéristiques communes avec le genre classique SHAIRI mais réalisent des transformations sur le plan de la métrique. La distinction entre anciens et modernes ne

⁴³ STD : 'hakika hiki' « certainement celui-ci ».

⁴⁴ STD : 'wakiwa wamesoma' « quand ils ont lu »

⁴⁵ STD : 'wasiojua waambieni' « ceux qui de savent pas dites-leur ».

⁴⁶ STD : 'popote kukitapia' « partout le diffuser ».

comprend pas de milieu entre la reproduction à l'identique des règles du socle classique de la poésie swahilie et la création *ex nihilo* dont résultent les formes en vers libre. La distinction n'est pas non plus pertinente dans le cas particulier de Mnyampala dont le mode de création est mixte, parfois classique et conservateur des formes métriques et linguistiques anciennes, parfois dérivant ses propres règles métriques des règles classiques c'est-à-dire créant *ex materia*. Mathias E. Mnyampala n'est ni un nihiliste qui refuserait au nom de la modernité de ne composer autre chose que des vers libres, ni un conformiste ou un traditionaliste qui s'en tiendrait à la répétition à l'identique de l'application des règles classiques en rejetant toute forme d'innovation. S'il y a un conflit entre des anciens et des modernes Mnyampala – et ceux qui comme lui composent de plusieurs manières – n'y est pas entré car il est à la fois ancien et moderne. Cette caractéristique formelle des œuvres de Mnyampala est de conséquence sur le plan de sa sélection par les dirigeants socialistes pour la diffusion de l'idéologie *Ujamaa* et la construction nationale. Mnyampala a un mode de composition et de création intégrateur qui est de nature à minimiser les antipathies d'un camp ou de l'autre, au moins chez les anciens ou les modernes modérés. En effet, composant dans les formes des genres classiques UTENZI et MASHAIRI il ne peut que satisfaire à ce moment les anciens auxquels il fait montre de respect et de maîtrise experte des techniques et des structures linguistiques septentrionales. Par ailleurs, ses compositions *ex materia*, bien que ne s'affranchissant pas des règles classiques apportent du neuf et prennent un pouvoir créatif et décisionnel sur ces règles qui pourrait d'une certaine manière montrer aux modernes qu'il n'est pas un traditionaliste fermé et hostile à l'innovation. Le mode de création poétique *ex materia* est une pratique répandue dans la poésie d'expression swahilie qui peut combiner de manière composite ou synthétique des éléments hétérogènes tout en respectant les règles classiques de la métrique ou en les transformant sans les abandonner. Il est, sur le plan formel, gênant pour les anciens et pour les modernes car il démontre la limite de leur attitude qui est de se situer et de se définir par *opposition* à d'autres. Hashil Seif Hashil, qui comme Mathias E. Mnyampala compose à la fois dans les genres classiques et en forgeant ses propres innovations métriques par des dérivations et transformations des règles préexistantes, nous semble bien, par sa demande de neutralité et de la possibilité de laisser la voie ouverte à la création s'adresser aux anciens. Nous lisons dans l'introduction de son recueil de poèmes intitulé *Kurunzi* « le flambeau » : « *Mabingwa wa uandishi wa mashairi wa kale na wa kisasa, wanaongozwa kwa kuf[u]ata kanuni na*

taratibu maalumu za uandishi. Kwa mfano – shairi lazima liweze kuimbika kama nyimbo, na pia liwe na vina. [...] Binafsi sipingi taratibu zao za utungaji, ninaloomba ni kwamba tusijaribu kuweka vipingamizi vya uandishi wa mashairi, kama vile sharia za barabani : ukiona taa nyekundu simama, taa ya kijani endelea na safari yako. Watu inafaa waandike kwa namna wanavyo ona wao ni sawa. [...]Tusifanye ushairi kama dini kwamba hauwezi kubadilika. »

(HASHIL, S., H., 2009 : 10)

« Les experts anciens et contemporains de l'écriture de poésies, sont guidés en suivant les règles et les techniques spéciales de l'écriture. Par exemple – que la poésie puisse être chantée comme les chansons et aussi qu'elle ait des rimes. [...] Personnellement je ne m'oppose pas à leurs techniques de composition, ce que je demande est que nous n'essayions pas de mettre des obstacles à l'écriture de poésies, comme par exemple les règles du code de la route : si tu vois un feu rouge arrête-toi, le feu est vert tu reprends ton voyage. Il convient que les gens écrivent de la manière avec laquelle ils sentent qu'eux sont d'accord. [...] Ne faisons pas de la poésie une religion qui ne pourrait pas changer. »

Cet appel à un esprit d'ouverture esthétique manifeste une revendication de *liberté* de création poétique. Hashil Seif Hashil le déclare explicitement, il ne s'agit pas comme les modernes de s'opposer aux règles classiques appliquées à la composition par le camp des anciens. Mais les règles de la composition poétique ne sont pas comme les dogmes d'une religion. Surtout le rejet des innovations en poésie – quelles qu'elles soient – constitue un obstacle à la venue du poète nouveau et au cours normal de l'évolution des formes culturelles qui est l'éclosion de la nouveauté :

« Si hasha kwa siku zijazo akatokea mwandishi mpya wa uandishi wa mashairi. Huenda pia tukaacha mitindo yetu ya kale na ya kisasa, kuizika na kufwata mitindo mipya itakayochomoza. »

(HASHIL, S., H., 2009 : 10)

« Il n'est pas du tout exclu qu'advienne dans les temps qui viennent un auteur nouveau de l'écriture de poésies. Peut-être aussi qu'alors nous abandonnerons nos modèles anciens et contemporains, les enterrons et suivrons les nouveaux modèles qui seront apparus. »

Hashil Seif Hashil demande aux anciens le droit à l'expérimentation artistique pour permettre cette apparition du nouveau poète :

« *Lakini jambo hili haliwezi kutokea ikiwa hatuto waruhusu watu kuandika mashairi kwa njia mbali mbali.* »

(HASHIL, S., H., 2009 : 10)

« Mais ceci ne pourra se produire si nous ne permettons pas aux gens d'écrire des poésies de manières diverses. »

La demande a-telle été acceptée ? Hashil remerciera en tout cas dans *Kurunzi* dont le sous-titre est « Poèmes Swahilis » Ibrahim Noor Shariff pour avoir sculpté pour lui avec Idris Alhooti le flambeau métallique qui figure enflammé en photo sur la couverture du livre (HASHIL, S., H., 2009 : 11). C'est un indice que l'inventaire des genres poétiques fait par Shariff dans *Tungo zetu* (SHARIFF, I., N., 1988) témoigne plus de la volonté de conserver et de transmettre les mètres classiques, qu'il considère comme appartenant aux Swahilis, que d'une intolérance à l'innovation. Nous l'avons vu la démarche patrimoniale est maladroite dans le sens où les objets culturels se répliquent et peuvent donc ne plus être l'apanage exclusif d'un groupe ethnique donné. Les genres classiques appartiennent aux Swahilis dont les ascendants ont inventé les règles par une synthèse culturelle est-africaine et arabe mais ils n'appartiennent pas qu'à eux, a fortiori quand ils ont trouvé pour ancrage non plus un support ethnique ou régional mais une échelle nationale, décrochée de l'ethnie. C'est déjà le cas chez Mathias E. Mnyampala qui commence sa carrière d'écrivain dans les années 1950 et a créé de nouveaux genres par transformation des règles classiques. La volonté contemporaine d'un retour aux genres classiques seuls trahirait une régression sur le plan de la liberté artistique et une régression au niveau de l'ethnie, swahilie en l'occurrence. Le niveau supérieur de l'organisation politique qu'est l'Etat national montrera en pratique une volonté plus libérale et intégratrice dans ses choix métriques. C'est que montre la promotion de Mathias E. Mnyampala en Tanzanie qui est à la fois ancien et moderne.

3. Poésies swahilies ou poésies d'expression swahilie ?

Le passage historique du niveau ethno-régional des mètres classiques swahilis au niveau national et international de par l'expansion continentale du *kiswahili* pose le problème de la désignation des œuvres à cette grande échelle. Le thème « swahili » a une histoire lexicographique en langue française. D'orthographe fixée par des linguistes anglais, il a d'abord remplacé des orthographes plus proches de celle du français comme « souhaëli » (REVOIL, G., 1880 : 56 et 80). Le thème « swahili » peut être invariable et suivre la pratique des linguistes spécialisés en langue *bantu* qui est de désigner en français les langues décrites en ne conservant que le thème du nominal et en le dépouillant de son préfixe. Le nom de la langue dans la langue est « *kiswahili* » avec un préfixe nominal ki- de la classe 7. Il convient donc de retirer ce préfixe et d'introduire un thème invariable en français. La langue s'appellera alors le swahili. Ce thème restant par ailleurs invariable dans ses emplois adjectivaux. On parle de culture swahili, de prosodie swahili, de peuple swahili. Mais déjà le nominal peut s'accorder en nombre quand il désigne des locuteurs, les Swahilis. Il n'y a pas en pratique de règle d'invariabilité du thème « swahili ». Charles Sacleux dans l'introduction de sa *Grammaire des dialectes swahilis* accorde quant à lui déjà l'adjectif « swahili » en 1909 dès le titre de son ouvrage. Il est aussi question de « langue swahilie » (SACLEUX, C., 1909 : vii) qui est par ailleurs désignée sans le préfixe nominal. Sacleux, écrit tout aussi bien « le swahili » (*idem*). Certains thèmes nominaux d'autres langues *bantu*, peu usités en français en restent au stade de l'invariabilité et ne sont pas intégrés plus avant dans la langue française. C'est le cas pour la langue maternelle de Mathias E. Mnyampala qui s'appelle « *cigogo* » dans cette langue *bantu*-même où le préfixe de classe 7 est aussi utilisé comme en *kiswahili* mais sous la forme *ci*. Nous lisons des documents où il est question de culture gogo, de la langue gogo, etc. Mais l'accord en genre et en nombre ne se fait pas sauf pour le nom des locuteurs, les Gogos. Concernant les accords du thème nominal « *swahili* » en français c'est la diversité qui prévaut. Comme le remarque Geneviève Calame-Griaule « Il n'existe pas en France de véritable consensus sur l'orthographe des noms de peuples africains » (CALAME-GRIAULE, G., 2006 : note 1 p.7). Nous ne prétendons pas faire autorité en la matière mais souhaitons formuler explicitement l'usage qui sera systématiquement le nôtre dans ce mémoire. Car face à la pluralité des usages possibles, la seule obligation qui semble s'imposer est celle de la nécessité d'un usage cohérent et régulier des termes. Nous

parlons beaucoup plus du *kiswahili* en français ce qui a donné lieu à un accord du thème qui tend à se généraliser. C'est aussi la pratique que nous suivons ici lorsque nous utilisons l'adjectif swahili qui s'accorde en genre et en nombre dans ce texte. Reste le nom de la langue qui en français se dit toujours swahili ou *kiswahili*. Nous avons opté pour la deuxième option car le nominal sans préfixe est déjà d'une certaine manière étranger à l'orthographe française comme nous l'avons vu. L'intégration du nom de la langue *kiswahili* étant récent il nous semble donc plus simple de reprendre le nominal tel qu'il se dit dans la langue-même. Pour le nom du peuple nous utilisons le thème avec une majuscule, il sera question des « Swahilis » ou parfois le terme swahili signalé par la mise en italique du nominal « *Waswahili* ». Nous procéderons de même avec le nom du peuple d'où est issu Mathias E. Mnyampala. Nous écrivons les « Gogos » fréquemment ou utiliserons la forme en *kiswahili* « *Wagogo* » qui est employée par Mnyampala. Le terme « *Wanyaugogo* » dans le dialecte *gogo* maternel de Mathias E. Mnyampala sera réservé à des usages spécifiques où cette distinction au sein du groupe ethnique *gogo* est requise. Enfin nous accorderons l'adjectif « *gogo* » en genre et en nombre.

Vis-à-vis des poésies et de la littérature en général, un problème se pose dans l'usage de l'adjectif « swahili » seul. Il y a en effet une ambiguïté sémantique en ce cas : quelle est par exemple la dénotation de l'expression « la poésie swahilie » ? Cette expression nous semble avoir un sens, à savoir qu'il est possible de la considérer comme une fonction qui pointerait vers des objets réels du monde qui en constituent la dénotation⁴⁷. Mais ces « objets » sont hétérogènes : l'expression peut à la fois désigner la poésie des Swahilis – c'est la dénotation ethnique de l'expression précédente – ou la poésie qui a le *kiswahili* pour langue, c'est la définition linguistique. De plus, ni l'objet ethnique ni l'objet linguistique ne sont eux-mêmes homogènes. Le nom « les Swahilis » ne désignent pas que les seuls Swahilis de la côte de l'océan indien. Au Rwanda par exemple, il semble être associé aux populations de confession musulmane sans rapport direct avec les Swahilis de la côte (KAGABO, J., H., 1988). Aussi, si nous nous en tenons aux Swahilis d'origine côtière ou insulaire, l'étude de Carol M. Eastman

⁴⁷ Nous appliquons le modèle sémantique du logicien allemand Gotlob Frege (FREGE, G., 1971) qui établit la correspondance entre le sens (*Sinn*) d'une expression et sa référence dans le monde ou dénotation (*Bedeutung*). Cette dernière implique que des propositions peuvent être bien formées linguistiquement mais dépourvues de sens (*sinnlos*). Le sens implique la dénotation.

a montré que la question de savoir qui sont les « *Waswahili* » n'était pas triviale (EASTMAN, C., M., 1971). Ce paradoxe qui faisait que les Swahilis de la côte étaient probablement un des groupes ethniques les plus étudiés et en même temps les moins connus d'Afrique, échappant en quelque sorte à la définition, a été dépassé par la recherche ultérieure (VERNET, T., 2005) levant alors les derniers doutes sur l'existence des Swahilis en tant que peuple. Une autre source, plus ancienne, l'enquête ethnographique mondiale sur les peuples musulmans éditée par Richard V. Weekes, ne présentait d'ailleurs pas une entrée vide à la rubrique SWAHILI qui décrit les Swahilis de la côte : « *The East African littoral, including the islands of Lamu, Mombasa, Pemba, Zanzibar and Mafia, stretches from the Somali-Kenya border in the north to the central coastline in Mozambique. This narrow coastal strip, which is separated from the up-country areas of Kenya, Tanzania and Mozambique by a 300-mile expanse of arid land, is the homeland of the 2.4 millions Swahil people to whom the Swahili language is a mother tongue.* » (SIMS, M. in WEEKES, R., V., 1984 : pp 732-738) ; « Le littoral est-africain, incluant les îles de Lamu, Mombasa, Pemba, Zanzibar et Mafia, s'étend de la frontière somalo-kenyane au nord jusqu'au littoral central au Mozambique. Cette étroite bande côtière, qui est séparée des régions de l'arrière-pays du Kenya, de la Tanzanie et du Mozambique par une étendue de 300 miles de terres arides, est le foyer des 2,4 millions de Swahilis pour qui le *kiswahili* est la langue maternelle. ».

Sur le plan linguistique à présent, le *kiswahili* n'est pas non plus une langue homogène et il présente de nombreux dialectes (SACLEUX, C., 1909) que la standardisation n'a pas fait disparaître, notamment dans la partie occidentale de la zone swahilophone (République Démocratique du Congo) où le *kiswahili* est influencé dans son lexique surtout et dans ses structures linguistiques par les autres langues *bantu* et le français. L'alternative nous semble se présenter de la manière suivante : conserver cette ambiguïté du terme entre définitions ethniques et linguistiques ou non. Le choix de la conservation de l'ambiguïté, que nous n'avons pas fait, pose de trop nombreux problèmes. Il associe dans le même ensemble tous les swahilophones en utilisant le nom d'un groupe particulier, que constituent les Swahilis, dans la limite définitoire que nous avons évoquée précédemment. L'existence des Swahilis de la côte, et leur rôle historique dans la constitution des genres classiques de la poésie de langue swahilie nous semble devoir être préservée par la terminologie. Or utiliser le nom de la partie swahilie pour désigner le tout qu'est la swahilophonie écrase fort fâcheusement

l'identité et l'existence des Swahilis en tant que tels. C'est aussi associer des caractéristiques aux auteurs du continent qu'ils n'ont pas. Mathias E. Mnyampala par exemple, qui est issu du groupe ethnique *gogo* du centre de la Tanzanie (région de Dodoma) et a fait le choix du *kiswahili* comme langue d'écriture tandis que sa langue maternelle était le *cigogo* peut éventuellement être qualifié de « poète *gogo* », de « poète tanzanien » ou de « poète est-africain » s'il faut définir son origine. Mais Mathias E. Mnyampala n'est pas un poète swahili dans le sens ethnique du terme et il nous semble qu'il en va de même de ses œuvres poétiques. Nous allons donc faire cette distinction de manière systématique dans ce mémoire : l'adjectif « swahili » sera appliqué aux seules notions qui entretiennent un rapport aux Swahilis de la côte. Si nous utilisons par exemple l'expression « la poésie swahilie » c'est que nous traiterons alors de manière générale des œuvres écrites par des Swahilis. Ceci nous apparaît pertinent pour le socle classique de la poésie de langue swahilie qui a été le fait de Swahilis. Les Swahilis eux-mêmes se définissent de manière locale : Swahilis de Zanzibar, Swahilis de Mombasa et Lamu, et les sociétés swahilies sont des *sociétés de marge* (VERNET, T., 2005) à l'interface du continent africain et du monde de l'océan indien et de leurs influences culturelles, génétiques et linguistiques intégrées par les Swahilis dans leurs sociétés dont le caractère constant réside dans le fait d'être une marge localisée en divers points de la côte est-africaine. Les Swahilis qui ont suivi les routes de caravanes aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles et se sont installés sur le continent sont rattachés à ce monde et il en va de même pour la diaspora quand ses membres font le choix de rester au contact de leur lieu de départ, ce qui ne présente pas un caractère d'obligation. Dans notre définition du terme, le poète Hashil Seif hashil qui réside et compose entre les pays scandinaves et la Tanzanie est un poète swahili. Le sous titre de son livre *kurunzi* « le flambeau » est par ailleurs « Swahili poems » ou « poèmes swahilis » dans le sens restrictif du terme que nous avons choisi d'adopter. Nous n'emploierons pas le nom « swahilophones » pour désigner exclusivement les auteurs du continent. Car il nous apparaît qu'autant les Swahilis de la côte doivent être préservés dans leur identité, autant les auteurs du continent n'ont pas à faire l'objet d'une discrimination fondée sur leur non-swahilité qui se marquerait par l'utilisation d'une désignation leur étant réservée et fondée sur la dichotomie Swahili/non-Swahili. Les auteurs continentaux n'appartiennent pas à un groupe ethnique unique, les mariages mixtes sont fréquents, parfois avec des Swahilis de la côte. Nous avons vu ce problème complexe qu'est l'expansion continentale du *kiswahili*. De

ce fait, le *kiswahili* réalise un décrochage d'avec l'ethnie et passe au stade supérieur de l'intégration qui est de devenir *la langue maternelle* des continentaux, en particulier dans les grands centres urbains comme Dar es Salaam. Rappelons-nous le poème « *Kiswahili !!* » de Mahmoud Ahmed Abdulkadir où la langue-mère parle à ses enfants qui l'ont délaissée. C'est la limite du raisonnement de ce poète qui réalise une confusion entre généalogie (réelle, construite ou rêvée) et linguistique. A Dar es Salaam, la mère ne s'adresserait pas qu'à des enfants swahilis mais aussi des enfants d'origines ethniques variées qui la reconnaîtraient pourtant comme *leur* langue maternelle. Un autre facteur doit aussi être pris en compte dans notre entreprise terminologique relative aux poésies et aux identités. C'est le fait qu'un écrivain, quelle que soit son origine, peut faire le choix d'une ou de plusieurs langues d'écriture différentes de sa langue maternelle. C'est le cas de Mathias E. Mnyampala qui est né en 1917 dans l'Ugogo et dont la génération ne connaît pas encore le passage du *kiswahili* du statut de *lingua franca* à celui de langue maternelle. Mathias E. Mnyampala est de langue maternelle *cigogo*. Ce n'est qu'à l'âge de quinze ans et alors qu'il est déjà marié qu'il apprend à lire et écrire en *kiswahili* dans une mission catholique locale⁴⁸. Jusqu'alors il avait vécu dans l'oralité et avait perçu les rythmes, non pas dans des poèmes, mais en tant que maître du tambour *Nindo*. C'est aussi le cas de Harold E. Lambert, né au Royaume-Uni en 1893 qui poursuit après sa démobilisation en 1919 en Afrique de l'est la carrière d'administrateur colonial. Il sera un temps le *District Commissioner* de Lamu, c'est-à-dire « *Uswahilini* », en pays swahili, puis basé à Nairobi, où il meurt en 1967 (FRANKL, P., J., L., 1999 : pp 47-53). H.E. Lambert étudie le *kiswahili* et ses genres classiques. Son propre recueil de poèmes a été publié à titre posthume sous le titre de *Diwani ya Lambert: Imehaririwa na Mathias E. Mnyampala* (LAMBERT, H., E., 1971) qui indique que le texte a été revu par Mathias E. Mnyampala. Nous disposons dans les archives numériques de Mathias E. Mnyampala la copie du tapuscrit où Mnyampala a consigné sa révision du texte (code dans les archives : dyl). Si le cas des poètes extra-africains de langue swahilie reste exceptionnel, le nombre de poètes continentaux est important et leurs techniques de compositions reprennent de façon majoritaire celles des genres classiques éventuellement transformées. Le chapitre consacré à l'extension géographique de la « KISWAHILI POETRY » « poésie de

⁴⁸ Cf L'alphabétisation de 1933.

langue (ou de culture) swahilie » de l'enquête dirigée par Mugyabuso M. Mulokozi et T.S.Y. Tsengo nous dit ceci :

« The research has revealed that Kiswahili poetry is well-known and practised throughout Tanzania along the coast of Kenya, and in some urban areas of the Kenya hinterland. [...] In Tanzania, poets are found in all regions and districts, and in most villages. Outside of the coastal areas, the greatest concentration of poets occurs in the following towns : Morogoro, Dodoma, Tabora, Mwanza, Mbeya and Iringa. » (MULOKOZI, M., M. et al, 1995 : 19)

« La recherche a révélé que la poésie de langue swahilie est bien connue et pratiquée à travers toute la Tanzanie, le long de la côte du Kenya et dans certaines aires urbaines de l'arrière-pays kenyan. [...] En Tanzanie on trouve des poètes dans toutes les régions et districts et dans la plupart des villages. En dehors des aires côtières, les plus grandes concentrations de poètes se rencontrent dans les villes suivantes : Morogoro, Dodoma, Tabora, Mwanza, Mbeya et Iringa. » L'extension tanzanienne, jusqu'au niveau du village local, est considérable et nous pourrions nous demander si les poètes continentaux ne sont pas majoritaires parmi les poètes, y compris parmi ceux qui composent dans les genres classiques. La diversité est grande parmi les poètes. Pour désigner ces auteurs continentaux et aussi les poètes swahilis de la côte nous parlerons de poètes *d'expression swahilie*, c'est-à-dire que nous souhaitons employer une expression englobante et non-discriminante des origines variées des auteurs. C'est aussi ce que fait l'utilisation indifférenciée de l'adjectif « swahili » seul mais nous avons vu que cet usage pouvait porter préjudice à l'identité des Swahilis de la côte dans une logique de l'effacement de la partie dans le tout qu'elle nomme. Une autre expression étant disponible, nous n'avons pas eu à payer le prix de cet effacement des Swahilis pour considérer de manière unifiée la diversité des œuvres poétiques en *kiswahili*.

II. Genèse d'une écriture d'expression swahilie : Mathias E. Mnyampala (1917-1969)

1. Les années de jeunesse

Mathias E. Mnyampala wa Machichimi est né le 18 novembre 1917⁴⁹ dans le quartier de Muntundya à Ihumwa dans la région (*mkoa*) de Dodoma (MNYAMPALA, M., E., 2011 : dos et deuxième annexe prf1956). Ihumwa est aujourd'hui une petite ville de garnison située à un peu plus de 22 km du centre de Dodoma, la capitale administrative de la République Unie de Tanzanie. A l'époque, c'est un village dans la brousse du pays *gogo* ou « Ugogo » en *kiswahili*, rattaché administrativement, pour deux ans encore, au territoire tanganyikais de l'Afrique Orientale Allemande. Puis de 1919 à son indépendance le 9 décembre 1961, le Tanganyika sera administré en tant que territoire sous mandat britannique de la Société des Nations. Mathias E. Mnyampala est issu par son père et par sa mère de ce groupe ethnique *gogo* et il a le *cigogo*, une langue *bantu*, pour langue maternelle. L'initiale E. dans la liste de ses noms, déclinés à la manière anglo-saxonne avec un *middle name*, que nous connaissons par la correspondance ultérieure avec le prénom anglophone chrétien Eugen, se décline alors par un prénom *gogo* : Emnzehe (Cf deuxième annexe prf1956). Son père est forgeron (*fundi chuma mhunzi*) ce qui lui assure une relative aisance matérielle et la possession de bétail (Cf deuxième annexe mnkM4). C'est une vie rustique où ne l'épargne pas la maladie. Il échappe, selon le texte de son autobiographie inédite, à la mort en 1926 à l'âge de 9 ans grâce à l'aide du guérisseur Ngalya et de celle de Dieu : « *Namkumbuka mganga mmoja jina lake Ngalya [...] aliyesaidiwa na Mungu [...] nikapona kabisa* » (archives Mnyampala

⁴⁹ L'année 1919 est parfois retenue comme année de naissance de Mathias E. Mnyampala (Cf deuxième annexe njm1994 et MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 47) mais ceci est contredit par le fait que l'année 1917 est inscrite sur la tombe-même de l'auteur (Cf deuxième annexe kmm) que nous avons retrouvée à Dodoma (Tanzanie) et d'autres documents comme un formulaire colonial de 1956 d'enregistrement de l'état civil de l'auteur ou sa biographie résumée dans une publication récente (Cf deuxième annexe prf1956 et MNYAMPALA, M., E., 2011 : dos). Sur la page numéro 4 du manuscrit de l'autobiographie inédite de Mathias E. Mnyampala (Cf deuxième annexe mnkM4), c'est également l'année 1917 qui est mentionnée. Mais quelqu'un a rajouté à la main que le mois de naissance précis de Mnyampala n'était pas connu. Cependant, le document colonial d'enregistrement des renseignements personnels de l'auteur porte une date précise 18/11/1917 pour sa date de naissance (prf1956 déjà cité).

(NMMK) : mnkT5) ; « Je me souviens d'un guérisseur du nom de Ngalya [...] qui fut aidé par Dieu [...] alors je guéris complètement. ». Mathias E. Mnyampala est gardien de vaches et de chèvres, son père n'a pas voulu l'initier au travail de la forge. C'est une vie passée dans les champs et dans la peur des animaux sauvages, des lions en premier lieu, qui viennent attaquer et dévorer des bêtes dans le troupeau. Mathias E. Mnyampala parle avant cela de la rudesse de l'éducation de son père qui le bat avec les lanières d'un fouet (*mijeledi*) lorsqu'il n'est pas assez concentré à la tâche :

« *Nakumbuka siku moja aliponikuta ninacheza tu na mbuzi wako mbali, loo ! Alinitandika kweli kweli na mijeledi. Vile vile nakumbuka siku moja simba alipokamata mbuzi machungani ghafila [...]* » (Cf deuxième annexe mnkM5_6 page 5)

« Je me souviens d'un jour lorsqu'il [son père NDT] me trouva en train de ne faire que jouer et que les chèvres étaient au loin, oh ! Il m'a vraiment bien fouetté. De même [c'est moi qui souligne NDT] je me souviens d'un jour où un lion a attrapé une chèvre d'un coup dans le pâturage [...] ».

L'image du père qui le bat avec un fouet est associée à l'image du lion qui s'empare d'une chèvre dans le troupeau avec pour dénominateur commun la surprise de Mathias E. Mnyampala encore enfant, la violence et la peur, de mourir sous les coups peut-être comme la chèvre était lacérée sans doute par les griffes et les crocs du lion. En 1931, à l'âge de quatorze ans Mathias E. Mnyampala est marié, son père l'a pourvu de vingt-trois vaches pour sa dot (*mahari*). Il est aussi célèbre dans la communauté en tant que maître du tambour appelé « Nindo » (archives Mnyampala (NMMK) : mnkT6). Il n'y a pas d'école – si ce n'est dans des missions chrétiennes - et il est analphabète à cette époque (Cf deuxième annexe mnkM5_6 page 6). Il vit en plein milieu *gogo*, à la campagne. Il rencontre des élèves (*wasomaji*) de la mission voisine tandis qu'il abreuve ses bêtes sur le fleuve mais leur monde lui semble étranger au sien et assez inconnu.

Ce monde lettré de l'école missionnaire se laisse entrapercevoir de manière lointaine :

« Lakini nafsi yangu nilikuwa nikifiri kuwa 'wasomaji' ndilo kabila lao, hao hukaa mahali pamoja huko kunakoitwa missioni. Nilisikia kuwa wana vitabu lakini mimi sikujali vitabu ni nini bali nilijali tu uchungaji wangu na wanyama wangu. »

(Cf deuxième annexe mnkM5_6 page 6)

« Mais personnellement je pensais qu'« élèves » c'était [le nom de NDT] leur tribu, eux habitaient à un endroit au loin qui s'appelait la mission. J'avais entendu qu'ils avaient des livres mais je ne me souciais pas de savoir ce qu'étaient les livres. Au contraire je me souciais seulement de l'élevage et de mes animaux. »

Mathias E. Mnyampala est alors un jeune éleveur *gogo* engagé dans la rude existence de la brousse. La famine, la maladie sont alors des réalités quotidiennes sous le dur soleil de l'Ugogo. Il faut sans cesse travailler et le père de Mathias E. Mnyampala – qui lui a confié la tâche ingrate et subalterne de l'élevage et lui a refusé le métier de forgeron, ce père qui le bat, ne reconnaît pas sa valeur. Mathias E. Mnyampala s'aperçoit que son père ne l'aime pas. Il vit dans la peur d'être vendu à d'autres, abandonné, comme les enfants-esclaves d'autrefois :

« [...] baada ya kupata maizi ya utu uzima [...] nilitambua kama mzee wangu baba alikuwa kama hanipendi. Karaha hiyo iligeuza imani yangu kwa woga. Mara nyingi nilijifikiria kuwa labda ndiyo utumwa wausemao kwamba watoto wa watu zamani walikuwa wakiuzwa kwa watu wengine wakawafanya watumwa wao. » (Cf deuxième annexe mnkM4)

« [...] après avoir atteint le discernement de la maturité [...] je me suis aperçu que mon vieux, mon père, ne m'aimait pas. Ce dégoût transforma ma confiance en peur. Souvent je pensais à moi comme si, peut-être, c'était cela l'esclavage dont on parlait au sujet des enfants d'autrefois qui étaient vendus à d'autres personnes qui en faisaient leurs esclaves. »

La brousse de l'Ugogo s'est transformée en un univers de rude labeur, de coups, de sécheresse et de vent. Un soleil dur, la mort qui rôde du fait des bêtes sauvages et des maladies, peu de joies si ce n'est la cérémonie du tambour traditionnel Nindo où Mathias E. Mnyampala brille et s'attire la reconnaissance du groupe à défaut de celle de son père. Le père de Mathias E. Mnyampala ne le protège ni ne l'aime. Il le fait travailler durement tout

en s'acquittant de ses obligations traditionnelles en matière de mariage. Ce n'est pas de l'exploitation *stricto sensu*, le rappel du montant élevé de la dot nous le dit, mais il n'y a aucun amour dans la description brève de cette relation père-fils qui semble plus structurée par les exigences sociales du groupe que par une connaissance interpersonnelle réciproque. La relation est caractérisée par le dégoût (*karaha*⁵⁰) de pas être aimé et la peur (*woga*) des conséquences de cette inimitié. Mathias E. Mnyampala retrouve cette peur enfantine et sa justification dans les paroles de sa mère qu'il reproduit dans le texte de son autobiographie.

Nous y percevons la dénonciation d'une certaine forme d'injustice et d'incompréhension quant au sort réservé par son père au jeune Mathias :

« [...] *mama kusikia hivyo alisikitika sana kuwa "mwanangu atakuja liwa porini".* »

(Cf deuxième annexe mnkM5_6 page 5)

« [...] mère en entendant cela [la nouvelle du lion qui s'était emparé d'une chèvre en présence du jeune Mathias NDT] a été très triste. « Mon enfant va être mangé dans la brousse ». »

Ces souvenirs d'enfance, qui constituent le premier chapitre de l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala décrivent une jeune vie faite de peur, écrasée par l'image d'un père indifférent, sommaire et brutal, pour qui le jeune Mathias ressent de l'aversion de manière réactive. Rien ne prédispose *a priori* le jeune homme analphabète à devenir l'un des maîtres de la poésie d'expression swahilie dans ses formes classiques. Parle-t-on seulement le *kiswahili* à l'époque, dans l'Ugogo des années 1930 ? Comme langue véhiculaire et du commerce intercontinental sans doute, mais parmi les pasteurs, les paysans et les chasseurs à la campagne ? Pourtant, Mathias E. Mnyampala nous confie à la fin des années 1960 ses souvenirs par écrit dans une autre langue que sa langue maternelle. Dans un *kiswahili* élégant qu'il a choisi comme langue d'écriture.

⁵⁰ Le nominal swahili *kahara* correspond à des sentiments ou émotions négatifs : « aversion, répulsion, répugnance, dégoût » (LENSELAER, A., 1983 : 182).

2. Les carrières de Mathias E. Mnyampala

Le contraste entre les débuts dans l'Ugogo et les accomplissements qu'aura connus Mathias E. Mnyampala à la fin de sa vie dans ses carrières juridique et littéraire est saisissant. En tant qu'administrateur formé en 1960 à l'école d'administration coloniale locale (*Local Government School*) de Mzumbe dans la région de Morogoro (Cf deuxième annexe lgs), Mathias E. Mnyampala a exercé le gouvernorat (*Uliwali*) dans le tribunal de la ville de Mpanda près du lac Tanganyika dans l'Ouest tanzanien du 1^{er} mars 1960 au 1^{er} juillet 1963. Il est alors muté en tant que magistrat de troisième classe dans la juridiction primaire (*primary court* en anglais et *mahakama ya mwanzo* en *kiswahili*) à Dar es Salaam dans les quartiers⁵¹ de Temeke puis Kariakoo, en tant que magistrat en chef (*Mkuu wa Mahikimu*) de cette juridiction primaire (archives Mnyampala (NMMK) mnkT42 et deuxième annexe mnkT43). L'Indépendance du Tanganyika est en 1961, le 26 avril 1964 le territoire s'unit avec Zanzibar au sein d'une nouvelle nation et de la République Unie de Tanzanie. En 1966, Mathias E. Mnyampala exerce pendant quelques mois les fonctions de *kadhi* c'est à dire de « juge islamique » dans le cadre des affaires familiales du tribunal islamique du quartier d'ILALA « A » à Dar es Salaam. Mnyampala dit par ailleurs dans son autobiographie que sa profession judiciaire au sein d'un tribunal où il appliquait la loi islamique :

« *Kusema kweli ni mara ya kwanza kukaliwa na Mkristo.* »

(deuxième annexe mnkT43)

« Pour dire vrai est la première fois à être occupée par un Chrétien ».

⁵¹ La région administrative (*mkoa*) de Dar es Salaam a été fondée en 1974 et subdivisée en trois districts (*wilaya*) : ILALA, KINONDONI et TEMEKE (Cf Portail officiel de la République Unie de Tanzanie <http://www.tanzania.go.tz/mikoa/dar%20es%20salaam.pdf> (consulté le 25 juin 2012)). Un district (*Wilaya*) urbain est lui-même scindé administrativement en divisions (*Tarafa*) qui recouvrent elles-mêmes des secteurs (*Kata*) divisés à leur tour en quartiers (*mitaa*) (Cf Webographie : site de la région administrative de Dar es Salaam <http://www.dsm.go.tz/> (consulté le 25 juin 2012)). Au moment où Mathias E. Mnyampala rédige son autobiographie, à la fin des années 1960, seule existe, sur le plan de l'organisation administrative du territoire, la ville (*mji*) de Dar es Salaam et ses quartiers (qui deviendront les districts (*Wilaya*) en 1974) au sein de la division administrative de la région de la côte (*Mkoa wa Pwani*).

Puis il est muté de Dar es Salaam à Dodoma en tant que magistrat deuxième classe. En mai 1968, il est appelé à la Haute Cour (*Mahakama Kuu*) de Dar es Salaam qui est une juridiction d'appel (*rufaa*). Il a alors pour charge la traduction du *kiswahili* vers l'anglais et inversement des minutes des procès provenant de toutes les juridictions primaires de Tanzanie. (deuxième annexe mnkT43 et archives Mnyampala (NMMK) mnkT45). Cette fonction suppose une double expertise : juridique et linguistique. C'est en effet dans les domaines de l'écriture que le jeune élève de l'Ugogo s'est distingué par sa maîtrise d'autres langues que sa langue maternelle.

Mathias E. Mnyampala sera jusqu'en 1966 le président – à l'échelon national - de l'association des poètes tanzaniens d'expression swahilie (archives Mnyampala (NMMK) mnkT44) nommée *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* (UKUTA), c'est à dire « Standardisation du *Kiswahili* et de la Poésie en Tanzanie » dont le siège national est à Dar es Salaam. Mathias E. Mnyampala a poursuivi deux carrières majeures qui toutes deux exigeaient la maîtrise experte de l'écrit qui lui était de façon marquante totalement étranger jusqu'à l'âge de quinze ans. De même ni l'anglais ni le *kiswahili* ne sont sa langue maternelle. Le *kiswahili* est la langue des administrations coloniales allemande puis britannique qu'elles utilisent presque exclusivement dans leurs contacts avec les Africains du Tanganyika. Puis elle devient la langue officielle à partir de l'indépendance du Tanganyika en 1961. La déclaration d'Arusha faite en 1967 par le président Julius Kambarage Nyerere insiste sur le rôle majeur que tient le *kiswahili* dans la construction nationale. Mais l'anglais domine alors encore dans le domaine juridique et administratif. Un travail d'aménagement du *kiswahili* va venir ensuite à partir de la fin des années 1960 et permettre de passer au *kiswahili* dans les domaines du droit et de l'éducation.

La traduction juridique en tant que secrétaire (*karani*) de la Haute Cour (*Mahakama Kuu*) de Tanzanie n'est pas la seule activité juridique de haut niveau de Mathias E. Mnyampala qui aura également une activité théorique et doctrinale. Il a participé dans le domaine du droit au travail d'intégration des lois et coutumes concernant l'héritage (*urithi*) de groupes ethniques de l'ensemble du Tanganyika dans une organisation juridique à l'échelon national. Il est membre du comité d'harmonisation des lois portant sur la succession (*Sheria za Urithi*) en 1967 (Cf deuxième annexe szu1 et szu2). La question juridique et administrative tanzanienne n'est pas de fondre en une loi unique les lois que le procureur général (*General*

Attorney) de la République Unie de Tanzanie nomme « *tribal, Moslem or Christian* » (Cf deuxième annexe szu1) ; « tribales, musulmanes ou chrétiennes [en parlant de lois NDT] » mais bien de pouvoir être systématiquement en capacité de décider quelle est la loi applicable en toute circonstance. Le brassage des populations tanzaniennes a commencé et les problèmes de succession liés aux déplacements des individus en dehors de leur région d'origine, aux mariages mixtes, *etc*, semblent se poser de manière récurrente à l'époque. Il faut disposer d'une théorie juridique qui hiérarchise et priorise les différentes lois, qui les organise entre elles en fonction des situations. Mathias E. Mnyampala participe à cette vaste entreprise en tant que praticien du droit et que polyglotte. En 1956 il est déjà reconnu comme parlant quatre langues : le *kiswahili*, l'anglais, le *cigogo* et le *nyamwezi* (Cf deuxième annexe prf1956). Il a par ailleurs, selon un entretien non-enregistré que nous avons eu avec son fils Charles M. Mnyampala, lu le *Coran* directement en arabe⁵². Il a aussi appliqué le droit en dehors de sa région d'origine et doit connaître les problèmes qui se posent aux magistrats.

Analphabète jusqu'à l'âge de quinze ans et de langue maternelle *cigogo*, Mathias E. Mnyampala s'est métamorphosé en un expert juridique anglophone et swahilophone de niveau national. L'autre carrière de Mathias E. Mnyampala est tout aussi achevée. Dans sa carrière littéraire, Mnyampala a choisi le *kiswahili* comme langue principale d'écriture. Ses domaines d'activité sont multiples. Il a écrit plus d'une vingtaine de livres dans des genres variés. S'il est connu pour ses essais⁵³ historique et politique – c'est un intellectuel chrétien engagé au service du socialisme tanzanien ou *Ujamaa* - c'est dans le genre poétique qu'il a le plus écrit et a connu la célébrité. Sa bibliographie (Cf VII. Bibliographie et plus particulièrement la *Bibliographie de Mathias E. Mnyampala* pour une présentation typologique complète des œuvres publiées et inédites) comprend des recueils de poèmes en

⁵² Ces informations relevant du témoignage de Charles M. Mnyampala et de divers documents se recourent positivement avec le poème de Khamis Amani Khamis (Dodoma) intitulé HUYU NDIYE MATHIAS « celui-ci c'est Mathias » publié en hommage au poète Mathias E. Mnyampala après sa disparition dans l'édition datée du vendredi 13 juin 1969 du journal UHURU. Mathias E. Mnyampala est reconnu comme un maître du *kiswahili* mais aussi de l'anglais. Il savait également écrire en arabe selon Nyamaume (Cf deuxième annexe uhu131969).

⁵³ Nous reviendrons sur un essai théologico-politique demeuré inédit et relu par Julius Kambarage Nyerere intitulé *Azimio la Arusha na Maandikio Matakatiifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » où Mathias E. Mnyampala tente une justification par les textes sacrés tirés de la *Bible*, du *Coran*, des enseignements de Bouddha et du *Veda* du manifeste socialiste qu'est la déclaration d'Arusha de 1967.

vers classiques d'expression swahilie de genre UTENZI ou SHAIRI ou des genres qu'il a inventé comme le genre poétique NGONJERA et le genre MSISITIZO. Dans tous ces genres poétiques, la politique et la religion ont été deux thèmes constants dans les textes de Mnyampala. La question de la langue poétique s'est posée aussi, quand sa connaissance théorique appuie et rejoint les efforts de la construction nationale centrée sur le *kiswahili*. Il a fait œuvre de lexicographe et de théoricien de l'esthétique poétique avec un dictionnaire et des traités sur l'écriture poétique. Il écrira également des nouvelles et des dictionnaires de proverbes accompagnés d'un commentaire. Dans les études historiques, Mathias E. Mnyampala est considéré comme un pionnier de l'ethno-histoire et de la prise en compte des traditions orales avec son ouvrage paru en 1950, *Historia, mila, na desturi za Wagogo wa Tanganyika*, « Histoire, coutume, et tradition des Wagogo du Tanganyika » (MNYAMPALA, M., E., 1950). Mnyampala écrit à l'époque coloniale un ouvrage aussi important que l'histoire de son peuple⁵⁴ et est autorisé à le faire publier. Mais il n'utilise pas pour le faire le *cigogo* qui est la langue des *Wagogo* et sa langue maternelle. Mathias E. Mnyampala privilégie déjà le *kiswahili* – alors langue véhiculaire et standardisée par l'administration britannique pour les besoins de ses colonies ou territoires sous mandat d'Afrique de l'est - comme langue d'écriture de l'ensemble de ses ouvrages majeurs. Il aurait

⁵⁴ Le groupe ethnique *gogo* est unifié par un *continuum* dialectal avec intercompréhensibilité des dialectes mais était divisé en trois entités distinctes qui se considéraient comme telles : les Wanyaugogo (situés d'Ihumwa à Dodoma), les Wethumba (entre Mpwapwa et Mvumi) et les Wanyambwa (de Kigwe à Manyoni). Ces trois ethnonymes nous viennent de Charles M. Mnyampala qui les regroupe en *kiswahili* sous l'appellation unitaire « *Wagogo* ». L'intercompréhensibilité des dialectes nous semblent indiquée par le fait que Charles M. Mnyampala les appelle des accents « *lafudhi* » et non des dialectes « *lahaja* » au sens technique et linguistique du terme. Nous n'avons pas enregistré toutes nos conversations qui ont été nombreuses et avons consigné par écrit ces informations recueillies en 2010. Le lexique trilingue Kiswahili-Cigogo-Anglais de William M. Mlagulwa indique cependant une autre définition à l'entrée 'Wetumba' qui serait une « tribu *kaguru* [notre traduction de l'anglais NDT] » (MLAGULWA, W., M., 2007 : 30), c'est à dire un autre groupe ethnique voisin parlant une autre langue, le *Chikaguru*. Nous ne pouvons que remarquer la différence et consigner ces deux sources peut être contradictoires. L'entrée GOGO de la base de donnée linguistique *Ethnologue* confirme cependant complètement l'information de Charles M. Mnyampala en faisant du dialecte TUMBA un dialecte *gogo* de l'Est (EAST GOGO) : http://www.ethnologue.com/show_language.asp?code=gog
L'entrée KAGULU de la même base de donnée confirme aussi l'information de William M. Mlagulwa – pourtant contradictoire avec celle de Charles M. Mnyampala – en considérant le TUMBA comme un dialecte du KAGURU par ailleurs intercompréhensible à 56% avec la langue *gogo* : http://www.ethnologue.com/show_language.asp?code=kki
Nous voyons ici les signes d'une confusion du même dialecte TUMBA réparti entre deux groupes ethniques voisins. L'autre hypothèse serait qu'il y ait homonymie sur le nom propre TUMBA mais elle nous semble moins probable en raison de la proximité géographique et linguistique des *Wakaguru* et des *Wagogo*. L'éclaircissement de ce problème linguistique dépasse le cadre du présent travail et appelle à des recherches complémentaires sur le terrain.

écrit cependant deux ouvrages en *cigogo* qui s'intituleraient *Mmela nthundwe et Zimbazi za Cigogo*. Le titre de ce dernier livre est traduit par Charles M. Mnyampala, qui est notre source et a écrit pour nous les titres en *cigogo*, par *Methali za Kigogo* « Proverbes *gogo* ». Un ouvrage plus ancien, daté de 1901 et publié à Londres par la *Society for Promoting the Christian Knowledge* « Société pour la promotion du savoir chrétien » reprend pourtant dans ses lignes ces deux titres de manière plus complète (SOCIETY FOR PROMOTING CHRISTIAN KNOWLEDGE, 1901). Le titre de cet ouvrage est en effet *Zimbazi ze zifumbo, nhandaguzi, ne zisimo ze ciGogo : Gogo reading book (native proverbs, riddles, and fables)* soit « Livre de lecture *gogo* (proverbes natifs, énigmes et fables) ». La première section de ce livre s'intitule « *Mumela nhundwe keganga limelo* », sans traduction. Les textes complets des deux titres des ouvrages de Mnyampala sont là, à la différence orthographique près. Il s'agit, d'après la notice explicative signé J.E.B., sans plus d'informations nominatives et datée de 1900, du premier livre écrit en *cigogo* par des *Wagogo* :

« [...] *we shall owe a debt of gratitude to our native teachers at Mpwapwa, Andereya and Nhonya, who, without assistance or supervision, have collected and written out the whole of this — the first all-native book in Gogo.* »

(SOCIETY FOR PROMOTING CHRISTIAN KNOWLEDGE, 1901 : *explanatory note*)

« [...] nous reconnaissons une dette de gratitude envers nos professeurs natifs à Mpwapwa, Andereya et Nhonya, qui, sans aide ou supervision, ont recueilli et rédigé l'ensemble de ceci : - le premier livre entièrement indigène en *gogo*. »

En effet, le texte est monolingue en *cigogo* mais ses auteurs anonymes. Si l'introduction de ce livre de 79 pages explique que son objectif est de faciliter le travail des missionnaires dans leurs différentes stations du pays *gogo*, la ressemblance avec les titres des livres cités par Charles M. Mnyampala, et attribués à son père Mathias E. Mnyampala, est troublante. Les deux ouvrages hypothétiques de Mnyampala sont pour l'instant perdus. Il est possible que Mathias E. Mnyampala ait repris, c'est à dire réécrit le livre missionnaire avec les facilités que lui prodiguaient à la fois sa connaissance du *cigogo* en tant que langue maternelle et ses compétences d'historien. C'est une démarche analogue qui a animé l'universitaire et écrivain Gabriel Ruhumbika, en 2002, lorsqu'il a traduit directement de sa langue maternelle, le *kikerewe*, vers l'anglais, le roman écrit en *kikerewe* par Aniceti Kitereza mais

traduit par ce dernier auteur et publié uniquement en *kiswahili* sous le titre *Bw. Myombekere na Bi. Bugonoka na Ntulanalwo na Bulihwali* « Monsieur Myombekere et Madame Bugonoka et Ntulanalwo et Bulihwali » (RICARD, A., 2009 : pp 117-119). Alors les projets de réécriture de Mnyampala et de Ruhumbika participeraient de la même volonté d'un retour à la source littéraire en langue maternelle. Mais tandis que Mnyampala resterait dans le domaine de la tradition orale de langue *gogo* qu'il transposerait à l'écrit dans la même langue, Ruhumbika s'est fondé sur un manuscrit original en *kikerewe*, réputé selon lui plus riche que le roman en *kiswahili* (RICARD, A., 2009 : 117), non pas pour faire paraître un roman en *kikerewe* mais une nouvelle traduction, dans une autre langue, l'anglais. Mnyampala aurait été le seul conservateur de sa langue maternelle quand Ruhumbika s'en sépare au profit d'un texte, peut être plus fidèle mais déjà traduit en une autre langue. Nous ne pouvons trancher en l'absence des dits ouvrages de Mnyampala de savoir s'il les a vraiment écrit ou non, si ce n'est qu'en nous souvenant que Charles M. Mnyampala s'est montré très fiable dans ses autres informations quand nous avons pu les vérifier. Il ne citait pas les noms de ces deux titres lors de nos premiers entretiens en vue de reconstituer la bibliographie de son père et ne l'a fait que lorsque nous nous sommes étonnés que toutes les œuvres étaient rédigées en *kiswahili*, même l'histoire de son propre peuple pourtant fondée sur les traditions orales en *cigogo*. Mathias E. Mnyampala a également été désigné comme le rédacteur en chef de WELA « le grain », journal publié en *cigogo* à l'époque coloniale :

« [...] *Gazeti moja jipya la nchi ya Ugogo. Kwa majadiliano lilichaguliwa jina la « WELA » ndilo lililokubaliwa na wengi likanzisha mwezi Oktoba, 1952. Na Mtengenezaji wa Gazeti « WELA » akachaguliwa kuwa mimi mwenyewe. »* (deuxième annexe mnkT28)

« [...] un nouveau journal du pays *gogo*. Par des débats il lui a été donné le nom de « WELA » c'est celui qui fut accepté par le plus grand nombre et il débuta au mois d'octobre, 1952. Quand au rédacteur de « WELA » ce fut moi-même qui fut choisi. »

L'étude de Martin Sturmer consacrée à l'histoire des *media* tanzaniens ne mentionne pas ce fait que nous tirons de l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala. Le journal WELA est cependant bien identifié et c'est du livre de Sturmer que nous vient la traduction du terme

gogo 'wela', « le grain » (STURMER, M., 1998 : 63). Mathias E. Mnyampala est identifié à un autre journal dans ce livre :

« *Then, in 1940, the popular Swahili daily Zuhra (The Wanderer) was established. Owned by an Asian, M. Machado Plantan, and edited by Mathias E. Mnyampala, a politically active African poet who later became a judge, the paper was only available in Dar es Salaam and its suburban area. [...] Zuhra's editorial policy was by no means anti-government, though it sometimes showed anti-colonial sympathies.* »

(STURMER, M., 1998 : 60)

« Alors, en 1940, le quotidien populaire swahili *Zuhra* (Le vagabond⁵⁵) fut fondé. Propriété d'un asiatique, M. Machado Plantan et dont la rédaction était dirigée par Mathias E. Mnyampala, un poète africain actif politiquement qui devint ensuite un juge, le journal était disponible uniquement à Dar es Salaam et sa banlieue [...] La politique éditoriale de *Zuhra* n'était en aucun cas anti-gouvernementale bien qu'elle manifestait parfois des sympathies anticoloniales. »

Si Mathias E. Mnyampala a été un jour le rédacteur en chef de ZUHRA, journal de Dar es Salaam rédigé en *kiswahili*, cette année de 1940 pose problème. En effet Mathias E. Mnyampala est alors âgé de 23 ans et ne vit pas à Dar es Salaam. Il travaille à Dodoma en tant que secrétaire (*karani*) auprès du *Native Treasury* ou « Trésor natif » (archives Mnyampala (NMMK) mnkT10). C'est à dire de l'organisme colonial en charge de la perception des recettes liées aux redevances, taxes et impôts dont doivent s'acquitter les populations locales auprès de l'administration. Devenu percepteur (*karani wa kodi* « secrétaire de l'impôt ») et réputé pour son efficacité à l'échelle de l'ensemble du pays *gogo* (archives Mnyampala (NMMK) mnkT12 et mnkT13) Mnyampala profitera des déplacements liés à cette fonction difficile, tant sur le plan politique que pratique, pour

⁵⁵ Nous traduirions ce titre de manière tout à fait différente par « Vénus » qui correspond au nom de cette planète en *kiswahili* dans sa forme complète : « *Zuhura* ». Le verbe qui signifie « flâner, rôder, perdre son temps, être oisif » est *kuzurura* (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 646) ce qui n'est pas exactement le même sens qu'« errer, vagabonder » et ne présente pas non plus la même forme phonologique quant à la racine verbale - ZURUR. Nous ne voyons pas d'explication phonologique à ce qu'une syllabe /ru/ soit absente dans le dérivé nominal putatif 'zuhra' et remplacée par un /h/. Un autre dérivé nominal conserve *a contrario* toutes les syllabes de sa racine verbale : 'uzururaji' signifie « la flânerie ».

récolter également les traditions orales des *Wagogo* qui constitueront le matériau de base de son futur livre d'histoire intitulé *Historia, Mila na Desturi za Wagogo wa Tanganyika* « histoire, tradition et coutumes des *Wagogo* du Tanganyika » (MNYAMPALA, M., E., 1950). Il rencontrera à ce titre l'ensemble des *Watemi*, les chefs traditionnels des différentes régions de l'Ugogo. Toujours lié professionnellement à l'Ugogo dans les années 1950, Mnyampala anime des émissions à la radio et est le rédacteur en chef de WELA depuis Dodoma (deuxième annexe mnkT28). Par ailleurs Mathias E. Mnyampala ne parle pas du journal ZUHRA dans son autobiographie. Cet ensemble d'éléments : la présence constante de Mnyampala à Dodoma dans les années 1940, ses activités littéraires en *kiswahili* et en *cigogo* qui reposent elles aussi sur la région de Dodoma et de manière plus générale l'Ugogo nous font considérer comme improbable l'information tirée du livre de Sturmer, au moins dans ses modalités précises. Il nous semble en effet impossible que Mnyampala ait pu être, dans ces conditions, le rédacteur en chef d'un journal basé uniquement à Dar es Salaam en 1940. Il est d'ailleurs très jeune à l'époque et ne dispose pas d'un réseau relationnel qui le porte jusqu'à Dar es Salaam. Mnyampala dans les années 1940 ne fait que commencer sa double carrière administrative et littéraire qu'il poursuivra à l'Indépendance du Tanganyika. L'information de Sturmer nous semble imprécise et source de confusion dans sa présentation, elle n'est peut être pas cependant totalement erronée. Sturmer cite un article de 1952 de Mnyampala paru dans le journal ZUHRA dont il tient l'existence d'un autre ouvrage, celui de Scotton paru en 1978 (STURMER, M., 1998 : 60). Au regard de nos propres sources, nous ne pouvons proposer que cette synthèse d'avec l'information de Sturmer : Mathias E. Mnyampala a écrit dans ZUHRA, un journal rédigé en *kiswahili*, en 1952. De manière analogue à la ligne éditoriale de ZUHRA, Mnyampala n'est effectivement pas dans une position d'opposition au gouvernement colonial étant donné qu'il travaille pour le compte de ce gouvernement. *A fortiori* Mathias E. Mnyampala participe à une fonction régaliennne de l'Etat colonial, c'est à dire le droit de percevoir l'impôt. Il est en effet secrétaire puis percepteur du *Native Treasury* « Trésor natif » de Dodoma. La brève présentation des deux carrières de Mnyampala – poète militant puis juge - faite par Sturmer efface complètement cette dimension importante qui est le fait que Mnyampala a été un cadre efficace de l'administration coloniale. Ceci n'exclut pas la sympathie que Mnyampala a pu avoir vis à vis de la lutte anticoloniale mais, de façon singulière, Mnyampala n'en parle pas dans son autobiographie qui se concentre sur les réalisations de ses carrières littéraires

et administratives et les épisodes où de graves maladies le touchent. Au milieu des années 1950, Mathias E. Mnyampala connaît une mauvaise période sur le plan professionnel. Selon Gregory H. Maddox, Mnyampala a été emprisonné pour un vol qu'il aurait commis dans le cadre de son travail de clerc à la *Native Authority* (MNYAMPALA, M., E., 1995 : 2). L'affaire dont nous ne connaissons pas les tenants et les aboutissants est cependant inopérante lorsque Mnyampala prend ses fonctions, toujours à l'époque coloniale, de gouverneur (*liwali*) de Mpanda en 1960. Par ailleurs, le 10 mai 1954, le conseil de la *Wilaya* de Dodoma, composé des *Watemi*, propose de rétablir Mathias E. Mnyampala dans ses fonctions de clerc du *Native Treasury* et de rédacteur en chef de WELA :

« *Hivyo kila Mtemi na Halmashauri walikubali na kupendelea nirudi kazini maana kila mmoja alijua kwa nini machafuko hayo yalitokea* » (archives Mnyampala (NMMK) mnkT31)

« Ainsi chacun des *mtemi* et le conseil acceptèrent et préférèrent que je revienne au travail parce que chacun savait pourquoi ce chaos s'était produit »

Mnyampala ne nous en dit pas plus mais nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une affaire politique ou de rivalité interpersonnelle car on ne rétablit pas dans ses fonctions une personne qui en aurait simplement abusé. Le nouveau salaire proposé ne convient pas à Mnyampala qui décide de quitter Dodoma pour refaire sa vie. Il commence un nouveau travail de secrétaire le 16 juin 1954 à Kimamba pour la compagnie privée Antoniou Sisal Estates (archives Mnyampala (NMMK) mnkT32). Puis il doit partir en novembre 1954 à Dar es Salaam où son petit frère travaille au sein de la police, au département de la circulation. Mnyampala est pris à l'essai dans la police mais n'est pas suffisamment rémunéré (archives Mnyampala (NMMK) mnkT33). Aucune mention n'est faite du journal ZUHRA. Il quitte Dar es Salaam en décembre 1954 pour revenir à Kimamba dans la région de Morogoro où il travaille comme secrétaire dans une compagnie cotonnière privée nommée *Ilonga Estate* tandis que sa femme fabrique de l'alcool artisanal qu'elle vend dans son propre débit de boisson (*kilabu ya pombe*) pour ajouter aux modestes revenus de la famille (archives Mnyampala (NMMK) mnkT33). En 1960, un an avant l'indépendance du Tanganyika, Mnyampala va à nouveau occuper un emploi de cadre colonial en tant que gouverneur (*Liwali*) de Mpanda dans l'Ouest tanzanien.

Le corpus des archives Mnyampala n'atteste pas pour les écrits de la période coloniale de l'expression systématique d'une pensée anticoloniale. Le récit de la carrière administrative de Mnyampala dans son autobiographie n'est pas même interrompu par la description du passage à un gouvernement indépendant du Tanganyika et continue d'égrèner les noms des postes occupés, des compétences requises, des diplômes obtenus et des rémunérations en shilling de ces différents emplois. Les réalisations littéraires continuent elles aussi d'être décrites mais avec beaucoup moins de précisions et de manière occasionnelle. Comme à l'époque coloniale, Mnyampala demeure un auteur profondément religieux. C'est sous la forme d'une prière en vers de genre SHAIRI adressée à Dieu intitulée *Uhuru uwe wa kheri* « Que l'Indépendance soit faite de bonheur » que Mathias E. Mnyampala demande la paix (*amani*) pour la période d'indépendance (*uhuru*) qui commence (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 144-145). La présentation de Sturmer efface aussi l'activité de théoricien de la poésie de Mathias E. Mnyampala ainsi que ses qualités d'essayiste théologico-politique et d'historien. A-t-il pu être le rédacteur en chef de ce journal, non pas en 1940 mais dans les années 1950 tandis qu'il ne mentionne pas l'existence de ZUHRA dans son autobiographie ? Ceci ne nous semble pas exclu, Mathias E. Mnyampala n'a pas tout dit dans son autobiographie.

Mnyampala n'ignore pas sa langue maternelle pour l'écriture, dans un journal nous en avons la preuve au moins dans l'autobiographie de l'auteur, mais son œuvre en *kiswahili* est largement dominante par rapport à son œuvre en *cigogo*. Surtout, l'œuvre en *kiswahili* est faite de nombreux livres publiés par des éditeurs différents. Mathias E. Mnyampala a aussi écrit des poèmes pour les journaux d'expression swahilie comme *Kiongozi* « la direction », le journal de l'archidiocèse de Dar es Salaam (*Archidioecesis Daressalaamensis*), *Mapenzi ya Mungu* « l'amour de Dieu », le journal de la communauté islamique de l'Ahmadiyya, *Mambo Leo* « nouvelles du jour », journal patronné par les autorités coloniales, etc. La qualité de l'œuvre poétique en *kiswahili* de Mathias E. Mnyampala a été reconnue de son vivant par ses pairs tandis qu'il avait été désigné comme président des poètes de Tanzanie au sein de l'UKUTA, l'association nationale des poètes d'expression swahilie.

Distinctions à l'échelon national et leurs justifications

a. *Les funérailles nationales à Dodoma*

La disparition de Mathias E. Mnyampala le 8 juin 1969 fait l'objet de nombreuses publications – principalement des poèmes en hommage au défunt (Cf deuxième annexe uhu131969) – dans le journal UHURU « indépendance ». Tous les exemplaires sont conservés à la bibliothèque centrale de Dar es Salaam (*Maktaba Kuu*) où nous avons lu les éditions de juin, juillet et août 1969. Le 11 juin 1969, le récit de l'enterrement de l'auteur est en première page. Il nous montre qu'il a reçu des funérailles nationales en la présence du second vice-président (*Makamu wa Pili wa Rais*) de la République Unie de Tanzanie, M. Rashidi Kawawa, d'autres officiels du gouvernement ou de l'Etat et des milliers d'habitants de Dodoma. La nouvelle est rédigée ainsi à la une du journal :

« KAWAWA AHUDHURIA MAZISHI DODOMA

MAKAMU wa Pili wa Rais Bwana Rashidi Kawawa jana alikuwa miongoni mwa maelfu ya wananchi mjini Dodoma waliohudhuria mazishi ya marehemu Mathias Mnyampala aliyefariki juzi huko huko Dodoma kutokana na ugonjwa. Bwana Kawawa alifika huko jana asubuhi kwa ndege akifuatana na Waziri wa Usafirishaji, Njia na Kazi, Bwana Lusinde, Kaimu wa Jaji Mkuu wa Tanzania, Bwana Biron na Mkuu wa Mkoa wa Dodoma, Bwana K. Y. Komba.

Akizungumza kwa niaba ya Makamu wa Pili wa Rais, Bwana Lusinde aliwaambia wananchi [...] kwamba kifo cha Bwana Mnyampala ni pigo kubwa sana kwa Tanzania.

Alieleza kwamba ingawa marehemu alikuwa hakimi wa mahakama ya kwanza, lakini pia alikuwa mwalimu mkubwa sana katika kuikuza lugha ya Kiswahili, mwandishi mkubwa wa vitabu na mashairi na ndiye aliyeanzisha mtindo mpya wa mashairi ya kupokezana uitwao 'Ngonjera'.

Bwana Lusinde alisema kwamba, Bwana Kawawa alihudhuria mazishi hayo kwa sababu marehemu alikuwa rafiki yake na pia kumwakilisha Rais na serikali katika mazishi hayo. »

(Cf deuxième annexe uhu111969)

« KAWAWA ASSISTE A DES FUNERAILLES A DODOMA

LE DEUXIEME VICE-PRESIDENT, M. Rashidi Kawawa était hier parmi les milliers de citoyens dans la ville de Dodoma qui assistaient aux funérailles de feu Mathias Mnyampala qui est décédé il y a quelques jours des suites d'une maladie. M. Kawawa est arrivé par avion avant-hier ici-même à Dodoma tandis qu'il était accompagné du ministre du transport, des routes et du travail, M. Lusinde, de l'adjoint du juge en chef de Tanzanie, M. Biron et du préfet de la région de Dodoma, M. K. Y. Komba.

S'exprimant au nom du second vice-président, M. Lusinde a dit aux citoyens [...] que la mort de M. Mnyampala est un très grand choc pour la Tanzanie.

Il a expliqué que bien que le défunt était un juge du tribunal de première instance, il était aussi un très grand maître dans le développement du *kiswahili*, un grand écrivain de livres et de poésies et celui qui a initié un nouveau style de poésies récitées à tour de rôle qui s'intitule le 'NGONJERA'.

M. Lusinde a dit que M. Kawawa assistait à ces funérailles en raison de son amitié avec le défunt et aussi pour représenter le Président et le gouvernement à ces funérailles. »

Le rôle littéraire majeur de Mathias E. Mnyampala dans la poésie d'expression swahilie – et par là la promotion de la culture nationale fondée sur le *kiswahili* - sont reconnus de manière explicite et officielle dans le récit de ce discours du ministre Lusinde. Le Président lui-même ainsi que le gouvernement de Tanzanie sont représentés. Qui aurait pu prévoir cette destinée et une assistance composée de milliers de personnes aux funérailles du jeune élève analphabète de langue maternelle *cigogo* ?

Mathias E. Mnyampala va de surcroît être promu officiellement - à l'échelon national - comme un poète majeur d'expression swahilie. Le contraste avec ses jeunes années passées dans l'Ugogo en devient encore plus marqué et nous interroge.

b. La promotion en tant qu'artiste national (Msanii wa Taifa) le 6 octobre 1987

Le 6 octobre 1987, le ministre du développement social, de la culture, de la jeunesse et des sports (*Waziri wa Maendeleo ya Jamii, Utamaduni, Vijana na Michezo*) élève à titre posthume Mathias E. Mnyampala au rang d'artiste national (*Msanii wa Taifa*). La motivation de cette distinction est la suivante :

« *Ndugu Hayati Mathias Mnyampala ametambuliwa na Serikali ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania na ametunukiwa heshima ya kuwa MSANII WA TAIFA kwa uwezo na juhudi kubwa aliyoonyesha kwa maendeleo ya Sanaa na Lugha nchini katika fani ya Mashairi na Ngonjera.* » (Cf deuxième annexe mwt1987)

« Feu le camarade Mathias Mnyampala a été distingué par le gouvernement de la République Unie de Tanzanie et il lui a été conféré l'honneur d'être ARTISTE NATIONAL pour la capacité et l'effort important qu'il a manifestés dans le pays pour le développement de l'art et de la langue dans le domaine des MASHAIRI et des NGONJERA. »

Le texte de la motivation de cette promotion est précis quant à la terminologie métrique de la poésie d'expression swahilie. Mathias E. Mnyampala a contribué de manière significative à l'art tanzanien et au développement de la langue nationale qu'est le *kiswahili* par son activité majeure dans deux genres poétiques : le genre SHAIRI et le genre NGONJERA. Le genre SHAIRI est un genre classique de la poésie d'expression swahilie (Cf Le genre SHAIRI). Il est notable que Mathias E. Mnyampala, poète tanzanien qui n'est ni issu de la côte de l'océan indien, ni Swahili et n'a pas le *kiswahili* pour langue maternelle, se voit reconnaître par le ministère une participation significative dans ce mètre classique. La démarche patrimonialiste et ethno-traditionnaliste d'Ibrahim Noor Shariff n'a pourtant pas conduit à citer Mathias E. Mnyampala comme un poète célèbre d'expression swahilie (Cf Poésies swahilies ou poésies d'expression swahilie ? et SHARIFF, I., N., 1988). C'est à dire qu'au mieux cette démarche l'ignore et qu'il est aussi à craindre qu'elle l'exclut. Sur un plan politique, cette démarche est antagoniste à la création d'une culture nationale avec des cultures régionales. Nous verrons que la structure métrique de nombreux poèmes de Mnyampala est classique et de genre SHAIRI. A commencer par son anthologie poétique, le

Diwani ya Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1963) qui est majoritairement écrite dans le genre SHAIRI (Cf Le genre SHAIRI dans le *Diwani ya Mnyampala*).

Le genre SHAIRI a dépassé les frontières de l'ethnie swahilie ou de la région des Swahilis de la côte et ses réseaux continentaux et a trouvé à l'échelon national, en Tanzanie, Mathias E. Mnyampala comme l'un de ses experts. La distinction ministérielle et nationale vient confirmer une longue carrière poétique. Avec le genre SHAIRI, Mathias E. Mnyampala se révèle être un auteur classique et en même temps il apporte par son origine ethnique et son histoire personnelle une nouveauté dans ce genre ancien qu'il perpétue à l'identique sur le plan de la métrique.

La deuxième raison invoquée pour la nomination de Mathias E. Mnyampala est son effort dans le genre NGONJERA. Il s'agit ici d'un genre nouveau dont il est à l'origine. Comme Mnyampala a repris le mètre classique SHAIRI, il crée *ex materia* le genre NGONJERA comme nous le verrons ultérieurement (Cf Le genre NGONJERA). Pour l'heure, nous constatons que le pouvoir exécutif tanzanien s'appuie, dans sa promotion de la culture nationale fondée sur la langue swahilie, sur un auteur à la fois ancré dans une tradition swahilie qu'il a faite sienne car il est issu d'un autre groupe ethnique situé dans l'Ugogo au centre de la Tanzanie. Et à la fois sur un auteur qui s'est autorisé à transformer cette tradition tout en ne laissant jamais de la prendre pour référence sur les plans de la métrique formelle et de la linguistique. La culture nationale plante ici une racine poétique qui est transethnicisée quand elle est conservée à l'échelon supérieur de la nation.

Le moment du passage des genres classiques de la poésie d'expression swahilie à l'échelle continentale ne débute pourtant pas à l'époque de l'Indépendance. Nous savons que la dynamique d'expansion territoriale du *kiswahili* commence avant la colonisation (KARANGWA, J. de D., 1995). De manière réticulée d'abord le long des milliers de kilomètres de routes intracontinentales des caravanes reliées aux réseaux commerciaux de l'océan indien et aux Cités-Etats swahilies de la côte en quête de matières premières et d'esclaves. Le passage commence potentiellement dès que des villes⁵⁶ sont fondées par des Swahilis sur

⁵⁶ Nous nous référons à la carte intitulée « L'espace swahili » conçue par Jean-Claude Bruneau et réalisée par Guilène Réaud-Thomas qui a été présentée en 2012 avec François Bart au colloque final de l'ANR SWAHILI à Bordeaux. Elle n'a pas encore été publiée. Elle résume de manière claire la grande expansion du *kiswahili* de

le continent à partir du XVIII^{ème} siècle et que des lettrés peuvent y résider de manière permanente. La ville d'Ujiji dans le Nord-Ouest tanzanien, sur la rive orientale du lac Tanganyika en est un exemple. Fondée au XIX^{ème} siècle comme comptoir du commerce vers la côte et plaque tournante de l'ivoire et des esclaves, elle est aussi la ville natale du poète, homme politique et grand dignitaire religieux de la communauté islamique de l'Ahmadiyya, le Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964) qui la décrit comme swahilophone au début du XX^{ème} siècle dans un discours rapporté dans sa biographie :

« *Kwa bahati tu nilizaliwa katika mji ambao lugha inayosemwa ni Kiswahili, na katika utoto wangu nikasoma karibu vitabu vyote vilivyopatikana na vilivyokuwa vimeandikwa kwa lugha ya Kiswahili.* »

(MNYAMPALA, M., E., 2011 : 46)

« Par chance je suis né dans une ville où la langue qui était parlée était le *kiswahili* puis dans mon enfance j'ai lu quasiment tous les livres disponibles qui avaient été écrits en langue swahilie. »

La langue ne reste jamais longtemps séparée de ses formes littéraires. *A fortiori* lorsqu'elles sont écrites et que les manuscrits peuvent voyager par voie terrestre le long des mêmes routes que les hommes, ce qui est le cas de la poésie d'expression swahilie. Les colonisations allemande et britannique reprennent cette dynamique d'expansion ancienne en choisissant le *kiswahili* comme langue de communication et poursuivent le mouvement de reterritorialisation continentale du *kiswahili*, où les Swahilis sont devenus un groupe ethnique très minoritaire en swahilophonie. Pendant la colonisation, les Swahilis ont perdu le monopole de la création poétique d'expression swahilie en même temps que s'évanouissait leur puissance politique et commerciale fondée sur l'économie de la traite esclavagiste et la situation d'interface entre Afrique, Moyen-Orient et Asie des sociétés

l'océan indien jusqu'aux villes de tout l'Est de la République Démocratique du Congo (RDC) au XXI^{ème} siècle. Comme le démontre le mémoire de thèse de Jean de Dieu Karangwa, cette expansion a commencé au XVIII^{ème} siècle en ce qui concerne la zone interlacustre et la RDC en particulier (KARANGWA, J. de D., 1995). La question de la datation de l'expansion du *kiswahili* est aussi une question politique sensible en RDC. Le *kiswahili*, selon les camps en présence peut avoir, ou non, intérêt à être présenté comme une langue congolaise strictement endogène ou au contraire comme une langue invasive d'apparition récente. Les différentes théories en lice ne peuvent cependant effacer l'histoire et la présence des sociétés swahilies de la côte de l'océan indien dont l'action est à l'origine manifeste de la première expansion continentale du *kiswahili*.

swahilies côtières. Le traité de métrique intitulé *Sheria za kutunga MASHAIRI na Diwani ya Amri* « lois de la composition poétique et *diwani* d'Amri » du Cheikh Kaluta Amri Abedi, qui n'est pas un Swahili mais un Tanganyikais d'origine congolaise par son père, paraît en 1954, soit sept ans avant l'indépendance du Tanganyika. Nous l'avons vu, il s'agit pourtant du *premier traité* de métrique de la poésie d'expression swahilie. Ce qui change ici, dans le cas de la promotion de Mathias E. Mnyampala par un gouvernement tanzanien indépendant de la fin des années 1980, c'est que les dirigeants d'un Etat jeune – la Tanzanie – ont décidé de faire montre de la *nationalisation* déjà accomplie (et à poursuivre) du *kiswahili* et nous voyons aussi de la nationalisation du genre poétique classique SHAIRI ainsi que du genre nouveau NGONJERA.

Le mouvement de déterritorialisation/reterritorialisation des genres classiques a commencé par une expansion, indéfinie sur le plan territorial, de la langue swahilie au XVIII^{ème} siècle. La colonie a apporté un standard pour la langue swahilie des territoires de l'Afrique de l'est britannique (Ouganda, Kenya, Tanganyika et Zanzibar). C'est un premier décrochage de l'ethnie swahilie du *kiswahili* dont les dialectes sont pris comme source d'information pour une normativité qui est exogène et coloniale. La décision de se baser principalement sur le dialecte *kiunguja* de Zanzibar pour la standardisation, comme le fait plus fondamental de vouloir imposer un dialecte standard, échappent au contrôle des Swahilis et opèrent à une échelle géographique différente de la côte de l'océan indien et ses anciens réseaux caravaniers du continent. L'apparition de la nation tanzanienne nouvelle borne de manière différente cette expansion du *kiswahili*. Elle lui apporte des frontières géopolitiques au niveau étatique. Il se fait alors jour de la nécessité de maintenir le décrochage de l'ethnie et de la langue, courante et littéraire, swahilie, au profit de son nouveau lieu *national* de reterritorialisation qui est le sol de la République Unie de Tanzanie.

La racine historique que constituent les genres classiques de la poésie d'expression swahilie, comme le genre SHAIRI, conserve dans ce passage à deux dimensions – géopolitique et nationale - les caractéristiques de solidité, de légitimité et de compréhensibilité associées à une tradition ancienne qui s'est déjà répandue le long des routes caravanières à l'échelle continentale. Le but de la construction nationale dans le domaine de l'invention d'une culture nationale swahilophone n'est pas de couper cette racine de la côte des Swahilis où elle a son origine historique mais de la nationaliser. La construction nationale ne part pas

d'une *tabula rasa*. Elle reprend parmi d'autres éléments culturels des différents groupes ethniques de la nation des éléments pré-existants de la littérature d'expression swahilie. La culture nationale est faite des cultures régionales dont elle sélectionne et assemble des éléments sans nécessairement les fondre. Elle ne crée pas *ex nihilo*. C'est une culture synthétique composite – et non fusionnée - qui se repose sur la solidité de ses éléments constitutifs issus des différentes cultures régionales sans ignorer les apports extérieurs. Les apports culturels européens, forcément présents après plus de soixante-dix ans de colonisation du Tanganyika, sont tolérés par la solidité de la culture composite et son enracinement national. Construire une nation sur de solides fondations culturelles africaines, comme les genres classiques de la poésie d'expression swahilie, c'est innover politiquement et se permettre l'ouverture au monde. Mathias E. Mnyampala reprend le genre littéraire du théâtre européen dans la structure des dialogues et des didascalies de ses textes de genre NGONJERA. La possibilité d'une représentation vivante, voire d'une diffusion télévisée, de ces textes ne sera pas étrangère à leur popularité. Mais comme l'échelon passe de la région et de l'ethnie à la nation des citoyens tanzaniens dans la reprise des éléments culturels africains, les poètes ne sont plus nécessairement des Swahilis en matière de poésie d'expression swahilie.

Mathias E. Mnyampala, éleveur *gogo*, arraché à son sol et élevé, par la maîtrise de l'anglais et du *kiswahili* écrits, à de hautes fonctions nationales, incarne cet homme nouveau qu'est le citoyen tanzanien. Il est porteur d'une nouvelle identité, construite, nationale et transethnique qui se doit en parallèle d'avoir une assise régionale qui en garantit la solidité. La conservation des mètres classiques, la permanence de la racine que sont les différents genres classiques de la poésie d'expression swahilie, s'accompagnent d'une versatilité régionale, voulue par le pouvoir exécutif, de l'identité ethnique des poètes dont témoigne parfaitement Mnyampala par ailleurs d'origine rurale et profondément attaché à sa région natale. Acteur littéraire et poète de renom issu de l'Ugogo rural, Mathias E. Mnyampala témoigne aussi de cette forme de foi dans le progrès que permet l'éducation du peuple, foi qui est partagée par l'idéologie du socialisme *ujamaa*. Mathias E. Mnyampala exemplifie la versatilité identitaire et en même temps l'excellence de la conservation des mètres classiques d'expression swahilie à l'échelon national et c'est sans doute pour cette raison qu'il reçoit une distinction.

Les Swahilis de Tanzanie ou des autres pays ne sont pas exclus des formes nationales tanzaniennes de la création poétique mais il y a aussi nécessité de démontrer par l'exemple que des auteurs issus d'autres groupes ethniques sont aptes à maîtriser de manière experte les mètres classiques d'expression swahilie. Comme le *kiswahili* est devenu langue nationale, les mètres classiques sont nationalisés et n'appartiennent plus aux seuls Swahilis. C'est une erreur de penser qu'il s'agit d'une guerre cachée de religion. La Tanzanie est une République laïque et la culture nationale qui se construit en *kiswahili* est *de facto* multi-confessionnelle. L'enjeu n'est pas la reprise, l'accaparement ou le remplacement d'une poésie swahilie islamique par une poésie d'expression swahilie chrétienne mais bien le passage de la poésie des Swahilis à un échelon supérieur, celui de la nation tanzanienne. Certains traits définitoires de cette poésie d'expression swahilie sont conservés et reproduits à l'identique à l'échelon national : les mètres classiques, le lexique et la grammaire parfois non-standard et compénétrés de formes linguistiques des dialectes du Nord du *kiswahili*. D'autres traits, comme les thèmes religieux islamiques, ne le sont pas de manière exclusive et doivent faire l'objet d'une généralisation et d'une versatilité qui conservent la notion générale de religion et l'ouvre potentiellement à toutes les pratiques et idéologies que cette notion peut recouvrir à l'échelle d'une nation pluriethnique, multiculturelle et multiconfessionnelle comme la Tanzanie. La nouvelle nation connaît en effet, pour ce qui est de ses courants religieux majoritaires, des formes différentes du christianisme, de l'islam, des religions traditionnelles africaines et des religions venues d'Asie à partir du XIX^{ème} siècle, principalement du sous-continent indien.

Le mouvement de décrochage de l'ethnie swahilie des genres classiques de la poésie d'expression swahilie a commencé bien avant l'indépendance du Tanganyika en 1961 et la formation de la Tanzanie en 1964 mais c'est à partir de ce moment où le *kiswahili* est « tanzanisé⁵⁷ » qu'il convient de le manifester de manière claire et officielle. C'est la démonstration de l'existence d'une poésie nationale d'expression swahilie dont l'une des

⁵⁷ L'idée de ce néologisme, nous est venue à la lecture de Martin Sturmer qui traite plus spécifiquement des *media* postcoloniaux et non de la poésie d'expression swahilie postcoloniale : « *There was the post colonial phase where the then socialist regime of independent Tanzania sought to „Tanzanianize“ the media* » ; « Il y a eu la phase postcoloniale où le régime socialiste d'alors de la Tanzanie indépendante chercha à « tanzaniser » les médias. » (STURMER, M., 1998 : i). Mais la logique politique postcoloniale de « tanzanisation » nous semble la même dans les deux cas, médiatique ou poétique.

constances réside dans les formes métriques classiques auparavant réservées aux Swahilis. Les identités ethniques comme religieuses des poètes doivent donc être prouvées dans leur versatilité en parallèle de la conformité stricte aux formes de la métrique classique et de leur commune nationalité tanzanienne. Nous commençons de voir que Mathias E. Mnyampala, qui est catholique, est pris officiellement comme exemple de poète tanzanien. Il a par ailleurs témoigné d'un esprit remarquable de tolérance religieuse et d'ouverture dans ses écrits mais aussi son activité judiciaire. Nous avons vu que, selon son autobiographie, le juge Mathias E. Mnyampala a rendu des décisions pour des musulmans d'ILALA « A » à Dar es Salaam en suivant la loi islamique dans le cadre du droit de la famille. Nous ne disposons pas des modalités d'exercice précises de cette activité. S'agissait-il d'une juridiction administrative dépendant de l'Etat tanzanien ? D'un tribunal islamique indépendant (ce qui est moins probable) ? Par anachronisme, au vu de la situation du monde et du continent africain en 2012, où les affaires religieuses sont politisées et gravement perturbées par des extrémistes, ceci nous apparaîtrait même comme exemplaire d'une volonté de construction et d'unification nationale. Depuis les années 1980, la Tanzanie n'est pas exempte de ces tensions religieuses et politiques, entre chrétiens et musulmans précisément :

« In the 1980s, Tanzania was invaded by Moslem fundamentalism. These was propagated by young people trained outside the country. [...] They preach publicly against the bible, Christian beliefs and call upon the Moslems to liberate themselves from the Christian domination. This reached its climax in 1991 when the situation became explosive. »

(Cf Webographie : *The Tanzania Catholic Church* (Eglise catholique de Tanzanie), site internet consulté le 30 juin 2012)

« Dans les années 1980, la Tanzanie fut envahie par le fondamentalisme musulman. Il était diffusé par de jeunes personnes entraînées à l'extérieur du pays. [...] Ils prêchaient en public contre la *Bible*, les croyances chrétiennes et appelaient les musulmans à se libérer de la domination chrétienne. Le paroxysme fut atteint en 1991 quand la situation devint explosive. »

D'après la suite de l'article, qui n'est évidemment pas neutre puisqu'il est émis par l'une des parties au conflit, c'est à dire l'église catholique tanzanienne, la situation a effectivement explosé en 1993. Ce qui est décrit comme une incitation à la haine religieuse a produit des

affrontements intercommunautaires et l'arrestation d'éléments extrémistes par les autorités du pays avec un retour précaire au calme.

Dès les années 1960 et la naissance de la Tanzanie, l'activité judiciaire de Mathias E. Mnyampala est harmonieuse avec le projet de construction nationale qui impliquait déjà une lutte contre les tendances religieuses centrifuges par une intégration pluraliste des communautés religieuses. Elle manifeste la versatilité de l'identité religieuse du juge dans le cas de l'application de la loi religieuse, en l'occurrence la loi islamique de la famille. L'impératif de cohésion nationale est constant en Tanzanie et nécessite la démonstration d'un dialogue inter-religieux rappelant les valeurs communes et la volonté de vivre ensemble. La complexité ethnique, religieuse, sociale ou autre, d'un Etat le fragilise car elle rend possible les discours divisionnistes et les rentes politiques qu'ils confèrent. L'expression de la valeur de l'amour fraternel traverse toute l'œuvre de Mnyampala comme l'un de ses points centraux. C'est une valeur qui a un fondement religieux chez l'auteur et qui en même temps est d'application sociale et politique. L'idéologie de la construction nationale et la politique peuvent compter sur ces parties de l'œuvre qui illustrent la valeur de l'amour fraternel par un dialogue inter-tanzanien. Dans son livre des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « poèmes de sagesse et palabres poétiques » (Cf Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi*), Mathias E. Mnyampala comprend bien cette dimension de l'unité nationale. Le palabre poétique qu'il reconstitue est inter-ethnique, inter-confessionnel. Il démontre principalement, de part son déroulement policé et courtois – sur fond d'un vif conflit d'intérêt et d'un scandale judiciaire et de la formation de deux camps opposés parmi les poètes – et son dénouement heureux que la restauration de l'harmonie est possible entre poètes tanzaniens d'expression swahilie. De même la communauté islamique (*jumuiya ya kiislamu*) – ce n'est pas une confrérie – de l'Ahmadiyya s'oppose depuis sa fondation au XIXème siècle au Pakistan à l'esprit d'intolérance religieuse et y connaît des persécutions. En Tanzanie, l'Ahmadiyya s'est trouvée par l'action du Cheikh Kaluta Amri Abedi avoir beaucoup donné à la poésie d'expression swahilie⁵⁸ et à la

⁵⁸ Nous faisons référence au traité de métrique *Sheria za kutunga MASHAIRI* « lois de la composition de poésies » du Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954), au journal de la communauté, *Mapenzi ya Mungu* « L'amour de Dieu » qui publie des poèmes. A l'heure actuelle, les grands rassemblements de l'Ahmadiyya sont

construction nationale tanzanienne au niveau de ses politique linguistique et culturelle fondées sur le *kiswahili*. Elle accueillait dans sa grande mosquée de Dar es Salaam tous les poètes sans distinction de religion ainsi que les pères de l'indépendance qui pouvaient aussi être des poètes. Comme Julius Kambarage Nyerere, Mnyampala était le bienvenu dans cette communauté et le Cheikh Kaluta Amri était son ami intime. Les deux hommes avaient même convenu que celui des deux qui survivrait à l'autre écrirait sa biographie. Mathias E. Mnyampala a tenu sa parole et a rédigé la biographie du Cheikh, restée inédite pendant quarante ans et que notre action à Dodoma a permis de retrouver et particulièrement de réinscrire dans un réseau à l'échelle tanzanienne. Les fils du Cheikh Kaluta Amri Abedi et Charles M. Mnyampala, le fils de Mathias E. Mnyampala, ont alors décidé de faire paraître ce livre sur les presses de l'Ahmadiyya avec un financement communautaire (MNYAMPALA, M., E., 2011). Mathias E. Mnyampala s'inscrivait dans un réseau de poètes – structuré à l'échelle nationale par l'UKUTA - qui étaient d'origines géographiques et de confessions variées à l'échelle de la Tanzanie et témoignaient d'un dialogue national et inter-religieux qui pouvait s'exprimer en vers dans le genre classique SHAIRI (Cf Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi*), avec le *kiswahili* en partage, la langue officielle de la République Unie de Tanzanie.

c. La médaille de la République Unie de Tanzanie (Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania) le 9 décembre 1994

Le 9 décembre 1994, Mathias E. Mnyampala est promu à un rang supérieur et reçoit à titre posthume du Président de la République Unie de Tanzanie, le Rais Ali Hassan Mwinyi, la Médaille de la République Unie de Tanzanie (*Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania*) (Cf deuxième annexe njm1994). Le texte qui motive la promotion est plus long que celui de la promotion de 1987 et comporte parfois des imprécisions comme celle de situer l'année de naissance de Mnyampala en 1919. Il y aussi des ambiguïtés de classification dans les genres poétiques : le genre MSISITIZO ou les compositions de type MTIRIRIKO sont présentés comme des « *utenzi* » nouveaux créés par Mathias E. Mnyampala. Le mot *utenzi* dans le texte officiel (Cf deuxième annexe njm1994) est à comprendre, non pas dans son sens

accompagnés de la récitation de chants de poèmes en *kiswahili*. La poésie d'expression swahilie en vers classiques est une composante majeure de l'activité religieuse de l'Ahmadiyya pour l'Afrique de l'est.

terminologique qui désigne le genre poétique UTENZI mais dans son sens général « d'ouvrage ». Mais l'interprétation de ce nom comme une désignation d'un genre poétique est possible et pourrait aisément être faite dans ce contexte. D'autant plus que le texte traite d'un genre et d'un type de composition nouveaux. Le texte nous semble donc générer une confusion du fait de l'emploi du mot *utenzi*. Pourtant ces innovations de Mnyampala ne sont absolument pas liées au genre UTENZI mais au genre SHAIRI comme notre système d'analyse métrique permettra de le montrer (Cf Le genre SHAIRI dans le Diwani ya Mnyampala). Ce qui importe ici est la motivation principale de l'élévation de Mathias E. Mnyampala à cette haute distinction nationale :

« *Juhudi zake hizi ni mchango mkubwa kwa Taifa hili na Ulimwengu kwa ujumla katika kukuza lugha ya Kiswahili* » (Cf deuxième annexe njm1994)

« Ses efforts sont une grande contribution pour cette nation et le monde dans son ensemble au développement de la langue swahilie. »

La langue swahilie est la langue officielle, langue de la construction nationale et les efforts qui viennent la renforcer et la développer sont distingués. Mathias E. Mnyampala a développé la langue poétique en inventant le MSISITIZO et le MTIRIRIKO. Egalement, le texte de la motivation de sa distinction nous apprend que ses efforts se sont concrétisés dans le domaine de la création littéraire par la publication de treize ouvrages en *kiswahili* (le texte remarque qu'il y aurait des ouvrages inédits qui sont ceux que nous avons retrouvés en 2007 et qui étaient conservés par Charles M. Mnyampala depuis le décès de son père en 1969). Les titres des ouvrages, tous rédigés en *kiswahili*, jugés majeurs au regard de la motivation de la distinction de la Médaille de la République Unie de Tanzanie sont :

- DIWANI YA MNYAMPALA « *diwani* de Mnyampala », une anthologie poétique écrite principalement dans le mètre classique du genre SHAIRI
- VITO VYA HEKIMA « gemmes de sagesse », deux⁵⁹ recueils de proverbes

⁵⁹ Les titres des ouvrages reprennent le nominal *kito* « gemme » au singulier et ne l'utilisent jamais au pluriel *vito* (Cf Bibliographie de Mathias E. Mnyampala). Le titre *vito vya hekima* « gemmes de sagesse » ne correspond donc pas à celui d'un ouvrage de Mnyampala mais à un résumé des deux titres séparés : *Kito cha hekima I* « gemme de sagesse I » et *Kito cha hekima II* « gemme de sagesse II ».

- KISA CHA MRINA ASALI NA WENZAKE « histoire de l'apiculteur et de ses compagnons », une nouvelle
- NGONJERA ZA UKUTA JUZUU I NA II « *ngonjera* de l'UKUTA volume I et II », recueils fondateurs des poèmes du genre nouveau NGONJERA
- UMOJA NI NGOME YETU « l'unité est notre forteresse », un livre que nous n'avons pas retrouvé et qui serait conservé dans les archives du *Chama Cha Mapinduzi* (CCM) « Parti de la Révolution », l'ex-parti unique
- HISTORIA, MILA, NA DESTURI ZA WAGOGO « histoire, tradition et coutumes des *Wagogo* », un essai ethno-historique (*vide supra*).

Des livres publiés importants manquent dans la liste, comme les deux *tenzi* chrétiens : UTENZI WA INJILI « *utenzi* des Évangiles » et UTENZI WA ZABURI « *utenzi* des *Psaumes* ». WAADHI WA USHAIRI « exhortation poétique », un recueil de poèmes connu et écrit dans un *kiswahili* élégant et raffiné ou MBINU ZA UJAMAA « stratégies du familialisme⁶⁰ » manquent également et nous semblent indiquer que la liste proposée est plutôt donnée à titre indicatif de la richesse, de la diversité et de la densité de l'œuvre de Mathias E. Mnyampala. Elle pourrait aussi, pour des raisons relatives au caractère multi-confessionnel de la Tanzanie, ne pas privilégier une religion, en l'occurrence le catholicisme, quant il s'agit de nommer officiellement des titres de livres à l'échelle nationale. A l'exception des thèmes religieux fondamentaux qui traversent toute l'œuvre de Mathias E. Mnyampala, ce sont en effet les traits les plus saillants de son corpus qui sont relevés dans la liste officielle : une activité de composition de poèmes classiques, la création d'un genre poétique nouveau, le genre NGONJERA, des essais dans des disciplines différentes (histoire, politique), une nouvelle et des ouvrages lexicographiques.

⁶⁰ Le livre imprimé sur les presses des Bénédictins de la mission de Ndanda illustre la solidarité familiale *ujamaa* ou « familialisme » dont le nom en *kiswahili* vient aussi traduire la notion de « socialisme ». Mais ce n'est pas un livre politique et plutôt un livre de morale religieuse illustrée et adaptée au contexte africain.

Enfin, la motivation de la promotion de Mnyampala souligne qu'il est l'inventeur du genre NGONJERA qui s'est diffusé dans toute l'Afrique de l'Est :

« *Hayati Mathias Mnyampala ni mwandishi mwanzilishi wa NGO[N]JERA [...] NGONJERA imenea kwa haraka hapa Afrika Mashariki [...] fani hiyo inayotumika sana mashuleni, katika vyombo vya habari na kadhalika imeweza kupenya mpaka vijijini na kuvuka mipaka hadi nchi jirani.* » (Cf deuxième annexe njm1994)

« Feu Mathias Mnyampala est l'écrivain initiateur du NGONJERA [...] le NGONJERA s'est répandu rapidement en Afrique de l'Est [...] cette discipline est très utilisée dans les écoles, dans les *media*, etc. Elle a pu pénétrer jusqu'aux villages et traverser les frontières jusqu'aux pays voisins. »

La contribution majeure de Mnyampala au développement de la langue nationale est l'invention du genre NGONJERA qui est, selon le texte signé par le président Ali Hassan Mwinyi un outil de communication et d'éducation remarquable. L'outil est fin et atteint l'échelle très locale du village. Il est aussi puissant et dépasse la portée tanzanienne pour s'installer dans des pays limitrophes. Il est vrai que le nom *gogo* « *ngonjera* », dont nous avons reconstitué l'étymologie (Cf deuxième archive TT_cmm1, TT_cmm2 et Définitions du nominal '*ngonjera*') vient désigner au Kenya, en Ouganda et en Tanzanie des épisodes de théâtre populaire filmé et commercial dont les répliques sont en vers. En ces cas télévisés est-africains, le sens du mot *gogo* déterritorialisé est inconnu et l'appellation n'a qu'un usage d'identification d'un type particulier de spectacle. A l'échelle tanzanienne, nous voyons que la portée fine et étendue du genre NGONJERA, sa popularité et son apprentissage dans les écoles vont dans le sens de la volonté de création d'une culture nationale composite, transethnique et swahilophone. La tentation d'employer cet outil à des fins de propagande politique est grande et nous verrons que cette finalité a été revendiquée explicitement par Mathias E. Mnyampala qui s'est engagé au service de la construction nationale tanzanienne dans son volet linguistique, littéraire et socialiste.

Mnyampala est aussi distingué par le texte qui émane de la présidence de la République Unie de Tanzanie comme l'inventeur de « *tenzi* » nouveaux, les MSISITIZO et les MTIRIRIKO. Notre propre système de description formelle de la métrique de la poésie d'expression swahilie nous conduit à penser que ces deux nouveautés sont en fait basées sur les principes

et les paramètres du genre classique SHAIRI et non pas UTENZI. Mais ce qui importe ici est que Mnyampala est distingué en raison de son processus créatif *ex materia*, que la matière de départ soit le genre classique UTENZI ou le genre classique SHAIRI. Surtout, c'est un auteur qui a excellé dans la langue swahilie qu'il a contribué à nationaliser. Cet engagement national n'a pas été uniquement intellectuel ou artistique. Il s'est aussi traduit concrètement dans l'enseignement du *kiswahili* que dispensait Mnyampala aux jeunes tanzaniens dans le cadre de leur service national. Là encore il s'agissait de traduire dans les faits la volonté de nationalisation de la langue swahilie en apprenant le maniement de ses formes les plus fines et techniques aux jeunes, hommes et femmes. La lettre adressée à Mathias E. Mnyampala (en anglais) par le directeur du service national datée de 1966 est explicite : Mathias E. Mnyampala participe à la promotion de la culture nationale en donnant aux jeunes effectuant leur service national des leçons de *kiswahili* de base en *kiswahili* (Cf deuxième annexe nsh1, nsh2).

Mathias E. Mnyampala a témoigné avec exemplarité de différentes formes que revêt la nationalisation du *kiswahili* ce qui a pu mener le pouvoir exécutif à en faire également un symbole de la promotion de la culture nationale. Par son origine sociale et ethnique, Mathias E. Mnyampala a prouvé par l'exemple que tout citoyen tanzanien peut s'élever du fait de la maîtrise de la langue nationale swahilie et recevoir les récompenses économiques et sociales qui accompagnent ce changement de statut. Un simple élève du pays *gogo* a pu devenir l'un des poètes majeurs d'expression swahilie du XX^{ème} siècle en s'exerçant à la maîtrise des formes classiques et de la langue swahilie. Dans ce cas, l'apprentissage de la langue nationale (effectué cependant par Mnyampala à l'époque coloniale) était démontré dans sa *possibilité* c'est à dire dans le cas-limite d'un apprentissage tardif de la langue par un élève analphabète non-swahilophone et des suites favorables de cet apprentissage.

La nationalisation est aussi diffusion de la langue officielle et nationale, en ce cas, Mathias E. Mnyampala par ses cours de *kiswahili* – au service national, à l'université – *a fortiori* par ses écrits et du fait de contributions comme l'invention du genre NGONJERA a participé à la diffusion de la langue littéraire et poétique. L'association des poètes tanzaniens UKUTA, qui est organisée de manière centralisée avec des ramifications régionales et locales, avait (et a toujours) pour fonction d'organiser les tournées dans tout le pays de troupes de NGONJERA. C'était une des nombreuses manières de traduire la volonté politique d'une

homogénéisation linguistique de la nation swahilophone tanzanienne. Les différents groupes régionaux ethno-linguistiques – qui avaient pu présenter des systèmes divers d’organisations politiques autonomes avant les colonisations - n’étaient pas pris pour cible d’un remplacement par un groupe national unique mais, à l’échelon national, il fallait passer au *kiswahili*. La langue de communication officielle inter-ethnique devait être le *kiswahili* et non pas l’anglais, la langue de l’ex-colonisateur. Dans ce processus de promotion d’une culture nationale swahilophone, Mathias E. Mnyampala a été reconnu du fait principal de son activité littéraire comme un acteur majeur de la « tanzanisation » du *kiswahili*.

d. La création d'une poésie composite d'expression swahilie comme symbole de l'intégration nationale

Mathias E. Mnyampala est profondément un *Mgogo* du centre de la Tanzanie – il n'a jamais renié ses origines – et un *Mtanzania* « un Tanzanien » d'expression swahilie. C'est dans l'Ugogo-même, à l'époque coloniale, que se prépare pour Mnyampala le passage à la nation swahilophone dont personne n'aurait pourtant prédit l'existence et l'identité dans ces années. Mathias E. Mnyampala ne cessera de porter cet enracinement régional et ethnique. En tant que pasteur d'abord qui a vécu et grandi au contact de la terre de l'Ugogo puis en tant qu'intellectuel d'expression swahilie qui exprime son attachement de manière quasi-paradoxe à sa terre dans une autre langue que sa langue maternelle et la langue du pays, le *cigogo*. Il formule cette idée de l'enracinement ethnique – littéralement au niveau des tribus (*makabila*) - de la nation tanzanienne swahilophone dans l'introduction de sa biographie⁶¹ d'un des plus puissants chef traditionnel des *Wagogo*, le *Mtemi* Mazengo wa Mvumi wa Dodoma :

« *Nyumba imara ilijengwa juu ya msingi uliofanywa imara na mafundi hodari na mahiri. Ndivyo vivyo hivyo taifa haliwezi kuundika ikiwa hakuna makabila. Makabila ya nchi ndio msingi wa taifa.* » (deuxième annexe mmd1)

« Une maison solide est construite sur une fondation qui a été affermie par d'habiles et ingénieux artisans. Ainsi, il en va exactement de même d'une nation qui ne peut être fondée en l'absence des tribus. Les tribus du pays sont la fondation de la nation [c'est moi qui souligne NDT]. »

En profondeur, la nation tanzanienne est faite des organisations politiques – la fondation (*msingi*) dont parle Mnyampala au singulier - des groupes ethniques (*makabila*) qui sont fédérées au sein de l'organisation politique de niveau supérieur qu'est la République Unie de Tanzanie (*Jamhuri ya Muungano wa Tanzania*). Le fait que le Président Julius Kambarage Nyerere reçoive une investiture tribale en Ugogo par le chef traditionnel des *Wagogo*, le

⁶¹ Cette biographie historique a été publiée à compte d'auteur. Les livres se sont perdus et nous disposons de la copie du tapuscrit dans le corpus MNNK sous le code mmd.

Mtemi Mazengo wa Mvumi wa Dodoma suite à sa prise de fonction comme président du Tanganyika (1961) puis de la Tanzanie (1964) nous éclaire à ce sujet (Cf deuxième annexe mmd_pic1 et mmd_pic2). L'ethnie est conservée comme base politique au niveau national mais pas comme base linguistique ou sociale. Le *kiswahili* relève du niveau d'organisation national supérieur qui doit toucher le niveau local. La culture nationale est un échelon conservateur, bien que monolingue et swahilophone, des éléments des cultures locales qui le fondent. Nous comprenons mieux à nouveau pourquoi un processus de création littéraire *ex materia* comme celui de Mnyampala, qui sélectionne, agence et assemble en *kiswahili* des éléments culturels hétérogènes, les modifie parfois mais jamais ne les mélange dans un tout homogène, est retenu comme symbole de la promotion de la culture nationale au travers de la distinction désignée à son auteur. La culture nationale swahilophone est composite, elle ne veut pas oublier les différentes parties qui la composent qui restent identifiables telles quelles. De même la République Unie de Tanzanie repose sur un système fédéral unifié par le *kiswahili* où les lois coutumières propres à chaque région ou groupe ethnique sont plus appliquées que la loi générale qui est d'application nationale mais reste peu connue à l'exception des grandes zones urbaines. C'est à dire que la République est « légalement divisée » (WOODMAN, G., R. *et al*, 2004 : 224). Cette absence de synthèse fusionnelle rend possible l'intégration de groupes ethno-politiques multiples, différents, qui se sont parfois affrontés réciproquement ou au contraire qui n'avaient jamais entretenu de rapports avant la colonisation. A condition de parler la même langue africaine au sein du même Etat et de développer la conscience d'une appartenance nationale commune. De même cette langue ne doit pas être oublieuse de sa tradition littéraire, même dans ses formes anciennes en dialecte du Nord du *kiswahili*, non-standard et venues de régions du Kenya actuel (principalement l'archipel de Lamu et Mombasa). La construction nationale tanzanienne est un processus intégrateur et donc conservateur qui va du bas vers le haut. Les cultures locales sont préservées dans une sélection de leurs éléments et traduites en *kiswahili* dans leur passage au niveau national. Nous y reviendrons avec l'étude du genre NGONJERA et de ses composantes réagencées par Mathias E. Mnyampala (Cf Processus créatifs et sélection politique des poésies de Mathias E. Mnyampala).

3. L'alphabétisation de 1933

Nous connaissons à présent les grandes réalisations qu'ont connues les carrières juridique et littéraire de Mathias E. Mnyampala ainsi que la brousse du pays *gogo* d'où il est parti de rien quant au *kiswahili* et à l'écrit. Mais que s'est-il passé entre ces deux étapes si contrastées de la même vie ? Où est née l'écriture en *kiswahili* de Mathias E. Mnyampala et dans quelles conditions s'est-elle développée ? Il nous faut pour répondre à ces questions qui concernent la genèse d'une écriture d'expression swahilie revenir aux premières années de la vie de Mathias E. Mnyampala et au texte de son autobiographie inédite, *Maisha ni kugharimia* « la vie est ce que l'on paye pour elle » que son fils Charles M. Mnyampala nous a autorisé à copier en intégralité sur un support numérique (archives Mnyampala (NMMK) et deuxième annexe⁶², codes mnk*). Comprendre l'articulation entre les départs modestes de l'Ugogo rural et la période de célébrité poétique à l'échelon national à Dodoma et Dar es Salaam nous mettra aussi sur le chemin d'une meilleure compréhension de la construction nationale tanzanienne.

C'est en 1933 dans l'Ugogo-même, à l'âge de quinze ans, que Mathias E. Mnyampala va apprendre à lire et à écrire dans une école missionnaire située à proximité de ses pâturages :

« *Katika mwaka 1933 mwezi Agosti nilitamani shule ambapo wakati huo tuliwasiliwa na mwalimu [m]moja toka Bihawana mission kija kufundisha watoto nyumbani kwa mzungatumbi (mkuu wa kijiji). Nilipofika kutaka kuandikwa shule nilikuwa na udongo kichwani mwangu. Mwalimu alikataa kuniandika kwa sababu nilikuwa mlipaji kodi [...]* »

(deuxième annexe mnkT7)

⁶² Nous ne sommes pas autorisés à diffuser plus de 10% de chaque manuscrit et/ou tapuscrit inédit. Le corpus numérique des archives Mnyampala ou *Nyaraka za Mathias Mnyampala za Kielektroniki* (NMMK) est donc plus fourni que le corpus que nous pouvons diffuser dans la deuxième annexe. Cette deuxième annexe représente donc des pages sélectionnées par nous et qui nous semblent prioritaires dans leur diffusion. Le corpus NMMK sert de référence parfois et nous en publions de courts extraits mais pas le texte intégral de chaque page à laquelle nous renvoyons le cas échéant par son code sans la recopier dans la deuxième annexe (Cf contrat entre Charles M. Mnyampala et Mathieu Roy). Nous sommes conscients qu'il s'agit d'une limite placée dans notre contrat d'exploitation mais d'un autre côté elle nous autorise à valoriser ce corpus et protège les droits du chercheur et de la famille Mnyampala.

« En 1933, au mois d'août j'ai désiré [m'inscrire à NDT] une école où nous était arrivé un maître de la mission de Bihawana. Il était venu pour enseigner aux enfants dans la maison du *mzengatumbi* (le chef du village). Lorsque je suis arrivé pour être inscrit à l'école j'avais de la terre sur ma tête. Le maître refusa de m'inscrire car j'étais déjà redevable de l'impôt [...] »

La mission de Bihawana a été la première mission catholique dans l'Ugogo fondée en 1909 par un Bénédictin, le père Seiler (SPEAR, T. *et al*, 1999 : 155). Un détachement scolaire est donc envoyé depuis cette mission à l'échelle du village. Certains enfants vont pouvoir bénéficier d'une alphabétisation dans un local temporaire, en l'occurrence la maison du chef du village (*mzengatumbi*). Mais l'âge de Mathias E. Mnyampala et sa condition d'homme considéré comme adulte par la société conduisent à une impossibilité d'accueil du jeune pasteur. Il est en effet déjà redevable de l'impôt (*kodi*) et il semblerait que cet enseignement puisse l'empêcher de faire face à ses responsabilités de contribuable en lui prenant de son temps de travail. Mais le jeune analphabète qui est venu la tête couverte de terre comme s'il sortait directement du sol de l'Ugogo et en constituait de manière symbolique une incarnation est mû d'une volonté irrépressible d'apprendre à lire et à écrire.

Mnyampala va alors, selon son autobiographie, décider de venir quand-même chaque jour regarder comment les enfants lisent et retenir par coeur ce qu'il comprend de ses observations. Il accède alors par lui-même à la lecture première. Le maître d'école le remarque et l'autorise enfin à l'intégrer à l'école missionnaire :

« Japokuwa ni hivyo nami sikukata tamaa, nilihudhulia kila siku kukaa pembeni nikiangalia watoto wanavyosoma, nami nakariri moyoni. Kadiri ya wiki moja hivi mwalimu aliniuliza : « mbona wewe unapenda kuja kila siku ? » Nami nilimjibu : « Hapana Mwalimu, napenda kuja kuangalia watoto wanavyosoma. » Akaniambia : « hebu jaribu nawe kusoma. » Basi nilisoma yote yaliyokuwemo humo ubaoni. Kufanya hivyo kulimtia moyo wa kuniandika ili niendelee na masomo yangu. [...] »

(deuxième annexe mnkT7)

« En dépit de cela, je ne perdis pas espoir. J'assistai [aux leçons NDT] chaque jour en me tenant de côté tandis que j'observais la façon dont les enfants lisaient. Pour ma part, j'apprenais par coeur. Au bout d'environ une semaine, le maître me demanda : « - Ainsi tu

aimes venir tous les jours ? » Et je lui répondis : « - Non maître, j'aime venir pour observer comment les enfants lisent. » Puis il me dit : « - Allons essaye toi de lire ! » Bon, j'ai lu tout ce qu'il y avait sur le tableau. Cette action lui donna envie de m'inscrire afin que je puisse progresser avec mes leçons. »

La première période de résistance du maître n'a été que de courte durée et n'était probablement justifiée que par l'anomalie que pouvait représenter un pasteur *gogo* adulte venu étudier parmi des enfants. Les progrès vont être fulgurants, le jeune Mnyampala est animé du désir de lire pour accéder aux textes religieux qu'il décrit comme une « passion de la religion (*tamaa*⁶³ *ya Dini*) » :

« Maendeleo yangu yalimfurahisha sana Mwalimu Damiani, tulipofika mwisho wa mwaka ule nilikuwa najisomea vitabu kadha wa kadha, zaidi kitabu cha Esopo na vitabu vya Dini. Nilikuwa nimetamani vikubwa kuendelea na masomo yangu hasa kwa tamaa ya Dini nilipokuwa nikifunzwa na mwalimu na kujisomea vitabu. [...] »

(deuxième annexe mnkT7)

« Mes progrès causèrent beaucoup de joie au maître Damiani. Lorsque nous atteignîmes la fin de cette année je lisais par moi-même un certain nombre de livres. Surtout le livre d'Esopo et les livres de religion. Je voulais grandement progresser dans les leçons surtout du fait d'une passion de la religion quand le maître m'enseignait ou quand je lisais seul des livres. [...] »

La passion religieuse pousse Mathias E. Mnyampala à persévérer dans l'apprentissage de la lecture qui lui offre l'accès aux textes sacrés qu'il découvre à l'école missionnaire. Nous comprenons mieux, comment le jeune pasteur a pu réussir une entreprise aussi improbable que l'apprentissage de la lecture pour un adulte qui n'est de surcroît pas dans une position sociale qui le lui autorise. Cette affirmation d'une origine religieuse de sa volonté de persévérer dans l'apprentissage de la lecture est de Mnyampala. Ce sont des mots

⁶³ Le nominal swahili *tamaa* correspond aux notions suivantes dans le dictionnaire de Lenselaer : « objet de désir, grande envie, convoitise, ambition, passion violente, avarice, cupidité, avidité » (LENSELAER, A *et al*, 1983 :). Associées à la religion (*dini*) ces notions nous semblent bien pouvoir se traduire par le terme français « passion ».

rétrospectifs qu'il nous semble convenir de replacer dans leur contexte. Issus de l'autobiographie inédite que Mnyampala a commencé à écrire à la fin de sa vie, d'une certaine manière ces mots pourraient être une mise en scène ou une représentation de Mnyampala par lui-même. Ils ne peuvent que réinterpréter, avec plus d'une trentaine d'années d'écart, les sentiments et les motivations qui avaient conduit le jeune pasteur analphabète d'alors en 1933 vers l'école missionnaire et ses livres. Mais ces mots trouvent une correspondance manifeste, massive, dans l'ensemble de l'œuvre littéraire de Mnyampala. D'une certaine manière l'affirmation faite par l'auteur d'une passion de jeunesse, d'une passion religieuse qui ne le quittera plus, apporte un éclairage supplémentaire et convergent vers une interprétation théologique de la pensée de Mathias E. Mnyampala. Nous pourrions désigner cette hypothèse par le proverbe d'expression swahilie : « *Mungu Mkazi wa ulimwengu* ; c'est Dieu qui maintient l'univers » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 578). Que ce soit dans sa vision du monde ou sa conception du moteur de la transformation politique, la religion et dieu sont omniprésents dans les textes. L'essence de la réalité se trouve en dieu chez Mnyampala et ceci est lourd de conséquences dans sa façon d'exprimer ses théories esthétique ou politique. Dans des textes qui ne sont pas à vocation religieuse comme ses textes politiques mis au service de la construction nationale tanzanienne, dieu à nouveau transparait et se trouve après analyse (*vide infra*) au fondement des choses comme la causalité première du monde. Que ces textes politiques soient en vers comme les NGONJERA (MNYAMPALA, M., E., 1970 et 1971) ou en prose comme son essai sur la déclaration d'Arusha de 1967 (MNYAMPALA, M., E., inédit, *AZIMIO LA ARUSHA NA MAANDIKO MATAKATIFU* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures »), l'horizon théologique de l'interprétation de l'œuvre nous semble au sens strict indépassable. C'est à dire que le religieux se trouve être en fait à la base du politique dans ces œuvres. Le politique est alors écarté en réalité ou mis en position subalterne vis-à-vis du religieux qui dépeint la trame fondamentale du monde. Mnyampala s'engage en politique parce qu'il voit dans le socialisme *ujamaa* et la déclaration d'Arusha une correspondance avec l'idéal religieux de l'égalité et de la justice (même nom '*usawa*' en *kiswahili*) sur terre. Ce glissement du politique vers le religieux conduit à l'expression d'une singularité de cette œuvre politique de Mathias E. Mnyampala où la déclaration d'Arusha est reprise en une annonce quasi-apostolique. Nous verrons l'accueil qui lui sera réservé par le politique en la personne de son ami Julius Kambarage Nyerere, le premier président tanzanien (*Cf* Religion

et politique). Cette œuvre n'est pas une œuvre politique. Comme Mnyampala, Nyerere est de confession catholique et croyant mais il saura faire la part entre le politique et le religieux. Chez Mnyampala, l'engagement politique est complet mais sa pensée du réel – telle que nous la lisons dans les textes – est fondée en dieu. La reconnaissance faite par Mnyampala de son rapport à la religion et à l'écriture dans son autobiographie nous permet de renforcer notre compréhension de son œuvre dense. Mnyampala l'a écrit du monde mais nous pensons pouvoir étendre le constat à son œuvre complexe. Il n'y a qu'un seul absolu en leur sein, c'est dieu. Et le reste, quel qu'il soit, est un mirage insaisissable, de nature changeante et imprévisible. Dans ce chaos, la boussole est dans la religion, même dans les affaires politiques :

« Le monde n'est pas faible, il torture les calomniateurs,
Il fait tomber les glorieux, il est fondu avec un four,
C'est un changement perpétuel, comme les robes des dames,
Le monde est un mirage, il brille et disparaît.⁶⁴
[...]
En définitive la perfection, celui qui l'apporte est le Seigneur,
Notre Bienfaiteur le Très Doux, notre Créateur le Chéri,

⁶⁴ *Ulimwengu si pungufu, hubana vidhabidhabi,
Huangusha watukufu, huyeyushwa kwa kalibi,
Daima ni badilifu, kama kanga za mabibi,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.*

Ce qu'il veut est juste, ne me contredit pas mon ami,

Le monde est un mirage, il brille et disparaît.⁶⁵ »

Extrait⁶⁶ de *ULIMWENGU NI SARABI* « le monde est un mirage »
(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 115-116)

La passion religieuse va arracher le jeune homme aux pâturages de l'Ugogo et à sa destinée de pasteur. Il va devenir lui-même un maître de religion (*mwalimu wa Dini*) à la mission catholique de Bahi où il part compléter ses enseignements en 1934 (deuxième annexe mnkT7).

Le fait que Mnyampala décide de quitter sa femme et sa famille ne nous semble pas étranger à la façon dont il nous a présenté l'âpreté qui faisait son quotidien, particulièrement l'inimitié qu'il ressent de la part de son père en son jeune âge. Il n'est pas retenu auprès des siens ce qui lui permettra de parcourir tout l'Ugogo ou de s'installer dans d'autres régions du Tanganyika, dans la ville de Dar es Salaam sur la côte de l'océan indien ou à Mpanda dans l'Ouest. Il se séparera également de cette épouse que son père lui a donné par l'intermédiaire de la dot et dont le nom n'est pas même écrit dans l'autobiographie tandis que le mariage est évoqué. D'une autre, il tombera amoureux quand il fera plus tard la connaissance d'une femme qui lui ressemble, la femme poète de Dodoma, Mary Mangwela qui lui donnera trois enfants : Aloys, Edward et Charles. Singulièrement, l'autobiographie ne mentionne pas non plus l'existence de ces êtres chers. Son projet n'est pas intimiste, nous y reviendrons. Sur le plan de la métrique poétique et de la langue d'écriture, Mnyampala n'aura pas usé du *cigogo* pour rentrer dans des rapports amicaux avec ses pairs qui écrivent comme lui des poésies en *kiswahili* et proviennent de toutes les régions du Tanganyika. Pour des raisons différentes, ces poètes ne sont pas retenus par leurs régions d'origine qui composeront le Tanganyika (1961) puis la Tanzanie (1964)

⁶⁵ *Tamati ukamilifu, anayeleta ni Rabi,
Mkidhi wetu Raufu, Muumba wetu Hababi,
Atakalo husadifu, sinibishie muhebi,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.*

⁶⁶ Cette adaptation française a été publiée par nous dans *Les cahiers d'Afrique de l'est* en 2012 dans un article sur la philosophie d'expression swahilie de Tanzanie.

indépendants. La nouvelle culture nationale d'expression swahilie pourra se fonder sur une sélection, une traduction et un réagencement des éléments culturels issus de ces régions à condition que les poètes se sentent libres de se porter à l'échelon national. Aussi, bien que Mathias E. Mnyampala a manifesté plusieurs fois son attachement à l'Ugogo et s'est même fait un historien reconnu de cette région. Bien qu'il a pris parti implicitement pour l'Ugogo politique⁶⁷ dans son histoire des *Wagogo*. Mnyampala n'écrit pas dans sa langue maternelle, le *cigogo*, mais en *kiswahili* qui avant d'être la langue de la construction nationale tanzanienne a été la langue des administrations coloniales allemande (1885-1919) puis britannique (1919-1961) du Tanganyika.

L'aversion que Mnyampala a ressenti pour son père et sans doute la souffrance de ne pas être aimé est à comparer avec la passion qu'il se découvre pour la religion. En l'absence d'amour paternel et devant une telle attraction, qu'est-ce qui aurait pu retenir le jeune Mathias de se lancer dans le nouvel espace géographique et spirituel que lui offrait la maîtrise de l'écrit et la lecture de la *Bible* ? Plus tard, les dialogues poétiques écrits en vers d'expression swahilie échangés entre poètes et animés par une éthique de l'amour fraternel viendront aussi combler le manque originel de l'amour paternel de Mathias E. Mnyampala.

Mais avant cette découverte de la religion par les écrits bibliques, il a bien fallu une raison à ce que Mnyampala désire s'inscrire à l'école. Pourquoi l'avait-elle attiré ? L'autobiographie ne nous en parle pas. Mnyampala y était-il venu chercher une promotion ou une consolation ? C'est en tout cas le résultat car il va être projeté – du fait de ce premier apprentissage très réussi – dans des sphères inespérées et inaccessibles pour un pasteur analphabète. Mnyampala fait immédiatement montre d'un don pour l'apprentissage de l'écriture. L'écrit, au départ, est accessoire mais il est une condition *sine qua non* de l'expression de la passion religieuse de Mathias E. Mnyampala. Mnyampala appartient à ces premières générations de convertis de l'Ugogo qui ont accédé à la religion par l'alphabétisation. M. P. Magomba parle en ce cas précis de « kusoma *Christians* » ou

⁶⁷ Selon Maddox, l'administration sollicite les histoires tribales afin de contrecarrer la naissance du nationalisme dans les années 1950. C'est à dire qu'elle compte sur les rivalités « tribales » pour saper l'union des nationalistes. Mais Mnyampala dans son livre ne retrace pas l'histoire des *Wagogo* dans un esprit tribaliste mais en montrant au contraire de manière moderne que rien dans l'histoire des *Wagogo* n'interdit à ce groupe ethnique de s'unir aux autres (MNYAMPALA, M., E. *et al*, 1995 : 4). Le livre est d'ailleurs écrit en *kiswahili*, la langue du territoire plus vaste du Tanganyika.

« chrétiens *kusoma* ». Ces chrétiens *kusoma* ou chrétiens de lecture⁶⁸ ont été alphabétisés par les textes religieux du fait de l'effort scolaire des missions chrétiennes où la *Bible* était un élément essentiel de l'apprentissage et parfois le seul matériel pédagogique (MAGOMBA, M., P., 2004 : 110 sq). De même, nous avons vu que le jeune Mathias E. Mnyampala, alors qu'il ne s'intéresse pas encore aux livres, appelle « *wasomaji* », c'est à dire les « lecteurs », les catéchumènes de la mission voisine qu'il côtoit près du fleuve lorsqu'il vient abreuver ses animaux (Cf deuxième annexe mnkM5_6 page 6). L'écrit, chez Mathias E. Mnyampala est initialement une affaire de religion et un intermédiaire qui assouvit et entretient sa passion de la religion (*tamaa ya Dini*).

Mathias E. Mnyampala apprend en lisant des livres religieux surtout et les fables d'Esopé. Mais l'autobiographie reste muette sur l'identité de la langue d'alphabétisation utilisée en 1933 par la mission catholique de Bihawana. Cela n'a pas été une langue européenne car les missions chrétiennes fondaient leur choix de la langue d'alphabétisation et du culte sur un principe de traduction des écritures en langues locales. Etait-ce alors le *kiswahili*, la grande langue véhiculaire, ou le *cigogo*, la langue du pays-même ? Les premières évangélisations et alphabétisations ont suivi la tendance à utiliser la *lingua franca* qu'était le *kiswahili* au XIXème siècle. Le livre de la Genèse est publié pour la première fois par Johann Ludwig Krapf en 1847 dans le dialecte swahili *kimvita* de Mombasa. Entre 1868 et 1872, l'évêque Steere traduit dans un autre dialecte swahili, le *kiunguja* de Zanzibar qui allait fournir la base du *kiswahili sanifu* (standard), les livres de Ruth, Jonas et l'évangile de Luc (MAGOMBA, M., P., 2004 : 76). La traduction de l'ancien et du nouveau testament est achevée en 1895 pour le *kiunguja* (Zanzibar) et 1914 pour le *kimvita* (Mombasa) (MAGOMBA, M., P., 2004 : 78). Dans l'Ugogo, les enseignements débutent en *kiswahili* en 1878 pour les missions de la *Church Missionary Society* (CMS) – la société missionnaire de l'église anglicane. En 1899, une version du nouveau testament est publiée en *cigogo*. Alors le *cigogo* remplace le *kiswahili* comme langue d'alphabétisation par la traduction des écritures au sein des écoles bibliques de la CMS (MAGOMBA, M., P., 2004 : 100).

⁶⁸ La formule prend le verbo-nominal swahili *kusoma* dans sa forme infinitive en classe 15. Une tentative littérale de traduction en français de *kusoma* pourrait être faite par un usage équivalent du verbe à l'infinitif utilisé comme un nom, soit « le lire ». Nous la remplaçons par le nom plus courant de « lecture ».

Dans le cas des missions catholiques, en particulier celle de Bihawana, nous lisons dans le livre de Spear et Kimambo sur l'histoire du christianisme en Afrique de l'est que ces missions ont utilisé la langue de l'administration coloniale allemande du Tanganyika, c'est à dire le *kiswahili*, pour leurs enseignements :

« It wasn't just the colonial government that imposed Swahili as the language of administration on Tanganyika. Missions found it enormously more fruitful to concentrate on Swahili as the language of worship. While Bibles, other religious writings and primers were prepared in the Gogo language, Catholic missions in Gogo used Swahili from the first as the language of worship. The CMS mission, however, continued to use the Gogo language in worship in spite of the insistence of the German government after 1904 that Swahili become the language of education. »

(SPEAR, T. *et al*, 1999 : 163)

« Ce n'est pas seulement le gouvernement colonial qui a imposé le *kiswahili* comme la langue de l'administration au Tanganyika. Les missions trouvaient beaucoup plus fructueux de se concentrer sur le *kiswahili* comme la langue du culte. Tandis que des bibles, d'autres écrits religieux et des manuels avaient été préparés en *cigogo*, les missions catholiques de l'Ugogo utilisèrent le *kiswahili* dès le début comme langue du culte. La mission CMS, cependant, a continué à utiliser le *cigogo* dans le culte en dépit de l'insistance du gouvernement allemand après 1904 à ce que le *kiswahili* devienne la langue de l'éducation. »

D'après ce passage, les missions catholiques de l'Ugogo se sont basées au début du XX^{ème} siècle sur le *kiswahili* comme langue du culte. Elles rejoignent en cela les politiques éducative et administrative coloniales allemandes qui privilégiaient le *kiswahili*. La mission de Bihawana a été fondée en 1909 et s'est donc appuyée sur le *kiswahili*. Mais que s'est-il passé après 1919 au moment du passage du Tanganyika à une administration sous mandat britannique confié par la société des nations ? Mnyampala se forme en 1933. La mission de Bihawana a-t-elle continué son alphabétisation en *kiswahili* ? Quelle est la première langue que Mathias E. Mnyampala a su lire et écrire à la mission ? Nous ne le savons pas avec certitude. Nous voyons que les missions anglicanes de la CMS avaient pu s'affranchir de la recommandation coloniale allemande et qu'elles enseignaient dans la langue-même de

l'Ugogo. C'était d'ailleurs, sur le plan de l'efficacité de la communication une décision logique que d'enseigner dans la langue maternelle des catéchumènes. Le fait que les missions catholiques n'aient pas pris cette décision alors que c'était manifestement possible en pratique pourrait nous indiquer que le choix du *kiswahili* était un choix souverain des missions catholiques. C'est à dire qu'elles n'auraient pas obéi aux recommandations du gouvernement colonial allemand qui avait besoin d'imposer le *kiswahili* qu'il avait choisi en s'appuyant, si possible, sur des synergies avec les activités missionnaires. Le choix des missions catholiques aurait pu être un choix convergent, mais indépendant, d'avec le choix de l'administration allemande. Dans ce cas, à la disparition de cette administration en 1919, les raisons de choisir le *kiswahili* comme langue du culte et d'alphabétisation auraient pu se maintenir. Le caractère « fructueux » du choix du *kiswahili* comme langue du culte n'est pas détaillé dans ses justifications du point de vue des missionnaires catholiques dans le livre de Spear et Kimambo. Dans cette hypothèse où les missions catholiques auraient persévéré dans leur choix propre, le jeune Mathias aurait été alphabétisé en *kiswahili*. Mais l'hypothèse naturelle d'une alphabétisation en *cigogo* n'est nullement exclue. Nous avons posé la question à son fils Charles M. Mnyampala qui est bien informé et conserve la mémoire de son père mais il ne sait pas non plus. Cette question est importante sur le plan de l'histoire de l'écriture de Mathias E. Mnyampala et il faudrait consulter les archives de la mission de Bihawana pour y répondre éventuellement. A condition de trouver les bons interlocuteurs et que ces archives existent. Nous n'avons pas eu l'occasion de le vérifier. A lire de manière littérale le texte de l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala, nous savons que c'est à l'école missionnaire qu'il a appris à lire et à écrire et que l'écrit a d'abord été pour lui un puissant intermédiaire de sa passion de la religion.

4. L'écriture journalistique en 1942 dans *Mambo Leo*

A la treizième page de son autobiographie (deuxième annexe mnkT13) pourtant Mathias E. Mnyampala se fait descriptif de son apprentissage par l'écrit des langues anglaise et arabe. Il précise qu'il peut lire le *Coran*, comprendre et répondre à une lettre écrite en *kiswahili* à l'aide de l'alphabet arabe. En ce qui concerne le *kiswahili*, mais dans sa version romanisée, Mnyampala nous apprend qu'il écrit dans *Mambo leo* « les affaires aujourd'hui » qui est un journal qui dépend du bureau de l'information de l'administration coloniale britannique. la langue d'écriture de ce journal qui vise un public africain à l'échelle du Tanganyika est

logiquement la langue véhiculaire swahilie (STURM, M., 1998 : 90) qui touche le plus grand nombre sans nécessiter une édition propre à chaque région et chaque groupe ethnolinguistique. A quelle date Mnyampala écrit-il en *kiswahili* pour la première fois ? C'est difficile à comprendre car il faut interpréter un texte court et elliptique issu de l'autobiographie de l'auteur. Le récit autobiographique est situé en 1942 en tête de la section où apparaît ce texte. En même temps, parlant de cette activité spécifique de « l'écriture » (*uandikaji*) journalistique, Mnyampala localise précisément son apprentissage à Kinyambwa en 1938 :

« *Tarehe moja Januari, 1942 nilihamishwa toka Hombola nilikokuwa Karani wa Baraza nilihamishwa Makutupora kwa Mtemi Chitindi. Wakati huo nilishika vitabu vya nchi mbili. [...] Wakati huo nikawa na sifa nyingine vile vile uandikaji wa Gazeti la Mambo Leo, kama habari za miji na maongezi. Uandikaji huo nilianza Kinyambwa mnamo mwaka 1938 nilikojifunzia. »*

(deuxième annexe mnkT13)

« En date du premier janvier 1942 je fus muté de Hombola où j'étais le secrétaire du conseil [du *Mtemi* ou chef traditionnel local NDT] je fus muté à Makutupora auprès du *Mtemi* Chitindi. A ce moment j'avais pris les livres de deux pays. [...] A partir de ce moment [en 1942 NDT] j'eus une autre qualité, celle de l'écriture du journal *Mambo Leo*, dans les nouvelles des villes et les débats. Cette écriture je l'avais commencée à Kinyambwa en l'année 1938 où je l'avais apprise. »

Pour ce passage de l'autobiographie où Mathias E. Mnyampala parle précisément de son « écriture » (*uandikaji*), il ne précise pas, comme c'était le cas dans le récit de son alphabétisation en 1933, de quelle langue il s'agit. Il a pourtant donné dans cette même partie des détails sur d'autres langues périphériques voire absentes de son œuvre, l'anglais et l'arabe. Par chance, nous savons avec certitude que le journal *Mambo Leo* était rédigé en *kiswahili* (STURM, M., 1998 : 59 et 90 et les numéros que nous avons retrouvés : deuxième annexe gml1, gml2, gml3, gml4) . Mathias E. Mnyampala écrit donc en *kiswahili* des articles de journaux à teneur informative dès 1942. Ce journal publie aussi des poèmes en vers classiques d'expression swahilie et c'est probablement dans ses lignes que le poète va – au moins en partie - se former au début des années 1940.

Dans un document resté inédit intitulé *Hazina ya Washairi* « le trésor des poètes », Mathias E. Mnyampala reconstitue en 1966 des palabres poétiques qui se sont déroulés entre poètes d'expression swahilie dans des journaux, dont *Mambo Leo*, par publications interposées. L'un de ces palabres, qui concerne la perte et la signification d'une amulette magique à cent shillings (*Hirizi ya Shillingi Mia*), très forte somme à l'époque, débute par un poème publié en 1935 dans *Mambo leo* par Sheikh Mzee Waziri (Kijana) un auteur de Tanga (deuxième annexe hywa1). En plus de l'écriture journalistique qu'il pratique, Mathias E. Mnyampala observerait dans *Mambo Leo* en tant qu'acteur de premier plan puisqu'il y contribue par des articles, le dialogue entre poètes basé sur la poésie d'expression swahilie classique et l'écriture de poèmes en réponse. L'écriture poétique de Mnyampala comme l'invention du genre NGONJERA (des dialogues de théâtre en vers) se prépare donc à l'époque de sa formation coloniale tout comme son choix de sa langue d'écriture qui est aussi celle de l'administration. En ce qui concerne l'écriture journalistique apprise en 1938, nous pouvons supposer qu'il l'a fait en *kiswahili* car il s'agissait ensuite d'écrire des articles dans cette langue. Ainsi, nous avons une indication de ce que Mathias E. Mnyampala serait passé du stade de l'alphabétisation à celui de l'apprentissage de la rédaction en *kiswahili* en l'espace d'à peine cinq ans. Ce délai réduit, associé à la connaissance de la politique linguistique pro-swahili en vigueur dans les missions catholiques du début du XX^{ème} siècle que nous tirons de Spear et Kimambo (SPEAR, T. *et al*, 1999 : 163) pourraient indiquer que Mathias E. Mnyampala a été alphabétisé en *kiswahili* dès 1933 à l'école de la mission de Bihawana. De manière plus indirecte, un argument de plus en faveur de cette hypothèse est que les deux adaptations de la *Bible* qu'a composées Mathias E. Mnyampala sont écrites en *kiswahili* et non en *cigogo*. il s'agit de l'*Utenzi wa Zaburi* « *Utenzi des Psaumes* » (MNYAMPALA, M., E., c.1965) et de l'*Utenzi wa Injili Takatifu* « *Utenzi des Saints Evangiles* » (MNYAMPALA, M., E., c.1967). Le *kiswahili* est aussi la langue de l'église catholique à ce moment pour Mnyampala mais aussi pour ses éditeurs, les Bénédictins de la mission de Ndanda. L'affirmation de l'alphabétisation de Mnyampala en *kiswahili* est fondée sur plusieurs hypothèses mais il nous semble vraisemblable qu'un délai de cinq ans aurait été court pour qu'un jeune homme alphabétisé en *cigogo* puisse ensuite faire l'apprentissage du *kiswahili* au point de pouvoir écrire des articles acceptés dans un journal. Il est plus économique de supposer une alphabétisation première en *kiswahili* puis une progression dans cette même langue plutôt qu'une théorie à deux niveaux : le *cigogo* de base pour l'alphabétisation avec la lecture de la

Bible en cigogo puis l'apprentissage du *kiswahili* écrit journalistique. Si la découverte de l'écriture en *kiswahili* est liée à la mission catholique de Bihawana, alors le lien fondamental que Mnyampala fait entre religion et écriture s'enrichirait d'un lien avec le *kiswahili*. Ce qui serait riche de sens dans l'interprétation de son activité politique, littéraire ou non, car elle nous ramènerait alors à la religion, à l'écriture et au *kiswahili* de manière simultanée et indifférenciée. Il nous semble par ailleurs saillant dans son œuvre que la notion de dieu et la religion sont omniprésentes.

En ce qui concerne 1938, et *a fortiori* 1942, nous savons que Mathias E. Mnyampala écrit en *kiswahili* dans un journal contrôlé et publié par l'administration coloniale britannique. Le journal basé à Dar es Salaam recueillait les contributions des auteurs d'expression swahilie rédigeant depuis toute l'étendue du territoire de l'Afrique de l'est anglaise. Selon le texte de son autobiographie inédite, la première mention d'une écriture d'expression swahilie propre à Mnyampala figure avec le récit de l'écriture des articles dans ce journal *Mambo Leo* « les affaires aujourd'hui ». L'administration trouvait des *media* aptes à servir ses visées politiques par le truchement du *kiswahili* qui était favorisé pour toucher un lectorat africain :

« Les nouvelles étaient sélectionnées par le personnel du département de l'éducation conformément aux recommandations gouvernementales. L'une d'elle était la promotion du *kiswahili* comme langue d'enseignement dans les écoles primaires »

(STURM, M., 1998, pp 51-52)

Nous ne pouvons que supposer que par-delà cette visée éducative et cette promotion coloniale du *kiswahili* comme langue du Tanganyika⁶⁹, d'autres directives politiques étaient appliquées. Parmi elles, faire la promotion de la Couronne et de l'empire britannique ou de manière plus générale diffuser la connaissance de l'idéologie coloniale qui justifiait le caractère nécessaire de la présence européenne auprès des Africains. Lors de nos séjours à Dar es Salaam en 2010, nous avons pu retrouver les locaux de l'UKUTA, l'association nationale des poètes dont Mnyampala avait été le président jusqu'en 1966. L'UKUTA existe

⁶⁹ Le journal est diffusé dans les quatre territoires britanniques qui ont des statuts juridiques différents (Kenya, Ouganda, Tanzanie et Zanzibar) mais il est basé à Dar es Salaam et concerne surtout par ses auteurs et ses contenus le Tanganyika.

toujours sur le boulevard Bibi Titi Mohamed non loin de la mosquée centrale de l'Ahmadiyya. Il y avait là, des archives conservées en vrac, dont de nombreux exemplaires de *Mambo Leo* qui attendaient d'être triés par des étudiants de l'université de Dar es Salaam (UDSM) tandis que leurs pages jaunies, noircies, tombaient en poussière et étaient la proie des insectes. Le président de l'UKUTA, Mzee Sihyana nous a autorisé à copier sur un support numérique les documents qui nous intéressaient et que nous avons pu retrouver de manière aléatoire et non-exhaustive. Ces journaux étaient là, au siège de l'association nationale des poètes, car ils contiennent de très nombreux poèmes dans leurs pages. Mais il nous faut bien resituer ces poèmes dans le contexte de la ligne éditoriale du journal et de son mode de production afin d'entrapercevoir les limites que devaient rencontrer les poètes et la signification de leur sélection par le journal. La une du numéro d'avril 1952 de *Mambo Leo* nous semble sur le plan symbolique très révélatrice de la ligne éditoriale d'alors (deuxième annexe gml1). Un grand portrait de la belle reine Elizabeth II est accompagné d'une courte présentation biographique en *kiswahili*. Les sujets tanganyikais de la Couronne reçoivent une information au sujet de leur reine. Le titre du journal : « *KUFUNGULIWA KWA MITAMBO YA NGUVU ZA KIUMEME KATIKA MJI WA MOROGORO* » ; « OUVERTURE DE LA CENTRALE ELECTRIQUE DANS LA VILLE DE MOROGORO » introduit le discours officiel, en *kiswahili*, du gouverneur du Tanganyika, Sir Edward Twining qui annonce le programme d'électrification complète des villes du Tanganyika et la mise en place de l'éclairage public. C'est une qualité de la colonisation qui est promue ici, à savoir le développement des infrastructures et de la qualité de vie des populations. Ce discours veut prouver aux lecteurs, qui achètent par ailleurs volontairement le journal, la dimension de progrès matériel qui accompagne la présence britannique. Certains événements, comme la révolte Mau Mau du Kenya qui prend place entre 1952 et 1960 et se trouve être une réelle rébellion des colonisés (principalement des Kikuyus) contre la colonisation de peuplement britannique qui les a dépossédés de leurs terres doivent faire l'objet d'une introduction et d'une explication auprès du lecteur tanzanien. Il ne s'agit pas de donner le détail des opérations militaires victorieuses de répression de ce mouvement qui ont pu faire appel à des bombardements aériens (VEUTHEY, M., 1976 : 159) sur des villages considérés comme favorables aux rebelles. Ces atrocités s'accompagnant d'arrestations et de détentions arbitraires à grande échelle. Les rebelles Mau Mau sont internés dans des camps de détention (KARIUKI, J., M., 1975). En cela ces méthodes rejoignent la doctrine de la « guerre révolutionnaire » ou de contre-

insurrection appliquée dans les colonies d'autres métropoles pour la répression coloniale (DELTOMBE, T. *et al*, 2011 : pp 12-14). Au Cameroun par exemple, entre autres opérations, les têtes décapitées des nationalistes (DELTOMBE, T. *et al*, 2011 : pp 434-455 *et* cahier central) sont fichées sur des piques et exposées tandis que les bombes qui détruisent des villages kikuyus font leur lot de morts au Kenya, environ à la même époque dans les années 1950. *Mambo Leo* ne posera pas de manière argumentée la question de la qualification juridique de ces actes répressifs mais en fournit une justification. Nous lisons cette autre version dans un article en une de l'édition du journal d'octobre 1953 :

« **MAU MAU NI NINI ?**

Mau Mau ni kukata watoto nusu kwa nusu, mwili na miguu mbalimbali.

Mau Mau ni kuwafunga wanadamu mikono na miguu na kuwatupa motoni wafe.

Mau Mau ni kukata miguu ama kuitoa utumbo mifugo, ipate kufa kwa taabu. Hii ndiyo Mau Mau. [...]

Mau Mau ni chama cha siri. Kusudi lake ni kuvunja utawala wote wa Serikali huko Kenya wakuu wa chama wakatawale. Wanachama ni baadhi ya Wakikuyu – baadhi tu – Wakikuyu walio watu wa dini na wengine pia wamepigana na Mau Mau kutoka mwanzo.

Viongozi wa Mau Mau huwa[ap]isha wafuasi wao kiapo cha [kuw]ua Wazungu, ili kuwafukuza [n]chini. Lakini ni Waafrika [w]aliouawa zaidi na Mau Mau [...]

ni lazima Mau Mau [wa]pondwe kama nyoka. Hao [wa]ngetawala ni dhahiri utawala ungekuwa wa ukatili [...] »

Article à la une de *Mambo Leo* n°549 d'octobre 1953 (deuxième annexe gml2)

« QU'EST-CE QUE LE MAU MAU ?

Le Mau Mau c'est couper les enfants en deux, le corps et les jambes démembrés.

Le Mau Mau c'est attacher les pieds et les mains d'êtres humains et les jeter dans le feu pour qu'ils meurent.

Le Mau Mau c'est couper les pattes ou éventrer le bétail, pour qu'il meure avec peine. Voici ce qu'est le Mau Mau. [...]

Le Mau Mau est une société secrète. Son intention est de briser le pouvoir du gouvernement du Kenya afin que les chefs de cette secte prennent le pouvoir. Parmi ses membres certains sont des Kikuyus – certains seulement- les Kikuyus qui croient en Dieu [littéralement : les gens de religion NDT] et d'autres également ont combattu le Mau Mau depuis le départ.

Les dirigeants du Mau Mau font prêter le serment à leurs partisans de tuer des Occidentaux, afin de les chasser du pays. Mais ce sont les Africains qui ont été le plus tués par le Mau Mau. [...]

il faut **écraser comme un serpent** le Mau Mau. Si ces gens venaient au pouvoir il est clair que ce serait un joug cruel [...]

C'est aussi l'utilité du journal *Mambo Leo* que de pouvoir façonner l'opinion de son lectorat africain par l'intermédiaire du *kiswahili*. L'article se veut pédagogique et adapté à un imaginaire rural africain. Mais peut-être le lectorat n'est-il pas aussi naïf que cette tentative de manipulation et de désinformation ne le laisse supposer de par son style simple et manichéen ? Il est très ironique – au regard des méthodes de contre-terrorisme qui ont été employées de manière radicale par l'administration – de ne souligner que la seule « cruauté » (*ukatili*) des Mau Mau. Le mouvement Mau Mau est diabolisé dans la description métaphorique de sa barbarie. Contre l'humanité, ses crimes portent la marque du mal fait à dessein et de manière particulière ce qui est le signe de la sorcellerie qui se cache derrière ces crimes atroces. Le mouvement est présenté en *kiswahili* comme une « société secrète » dont la principale caractéristique est de tuer et de vouloir s'emparer du pouvoir. Combattre ce mouvement est une évidence, un réflexe d'autodéfense et une lutte du bien contre le mal. Ce pourquoi les Kikuyus qui croient en dieu eux-mêmes s'y sont opposés. Face au démon tous les moyens sont bons pour vaincre. L'appel à l'écrasement de ce mouvement

« comme un serpent », tout en voulant être inscrit dans un imaginaire africain est sans doute plus une justification de la répression qui a lieu contre les Mau Mau – un contre feu – qu’un réel appel à la mobilisation des lecteurs contre ce mouvement. Avec pour justification finale, le maintien de « la paix et du progrès », « *amani na maendeleo* » (deuxième annexe gml2), qui sont les acquis que protège et défend l’administration. L’article n’est pas signé. Le journal se fait propagande ici mais il peut aussi tenter de banaliser la violence quotidienne des rapports entre colonisés et colonisateurs. Dans un autre numéro daté de juillet 1954, un dessin « humoristique » (deuxième annexe gml4) montre sur les quatre cases d’une bande-dessinée située en pied de page un jardinier noir qui arrose les fleurs devant la porte de la maison d’un homme blanc vêtu d’un uniforme colonial. Pour une raison difficile pour nous à saisir car l’exemplaire du journal est abimé, le colon sort de la maison l’air furieux avec une matraque à la main et poursuit le jardinier qui a déjà pris la fuite. Le lecteur africain de *Mambo Leo* rit-il à l’époque de bon coeur de cette représentation bon enfant de la violence ? Que signifie ce dessin dans un journal où tout est contrôlé par l’administration et qu’elle destine à des lecteurs africains ? Que certains colons sont violents mais que c’est inévitable ? Qu’il est normal de se soumettre et d’obéir à son patron ? Qu’il faut bien faire son travail ? En tout état de cause, face à la violence physique du colon, le dessin ne montre pas le jardinier dans la possibilité d’exercer un droit de légitime défense. Au-dessus de la bande-dessinée dont nous avons signalé l’existence, tout l’espace de la page est occupé par des poèmes rédigés dans le genre classique SHAIRI. Certains traitent de la vie courante. Le poème de Y. Harun Rashid d’Ifunga dans la région de Dodoma apporte quant à lui, dans une position très favorable à l’administration, un possible éclairage du sens de cette bande-dessinée. Car nous le rappelons, rien n’est du au hasard dans la confection de la maquette de ce journal par le département des relations publiques qui dépend du bureau de l’information.

Nous citons l'une des strophes/*beti* de son poème intitulé SERIKALI HULETA AMANI « le gouvernement est source de paix » :

« Sir Edward Gavana wetu, mlinzi wa Tanganyika,

Usiwe nyuma yetu, kwani tutahangaika,

Bwana uwe mbele yetu, wewe ndiwe msifika,

Uvinza siku hizi, ni kijiji cha amani. »

Extrait de SERIKALI HULETA AMANI, Y. Harun Rashid (1954) (deuxième annexe gml4)

« Sir Edward notre gouverneur, le protecteur du Tanganyika,

Ne nous laisses pas, car nous aurons des problèmes,

Patron sois à nos côtés, c'est toi qui est digne de louange,

Uvinza ces temps-ci, est un havre de paix. »

C'est le même argument de la paix coloniale de la même officine de propagande qui revient chez ce poète soumis. Comme dans le cas du mouvement Mau Mau présenté par *Mambo Leo*, les Africains, si l'administration britannique les laissait seuls, basculeraient dans des spirales incontrôlables de violences et un chaos indescriptible. La colonisation a apporté la « paix » (*amani*) à l'Afrique. N'a-t-elle d'ailleurs pas commencé par libérer les esclaves du joug du sultan de Zanzibar ? Y. Harun Rashid reproduit donc une justification classique de toute entreprise coloniale. A savoir que les populations locales ne sont pas capables de se gouverner elles-mêmes et que de le faire pour elles, c'est les protéger dans leur intérêt. Le gouverneur Edward qui est le « protecteur du Tanganyika » (*mlinzi wa Tanganyika*) fait son devoir avec la reconnaissance poétique d'Y. Harun Rashid. C'est donc la colonisation, bienveillante et source de paix, ou le chaos. La violence et l'injustice du système sont le prix à payer pour éviter de sombrer dans la violence africaine qui serait autrement plus mortifère.

Et le poète d'en appeler à dieu pour conclure sur ce dernier vers :

« *Mola aendeleze, serikali yetu njema.* » (deuxième annexe gml4)

« Que le Seigneur maintienne, notre bon gouvernement. »

Le journal fera l'objet d'un appel au boycott en 1958 par Julius K. Nyerere alors secrétaire de la *Tanganyika African National Union* (TANU) « Union africaine nationale du Tanganyika » (STURMER, M., 1998 : 67). Mais ce journal payant qui parut de 1923 à 1963 était populaire et rédigé par des Africains. *Mambo Leo* avait le plus fort tirage. Ses éditions présentaient également des nouvelles locales, des articles à visée éducative, des offres d'emploi et des pages réservées à la poésie classique d'expression swahilie. Dont les dialogues en vers que reconstituera plus tard Mnyampala avant d'inventer – en partie sur leur base – le genre NGONJERA dont la visée première est clairement postcoloniale et engagée dans la construction par le *kiswahili* de la nouvelle nation tanzanienne socialiste. Mathias E. Mnyampala n'en parle pas dans son autobiographie mais il composera aussi des poèmes pour *Mambo Leo*. Nous avons retrouvé dans les archives de l'UKUTA un poème de genre classique UTENZI de Mnyampala qui porte le titre KUFU NI FARADHI ILIYOKADIRIKA⁷⁰ « La mort est la condition de la créature » (deuxième annexe gml3) sur une feuille du journal où la date a été malheureusement arrachée. Il s'agit d'un poème religieux où l'auteur s'adresse à dieu après la disparition⁷¹ de sa mère :

« <i>Kifo hutokana na Rabbana,</i>	La mort vient du Seigneur,
<i>Ijapo sisi tuhasimiana,</i>	Quand bien même nous nous y opposons,
<i>Uwezo mwingineo hatuna,</i>	Une autre possibilité nous n'avons,
<i>Ni yeye muumba na kuumbua.</i>	C'est lui qui forme et déforme »

⁷⁰ Ce titre est proche dans sa formulation d'un proverbe dont la signification est donnée dans le dictionnaire de Lenselaer à l'entrée -KADIRI : « *Kufa ni faradhi ya iliyokadirika* (ou *ni faradhi iliyokadiriwa*), la mort est la condition de ce qui est fini (limité), c'est-à-dire de la créature. » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 172).

⁷¹ La mère (*mama mzazi*) de Mnyampala est décédée le 14 juillet 1954, ce qui permet de dater approximativement la date de publication de ce poème (archives Mnyampala (NMMK) mnkT32).

Nous comprenons que Mathias E. Mnyampala, de par la sélection de son poème par le personnel du département des relations publiques, ne perturbe pas la ligne éditoriale du journal. Ce poème profond et chrétien sur la signification de la mort est apolitique. Il s'inscrit dans un autre ordre de valeur que celui de la propagande coloniale et par-là lui est indifférent. L'administration n'est par ailleurs pas hostile aux entreprises missionnaires. Il s'agit d'une opinion et d'un sentiment qui peuvent être diffusés auprès du public. Le poète exprime la nécessité d'accepter la loi divine pour toute créature et n'entretient pas de rapport avec les lois humaines qui elles ne sont ni inexorables ni immuables et peuvent être changées de par la transformation politique. Mathias E. Mnyampala n'encourage pas une attitude de résignation si ce n'est dans le cas exclusif de la loi divine et de la mort :

<i>« Kifo cha mama yangu,</i>	La mort de ma mère,
<i>Chanitia mengi machungu,</i>	Me donne beaucoup d'amertume,
<i>Kusingelikuwako Mungu,</i>	S'il n'y avait Dieu,
<i>Muuaji ningelimvizia.</i>	Le meurtrier je l'aurais pourchassé. »

L'expression d'un sentiment personnel et intime de l'auteur peut également toucher les lecteurs qui ont du partagé avec lui l'expérience et la douleur de la disparition d'un proche. L'écriture religieuse de Mathias E. Mnyampala demeurera une constante et la base de son œuvre littéraire, même dans les écrits politiques de la période de l'Indépendance du Tanganyika (1961) et son engagement fort pour la construction socialiste du pays.

5. Ethno-histoire en *kiswahili*

En 1942, une autre forme d'écriture, elle aussi d'expression swahilie est évoquée de manière elliptique par Mnyampala dans la phrase : « A ce moment j'avais pris les livres de deux pays. » (deuxième annexe mnkT13). Prise en isolation ou même replacée dans son contexte direct (*vide supra*) cette phrase est difficilement interprétable. Pour comprendre, il faut savoir que Mathias E. Mnyampala est employé comme secrétaire (*karani*) auprès d'une institution controversée dès cette époque : la *Native Authority* ou « autorité indigène ». Cette autorité applique l'*Indirect Rule* « administration indirecte » des colonies britanniques qui s'appuie sur les chefs locaux pour assurer l'administration des territoires. Le choix de ces chefs qui vont jouer le rôle d'intermédiaires de la colonisation n'est pas neutre. Il peut perturber les hiérarchies précoloniales voire en inventer ou les transformer lorsque la société initiale ne dispose pas d'une hiérarchisation compatible avec cette organisation pyramidale du pouvoir où les Africains sont en position subalterne. Aussi, ces chefs sont souvent l'objet du ressentiment populaire en raison des politiques qu'ils doivent appliquer : le prélèvement de l'impôt pour l'administration coloniale est très mal perçu par les populations comme les réquisitions de main d'œuvre pour les grands chantiers de construction des infrastructures routières et ferroviaires de la colonie. Dans l'Ugogo, les chefs traditionnels existent, ce sont les *Watemi* (sg. *Mtemi*). L'une de leur fonction principale en ce pays où la sécheresse peut conduire à la famine est de concilier les forces des éléments et de faire tomber la pluie. L'administration peut utiliser plusieurs cartes pour choisir les *Watemi* : jouer sur une rivalité généalogique dans le récit de la légitimité du pouvoir et prendre le parti d'un groupe contre un autre, regrouper administrativement le territoire d'un *Mtemi* sous la dépendance d'un autre, etc. Les résistances locales existent, à la vacance d'un *Mtemi* Mathias E. Mnyampala refusera catégoriquement la proposition de le remplacer temporairement. En 1942, Mnyampala qui est le secrétaire au niveau du conseil (*Baraza*) local du *Mtemi* de Hombola est muté à Makutupora auprès du *Mtemi* Chitindi. Il profite de sa fonction pour écrire l'histoire réelle de ces chefferies. C'est ce que nous semble signifier la phrase concernant les « deux livres ». Mnyampala a dû déjà travaillé auprès de deux chefferies. Mnyampala récolte sur le terrain avec un accès privilégié aux *Watemi* les matériaux de son futur livre d'histoire qui sera écrit en *kiswahili*.

Sur le plan des éléments fondateurs de la genèse de l'écriture d'expression swahilie de Mathias E. Mnyampala, nous tirons trois moments significatifs de son autobiographie inédite.

Il y a eu d'abord son alphabétisation à l'âge de quinze ans à la mission catholique de Bihawana (1933) et son expérience de la passion de la religion (*tamaa ya Dini*). Nous avons des raisons (*vide supra*) de supposer que cette initiation a eu lieu en *kiswahili* tout comme les développements de l'introduction religieuse de Mnyampala à la mission de Bahi qui le conduit du baptême (*ubatizo*) à la confirmation (*kipaimara*) puis à enseigner lui-même dans les écoles des villages voisins de l'Ugogo (archives Mnyampala (NMMK) mnkT8 et mnkT9). Indissociablement et jusqu'à la fin de sa vie, écrit et religion seront liés chez Mathias E. Mnyampala.

Ensuite, il y a l'apprentissage de l'écriture (*uandikaji*) journalistique (1938) à Kinyambwa et son application dans l'organe colonial *Mambo Leo* (1942) où Mnyampala publie des articles sur les nouvelles locales. Il est au contact dans ce journal-même de poèmes structurés par les mètres classiques de la poésie d'expression swahilie ainsi que des palabres en vers entre poètes issus de l'ensemble du territoire du Tanganyika. Mathias E. Mnyampala est alors âgé de vingt-cinq ans et c'est peut être dans ce journal qu'il découvre et s'initie – au moins en partie – à l'écriture poétique classique. Il écrira aussi ensuite des poèmes dans *Mambo Leo*. Le journal est par ailleurs un véritable intégrateur swahilophone des différents auteurs du Tanganyika et de leurs régions d'origine respectives, avec les limites que nous avons envisagées ci-dessus quant à la sélection des articles. Dans ce rôle de creuset tanganyikais, le journal présente une similitude avec la construction nationale swahilophone voulue par les autorités indépendantes du Tanganyika (1961) puis de la Tanzanie (1964). Mnyampala est cependant au contact très jeune avec des écritures de dialogues en vers classiques qui préfigurent le besoin futur de démonstration d'une unification de la nation tanzanienne par le *kiswahili*, au delà du morcellement ethno-linguistique et religieux du pays.

Enfin, nous voyons à présent que Mathias E. Mnyampala prépare au sein de l'administration coloniale et avec ses encouragements un livre à fort potentiel politique qui va paraître en 1950. Il s'agit de *Historia, Mila na Desturi za Wagogo wa Tanganyika* « Histoire, tradition et coutumes des Wagogo du Tanganyika » (MNYAMPALA, M., E., 1950). L'autobiographie nous

informe de la façon dont ce livre a reçu l'autorisation du gouvernement colonial pour sa publication (deuxième annexe mnkT28) mais pas des raisons pour lesquelles Mnyampala est arrivé au *kiswahili* comme langue d'écriture de ce livre et non pas à sa langue maternelle et la langue du pays, le *cigogo*. Mathias E. Mnyampala a été sollicité par l'administration car l'histoire des populations sous son contrôle, en particulier l'histoire politique, est un sujet utile et sensible. L'administration veut des informations détaillées pour la *Native Authority* « Autorité indigène » qui gère les chefs traditionnels et Mnyampala est alors secrétaire (*karani*) au sein du conseil des chefs traditionnels (*watemi*) du district (*wilaya*) de Dodoma. C'est à dire qu'il exerce un emploi d'auxiliaire pour le compte précisément de la *Native Authority*. Peut-être a-t-il donc écrit en *kiswahili* parce que c'est la langue de cette administration ? Par ailleurs, le Département de l'éducation voulait faire du *kiswahili* la langue d'enseignement dans les écoles primaires. Alors son livre d'histoire pourrait être au programme dans les écoles de l'Ugogo et il toucherait aussi le public plus large du territoire tanganyikais sous mandat. De manière plus fondamentale, nous devons garder à l'esprit que le *kiswahili* était déjà une grande langue véhiculaire avant la colonisation allemande puis britannique (KARANGWA, J. de D., 1995 : pp 25-42). C'est à dire qu'avant que le *kiswahili* ne devienne un instrument des colonisations allemande et britannique, il se trouvait déjà être une langue de grande expansion et la langue de communication inter-ethnique majeure en Afrique centrale et orientale au début du XIX^{ème} siècle. Mnyampala, qu'il se conforme ou non aux volontés de l'administration coloniale britannique dans son choix d'écrire en *kiswahili* fait avant tout un choix de continuité historique sur la longue durée et décide de dépasser le public de son groupe ethno-linguistique seul pour atteindre le territoire plus vaste du Tanganyika. L'entité géographique du « Tanganyika » étant cependant de définition coloniale.

6. Le projet autobiographique matérialiste, un non-dit sur le *kiswahili*

En 1960 Mnyampala reçoit une promotion et devient un cadre de l'administration coloniale bientôt sur le départ. Il occupe la fonction de *liwali* (gouverneur) dans la ville de Mpanda après avoir suivi une formation à l'école d'administration de Morogoro. A partir de 1962, le Tanganyika est indépendant depuis un an et Mathias E. Mnyampala est déchargé de sa fonction administrative (*utawala*) au profit de la seule fonction judiciaire (*uhakimu*).

« Kazi yangu ilikuwa ni kuutawala mji wa Mpanda na Sehemu zote za Kampuni ya madini Mpanda. Cheo cha Liwali. au Jumbe Mkuu wa Mpanda ilipofika mwezi Septemba 1962 nikashika kazi ya uhakimu tu Utawala ukawa chini ya mikono ya Wizara ya Utawala. Nilipata bahati ya kuandika vitabu vingi, kama vile Diwani ya MNYAMPALA, WAADHI WA USHAIRI, UTENZI WA ENJILI, MBINU ZA UJAMAA, KITO CHA HEKIMA NA TAALUMA YA KISWAHILI na kadhalika. »

(deuxième annexe mnkT43)

« Mon travail était d'administrer la ville Mpanda et toute la zone de la compagnie minière de Mpanda. Au grade de *Liwali*. ou de Grand Chef de Mpanda lorsqu'arriva le mois de septembre 1962 je pris le travail de la magistrature seulement l'administration fut placée sous le contrôle du Ministère de l'Administration. J'eus la chance d'écrire beaucoup de livres, comme le *Diwani ya MNYAMPALA, WAADHI WA USHAIRI, UTENZI WA ENJILI, MBINU ZA UJAMAA, KITO CHA HEKIMA NA TAALUMA YA KISWAHILI et caetera.* »

Comme une évidence du fait de ce temps libre laissé à l'écriture par la décharge de la responsabilité de gouverneur, l'autobiographie nous informe en une seule ligne de la rédaction d'une floraison d'ouvrages majeurs de l'auteur dont son *Diwani* (MNYAMPALA, M., E., 1963) ou anthologie poétique composée de poèmes en vers classiques d'expression swahilie. Parmi ces livres qui auraient été écrits dans les années 1960 à Mpanda figurent également un autre recueil de poèmes, *Waadhi wa Ushairi* « Exhortation poétique » (MNYAMPALA, M., E., 1965a) et une adaptation en vers dans le genre classique UTENZI des évangiles : *Utenzi wa Enjili* (MNYAMPALA, M., E., c.1967). *Taaluma ya ushairi* « précis de poésie » (MNYAMPALA, M., E., s.d.) est un dictionnaire de poésie d'expression swahilie. Les

deux autres ouvrages cités *Mbinu za Ujamaa* « stratégies du familialisme » (MNYAMPALA, M., E., s.d.), et *Kito cha hekima* « gemme de sagesse » (MNYAMPALA, M., E., s.d.) sont respectivement un livre consacré à la façon de promouvoir la solidarité sociale ou « familialisme » (*ujamaa*⁷²) comme celle qui prévaudrait au sein de la famille traditionnelle élargie rurale et un recueil de proverbes en *kiswahili*.

Tous ces ouvrages seraient apparus d'un trait. Il est vrai qu'ils sont publiés dans les premières années de l'indépendance. Mais par delà l'évidence nous devons souligner que le choix de leur langue d'écriture n'est pas une question triviale. Ils sont tous écrits en *kiswahili* et, de manière constante dans l'autobiographie, l'usage du *kiswahili* va de soi et n'est pas explicite. C'est aussi le cas ici. Nous ne pouvons que constater que ces ouvrages sont écrits dans la langue de l'administration coloniale du Tanganyika qui devient – peut-être au moment de leur écriture-même car elle se ferait à la charnière de la période coloniale et de l'Indépendance (1961), la langue officielle du Tanganyika puis de la Tanzanie.

Autre silence et autre question qui se pose : Mathias E. Mnyampala est à l'évidence devenu un maître de la poésie d'expression swahilie. Le genre UTENZI est un genre classique (Cf Le genre UTENZI (ou UTENDI)) tout comme l'est la coutume d'écrire un *Diwani*, qui comme de nombreux noms du vocabulaire poétique swahili est un emprunt à l'arabe et désigne dans le cas swahili une anthologie poétique (BALDI, S, 2008 : 193). *A fortiori* Mathias E. Mnyampala va jusqu'à abstraire dans une démarche méta-poétique des éléments lexicographiques des poèmes dans le précis de poésie qu'il a rédigé. D'où vient cette aisance ? L'autobiographie ne nous a pas donné plus d'informations depuis la fin des années 1940 où Mnyampala est un journaliste dans un journal swahilophone et qu'il récolte des matériaux ethno-historiques pour son livre d'histoire des *Wagogo* (MNYAMPALA, M., E., 1950) qui paraîtra en *kiswahili*. Sur l'écriture poétique de ce maître de la poésie d'expression swahilie, rien ne transparaît dans l'autobiographie. Où et comment Mathias E. Mnyampala s'est-il formé à la composition poétique en vers ? Comment s'est forgée cette excellence dans le maniement des mètres classiques ? La conformité de l'œuvre est telle avec les œuvres classiques de la côte des

⁷² Nous rappelons que le terme *ujamaa* permet aussi de traduire la notion de « socialisme » politique en se fondant sur cette même conception de la solidarité familiale traditionnelle. Le livre a été imprimé par les presses missionnaires des Bénédictins de Ndanda et il s'en tient à la démonstration et à la promotion de la solidarité familiale.

Swahilis du XIX^{ème} siècle que Mnyampala va jusqu'à écrire dans une langue poétique faite de formes lexicales et syntaxiques des *dialectes du Nord du kiswahili*. C'est à dire historiquement des dialectes qui ont connu une riche et ancienne littérature, à la différence du *kiunguja* de Zanzibar qui est devenu la matrice du standard. Rien n'est dit dans l'autobiographie de ces longs intervalles qui séparent le moment de l'accès aux saintes écritures par l'alphabétisation de 1933, celui de l'écriture journalistique dans un organe de la presse coloniale et de la rédaction du livre d'histoire des *Wagogo* dans les années 1940 et ce moment-ci, le moment de ces réalisations majeures en *kiswahili* des années 1960. Le nom du maître et théoricien de la poésie d'expression swahilie, son ami intime le Cheikh Kaluta Amri Abedi n'est pas même évoqué dans l'autobiographie. C'est pourtant Cheikh Kaluta Amri Abedi qui a écrit la préface de *Waadhi wa Ushairi* (MNYAMPALA, M., E., 1965a), le livre cité dans l'extrait précédent.

Quand il s'agit du *kiswahili* nous sommes en face d'un non-dit général dans l'autobiographie. Ce fait est étonnant car Mnyampala se fait dissert sur le plan de sa carrière professionnelle. Il égrène le long chapelet des fonctions qu'il a occupées, des grades qu'il a passés, des institutions ou des entreprises qui l'ont employé ainsi que la comptabilité minutieuse de son salaire mensuel en shillings pour chacune de ces activités. Le texte de chacun des diplômes ou certificats professionnels qu'il a obtenu est reproduit fidèlement à la fois dans le manuscrit et dans le tapuscrit de l'autobiographie. Mnyampala nous livre pourtant des souvenirs d'enfance. Ce n'est pas rien de nous livrer ses impressions sur sa relation avec son père et ses débuts modestes de pasteur analphabète dans la campagne de l'Ugogo. Alors qu'en ce qui concerne le *kiswahili* nous devons interpréter le texte ou nous sommes mis devant le fait accompli de ses réalisations littéraires dont le nom éclos çà et là sans plus de précisions. Mnyampala a écrit des ouvrages théoriques et réflexifs sur la langue *kiswahili*. Mais en ce qui concerne sa propre expérience de la langue c'est un étrange silence, une évidence que l'auteur reconnaît et ne partage pas avec son lecteur.

De cette genèse de l'écriture chez Mathias E. Mnyampala, nous ne saurons pas quand ni comment il a appris à écrire en *kiswahili* et de quelle façon il en a fait le choix définitif de sa langue d'écriture en ce qui concerne ses œuvres principales. Le récit des échanges intellectuels, des rencontres avec des personnalités littéraires comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi ou Harold E. Lambert, administrateur et poète anglais d'expression swahilie dont

Mnyampala a révisé le *Diwani* (Cf archives Mnyampala (NMMK) *Diwani ya Lambert* « *diwani de Lambert* »), ce récit est absent. Xavier Garnier remarque le même caractère déroutant dans l'autobiographie de Shaaban Robert, un autre grand poète d'expression swahilie : « *Les autobiographies [...], sont, de manière un peu surprenante pour un lecteur occidental, structurées en fonction de l'évolution de carrières de fonctionnaires avec les problèmes des mutations, de versements des salaires, etc.* » (GARNIER, X. *et al*, 2009 : 100). Chez Mnyampala, cette structuration du récit autobiographique par la description des emplois et des salaires est bien présente et constitue effectivement l'ossature de son autobiographie. Certains passages, comme le récit des années d'enfance passée dans l'Ugogo rural nous livrent plus de son intimité. Car l'enfance justement échappe à ce monde professionnel qui rattrape pourtant très jeune l'auteur. Il joue encore lorsqu'il devrait surveiller les bêtes avec zèle. La correction que lui inflige son père vient mettre un terme précoce à cette période de naïveté de l'enfance qui est le seul moment de l'autobiographie où sont exprimés des sentiments personnels et une description psychologique. En ce qui concerne la carrière littéraire de Mnyampala, cette dernière n'est pas méticuleusement reconstituée comme sa carrière professionnelle. Les noms de ses œuvres ne sont pas cités exhaustivement alors qu'en comparaison l'auteur a même pris le soin de recopier son certificat d'examen de dactylographie où nous lisons qu'il a réussi à taper à la vitesse de 32 mots par minute à la machine (deuxième annexe ctw1952). Sur la même page de l'autobiographie (archives Mnyampala (NMMK) mnkT30), l'auteur a recopié son certificat de réussite à une formation biblique au sein de la *Voice of Prophecy Bible School* « école biblique de la voix de la prophétie ». Ce sont ces précisions qui sont requises. Elles concernent la reconnaissance officielle par des certificats de la carrière professionnelle et de la formation de Mathias E. Mnyampala. Ces certificats sont émis par l'administration coloniale, des sociétés privées pour lesquelles Mnyampala a travaillé, des écoles administrative ou religieuse et montrent que *le projet autobiographique vise principalement la reconstitution fidèle et précise de sa carrière professionnelle ainsi que la production de tous ses diplômes officiels* dans les moindres détails. Quant aux livres, ils n'ont pas reçus une telle reconnaissance officielle attestée par des certificats, pas à l'époque coloniale et du vivant de Mnyampala du moins. Leurs descriptions apparaissent par moment mais pas dans la reconstitution d'une chronologie exhaustive ou précise. Les autres poètes d'expression swahilie, le *kiswahili*, la poésie et l'écriture sont les absents paradoxaux, pour nous, de cette autobiographie rédigée

en *kiswahili* par un grand auteur tanzanien. Son titre est « *maisha ni kugharimia* », « la vie est ce que l'on paye pour elle ». Ceci signifie que la vie d'un homme est ce qu'il fait d'elle et des efforts qu'il a effectués. Alors justement, pourquoi n'effleurer seulement que la description de l'effort littéraire tandis que les épreuves de la vie professionnelle ou l'effort scolaire qui débouche sur la reconnaissance par un diplôme ont été rappelés ? Pourquoi taire ces réalisations littéraires ou en parler secondairement, une fois que le cadre professionnel et officiel est posé ? La raison nous en apparaît être de nature tout à fait prosaïque. Mathias E. Mnyampala a employé le terme « *kugharimia* » c'est à dire « payer pour » ou « financer » quant à son rapport à la vie (*maisha*). La vie a un coût au sens propre, le jeune pasteur de l'Ugogo ne le savait que trop bien. La notion d'effort pour vivre, voire survivre à peine lors de la sécheresse qui est récurrente dans l'Ugogo, n'est pas une notion abstraite ou un écho de la morale religieuse. C'est une notion très concrète à laquelle Mathias E. Mnyampala a dû faire face tout le long de sa vie. Mnyampala, de part sa condition sociale était dans l'obligation de travailler pour financer les besoins de sa propre vie. C'est cela qu'il choisit essentiellement de nous décrire dans son autobiographie. Chaque poste qu'il a occupé est accompagné du montant précis de son salaire. Car c'est précisément ce salaire qui a permis à Mnyampala de vivre. La perte d'un emploi était une catastrophe et plongeait le poète dans la plus grande nécessité comme nous l'avons vu de l'année 1954. A l'exception des années de jeunesse, la totalité des titres des chapitres de l'autobiographie à trait à l'activité professionnelle et porte le nom « travail » (*kazi*) en son sein. La vie pour Mnyampala, lorsqu'il s'agit de la sienne, est une suite de frais sans fin auxquels il faut faire sans cesse face. C'est une série d'épreuves où il décrit aussi les périodes où la maladie le frappe. Le projet autobiographique est *matérialiste*. Il se concentre sur la description de l'infrastructure matérielle qui a permis au poète de faire face aux réalités de la vie quotidienne, en l'occurrence ses emplois salariés. Il décrit les maladies physiques qui dégradent la situation matérielle. Le projet autobiographique est aussi la *reproduction de l'activité officielle* en rapport avec les qualifications de Mathias E. Mnyampala. Il contient les copies conformes des certificats officiels qu'a reçus l'auteur, preuves concrètes, tangibles, de la reconnaissance de ses compétences par les administrations coloniale, privées et religieuse. Les informations sur ses pratiques linguistiques et sa carrière littéraire viennent se heurter contre cette barrière du projet matérialiste et reconnaissant de l'officiel de l'autobiographie et s'immiscent, comme des détails, au sein du texte. Bien que relevant du

domaine public, la publication des ouvrages et son histoire ne relève pas du domaine professionnel ou reconnu officiellement que Mnyampala a choisi de décrire en priorité en ce qui concerne sa propre vie. Mais il y a bien des émotions, des descriptions du rapport à la langue et du don de polyglotte qui percent. Ce sont ces digressions quant au projet autobiographique qui nous apportent les connaissances que nous recherchons sur la genèse de l'écriture d'expression swahilie de Mathias E. Mnyampala.

7. L'unicité de la religion et de l'écriture chez Mathias E. Mnyampala

Nous savions par Maddox que Mathias E. Mnyampala s'était formé surtout en autodidacte et à l'école secondaire de la mission catholique de Bihawana (MNYAMPALA, M., E. *et al*, 1995 : 3). Nous avons appris de l'autobiographie de Mnyampala une information importante sur les conditions d'effectuation de sa formation primaire qui joueront pendant toute sa vie et s'avéreront déterminantes dans sa carrière littéraire. A savoir que Mnyampala a rencontré l'écrit et la religion catholique simultanément à l'âge de quinze ans à l'école dépendant de la mission de Bihawana. Le premier élément marquant est le caractère tardif de l'alphabétisation de Mnyampala. Au regard des développements majeurs de la carrière littéraire d'expression swahilie de l'auteur, nous avons lu dans l'autobiographie que le facteur qui permet de comprendre et d'expliquer un tel écart entre des années de jeunesse passées en tant que pasteur analphabète dans l'Ugogo rural et l'âge de la maturité d'écrivain et de poète majeur d'expression swahilie en Tanzanie est un élan religieux. Une « passion de la religion » (*tamaa ya Dini*) selon les propres mots de l'auteur (deuxième annexe mnkT7) qui nous offre un angle d'interprétation majeur de son œuvre littéraire mais aussi de son rapport personnel au politique dans ses œuvres engagées. Nous ne mettons pas en doute cette perception de l'auteur au regard du caractère manifestement religieux présenté par ailleurs par la plupart de ses écrits. Ce que nous n'avions pas encore mesuré, était à quel point l'écriture et la religion ne font qu'un chez Mnyampala. L'écrit l'a introduit à la religion, et sa foi en dieu est devenue en retour un puissant moteur de son écriture. Comme si reproduisant l'expérience de son alphabétisation à l'école dépendant de la mission de Bihawana, écrire était se rapprocher de dieu. L'œuvre de Mnyampala est compénétrée de références religieuses mais nous verrons en quoi dieu est chez lui la causalité primordiale de tout événement dans le monde et que l'écriture, le politique, tous les champs de la vie d'un homme ou d'une femme s'y ramènent dans sa vision théologique du monde. Nous verrons

que de cette façon particulière d'approcher l'œuvre de Mnyampala qui est la nôtre et que nous avons conçue au fur et à mesure de son analyse, Mnyampala est beaucoup plus un auteur religieux, catholique et ouvert *de facto* au dialogue inter-religieux, qu'un auteur politique tant le politique est subordonné à la volonté divine dans sa vision du monde. À l'évidence, Mathias E. Mnyampala a été, dans ses actes, dans ses écrits un militant socialiste engagé pour la construction nationale tanzanienne. Les valeurs du socialisme *ujamaa* sont fréquemment exprimées dans ses *ngonjera*, dialogues en vers rimés à destination des écoles. Mais cela est dans les conditions que nous avons écrites ci-dessus : sous la surface manifeste du discours militant socialiste, il y a la religion qui à trait au véritable ordre de réalité et sait, avec Mathias E. Mnyampala, que dieu est la causalité première du monde.

L'effacement du religieux dans les promotions nationales de Mathias E. Mnyampala

Les autorités dirigeantes de Tanzanie, quand elles choisissent de faire de lui un auteur littéraire et artiste national ne pourront pas reprendre cette dimension pourtant fondamentale du religieux qui fonde le politique dans l'œuvre de Mathias E. Mnyampala et ressort d'une autre sphère que la leur qui est celle du politique *stricto sensu*. L'écriture poétique, en particulier le genre nouveau NGONJERA, sera privilégiée dans sa capacité à donner l'exemple, par sa structure composite, ses thèmes et par sa forme métrique, de la construction nationale. Dans ses thèmes, c'est une œuvre propagandiste au service de cette construction qui se manifeste, Mnyampala est un auteur proche du pouvoir socialiste (*ujamaa*) et ami du président Julius Kambarage Nyerere. Composite quant à la forme, cette écriture poétique reflète bien la façon de construire une nation *ex materia*. Mais de dieu il ne sera pas fait officiellement mention. La Tanzanie est un Etat pluri-ethnique et pluri-confessionnel mais surtout le politique affiche son autonomie d'avec le religieux à l'époque de l'Indépendance et jusqu'à nos jours, au moins pour le *Chama Cha Mapinduzi* (CCM), le « parti de la révolution » majoritaire et ex-parti unique. L'élection de Mnyampala par le politique comme artiste national (*Msanii wa Taifa*) et détenteur de la médaille de la République Unie de Tanzanie (*Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania*) est aussi une sélection au sein des dimensions variées de son œuvre. Elle s'accompagne d'une reconstruction qui l'érige officiellement en maître de la poésie d'expression swahilie nationaliste et militant. Ce n'est pas un travestissement de la réalité car Mnyampala s'est

effectivement engagé complètement au service de la construction socialiste de la nouvelle nation swahilophone mais l'œuvre nationalisée de Mathias E. Mnyampala et son œuvre réelle ne sont que partiellement correspondantes. Car ce qui n'apparaît pas sous l'éclairage national est qu'il s'agit d'un auteur profondément religieux. Le politique s'appuie sur Mnyampala pour dépeindre un modèle de citoyen tanzanien exemplaire en rapport à la construction nationale qui est indépendante du religieux et des religions. Mathias E. Mnyampala, quant à lui, a découvert et a adopté passionnément à quinze ans la foi catholique, les saintes écritures et l'écrit. Ce paradigme devait rester tel quel toute sa vie durant.

8. Le rôle directeur du Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964) dans la poésie d'expression swahilie et la politique de construction nationale

Pouvons-nous aller plus loin dans notre compréhension, ou au moins notre information, quant à la carrière littéraire de Mathias E. Mnyampala ? Il a été le président de l'UKUTA, l'association nationale des poètes d'expression swahilie, jusqu'en 1966. L'autobiographie s'en tient à ce seul énoncé. Nous l'avons vu, il s'agit surtout d'un projet matérialiste et reconnaissant de l'officiel. Pourtant, lorsque Mathias E. Mnyampala écrit la vie d'un autre, nous retrouvons les thèmes usuels que son autobiographie aborde avec retenue. La biographie qu'il rédige de la vie du Cheikh Kaluta Amri Abedi (MNYAMPALA, M., E., 2011) aborde de manière précise le sujet de la formation scolaire et universitaire du Cheikh et de son rapport au *kiswahili* (MNYAMPALA, M., E., 2011 : pp 7-13 et 31-35). Son réseau relationnel est décrit avec précision (MNYAMPALA, M., E., 2011 : pp 39-45) tout comme ses qualités et son activité « d'expert littéraire de la poésie d'expression swahilie » (*Karii wa Ushairi wa Kiswahili*) (MNYAMPALA, M., E., 2011 : pp 45-55). Par contraste, chacun de ces sujets est soit absent, soit abordé de manière secondaire ou elliptique dans l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala. L'autobiographie et la biographie sont des genres littéraires qui suivent des lois différentes. La biographie du Cheikh Kaluta Amri Abedi n'aborde pas par exemple les conditions de sa subsistance matérielle, ce qui relève peut être de l'intime et échappe à la connaissance directe de Mnyampala. L'effacement dans l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala du littéraire et du *kiswahili* devant sa carrière professionnelle ne laisse cependant pas de nous interroger au regard de la démonstration des sujets abordés par l'auteur lorsqu'il s'agit d'écrire la vie d'un autre. Il y a là une logique qui nous échappe et

nous appelle à suspendre notre jugement au profit de la description des phénomènes : pour son autobiographie, Mnyampala a voulu décrire principalement sa carrière professionnelle, certificats officiels à l'appui. C'est de cette manière que le titre de l'autobiographie, *Maisha ni kugharimia* « la vie est ce que l'on paye pour elle » correspond à son contenu.

D'une certaine manière, la biographie du Cheikh Kaluta Amri Abedi vient compléter l'autobiographie de Mnyampala dans l'effacement que nous avons constaté dans son récit de son rapport au *kiswahili* et de son activité littéraire. Parce que le Cheikh est un ami intime de Mnyampala et qu'il est impliqué comme lui dans l'entreprise de construction nationale par le *kiswahili*, parler des réalisations du Cheikh est aussi parler de lui-même et de sa propre activité littéraire pour Mnyampala. Nous apprenons que Mathias E. Mnyampala communique par l'intermédiaire de lettres rédigées en vers d'expression swahilie avec le Cheikh. Il s'agit en l'occurrence d'un poème structuré par le mètre classique UTENZI qui félicite le Cheikh pour sa nomination à la tête du Ministère de la Loi (*Uwaziri wa Sheria*). En définitive - faut-il s'en étonner ? - c'est dieu qui est remercié dans le poème et qui relie, avec la poésie classique d'expression swahilie, Mnyampala qui est catholique et Cheikh Amri le grand dignitaire de la communauté islamique de l'Ahmadiyya :

« *Shairi hili nilimtungia wakati nilipokuwa Liwali wa Mpanda. Sheikh Amri baada ya kushika heshima ya Uwaziri wa Sheria [...] alianzisha kazi ya kutafsiri sheria kwa lugha ya Kiswahili na kuanzisha Kamusi ya maneno ya Kisheria kwa Kiswahili na yeye mwenyewe akawa Mwenyekiti, nami nilikuwa mmoja wa Halmashauri hiyo. [...] kama desturi yangu nilimtungia shairi (utenzi) na kumpeleka haraka baada ya kutanguliza simu ya kumpa pongezi. Utenzi huo ulisema : [...]*

Ninakupa pongezi,

Ya kupandishwawe ngazi,

Ahimidiye Mwenyezi,

Mwumba Mbingu na Dunia.

[...]

Kaluta mpenzi wangu,

[...]

Nilikutakia njozi,

Njema ya kupanda ngazi,

Hii ni dalili wazi,

Mola Katakabalia. »

(MNYAMPALA, M., E., 2011 : pp 60-62)

« J'ai composé ce poème au moment où j'étais gouverneur de Mpanda. Le Cheikh Amri après avoir reçu l'honneur [de la charge NDT] du Ministère de la Loi [...] a initié le travail de traduction de la loi en *kiswahili* et le dictionnaire juridique en *kiswahili*. Lui-même en fut le président [du conseil de pilotage de cette entreprise NDT] quant à moi j'étais l'un des membres de ce conseil. [...] comme j'en avais la coutume, je lui ai composé un poème (*utenzi*) et lui ai fait parvenir rapidement après un appel téléphonique initial pour le féliciter. Cet *utenzi* disait : [...]

Je te félicite,

De ta promotion,

Celui qui glorifie est le Tout-Puissant,

Le Créateur du Ciel et du Monde.

[...]

Kaluta mon bien-aimé,

[...]

Je l'ai voulu pour toi en un songe,
Bienveillant de promotion,
Ceci est le signe manifeste,
Que le Seigneur l'a approuvé. »

Il y a ici une intrication entre l'écriture juridique de Mnyampala et du Cheikh Kaluta Amri Abedi, le *kiswahili*, la poésie d'expression swahilie et dieu. C'est l'entreprise de *traduction (kutafsiri)* de la loi en *kiswahili* et de rédaction d'un dictionnaire juridique swahilophone qui manifeste ici l'engagement politique commun aux deux hommes en faveur de la construction nationale qui se fonde sur le *kiswahili*. Mnyampala a bien décrit sa carrière juridique dans son autobiographie ainsi que ses facultés de traduction mais il ne les a pas situées dans le cadre politique de la construction nationale. Car il a conformément à son projet autobiographique montré comment cette qualité de l'écriture juridique multilingue l'avait fait vivre, dans le sens concret de lui procurer un financement de ses besoins quotidiens. Le prosaïsme du projet surprend chez un poète. Au contraire, dans la biographie du Cheikh Amri, la poésie et le discours sur la poésie ne sont plus retenus. La poésie d'expression swahilie relie les deux hommes dans l'affirmation d'une éthique de l'amour qu'a Mnyampala pour son prochain et ami Kaluta. Mnyampala emploie le terme swahili *mpenzi* que nous avons fait correspondre à « bien-aimé » mais pourrait tout aussi bien désigner un(e) amant(e) ou un chéri(e)⁷³. Chez Mathias E. Mnyampala, comme chez les membres de l'Ahmadiyya cette notion « d'amour » est définie de manière religieuse. Nous nous souvenons également que Mnyampala, dans son rapport à la religion (*dini*) employait une notion relative au désir avec le nominal *tamaa* que nous avons traduit par « passion ». Il y a littéralement une sublimation des émotions et sentiments du désir et de l'amour vers dieu qui se traduit dans le lexique⁷⁴ employé par les deux religions en *kiswahili*. L'éthique de

⁷³ Le *kiswahili* ne distingue pas grammaticalement le masculin et le féminin.

⁷⁴ Si les mots sont les mêmes pour exprimer par le concept religieux d'« amour » la relation à autrui, il sort du cadre de la présente étude la possibilité de définir avec précision si les définitions sont les mêmes ou non. Nous ne pouvons que constater l'usage des mêmes racines verbales –PEND- ou –PENZ- et de leurs dérivations nominales qui ont rapport à l'amour chez les auteurs. Le journal de l'Ahmadiyya où sont publiés régulièrement des poèmes s'appelle *Hub'Allah* « la passion de Dieu » en arabe et *Mapenzi ya Mungu* « l'amour de Dieu » en *kiswahili*.

l'amour entre les poètes, lorsqu'ils communiquent en vers et sont issus de différentes régions de la Tanzanie, illustrera par l'écriture poétique à plusieurs et le palabre en vers la construction nationale swahilophone en cours qui suppose justement cet amour inter-tanzanien et le *kiswahili* pour l'exprimer. Nous voyons aussi que le fondement de toute chose, que ce soit un être ou une promotion professionnelle, se trouve en dieu. Mnyampala exprimera cette vision du monde ou « dieu est celui qui maintient l'univers » (*Mungu Mkazi wa ulimwengu*) dans toute son œuvre, quel qu'en soit le thème ou le sujet.

La biographie du Cheikh Kaluta Amri Abedi rédigée par Mathias E. Mnyampala continue de nous dévoiler ces informations importantes qui nous manquaient quant au rapport de l'auteur au *kiswahili* et à la composition poétique. Mnyampala parle du rôle fondamental du traité de métrique du Cheikh Kaluta Amri Abedi, *Sheria za Kutunga Mashairi na Diwani ya Amri* « Lois de la composition poétique et *diwani* d'Amri », paru en 1954, dans la formation de nombreux poètes d'expression swahilie (MNYAMPALA, M., E., 2011 : 45).

Dans le même esprit de diffusion et de développement des connaissances de la poésie et de la langue, Mathias E. Mnyampala participe le 29 mars 1959, dans une salle de la grande mosquée de l'Ahmadiyya à Dar es Salaam, à la réunion inaugurale du *Chama Cha Washairi, Tanganyika*, c'est à dire l'Association des poètes du Tanganyika. L'association se donne pour but de décrire, préserver, diffuser et animer la langue poétique swahilie dans un esprit d'excellence et de raffinement. Le projet n'est pas élitiste et vise la transmission populaire des formes supérieures du *kiswahili*. Cheikh Amri qui est aussi le grand dignitaire de la communauté islamique de l'Ahmadiyya est nommé lors de cette réunion comme expert littéraire (*karii*) de l'association. La connexion entre religion, poésie d'expression swahilie et esprit de tolérance et d'ouverture religieuse entre tanganyikais se trouve ici matérialisée avec évidence par le lieu de la réunion, son objectif et les confessions variées des poètes qui y participent. Shaaban Robert, Saadani Abdul Kandoro de Dodoma et Mathias E. Mnyampala succéderont au Cheikh (MNYAMPALA, M., E., 2011 : 45). Mnyampala ne nous a pas dit comment il a atteint ce niveau d'excellence dans la maîtrise de la poésie d'expression swahilie.

Le *kiswahili* est un pilier de la construction nationale tanzanienne et à l'Indépendance un conseil de développement du *kiswahili* (*Halmashauri ya Kuendeleza Kiswahili*) est formé sous la direction de Cheikh Kaluta Amri Abedi (MNYAMPALA, M., E., 2011 : 47). Mathias E. Mnyampala, est un acteur de premier plan de cette entreprise politique, linguistique et poétique. Mnyampala doit se reconnaître dans l'idéologie exprimée par ce discours inaugural du conseil prononcé par le Cheikh le 18 janvier 1962 :

« *Katika Nchi zetu hizi Kiswahili ndiyo lugha peke yake inayoweza kuwa ya Taifa na lugha ya Serikali. [...]*

Lugha hii ndiyo imeunda Taifa la Watanganyika. »

(MNYAMPALA, M., E., 2011 : 47)

« Dans nos pays le *kiswahili* est la seule langue qui peut être la langue de la Nation et la langue du Gouvernement. [...]

C'est cette langue qui a fondé la Nation des Tanganyikais. »

Comme le *kiswahili* est le fondement de la nouvelle nation, le conseil aura pour rôle de développer cette langue dans tous les domaines de la science et du droit afin qu'elle devienne la langue d'enseignement des écoles primaires et secondaires. Les poètes ont pour devoir de développer leurs talents qui enrichissent la connaissance du *kiswahili* des lecteurs et les familiarisent avec le registre élevé de la langue poétique comme l'indique le Cheikh dans son discours (MNYAMPALA, M., E., 2011 : pp 48-50) .

La fondation de la « Nation des Tanganyikais » par le *kiswahili* a pris place de manière paradoxale à l'époque coloniale où les administrations successives du Tanganyika, allemande puis britannique, ont fait le choix du *kiswahili* comme langue de l'administration et de l'enseignement scolaire. Mnyampala, qui comme tant d'autres écrivains et poètes d'expression swahilie trouve dans les journaux de l'administration en *kiswahili*, destinés au lectorat africain du Tanganyika, un espace de discussion inter-tanganyikais participe à cette première construction nationale pourtant dépendante de la colonisation. Les administrations coloniales, parce qu'elles étaient désireuses de disposer d'un moyen de contrôle homogène de l'opinion africaine ont choisi la grande langue véhiculaire de la région. Elles coupaient *de facto* les Tanganyikais de l'accès direct aux informations – en

particulier techniques et politiques - venues d'Europe et pouvaient opérer un conditionnement et une sélection dans l'information transmise. Mais le prix à payer était la facilitation de la diffusion de l'idéologie nationaliste dans un lectorat swahilophone unifié par le *kiswahili sanifu* (standard) par la propre action de l'administration. Le *kiswahili* d'abord *lingua franca* de l'Afrique centrale et orientale au XIX^{ème} siècle allait devenir un objet d'oppression paradoxal qui allait profiter aux colonisés africains en une sorte d'effet de retour. Langue africaine, il leur fournirait cette puissance redoutable qu'est l'union. Ce par la dotation de la possibilité de l'existence-même d'une identité nationale et l'intégration active par le *kiswahili* colonial des colonisés dans les frontières du territoire du Tanganyika délimitées par les traités des puissances occidentales. L'intelligence stratégique des nouveaux dirigeants et de l'élite du territoire du Tanganyika indépendant, dont faisaient partie le Cheikh Kaluta Amri Abedi et Mathias E. Mnyampala était la récupération nationale et nationaliste de cette dynamique d'intégration des différents régions du territoire du Tanganyika par le *kiswahili*.

9. L'apprentissage en autodidacte de l'écriture poétique

Ce que ne dit pas l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala, qui s'est formé à l'école missionnaire catholique et a effectué la plus grande partie de ses carrières professionnelle et littéraire pendant la domination coloniale, c'est la façon dont il s'est en parallèle formé en autodidacte. Nous supposons que cette formation, parce qu'elle n'est pas reconnue officiellement, n'a pas fait partie du projet autobiographique. Or c'est le *kiswahili* qui est le grand absent de ce projet. Les noms de certains livres y sont mentionnés mais pas les conditions de leur écriture, ni pourquoi ils ont été écrits en *kiswahili*. La rencontre et l'apprentissage du *kiswahili* et des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie ne sont ni décrits, ni évoqués. Tout diplôme ou certificat professionnel est reproduit dans l'autobiographie. L'écriture en *kiswahili*, la langue poétique et ses formes métriques classiques nous semblent donc relever du domaine « officieux » dans la formation de Mnyampala. Soit qu'il les ait apprises dans les écoles missionnaires de Bihawana et de Bahi sans recevoir un diplôme, soit que leur apprentissage relève de l'autodidactie. En ce qui concerne le programme et la langue d'enseignement des missions catholiques, nous avons vu qu'il y avait de bonnes raisons de penser que l'alphabétisation était réalisée sur un principe de traduction des saintes écritures en *kiswahili*. Mnyampala a certainement dû

apprendre à lire et à écrire la *Bible* en *kiswahili*. La compétence professionnelle qui en résulte, et donc dont il nous parle dans son autobiographie, est celle de devenir à son tour un enseignant de religion. Nous avons vu que la *Bible* n'est pas le seul matériel pédagogique et que Mnyampala a également lu les fables d'Esopé en traduction. Il ne le dit pas car l'usage du *kiswahili* semble une réalité triviale qu'il n'est pas nécessaire de commenter dans son autobiographie mais nous supposons que cette traduction a été également réalisée en *kiswahili*. Nous ne connaissons pas en effet de traduction en *cigogo* des fables d'Esopé. Dans les écoles missionnaires, Mnyampala a pu aussi être au contact de la poésie d'expression swahilie classique et écrite mais nous n'avons aucun élément nous permettant de l'affirmer ou de l'infirmer. Il demeure donc la possibilité d'un apprentissage en autodidacte de la langue swahilie poétique et de la maîtrise de ses formes. Pour ce faire Mnyampala a pu se former à deux sources, aux espaces d'expression et aux dynamiques sociales différentes. Le monde de la poésie d'expression swahilie est en effet un monde africain qui existait avant la présence coloniale, de même que ses réseaux de diffusion et ses méthodes d'apprentissage relevant de la tradition orale et de la pratique de l'écriture des poèmes, bien que les poèmes soient écrits. A l'époque coloniale que connaît Mnyampala, ce monde existe toujours et ne dépend pas de l'administration pour exister. Il a déjà commencé au XIX^{ème} siècle de sortir de la sphère des sociétés swahilies seules pour être animé par des poètes qui ne sont pas nécessairement des Swahilis. Les poètes d'expression swahilie peuvent très bien se former et échanger leurs poèmes en dehors des espaces littéraires de l'administration. Mais en même temps la colonisation exerce une influence importante sur la poésie d'expression swahilie. En premier lieu elle augmente son amplitude de diffusion géographique et permet à des auteurs autodidactes comme Mnyampala de se former et de s'exprimer. Ceci n'exclut pas la censure mais permet de répandre la connaissance des mètres classiques à l'échelle du Tanganyika auprès d'un lectorat élargi. Significativement, le traité de métrique du Cheikh Kaluta Amri Abedi est publié en 1954 par l'*East African Literature Bureau* « bureau de littérature est africaine » qui dépend de l'administration et a pour objectif la promotion de la culture de la lecture en *kiswahili*. Le Cheikh est né à Ujiji, ville swahilophone fondée sur le rive orientale du lac Tanganyika et ancien comptoir caravanier. Il n'est pas swahili et son père est d'origine congolaise. Son œuvre poétique et son traité témoignent de deux dynamiques : leur existence prouve d'une part que la connaissance des formes poétiques du *kiswahili* a déjà commencé à dépasser le cercle des sociétés swahilies au début du XX^{ème}

siècle puisqu'elle est le fait d'un auteur du continent qui a appris sur place, à Ujiji, la langue poétique. D'autre part, il y a une dynamique d'expansion coloniale de la diffusion de la connaissance des formes poétiques. C'est dans l'espace littéraire ouvert par l'administration coloniale que le Cheikh choisit de publier son traité qui fait sortir la tradition poétique d'expression swahilie de son hermétisme. Historiquement, la poésie swahilie s'apprenait dans le cercle restreint des lettrés initiés et des nobles, les *Wauungwana*. Le Cheikh et l'*East African Literature Bureau* rendent la possibilité de composer des poésies d'expression swahilie accessible au plus grand nombre. La poésie d'expression swahilie est très présente dans les publications coloniales, que ce soit des journaux ou des livres. L'administration a choisi le *kiswahili* comme langue de l'éducation pour le Tanganyika et elle se donne pour tâche de produire le matériel pédagogique adéquat. *Mambo Leo* « les affaires aujourd'hui », le journal swahilophone de l'administration du territoire du Tanganyika regorge de poèmes sélectionnés par l'administration. Avec ce triple objectif : influencer politiquement l'opinion des tanganyikais, produire des textes pour les écoles, diffuser la culture de la lecture. Un autodidacte comme Mnyampala pourra donc se former à l'écriture poétique simultanément par la lecture des publications swahilophones coloniales et la fréquentation de la société des poètes, à la fois indépendants de ces espaces littéraires coloniaux et forcément influencés par eux. Le traité de métrique du Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954) n'a pas manqué de susciter des débats et des critiques parmi les poètes tout en apportant une forme de normalisation, venue des besoins de l'éducation coloniale, des pratiques d'écriture poétique d'expression swahilie. Le titre en *kiswahili* de l'ouvrage est clair quant au caractère normatif de son projet. Il s'agit bien des « lois », *sheria*, de la composition de poèmes. Le monde de la poésie d'expression swahilie fait écho dans les lignes de la presse et des publications coloniales et reçoit en retour une plus grande expansion de son lectorat et du nombre de poètes, ainsi qu'une normalisation coloniale de la poésie d'expression swahilie.

Un point commun existe cependant entre ces deux sources, indépendante ou non de l'administration pour leur diffusion, d'apprentissage de l'écriture poétique. C'est qu'en effet, si la langue swahilie elle-même a fait l'objet d'une standardisation par l'administration et ses experts linguistes, le *kiswahili* des poèmes échappe à cette standardisation. La langue poétique est animée par une dynamique africaine restée autonome sur le plan linguistique, à l'époque coloniale-même. Nous le verrons de façon approfondie mais de manière

remarquable, ce *kiswahili* poétique n'est pas, pas complètement du moins, le *kiswahili sanifu* (standard). La langue poétique est fortement influencée par les structures phonologiques, morphologiques, syntaxiques et lexicales des dialectes du Nord du *kiswahili*. Cette langue a le regard tourné vers la Mecque sur le plan linguistique, c'est à dire vers le Nord de la zone des dialectes du *kiswahili* qui a été le lieu de l'efflorescence de la poésie classique d'expression swahilie entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècles. Ce tropisme septentrional poétique qui se fonde dans la conservation des formes classiques du Nord est clairement indiqué par le Cheikh Kaluta Amri Abedi qui en reprend le manifeste dans son traité de métrique et *diwani* en un poème de genre UTENZI composé par Omari bin Ghuweni :

« <i>Haya mambo ya kutunga,</i>	Les questions de composition,
<i>Shariti uwe malenga</i>	Tu dois être un maître de poésie,
<i>Au maneno ya Manga</i> ⁷⁵ ,	Ou les mots du Nord ,
<i>Uyajue udhuiha</i>	Que tu les connaites clairement. »

(ABEDI, K., A., 1954 : 30)

Si les Tanganyikais n'existaient pas en tant que peuple avant leur réunion et leur unification linguistique coloniales et qu'ils ne sont pas des Swahilis du Nord de la côte de l'océan indien, leurs poètes et dirigeants politiques savent d'où viennent leurs formes littéraires. Ces formes se sont constituées dans un imaginaire islamique qui est conservé tel quel dans les désignations à la manière musulmane de dieu comme « *Mola, Jalali, Kahari, Rabbana, etc* » que tous les auteurs, y compris Mnyampala, reprennent dans leurs vers, préservant la forme et modifiant la signification des termes.

⁷⁵ Le nominal 'Manga' désigne le « Nord [...] d'où sont venues à la côte orientale d'Afrique les principales colonies arabes [...] R. MAKKA, La Mecque, à cause de sa direction nord par rapport à la côte orientale d'Afrique. » (SACLEUX, C., 1939, 501).

10. Du premier espace poétique inter-tanganyikais dans la presse coloniale à l'invention du genre poétique NGONJERA intérateur d'éléments culturels de la Tanzanie

L'homogénéisation de la langue et de la création poétique à l'échelle du Tanganyika qui se produit dans les espaces littéraires de l'époque coloniale, qu'ils soient contrôlés par l'administration ou indépendants, est plus poussée que celle qui sera effectuée par des dialogues comme les NGONJERA de Mathias E. Mnyampala qui sont écrits à la période de l'indépendance. C'est un processus d'intégration à une seule dimension : à l'époque coloniale, la poésie classique dont la source historique est au Nord, est prise comme unique modèle métrique et linguistique. Dans les NGONJERA, le tropisme septentrional de la poésie d'expression swahilie est actif mais il doit aussi prendre en compte les nécessités pratiques réelles de la construction nationale volontaire et indépendante. La complexité ethno-linguistique est plus importante pour le nouvel ensemble national dont la cohésion doit à présent reposer sur ses forces endogènes-mêmes et non plus sur la domination étrangère. Il faudra composer, assembler et sélectionner des éléments culturels de plusieurs groupes ethnolinguistiques dans une traduction en *kiswahili*. Il s'agit donc d'ajouter des dimensions à l'intégration nationale. Le *kiswahili sanifu* (standard) devient la norme linguistique et une matrice où viennent s'insérer des formes du *kiswahili* du Nord. Pour le religieux, le lexique d'origine musulmane est conservé tel quel chez Mnyampala, auteur profondément catholique qui accompagnera une entreprise politique de versatilité du vocabulaire et de l'imaginaire religieux de la langue swahilie rendue nécessaire pour la fondation solide de cet Etat pluri-confessionnel et swahilophone. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi, qui sur le plan politique a été le premier maire africain de Dar es Salaam, Ministre de la Loi et Ministre de la Culture sera aussi un idéologue et théoricien de l'unification nationale et des adaptations qu'elle impose aux formes littéraires du *kiswahili* projetées dans un espace humain beaucoup plus vaste auquel elles ont l'ambition d'apporter une cohésion.

Comme Mnyampala, le Cheikh fonde en dieu la causalité première de la transformation politique :

« *Kila sifa njema ni ya Mwenyezi Mungu Aliyejalila Kiswahili kitemwe Bara na Pwani. Kwacho akaunganisha wakazi wa jadi na walowezi waliohitilafiana makabila na rangi na dini. Akawawezesha viongonzi kutumia Kiswahili kiwafungue watu akili, wakapambazukiwa na alfajiri ya utambuzi iliyofuatwa na asubuhi inawirishayo kwa wingi wa miali na mwangaza kamili. Kwacho wanyonge wakapata nguvu, na ukakamavu kupambana na Serikali ya Kikoloni yenye mabavu. »*

(MNYAMPALA, M., E., 2011 : 103)

« Toute bonne qualité provient de Dieu le Tout-Puissant qui a accordé que le *kiswahili* soit parlé sur le continent et la côte. Et par lui il a réuni les habitants traditionnels et les colons⁷⁶ qui différaient par les tribus, la couleur et la religion. Puis il permit aux dirigeants d'utiliser le *kiswahili* pour qu'il ouvre la conscience des gens. Alors ils furent illuminés par l'aube de la connaissance suivie du matin qui brille d'une multitude de rayons et d'une pleine lumière. Par lui, les misérables obtinrent la force et la bravoure de se confronter au Gouvernement colonial autoritaire. »

Dans ce discours aux accents martiaux et rempli de l'espoir d'une lumière d'expression swahilie, le Cheikh Kaluta Amri reconnaît la diversité humaine que le *kiswahili* organise dès l'époque précoloniale. L'Indépendance obtenue, il faudra faire avec cette diversité et aménager, créer éventuellement, des genres poétiques nouveaux dotés de la flexibilité et de la versatilité nécessaire à l'intégration pluraliste du multiple au sein de l'un qu'est la nation. Ce paragraphe fait pourtant partie de l'introduction écrite par le Cheikh pour le recueil de poème *Waadhi wa Ushairi* « l'exhortation poétique » de Mathias E. Mnyampala qui y excellera dans la conservation des mètres classiques. Ainsi, la nécessité de fonder la versatilité sur une base solide se fait jour et nous étudierons de manière approfondie la façon dont Mnyampala va opérer ses innovations poétiques conservatrices, c'est à dire créer

⁷⁶ il s'agit de la première expansion continentale du *kiswahili* qui est antérieure à la percée coloniale. Les colons sont les Arabes et les Swahilis de la côte qui pénètrent à l'intérieur du continent avec le *kiswahili* et fondent des villes le long des routes des caravanes. Le Cheikh est né dans l'une de ces villes swahilophones de colonisation arabo-swahilis, à Ujiji.

ex materia en reprenant les principes et les paramètres de la métrique des genres classiques de la poésie d'expression swahilie. A l'époque coloniale, la poésie d'expression swahilie est un modèle et un facteur d'intégration du Tanganyika par le dialogue inter-tanganyikais qu'elle suscite. Au moment de l'indépendance, par ses mètres et sa langue elle demeure un modèle mais pris parmi d'autres au sein d'une création *ex materia* de la culture nationale qui dépasse en extension, même si elle est exclusivement swahilophone, les formes culturelles reliées historiquement au *kiswahili*. Mnyampala pourra conserver tel quel les mètres classiques et livrer des œuvres classiques comme son *Diwani* ou ce livre *Waadhi wa Ushairi*. Ou au contraire en faire un élément au sein d'une création innovante et composite comme le sont les poésies de genre NGONJERA.

Ethique de l'amour fraternel entre les poètes et dialogues en vers

La composition poétique et son rôle majeur dans la constitution à l'époque coloniale d'une conscience nationale tanganyikaise sont une partie de la vie littéraire de Mathias E. Mnyampala qui n'est pas restituée dans son autobiographie et nous semble faire l'objet d'une retenue de la part de l'auteur. Elle est cachée par le récit de la formation missionnaire et du déroulement détaillé de la carrière professionnelle de l'auteur. Elle s'est formée de manière informelle, autodidacte dans le dialogue et l'éthique de l'amour fraternel entre poètes d'expression swahilie. Alors qu'il est encore à Tabora au début des années 1950, le Cheikh Kaluta Amri Abedi s'étonne de l'excellence poétique de Mathias E. Mnyampala tandis qu'il en donne une explication dans une lettre qu'il présente comme fondatrice de leur amitié durable :

« Mimi napenda sana kuwa rafiki yako na kujifaidisha na maarifa yako. Kiswahili unachotumia katika mashairi yako ghalib hakipatikani katika miji yote uliyoniandikia kuwa uliitembelea. Jambo hili lanishangaza. Laonyesha ya kuwa wewe ni msomaji hodari na mbaraza mkubwa. Akili yako yaonekana kuwa kubwa na ubongo mkali. »

(MNYAMPALA, M., E., 2011 : 39)

« J'aime beaucoup être ton ami et profiter de tes connaissances. Le *kiswahili* que tu as employé dans tes excellents poèmes ne se trouve pas dans toutes les villes où tu m'as écrit que tu avais voyagé. Cette chose m'étonne. Elle montre que tu es un brillant étudiant et un grand conseiller. Ton intelligence se montre grande avec un cerveau puissant. »

Le *kiswahili* poétique de Mnyampala vient d'ailleurs, peut être de la zone des dialectes du Nord du *kiswahili* et il sera publié dans les journaux d'une administration elle-même exogène. Mnyampala, à l'école missionnaire, à l'âge de quinze ans, a montré un véritable don pour l'étude en réussissant une alphabétisation qui semblait *a priori* improbable. En tant qu'autodidacte il a pu se former par la lecture et la pratique des poèmes d'expression swahilie. Un apprentissage de l'écriture poétique qui, s'il a reçu cet élan religieux qui a animé Mathias E. Mnyampala dans son apprentissage de l'écriture à l'école dépendant de la mission de Bihawana, aura atteint en un temps réduit des sommets. La poésie classique d'expression swahilie est fréquemment religieuse et en ce cas Mnyampala aurait trouver un moyen privilégié d'exprimer sa passion religieuse et d'entrer en dialogue sur ce thème avec d'autres poètes. L'écriture poétique reste la face cachée de Mnyampala dans l'autobiographie.

11. Conclusion : vers une description formelle du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala

L'autobiographie de Mnyampala et sa biographie du Cheikh Kaluta Amri Abedi nous ont permis d'entrepercevoir une genèse de l'écriture poétique d'expression swahilie chez cet auteur. Fortement intégré dans des institutions éducative et/ou administrative coloniales, il a reçu son alphabétisation dans une école rurale dépendant de la mission catholique de Bihawana et a écrit ses poèmes dans *Mambo Leo*, organe swahilophone de la presse coloniale qui assurait la promotion d'une culture de la lecture du *kiswahili sanifu* (standard) ou non-standard, poétique. Certainement en autodidacte, il a accédé au réseau swahilophone qui était animé par les poètes d'expression swahilie. Issus de toute l'Afrique de l'est ils conservaient précieusement les formes classiques de la poésie – les genres UTENZI (ou UTENDI) et SHAIRI principalement - écrites en dialectes du Nord du *kiswahili* qui fournissaient la référence linguistique de la langue poétique et pouvaient, en fonction des auteurs, se teinter de *kiswahili sanifu* (standard) ou d'autres variantes du *kiswahili*. Le

kiswahili du Nord, fortement enraciné dans la tradition des sociétés des Swahilis de la côte du Kenya fournissait un espace linguistique indépendant aux poètes du Tanganyika tandis que la presse coloniale swahilophone leur procurait un premier espace paradoxal de l'unification nationale. Simultanément, Mathias E. Mnyampala est resté attaché à sa région natale, l'Ugogo, où il a vécu ses années de jeunesse en tant que pasteur analphabète et maître des rythmes du tambour « *Nindo* ». Sous l'impulsion de l'administration coloniale, qui voulait (mais a échoué) lutter contre le nationalisme naissant par une redynamisation des ethnismes et régionalismes, il a écrit un livre d'histoire de son peuple, les *Wagogo*. Mais son ouvrage dont le titre complet est *Historia, mila na desturi za Wagogo wa Tanganyika* (MNYAMPALA, M., E., 1950) « Histoire, tradition et coutumes des *Wagogo* du Tanganyika » montre par sa langue d'écriture, le *kiswahili sanifu* (standard), que l'auteur a opté pour la langue de l'administration qui deviendra la langue de la nouvelle nation indépendante. C'est à dire qu'il a fait également le choix de la langue du nationalisme naissant au détriment de sa propre langue maternelle le *cigogo* qui aurait mieux servi les desseins divisionnistes prêtés par Gregory H. Maddox à l'administration (MNYAMPALA, M., E., 1995 : pp 4-6). Mais aussi, le titre de l'ouvrage situe le peuple *gogo* dans un espace qui n'est pas l'Ugogo mais bien le « Tanganyika », le futur territoire de la nation swahilophone indépendante. De manière moderne, Mnyampala inscrit dès 1950 l'Ugogo dans un espace plus vaste qu'il s'agira de construire sur le plan de l'invention d'une culture nationale une fois la période coloniale dépassée. Mnyampala a réussi l'exploit de satisfaire les attentes de l'administration et des nationalistes simultanément. Il reçoit les félicitations de l'administration dont il a utilisé la langue de communication avec les Africains et la langue de l'éducation. Il a aussi participé au projet régionaliste anti-nationaliste de l'administration tout en favorisant implicitement l'entreprise nationaliste fondée et unifiée par un territoire dominé par une puissance unique, le Tanganyika et sa langue coloniale, le *kiswahili*. Territoire et langue que les nationalistes vont se réappropriés une fois l'administration coloniale expulsée.

Arrivé au peu d'années d'Indépendance que Mnyampala pourra vivre, il met son art et son talent poétique au service de la construction nationale. Il devient de son vivant le président de l'association nationale des poètes, l'UKUTA, qui a pour but de promouvoir les formes littéraires de la langue de la nation et d'élever ainsi la connaissance du *kiswahili* et l'estime de

soi des citoyens et des écoliers de Tanzanie. L'UKUTA dont les dirigeants appartiennent à l'élite au pouvoir travaille avec la bénédiction des autorités socialistes du pays dont elle suit et applique à la lettre la ligne idéologique. A la fin des années 1980, une entreprise de promotion officielle du poète et patriote Mathias E. Mnyampala se fait jour. Il est élevé au rang d'artiste national par le ministre de la culture en 1987 puis élevé au rang des médaillés de la République Unie de Tanzanie par le Président Ali Hassan Mwinyi en 1994. C'est cette entreprise de promotion de Mnyampala qui nous interroge et nous pose la question qui a guidée notre analyse politique du rôle du poétique dans la construction nationale tanzanienne. Quelles sont les raisons de ces deux sélections de Mathias E. Mnyampala par le pouvoir politique en place ? Nous avons vu, dans cette brève partie consacrée à la genèse et aux caractéristiques de l'écriture d'expression swahilie de Mathias E. Mnyampala, que le fondement idéologique de sa vision du monde, tout comme l'élan qui a animé son impressionnante élévation sociale et intellectuelle depuis l'Ugogo rural, sont profondément de nature religieuse. Mathias E. Mnyampala est fondamentalement un auteur religieux, catholique, ce même dans ses œuvres de propagande ou un essai politique. Il n'y a pas pour autant une récupération politique abusive d'un auteur qui écrivait dans l'introduction du livre II des *Ngonjera* :

« *Ngonjera hizi nimezitunga kwa ajili ya Azimio la Arusha ili lipate kutangazwa zaidi kwa njia hii na, hasa, kwa ajili ya kutekeleza maagizo ya Mtukufu Mwalimu Julius K. Nyerere aliyotuagiza wakati alipotwita washairi wote wa Kiswahili, tukaonane naye Ikulu tarehe 6 Juni, 1968. Siku hiyo Mwalimu alisema, 'Tangazeni Azimio la Arusha, na tukuzeni utamaduni wa taifa letu.'* Dar es Salaam, Septemba 18, 1968. »

(MNYAMPALA, M., E., 1971 : 3)

« J'ai composé ces *ngonjera* afin que la déclaration d'Arusha soit diffusée davantage par cette voie et, surtout, pour suivre les instructions que son excellence le *Mwalimu* Julius K. Nyerere nous a données lorsqu'il nous a appelés, tous les poètes de langue swahilie, pour que nous le rencontrions à la présidence le 6 juin 1968. Ce jour-là, le *Mwalimu* a dit : « Annoncez la déclaration d'Arusha et développez le prestige de la culture de notre nation ». Dar es Salaam, 18 septembre 1968. »

De son vivant-même, l'engagement politique par la création poétique de Mathias E. Mnyampala avait été accepté par le pouvoir socialiste. Ceci nous conduit à nouveau à cette question des raisons de ces sélections de Mathias E. Mnyampala par les régimes successifs de Tanzanie : celui du socialisme *ujamaa* expliqué par les relations de solidarité familiale africaine et dont le manifeste est la déclaration d'Arusha de 1967 puis le socialisme de la fin des années 1980, plus proche du concept des réformes économiques du parti communiste chinois de 1979 sous la direction de Deng Xiao Ping. Le pays reste officiellement et idéologiquement socialiste mais il tolère un autre système, des réformes libérales et une ouverture à la compétition et au marché de son économie. Une ouverture démocratique se fait jour aussi avec le multipartisme adopté en mai 1992 dans la Constitution ce qui diffère de la situation chinoise. A nouveau, Mathias E. Mnyampala fait l'objet d'une sélection en 1994 par le président Ali Hassan Mwinyi de la République Unie de Tanzanie pour son œuvre littéraire et poétique.

Il appert que c'est sur les questions de construction nationale que se joue la continuité de ces sélections officielles de Mathias E. Mnyampala comme un poète national. Il y a bien une forme de *qui pro quo* volontaire dans ces sélections. Nous avons insisté sur l'essence religieuse de l'œuvre de Mathias E. Mnyampala pour qui l'écriture et la religion, catholique, ne font qu'un depuis ses années de formation dans les écoles primaire et secondaire des missions catholiques de Bihawana et de Bahi dans l'Ugogo. Prise en elle-même et par elle-même, l'œuvre de Mnyampala nous semble poser un problème au politique en ce qu'elle le subordonne au religieux qui, lui, est premier et fondamental. Il nous fallait donc pour comprendre les raisons des sélections de Mathias E. Mnyampala comme symbole de la construction nationale par le *kiswahili* et en l'occurrence par les formes élevées de la langue poétique et un engagement nationaliste et patriotique⁷⁷ fort de l'auteur, utiliser des méthodes objectives. Nous avons choisi d'aborder cette œuvre par ses caractéristiques formelles – dans le corpus poétique seul - et de les mettre en relation avec la problématique de construction nationale tanzanienne. En quoi cette œuvre s'intégrait, de par une approche rigoureuse de la stricte formalisation métrique des compositions en vers de l'auteur, à la

⁷⁷ Le nominal swahili *uzalendo* désigne de manière indifférenciée ces deux notions différentes dans la langue française.

tradition classique ? Nous allons définir formellement et décrire par un système axiomatique les mètres classiques dans la partie suivante. En analysant avec les mêmes outils formels le corpus de Mathias E. Mnyampala nous pourrions répondre de manière objective et vérifiable à cette question du conservatisme de l'œuvre. C'est la conservation éventuelle d'une tradition ancienne qui a commencé son expansion continentale au XIX^{ème} siècle et – comme espace de dialogue inter-tanganyikais - dans les journaux de la presse coloniale swahilophone. Cette tradition, dans ses mètres classiques est le lieu d'une pré-construction nationale fondée par le *kiswahili* à l'époque coloniale et les sélections de Mathias E. Mnyampala par les pouvoirs politiques successifs pourront se fonder sur son rapport à elle qu'il nous incombe d'analyser de manière formelle dans la partie suivante. Ce rapport à la tradition classique est en effet une inscription dans la continuité du premier espace national qui s'est formé dans les espaces littéraires coloniaux contrôlés directement par l'administration.

Par ailleurs, la nation tanzanienne est composée de nombreux groupes ethno-linguistiques. Mnyampala lui-même est un *Mgogo* du centre de la Tanzanie qui est un Etat pluri-confessionnel. La construction nationale, qui passe par la puissance unificatrice d'une langue africaine inter-ethnique retrouverait des échos dans la façon dont seraient perpétués les mètres classiques en situation de reterritorialisation tanzanienne et dans les œuvres innovantes de Mnyampala. Nous analyserons également de manière formelle ses processus créatifs *ex materia* et les origines des éléments culturels qu'il sélectionne et réagence dans l'ouvrage composite qu'est le nouveau genre NGONJERA. La métrique formelle nous autorisera à approcher et décrire de manière objective cette structure particulière de certaines compositions poétiques. C'est sur la base de ces descriptions que nous pourrions tenter de répondre à cette question des raisons des sélections de Mathias E. Mnyampala par le politique dans le cadre de la construction nationale. Nous devons comprendre formellement, comment l'inscription du corpus de Mathias E. Mnyampala dans la tradition classique de la poésie d'expression swahilie de la côte de l'océan indien et ses capacités de transformation et de création de nouveaux genres *ex materia*, conduisent à ces sélections qui laissent augurer d'une analogie entre les structures métriques, les processus créatifs à l'œuvre dans le corpus poétique de Mnyampala et la dynamique de construction et d'invention d'une nation à la fois une et multiple. Il nous faut ainsi dans un premier temps

construire un système de description formelle des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie. Il s'agira ainsi d'en abstraire progressivement et de manière synthétique les règles formelles au contact des œuvres et des descriptions qui en ont été faites par nos prédécesseurs. Dotés de cet outil d'analyse métrique, qui consistera en l'élaboration d'un langage formel de description, de modèles graphiques et de leurs syntaxes, nous envisagerons son application au corpus poétique de Mathias E. Mnyampala. Les résultats de nos analyses de ce corpus nous permettront enfin d'examiner, formellement, la question des sélections de Mathias E. Mnyampala par le politique dans le cadre de la construction nationale tanzanienne. Ou en quoi les formes métriques et les processus créatifs à l'œuvre dans les poèmes de Mathias E. Mnyampala correspondent-ils à la façon retenue par le politique de construire et de créer une nouvelle nation sur la base des groupes ethno-linguistiques et peuples qui occupent l'espace géographique tanzanien ?

III. La définition des genres classiques de la poésie d'expression swahilie

Nous nous proposons de définir les genres classiques de la poésie d'expression swahilie de manière formelle. Dotés de cet outil puissant qu'est la modélisation des genres dans leur structure et leurs éléments constitutifs de base nous pourrions l'appliquer à la description des œuvres poétiques de Mathias E. Mnyampala. En effet, une première lecture montre que Mathias E. Mnyampala compose de manière parfois conforme aux mètres classiques et parfois qu'il innove en leur sein tout en conservant la métrique. Notre propos est précisément d'envisager en quoi la forme des compositions de Mathias E. Mnyampala et leur rapport au corpus classique permettent d'éclairer les raisons de sa sélection par le pouvoir politique tanzanien de la fin des années 1960 comme un auteur adéquat à la propagation des idées socialistes (*Ujamaa*) et à la construction nationale tanzanienne. Or sans modèles formels de la métrique des œuvres classiques et nouvelles, notre tentative ne pourrait que se limiter à des impressions vagues. La tentative de définition des genres classiques achoppe sur de nombreuses difficultés qui toutes sont liées à l'hétérogénéité régnant dans les théories en vigueur dans le domaine. S'il y a chez les auteurs une certaine convergence sur l'identification de la formation définitive du socle classique de la poésie d'expression swahilie au XIX^{ème} siècle principalement, les premières divergences apparaissent dès le dénombrement et la classification des genres. Les trois noms des genres classiques – que nous donnons au singulier et en *kiswahili sanifu* (standard) – WIMBO, UTENZI et SHAIRI reviennent dans tous les textes, mais les critères de classification retenus diffèrent d'un auteur à l'autre, tout comme la signification des termes techniques. Nous donnons un aperçu de ce désordre avant de tenter d'en identifier les causes et d'adopter en ce qui nous concerne une terminologie et des modèles formels univoques en vue de l'entreprise de description ultérieure des œuvres de Mathias E. Mnyampala.

La présente démarche se propose de définir progressivement les noms des genres et de leurs éléments et principes constitutifs par la confrontation de toutes les sources disponibles. Notre lecteur pourra se reporter utilement au glossaire des termes de la

métrique classique de la poésie d'expression swahilie (Cf troisième annexe) et à la synthèse à la fin de ce chapitre qui donnent les résultats de notre étude (Cf Description des principes et des paramètres et de leur structure hiérarchique). Ces éléments permettent de décrire au chapitre suivant la structure métrique des compositions poétiques de Mathias E. Mnyampala et ses processus créatifs *ex materia*.

Kaluta Amri Abedi, identifie quatre genres différents dans son traité de métrique intitulé *Sheria za Kutunga MASHAIRI na Diwani ya Amri* « Lois de la composition de poésies et le recueil de poèmes d'Amri » dont la langue d'écriture est le *kiswahili* et qui est aussi le premier traité connu de nous à avoir été écrit dans le monde (ABEDI, K., A., 1954). Ces quatre genres sont les TATHLITHA, TAKHMISA, TENZI et MASHAIRI⁷⁸.

Abedi adopte un *premier principe de classification* qui a pour échelle la strophe ou sg '*ubeti*' ; pl. '*beti*' en *kiswahili*. Il s'agit du nombre de vers par strophe/*ubeti*. Le nom qu'il utilise pour désigner le vers est au singulier '*mstari*' ; pl. '*mistari*' et signifie « ligne » en *kiswahili* (ABEDI, K., A., 1954 : 28). Dans les noms TATHLITHA et TAKHMISA empruntés à la terminologie arabe, la caractéristique numérique se reflète dans l'étymologie ou TATHLITHA et TAKHMISA désignent respectivement des compositions dont les strophes/*beti* sont faites de trois et cinq vers. Les genres TENZI (ABEDI, K., A., 1954 : p. 29 sq) et MASHAIRI (ABEDI, K., A., 1954 : pp 16-27) présentent quant à eux, chez Abedi, des strophes/*beti* faites de quatre vers (*mistari*). Le nominal '*tenzi*' cl.10 est le pluriel de '*utenzi*' cl.11 et '*mashairi*' cl.6 le pluriel de '*shairi*' cl.5. Le nominal '*mashairi*' est ambigu car il désigne tout type de compositions poétiques en vers, comme c'est le cas dans le titre de son livre, ou un genre déterminé qu'Abedi nomme MASHAIRI au pluriel.

⁷⁸ Dans tout ce chapitre nous citons la terminologie telle qu'elle est utilisée par les auteurs eux-mêmes et telle qu'ils la définissent.

Le *deuxième principe* de classification adopté par Abedi est celui des rimes ou sg *'kina'* ; pl. *'vina'* et du nombre de syllabes par vers ou partie de vers qu'il nomme *'mizani'*⁷⁹ ou « balance ; mesure » en *kiswahili*. La rime est syllabique. Abedi utilise le terme *'silabi'* (cl. 9/10) « syllabe(s) », comme un synonyme de rimes *'vina'* dans son texte :

« [...] *huwa shairi zima linakuwa na silabi mbili – kati na mwisho – zinazotokea tena na tena hata kwa kiasi cha kuliudhi sikio.* » (ABEDI, K., A., 1954 : 20)

« [...] si d'habitude la poésie entière a deux syllabes – au milieu et à la fin [d'un vers NDT] – qui se répètent encore et encore jusqu'au point d'indisposer l'oreille. »

Le principe des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) permet de différencier les compositions du genre TENZI d'avec celles du genre MASHAIRI qui présentent des chaînes de rimes en nombre différent dans chaque ligne : respectivement une et deux. Les décomptes syllabiques des vers sont aussi différents entre les deux genres et la dualité dans les chaînes de rimes syllabiques dans le genre MASHAIRI conduit à la division de chaque vers en deux hémistiches qu'Abedi nomme au sg *'upande*, pl. *'pande'* « les côtés » en *kiswahili* (ABEDI, K., A., 1954 : 26).

Mais d'autres auteurs déterminent un nombre plus important de genres, treize chez Cheikh Nabahany dont le nombre et les données seraient repris par Ibrahim Noor Shariff (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 83). L'enquête de terrain de Mugyabuso M. Mulokozi et T.S.Y. Sengo qui se base sur les déclarations des poètes rencontrés au Kenya et en Tanzanie dans un cadre extensif permet de citer trente genres différents, nous y reviendrons (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 83). La contradiction manifeste dans les classifications existantes repose avant tout sur les critères fondamentaux de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie ainsi que leur hiérarchisation. Chez les auteurs d'expression swahilie, deux logiques sont en concurrence. Il s'agit de la définition de la strophe/*ubeti* par le nombre de vers par strophe/*ubeti* ou par les rimes (*vina*) et la mesure (*mizani*) du nombre de syllabes (*silabi*) par vers ou par parties de vers. Des auteurs comme Kaluta Abedi

⁷⁹ La confusion est fréquente dans les textes entre cette notion de mesure *'mizani'* ou littéralement de balance, qui est le décompte du nombre de syllabes par unités : vers ou parties de vers (hémistiches, tristiches, etc) et celle de la syllabe unitaire. Des auteurs utilisent ce terme dans ces deux sens.

combinent les deux logiques dans leur définition des genres, d'autres, comme Ibrahim Noor Shariff ne reconnaissent pas la pertinence classificatoire du principe du nombre de vers par strophe/*ubeti* seul et considère le principe des chaînes de rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) syllabiques comme un principe fondamental de la métrique classique.

Comme Kaluta Amri Abedi avant eux, Kitula King'ei et Amata Kemoli, utilisent dans leur *Taaluma ya Ushairi* « Précis de poésie », le principe du nombre de vers par strophe/*ubeti* (KING'EI, K. *et al*, 2001 : pp 15-30) pour identifier des « types », '*aina*' en *kiswahili*, de poésies et lui rajoutent, toujours en s'appuyant sur des termes d'origine arabe, les nombres UN pour le type TATHMINA dont les strophes/*beti* ne comprennent qu'un unique vers, DEUX pour le TATHNIA qui regroupe des compositions dont les strophes/*beti* présentent deux vers, QUATRE pour le type TARBIA avec des strophes/*beti* à quatre vers chacune, SIX pour le TASDISA (syn. USITA⁸⁰, TAKHIDISA, TASHLITA), strophes/*beti* à six vers chacune et DIX avec le type UKUMI dont les compositions comprennent des strophes/*beti* de dix vers chacune. Ces types supplémentaires ne se rencontrent pas tous dans le corpus poétique classique du XIX^{ème} siècle et la modification du paramètre qu'est le nombre de vers par strophe/*ubeti* correspond à une innovation basée sur une transformation des règles classiques qui conserve leur principe (il y a un certain nombre de vers par strophe/*ubeti*) tout en faisant varier la valeur de paramètre associé (le nombre de vers par strophe/*ubeti*). Si la façon de prendre en compte le critère du nombre de vers par strophe/*ubeti* d'une composition pose problème chez les auteurs qui écrivent en *kiswahili*, tous s'entendent sur le principe des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) syllabiques comme un principe définitoire de la métrique des genres classiques ou non des poésies d'expression swahilie en vers. Mais ce principe fondamental n'est pas non plus consensuel, Clarissa Vierke, dans son étude sur une composition du genre UTENDI (syn. UTENZI) (*Utendi wa Haudaji* « L'*Utendi* du palanquin ») identifie une autre logique métrique à l'œuvre où les unités de base sont comptées en pieds. Dans cette approche, l'unité de base ou pied est un groupe de syllabes dont les deux dernières constituent le noyau rythmique. Les pieds ne peuvent être qu'au nombre de deux par vers et sont corrélés à des unités syntaxiques syntagmatiques à l'échelle du vers. Ainsi un

⁸⁰ Le nominal '*usita*' est aussi d'origine arabe car le chiffre 6 '*sita*' est un emprunt à l'arabe mais il applique en plus une logique morphologique *bantu* par la préfixation du préfixe nominal de la classe 11 (abstractions) sur cet emprunt.

syntagme, qu'il soit de nature nominale, verbale, ou adverbiale, forme une unité complète qui correspond exactement à un pied sur le plan de l'extension et particulièrement de l'accent dont la règle phonologique est strictement fixée par la langue sur l'avant-dernière syllabe (d'où la notion de noyau rythmique) de ces unités que sont le syntagme, c'est-à-dire le pied. La succession des pieds de décomptes syllabiques différents marque le rythme des vers et influe sur le mode d'actualisation orale quant elle se fait sur un mode de cantillation non-religieuse différent à la fois de la lecture simple à haute voix et de la chanson (VIERKE, C., 2011 : pp 23-94). Cette approche accentuelle de la métrique traite de caractéristiques courantes et, nous semble-t-il, essentielles de la poésie d'expression swahilie, à savoir son rythme – marqué par la succession des groupes accentuels identifiés au syntagme et à des unités métriques – et aussi le fait que traditionnellement la poésie swahilie est écrite pour être chantée. Le seul principe des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) laisserait de côté les traits attenants à l'oralité dans son mode de définition des genres poétiques, tout comme le principe du nombre de vers par strophe/*ubeti*.

Pourtant, et de façon tout aussi remarquable, nous constatons à la lecture des textes sur la métrique des œuvres poétiques rédigés en *kiswahili* qu'aucun de nos auteurs n'avait utilisé une définition syntaxique du rythme en terme de pieds porteur de l'accent ou syntagmes – il n'y a pas même de nom dans la métrique des textes d'expression swahilie pour la notion de « pied » - mais qu'ils s'orientaient tous, théoriciens et parfois aussi poètes d'expression swahilie dans une compréhension à l'échelle syllabique des deux axiomes de la métrique des œuvres d'expression swahilie : les rimes (*vina*) syllabiques et la mesure (*mizani*) du nombre de syllabes par vers ou partie de vers. Ces deux axiomes étant capable de générer les vers et les strophes/*beti* comme un support des récitations orales par des chanteurs⁸¹ professionnels de poésies. Un tel décalage entre ces théories métriques fondées sur des pieds ou des syllabes ne pouvait que nous interroger et surtout, augmentant le taux

⁸¹ Nos propres observations datant de 2010 montrent que le chanteur, appelé *mghani* cl.1 (pl. *waghani* cl.2) à Dar es Salaam, lit les textes écrits sur du papier en les récitant sur un mode de cantillation non-religieuse. Cette façon d'utiliser des textes imprimés par le *mghani* n'avait pas été préparée à l'avance et nous étions simplement venus avec des livres de Mathias E. Mnyampala afin d'en réaliser un enregistrement. Le chanteur nous a proposé différents choix de mélodies (qui ont des noms) qu'il appliquerait à son interprétation des vers graphiques et nous lui avons demandé d'enregistrer la même mélodie/cantillation des vers graphiques appliquée à des compositions de genre SHAIRI différentes tirées du *Diwani ya Mnyampala* (Cf VID_MGH (chants du *mghani*)).

d'hétérogénéité du discours métrique sur les poésies d'expression swahilie en vers, complexifier grandement notre démarche qui est de définir des modèles métriques et des éléments constitutifs de base pour les genres classiques en vue d'une description formelle du processus créatif *ex materia* de Mathias E. Mnyampala où la matière créative est précisément faite des genres classiques, de leurs principes, de leurs paramètres et de leur unités de base ou complexes, éventuellement transformés et associés à d'autres objets culturels, comme les dialogues du théâtre européen et les palabres traditionnels *gogo*, toujours sur le plan formel.

A l'horizon de l'entreprise de définition métrique des genres classiques et de leurs principes que nous menons se dessinaient plusieurs possibilités : les différentes théories pouvaient être vraies localement à des niveaux différents d'analyse linguistique et métrique ou le corpus dit « classique » n'était peut être pas homogène sur le plan de la métrique. Dans un premier temps, il fallait définir un cadre pour comparer les différences d'application de la théorie de la quantification métrique par des pieds et/ou des syllabes. Seul le genre UTENZI (ou UTENDI) donnait prise à l'ensemble de la diversité de ces théories de métriques. Partisans de la théorie des pieds ou de celle des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) syllabiques, théoriciens du genre sur la base du décompte des vers dans la strophe/*ubeti*, allaient se retrouver dans l'UTENDI/UTENZI devenu le champ de bataille où se confronteraient les différentes opinions et où nous espérons en définitive obtenir une solution. C'est donc par l'étude de ce genre classique qu'est l'UTENZI (nous utiliserons la notation standard dans notre propre terminologie) que nous allons commencer notre tentative de modélisation des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie en examinant les théories en présence et en tentant de les rendre sous une forme unique et synthétisée par un modèle formel intérateur et à portée générale.

1. Le genre UTENZI (ou UTENDI)

Le genre UTENZI (ou UTENDI) est un genre classique par excellence. Inauguré en 1728, c'est la date du plus ancien *utenzi* qui nous soit parvenu, intitulé *Utenzi wa Tabuka/Herekali* « *Utenzi* de Tabuka/Héraclios » (KNAPPERT, J., 1977), le genre UTENZI s'est consolidé et déterminé dans ses règles métriques au XIX^{ème} siècle. Sur le plan linguistique, les œuvres ont pour point commun d'avoir été écrites avant la standardisation du *kiswahili* dans les années 1930-1940. Elles sont écrites dans différents dialectes primaires du *kiswahili*, ces dialectes qui résultent de la diversification historique du *kiswahili* au sein des sociétés swahilies côtières et insulaires de la rive africaine de l'océan indien avant sa pénétration et son expansion continentale. Des œuvres sont rattachées aux variétés septentrionales des dialectes - *kiamu*, *kimvita*, etc (SACLEUX, 1909a : pp VIII-IX) – qui sont influents sur le plan littéraire, et dans ce cas elles sont appelées au singulier '*utendi*', et '*tendi*' au pluriel si nous suivons la phonologie de ces dialectes-mêmes. D'autres œuvres sont le fait d'auteurs issus de régions où sont parlés les dialectes du Sud du *kiswahili* (plus proches linguistiquement du futur standard), en particulier ceux de Tanga (actuelle Tanzanie) où l'on parle alors le *kimrima* apparenté au *kiunguja* (SACLEUX, 1909a : IX) qui fournira la base du standard. La dénomination méridionale du genre est '*utenzi*' au singulier et '*tenzi*' au pluriel. Cependant la puissance littéraire est au Nord de l'aire dialectale à l'époque, c'est-à-dire à Lamu (en tant qu'archipel, plusieurs dialectes du Nord sont parlés au XIX^{ème} siècle : *kisiu*, *kipate*, *kiamu* mais le *kiamu* est dominant pour des raisons géopolitiques où l'île d'Amu rayonne (NURSE, D. et al, 1985 : p. 57sq) et Mombasa. La région swahilophone d'origine d'un auteur n'implique pas que sa langue d'écriture swahilie y soit tout à fait conforme et les formes du Nord pénètrent toutes les œuvres, ce jusqu'au XX^{ème} siècle et probablement après car elles sont bien conservées et prises comme des modèles par les poètes d'expression swahilie s'ils composent en vers. Dans les œuvres de Mathias E. Mnyampala par exemple, des éléments lexicaux typiquement septentrionaux, comme '*nyoyo*' cl.4 « les cœurs » à la place du standard '*mioyo*' cl.4 qu'il « devrait » écrire s'il y avait conformité totale entre le *kiswahili* diffusé dans sa région d'origine – Dodoma en Tanzanie en zone de diffusion du *kiswahili sanifu* (standard) – et ses choix lexicaux. La langue d'écriture, du Nord ou du Sud, standard ou non, intégrera certainement des éléments lexicaux septentrionaux ou des structures

syntaxiques du fait de l'influence littéraire des poésies de Lamu et de Mombasa. Cette influence est si nette que l'étude des seuls manuscrits de poésies appliquée à la définition des dialectes swahilis peut être source d'erreur tant ils sont émaillés de formes septentrionales. Nous lisons :

« Elena Bertoncini a écrit une remarquable grammaire comparée des dialectes swahilis, à partir d'une étude des diverses traditions poétiques recueillies en manuscrit. Des traits syntaxiques et lexicaux identifient les dialectes du nord mais ils relèvent de la tradition littéraire [c'est moi qui souligne]. Cela ne suffit pas à fonder le choix d'un dialecte de référence, la poésie ne peut servir de guide. » (RICARD, A., 2009 : 35)

Il y a un décrochage entre les zones dialectales du Nord et du Sud, dont les pôles d'influences à l'époque de la standardisation sont Lamu/Mombasa pour le Nord et Zanzibar pour le Sud, et les manuscrits de poésies des auteurs issus de ces zones qui tous écrivent soit directement dans un dialecte du Nord, soit dans un dialecte du Sud mêlé de formes lexicales et syntaxiques du Nord. Nous notons par ailleurs que des compositions écrites en *kiswahili* du Nord ou du Sud seront indistinctement désignées comme des '*tenzi*' par la suite en *kiswahili sanifu* (standard) c'est-à-dire que la forme standard, empruntée aux dialectes du Sud n'est plus distinctive contrairement à '*utendi*' qui renvoie à des œuvres septentrionales. De manière générale nous parlerons donc du genre UTENZI.

Sur le plan de la métrique, des œuvres comme *Utenzi wa Ras l'Ghuli* « Utenzi de la tête de goule » de Mgeni Bin Faqih⁸² (MGENI BIN FAQIHI *et al*, 1979) datée d'environ 1855 (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 26), *Utenzi wa Mwana Kupona* « Utenzi de Mwana Kupona » de Mwana Kupona bint Mshamu de Lamu (Kenya) (ALLEN⁸³, J., W., T. *et al* 1972) datée de 1858 environ (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 26) ou encore *Utenzi wa Kadhi Kasim bin Jaafar* « Utenzi du Kadhi Kasim bin Jaafar » de Hemed bin Abdallah bin Said Al-Buhry de Tanga (Tanzanie actuelle) (AL-BUHRY, 1972) datée de 1881, et de nombreuses autres du genre en ont défini les règles et le mètre pour les générations à venir de poètes du XX^{ème} et

⁸² Poète tanzanien dans le recensement de M.M. Mulokozi et T.S.Y. Sengo (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 27).

⁸³ Que ce soit dans cette édition de 1972 ou dans celle de 1934 d'Alice Werner (WERNER, A., 1934) le nom de Mwana Kupona Bint Shamu (1790-1860) (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : pp 52-53) n'est pas mentionné comme auteur de cet *utenzi* dans les références bibliographiques, ce qui a été la source de nombreuses confusions par la suite.

du XXI^{ème} siècles sans que celle-ci viennent être modifiées, à la différence des styles et des thèmes. Garnier a décrit cette transmission du genre classique (GARNIER, X., n.d.) – qui se fait telle quelle quant à son mètre - à partir de la fin du XIX^{ème} siècle ou un *utenzi* va s’opposer à l’invasion coloniale et démontrer par l’exemple que les formes classiques peuvent être employées contre le nouvel ordre qui s’impose. Hemed bin Abdallah bin said Al-Buhry est l’auteur de *l’Utenzi wa vita vya Wadachi kutamalaki Mrima 1307 A. H.* « Utenzi de la guerre des Allemands pour prendre possession de la côte 1307 A.H. [notre calcul : 1889 ap. J.-C. NDT] » (AL-BUHRY, 1960) où il décrit en vers de genre UTENZI la « guerre » – ‘vita’ en *kiswahili* - de 1888-1889 et la révolte d’Abushiri ibn Salim al-Harhi sur le territoire de ce qui allait devenir jusqu’en 1919, le Tanganyika de la *Deutsch Öst Afrika* ou Afrique de l’Est allemande qui comprenait également le Rwanda, le Burundi et des territoires actuellement mozambicains.

Les *tenzi* anciens avaient été assimilés au genre classique de « l’épopée » qui pourrait effectivement se retrouver de manière comparative dans les *tenzi* narratifs. Le premier *utenzi* que nous connaissons, *Utenzi wa Tabuka/Herekali*, a aussi été rattaché à ce genre classique défini par Aristote que Jan Knappert désigne comme « L’épopée d’Héraclios » (KNAPPERT, J., 1977). Le sujet de cet *utenzi*, qui est le récit d’une campagne de l’empereur byzantin Héraclios menée en Syrie, tout comme son identification au genre de l’épopée, sans doute sur la base de son caractère narratif et historique, ne nous parlent pas du caractère africain de cette œuvre d’inspiration islamique. Nous savons déjà que tous les *tenzi* classiques ne correspondent pas aux critères de définition du genre de l’épopée. *L’utenzi wa Mwana Kupona* (*vide supra*) par exemple consigne dans ses strophes/*beti* de genre UTENZI les conseils de l’auteur, Mwana Kupona bint Shamu, adressés à sa fille, Mwana Hashima, pour atteindre la joie d’une vie conjugale heureuse et qu’elle sache s’occuper de son mari. Knappert n’assimile d’ailleurs pas tous les *tenzi* au genre épique mais il explique que la majorité des poésies narratives traditionnelles en vers sont écrites dans le genre UTENZI, en premier lieu, *l’Utenzi wa Tabuka/Herekali* qui est « the most typically epic of Swahili literature » (KNAPPERT, J., 1967 : 7), « la plus typiquement épique de la littérature swahilie ». Mais la fonction narrative n’est pas la seule à l’œuvre dans les *tenzi* et d’autres compositions du genre UTENZI sont des poésies didactiques ou de louanges. Ces trois fonctions épique, didactique et laudative se retrouvent dans les poésies religieuses qui

définissent le genre classique (*idem*) que cela soit du récit des premières guerres de l'islam, d'un enseignement moral sur la base de préceptes religieux – comme c'est le cas de *l'Utenzi wa Mwana Kupona* – où encore des louanges adressées au prophète Muhammad, les compositions nommées KASIDA au sein du genre UTENZI. Des poésies non-religieuses comme *l'Utenzi wa vita vya Wadachi kutamalaki Mrima [A.H. 1307]* pourront aussi présenter des références islamiques. Le genre classique UTENZI n'est donc ni assimilable trait pour trait à celui de l'épopée, ni assimilable à une poésie religieuse tant ses mètres ont été appliqués à des sujets narratifs non-religieux à la même époque que celle de l'écriture des poésies religieuses, le XIX^{ème} siècle.

Ce genre a aussi un nom en *kiswahili*, que signifie-t-il ? L'étymologie du nom est exclusivement d'origine *bantu*. Il s'agit d'un nominal en classe 11 (préfixe u-) formé sur la racine verbale -TEND- qui véhicule l'idée de « faire, d'agir ». Cette racine modifiée par une extension causative -z- et accompagnée de la voyelle thématique -i se retrouve dans le nom swahili de classe 7 avec le préfixe nominal ki- dans « *kitenzi* » qui désigne la catégorie grammaticale du « verbe » dans le sens qu'elle supporte des notions relatives à l'action, ce qui justifie son apparentement à la racine -TEND. *l'Utenzi*, étymologiquement parlant, à rapport à la notion « d'agir, de faire » comme *kitenzi* « verbe » qui désigne le verbe en tant que catégorie grammaticale. Le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) confirme cette analyse. L'entrée '*utenzi*' est double. La deuxième entrée donne une définition du genre poétique sur laquelle nous reviendrons tandis que la première est la suivante : « *namna au jinsi ya kufanya kazi ; utendi* » (TUKI, 2004 : 447) ; « Manière ou façon de travailler ; utendi ». Cette logique sémantique qui désigne un genre artistique par l'idée de l'action, du fait d'œuvrer même ou la façon de travailler, se retrouve en français dans l'étymologie du genre de l'opéra qui vient du latin *opera* qui signifie « travail, activité » (GAFFIOT, F., 1934 : 1081). A défaut de trouver une traduction satisfaisante en français, nous utiliserons donc le nom '*utenzi*' du *kiswahili* standard en français.

a. Le cas particulier de l'Utendi wa Haudaji « Utendi du palanquin » (C. Vierke)

Le livre publié récemment de *l'Utendi wa Haudaji* (VIERKE, C., 2011) est une édition critique et analytique de *l'utendi* éponyme. Vierke passe par la définition du mètre du genre UTENZI dans lequel est structuré ce poème comme un préalable nécessaire à l'analyse stylistique qui est son objectif principal. C'est une démarche analogue à la nôtre qui est de fonder des interprétations politiques relatives à la construction nationale tanzanienne sur des analyses métriques préalables qui garantissent la solidité et la vérifiabilité des raisonnements. La partie analytique du livre consacrée au mètre est cependant conséquente, presque deux cent pages (VIERKE, C., 2011 : pp 23-205), ce qui en fait un livre unique quant au développement de la réflexion esthétique sur le seul mètre UTENZI. Comme nous l'avons rappelé en introduction, le genre UTENZI est un genre classique par excellence et il n'est donc pas étonnant qu'une monographie de cette échelle lui soit réservé. L'approche est novatrice dans le sens où elle identifie au sein du genre UTENZI un deuxième système métrique fondé sur le rythme marqué par des pieds polysyllabiques et accentués. Vierke ne rejette pas le premier système de quantification métrique fondé sur les rimes (*vina*) et la mesure (*mizani*) syllabiques des vers ou des parties de vers qui est le seul décrit par les auteurs d'expression swahilie. Mais elle propose plutôt un système mixte de quantification où le premier système dont l'unité de mesure est la syllabe fournirait le cadre où peut se développer le second compté en pieds :

« [...] *we can consider the utendi as making use of a mixed-quantifying metrical system (gemischt-quantifizierend), which employs both stress-accent working around a rhythmic core and the syllable quantum.* » (VIERKE, C., 2011 : 34)

« [...] nous pouvons considérer *l'utendi* comme faisant usage d'un système métrique mixte de quantification (*gemischt-quantifizierend*), qui emploie à la fois l'accentuation-accent travaillant autour d'un noyau rythmique et le quantum syllabique. »

Nous allons présenter en détail la façon dont les deux systèmes métriques sont appliqués et la terminologie employée afin de commencer la constitution de la base d'informations qui servira à nos extractions de modèles formels des genres classiques. Nous cherchons la façon dont sont conçus et identifiés les éléments constitutifs du système métrique des genres classiques dans une réflexion épistémologique sur l'ensemble des sources écrites disponibles : traités de métrique, dictionnaires et les textes-mêmes des poèmes.

a. Définition du premier système quantifié en syllabes

Si la strophe/*ubeti* est l'unité complexe dont le mètre va se répéter à l'identique dans toute la composition, Vierke en donne une définition sous la forme d'un tableau (VIERKE, C., 2011 : 26) qui applique les paramètres suivants :

Une strophe/*ubeti* de genre UTENZI comprend deux lignes⁸⁴ qui sont nommées '*mishororo*' au pluriel (sg. '*mshororo*') suivant Vierke. Chaque ligne est divisée en deux hémistiches d'une longueur de huit syllabes. En *kiswahili*, l'hémistiche est appelé '*kipande*' (pl. '*vipande*') ce qui signifie littéralement le « morceau ». L'auteur remarque que certaines compositions comportent des hémistiches hexasyllabiques mais que ce n'est pas la règle générale. Par ailleurs, elle remarque aussi que la présentation diffère entre les poésies écrites avec l'alphabet arabe adapté au *kiswahili*, l'*ajemi*, ou celles écrites en caractères latins. Les transcriptions *ajemi* écrivent bien les hémistiches d'une même ligne métrique sur la même ligne graphique tandis que les transcriptions latines utilisent une ligne graphique par hémistiche ce qui conduit à une divergence entre d'une part les deux lignes métriques et d'autre part quatre lignes graphiques (VIERKE, C., 2011 : 26). Un doute surgit alors, les lignes métriques sont-elles bien au nombre de deux et faites de seize syllabes ou alors y-en-a-t-il en réalité quatre octosyllabiques ? La solution à deux lignes pour la strophe/*ubeti* du mètre du genre UTENZI vient rencontrer la position traditionaliste en la matière en raison de son identité avec la notation *ajemi* qui prévalait avant le remplacement par l'alphabet latin. Sur le plan de la rime, les trois premiers hémistiches dans l'ordre de la lecture ou de la performance orale riment entre eux par l'homophonie parfaite de leurs dernières syllabes et

⁸⁴ L'auteur utilise le nom 'ligne' pour désigner le vers d'une strophe/*ubeti* et nous reproduisons fidèlement sa façon de définir le mètre en vue de la modélisation ultérieure qui va intégrer toutes les données et où nous définirons notre propre terminologie de manière univoque.

l'hémistiche restant rime de la même manière par sa dernière syllabe avec les hémistiches situés de la même façon dans les autres strophes/*beti*. Les rimes impliquées dans cette chaîne inter-strophe/*ubeti* sont appelées '*bahari*' ou « rime finale » (VIERKE, C., 2011 : 26), nom qui signifie littéralement « lac, mer ou océan » en *kiswahili*. Nous allons modéliser la définition de Vierke.

Modèle de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI selon Clarissa VIERKE :

Formule compacte

UTENZI (8,a-8,a#)+(8,a-8,b=A(∀strophe/*ubeti*)#)

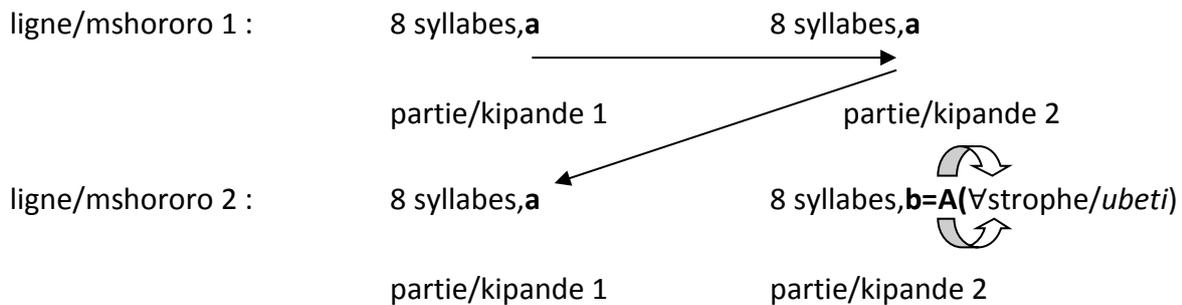
Syntaxe de la formule compacte :

Cette formule compacte a la syntaxe suivante que nous appliquons de manière systématique dans les analyses : Le nom du mètre est noté en majuscules. Il est suivi de la formalisation relative aux lignes. Une ligne individuelle est représentée par une formule métrique particulière écrite entre les parenthèses. Le décompte du nombre de syllabes des éléments qui composent la ligne est noté par un chiffre. Ici nous avons deux éléments de '8' syllabes, et des rimes syllabiques notées par une lettre minuscule prise dans l'ordre alphabétique. Le symbole '-' indique une coupure dans la ligne et le symbole '#' la fin de la ligne. Le symbole '+' indique le passage à la formalisation de la ligne suivante. Les rimes sont considérées dans notre modèle comme des relations d'identité. Si la relation porte sur la strophe/*ubeti* uniquement, comme *les rimes a* qui relient les trois premiers hémistiches nous ne l'indiquons pas de manière formelle. Quant une relation dépasse l'échelle de la strophe/*ubeti*, comme c'est le cas *des rimes b* qui unissent chaque dernier hémistiche de toutes les strophes/*beti* nous symbolisons la relation de la manière suivante : une lettre majuscule prise dans l'ordre de l'alphabet, ici 'A', désigne la relation. La valeur de la relation est précisée par le signe '='. De manière générale la relation d'identité d'une chose avec une autre n'est pas uniquement syllabique. Vierke décrira des relations de ce type par la répétition de certains pieds, c'est aussi un refrain qui peut se répéter à l'identique d'une strophe/*ubeti* à l'autre ou des « rimes » portant sur des parties de syllabes et non la syllabe entière. Enfin l'étendue de la relation est indiquée entre parenthèses par le numéro des strophes/*beti* où elle est attestée, quand elle est partielle, et quand il s'agit d'une relation omni-strophe/*ubeti* nous utilisons le symbole logique '∀' qui signifie « pour tout ».

Modèle graphique de l'UTENZI sur deux vers à hémistiches octosyllabiques

UTENZI

strophe/*ubeti* n



Syntaxe du modèle graphique

Le modèle graphique reprend des expressions de la syntaxe de la formule compacte. Il note le nombre de syllabes, les rimes en lettre minuscule et une relation en majuscule, accompagnée de son identité et de sa portée. L'information ajoutée est la visualisation des unités de découpage syllabique, lignes et parties de lignes, ainsi que celle de la réalisation d'un principe fondamental de la métrique syllabique qui est celui de la *l'orientation des chaînes de rimes*. Ici il y a une *chaîne a* décrite par une flèche entre les trois premiers hémistiches, et une chaîne b qui se répète dans tous les hémistiches de même situation suivant la relation B. Nous symbolisons ce retour de la valeur b entre tous les hémistiches analogues par deux flèches circulaires. Cette représentation graphique a pour corrélat l'opérateur logique '∇' « pour tout ». Le principe de l'orientation des chaînes de rimes est distinctif du genre UTENZI mais il n'est pas suffisant pour être définitoire à lui seul (*vide infra*).

b. Définition du deuxième système quantifié en pieds

Le deuxième système de quantification se développe au sein des hémistiches octosyllabiques délimités et définis par le premier système syllabique. Dans la description de la métrique accentuelle des hémistiches, résumée en un graphique (VIERKE, C., 2011 : 34), chaque hémistiche comprend deux pieds polysyllabiques. Le pied marque le rythme car il s'agit d'un groupe de syllabes défini par l'accent. L'accent porte nécessairement sur l'avant-

dernière syllabe d'un groupe accentuel qu'il délimite dans la phonologie du *kiswahili*. Cette règle est générale, très régulière et ne comprend que très peu d'exceptions. L'accent se caractérise par un allongement de la voyelle de la syllabe concernée et un ton descendant (ASHTON, E., O., 1962 : 5). Ces caractéristiques sont observables dans les courbes de fréquences des enregistrements audio correspondant. C'est ce système d'accentuation qui fait du *kiswahili* une exception au sein des langues *bantu* qui sont majoritairement des langues à tons. Sur le plan du rythme, l'accent a deux effets, il délimite les groupes accentuels en marquant leur fin, c'est-à-dire la syllabe qui suit immédiatement la syllabe accentuée et leur longueur. Dans la description de l'auteur des 914 strophes/*beti* de *l'Utendi wa Haudaji* « Utendi du palanquin », il y a toujours *deux pieds* par hémistiche. Ces deux pieds ou groupes accentuels correspondent trait pour trait – c'est là une particularité de la description – à des unités syntaxiques : les syntagmes ('*phrase*' en anglais). Le syntagme porte un seul accent sur son avant-dernière syllabe. Il doit donc y avoir exactement deux syntagmes par hémistiche – c'est une contrainte syntaxique sur la métrique – pour avoir deux pieds. Le pied est constitué d'un noyau rythmique qui est son avant-dernière syllabe accentuée plus la dernière et éventuellement les syllabes neutres qui la précèdent. Le rythme se matérialise donc par les accents des noyaux rythmiques et la régularité de la répartition à l'échelle de *l'utenzi* du décompte syllabique des pieds qui le marquent : des hémistiches alterneront des combinaisons de ces pieds : 2 syllabes/6 syllabes ; 3 syllabes/ 5 syllabes, 4 syllabes/ 4 syllabes, 5 syllabes/ 3 syllabes, 6 syllabes/ 2 syllabes. Les pieds monosyllabiques sont logiquement exclus car le système accentuel présuppose d'avoir au moins deux syllabes pour que l'accent puisse se réaliser sur l'avant-dernière. La forme symétrique à deux fois quatre syllabes serait la forme la plus recherchée, considérée comme parfaite (VIERKE, C., 2011 : 35).

Champ d'application de cette définition

L'analyse accentuelle isole une grande régularité de la répartition de *noyaux rythmiques* le long des hémistiches octosyllabiques de *l'Utendi wa Haudaji* « Utendi du palanquin » qui conduit à la définition d'un système métrique fait de deux pieds polysyllabiques accentués par hémistiche. Pourtant ce marquage du rythme, qui nous semble fondamental en poésie, n'a jamais été décrit de manière explicite par les auteurs d'expression swahilie, dont des poètes comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi. L'analyse ne porte pas sur tous les genres classiques de poésies d'expression swahilie mais sur une unique composition du genre UTENZI (ou UTENDI) composée probablement au XIX^{ème} siècle à Lamu. A la différence de Meeusen (1967) chez qui la coïncidence entre frontières syntaxiques et frontières métriques définit des groupes accentuels et donc un système de pied dans les genres UTENZI, TUMBUIZO et dans la poésie swahilie en général, Vierke n'étend la portée de ses observations qu'au seul genre UTENZI (VIERKE, C., 2011 : 57) du XIX^{ème} siècle. Mais le fait demeure, paradoxal, que des auteurs d'expression swahilie, quant il s'agit de décrire le genre UTENZI (ou UTENDI) – voire de composer eux-mêmes des *tenzi* – passeraient complètement à côté de ce système tandis qu'ils seraient persuadés que le système métrique en vigueur est syllabique et que l'UTENZI résulte, en tant que mètre, de l'effet conjugué des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) syllabiques.

Comment interpréter ce silence des auteurs d'expression swahilie ? Autre fait, alors que la théorie de la métrique d'expression swahilie dispose d'un nom (d'origine arabe), *arudhi*, et de nombreux termes techniques en *kiswahili*, ce n'est pas le cas de la notion de pied, ni des différentes alternances rythmiques fondées sur ces groupes accentuels définis par la syntaxe comme étant des syntagmes accentués. La forme parfaite de l'hémistiche à deux pieds de quatre syllabes n'est pas non plus nommée. L'auteur rappelle par ailleurs que d'autres tentatives de trouver un système métrique de comptage en pieds ont existé, et donc certainement sur la base de preuves, mais qu'elles ont produit des résultats tous différents, tous tirés de la terminologie métrique des compositions grecques classiques !

Nous lisons en effet :

« *Greek prosodic models did not seem to be that easily applicable to the utendi – a fact which is echoed by various and also conflicting definitions of the utendi's prosody as iambic (Büttner 1894: XV), trochaic (Büttner 1894: XV), anapaestic (Steere 1870: xi) or ionic (Allen 1971: 25) – to name but a few of the categorisations suggested.* » (VIERKE, C., 2011 : 29)

« Les modèles prosodiques grecs n'ont pas semblé si aisément applicables à l'*utendi* – un fait qui se manifeste par de variées mais aussi conflictuelles définitions de la prosodie de l'*utendi* comme iambique (Büttner 1894: XV), trochaïque (Büttner 1894: XV), anapaestique (Steere 1870: xi), ou ionique (Allen 1971: 25) – pour ne nommer qu'une petite partie des catégorisations suggérées. ».

Les théories métriques accentuelles sont donc en fait très diverses et n'ont pas convergé vers des résultats qui pourraient représenter une vérité de la métrique des compositions du genre UTENZI. Le fait qu'un auteur bien informé comme Shariff (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 51-52) n'utilise pas ce système, mais il ne donne qu'un unique exemple dans son livre, ou qu'aucun des poètes interrogés au cours des enquêtes extensives de terrain de Mugyabuso M. Mulokozi et de T.S.Y. Sengo menées au Kenya et en Tanzanie (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : pp 82-83) ne parle de ce système de pied dans le genre UTENZI ou dans d'autres genres indiqueraient-ils que le système métrique de quantification mixte n'est pas utilisé par les poètes eux-mêmes ? Certainement en ce qui concerne le XX^{ème} siècle, l'auteur indique explicitement ce fait que le genre UTENZI (ou UTENDI) a beaucoup évolué. Le genre UTENZI du XIX^{ème} siècle seul correspondrait à la portée de l'étude. Le genre UTENZI dans son état du XIX^{ème} siècle tel qu'il se reflète dans la structure métrique et la langue de l'*Utendi wa Haudaji* serait fort différent des compositions de genre UTENZI au XXI^{ème} siècle :

« [...] *the utendi genre has changed so much, from its form and theme to its mediality, that one falls into the trap of anachronism if one tries to derive an aesthetic of the 19th century utendi from the utendi of the 21st century.* » (VIERKE, C., 2011 : 15)

« [...] le genre *utendi* a tellement changé quant à sa forme et ses thèmes en passant par ses modalités, que l'on tombe dans le piège de l'anachronisme [c'est moi qui souligne NDR] si l'on essaye de dériver une esthétique de l'*utendi* du 19^{ème} siècle de l'*utendi* du 21^{ème} siècle. »

Nous pourrions donc faire l'hypothèse d'une portée spécifique dans la théorie métrique d'expression swahilie du genre UTENZI qui n'expliciterait que le premier système de quantification métrique basé sur la syllabe qui prévaut non seulement au XXI^{ème} siècle mais aussi dès le XX^{ème} siècle. Non seulement toute tentative de dériver la connaissance du genre UTENZI du XIX^{ème} siècle de celle des compositions des siècles suivants confinerait à l'anachronisme, mais nous n'avons aucune information d'expression swahilie venant directement, par écrit, du XIX^{ème} siècle :

« [...] *more generally speaking, we do not have a single historical report on how tendi were composed, performed and written down in the 19th century. Though poetics is and was an important field of Swahili intellectual discourse, we do not possess any theoretical Swahili treatment of poetry or rhetoric from the 19th century, and probably none ever existed.* »

(VIERKE, C., 2011 : pp 14-15)

« de manière plus générale, nous n'avons pas un seul compte-rendu historique sur la façon dont les *tendi* étaient composés, joués et consignés par écrit au 19^{ème} siècle. Bien que la poétique était et est un champ important du discours intellectuel swahili, nous ne possédons aucun traitement théorique swahili de la poésie et des figures de rhétorique venant du 19^{ème} siècle, et probablement aucun n'a jamais existé. ».

Cet amnésie générale de la métrique du genre UTENZI du XIX^{ème} siècle chez les auteurs d'expression swahilie – étrange si nous prenons en compte les traditions de transmission orale des principes de la métrique qui ont précédé le premier traité de métrique publié en 1954 par Cheikh Kaluta Amri Abedi - se doublerait d'une lacune dans la transmission des textes de *l'Utendi wa Haudaji* « Utendi du palanquin » sur lequel l'analyse se fonde et d'un deuxième vide mémoriel quant à la connaissance de son existence même chez les Swahilis :

« [...] *the 19th century utendi on which our analysis focuses has survived only in two strongly decontextualised manuscripts [...] and a transcript made by Ernst Dammann and Muhamadi Kijuma in the 1930s [...] The "Utendi wa Haudaji" is a narrative that none of the people in Mombasa and Lamu whom I talked to remembered [...]* » (VIERKE, C., 2011 : 14)

« [...] *l'utendi* du 19^{ème} siècle sur lequel notre analyse se concentre a seulement survécu dans deux manuscrits fortement décontextualisés [...] et une translittération effectuée par Ernst Dammann et Muhamadi Kijumwa dans les années 1930 [...] L'« Utendi wa Haudaji » est une narration dont aucune des personnes à qui j'ai parlé à Lamu et à Mombasa ne se souvenait [...] ».

L'approche métrique accentuelle se fonde donc sur un unique texte qui est lui-même inconnu des auteurs d'expression swahili et des Swahilis contemporains. Ceci nous semble d'autant plus un obstacle à la généralisation des résultats à l'ensemble du genre UTENZI au XIX^{ème} siècle que d'autres *tenzi* de l'époque ne présentent pas ce système de métrique accentuelle impliquant la présence systématique d'exactly deux groupes accentuels dans un hémistiche. En effet, si le XIX^{ème} siècle, qui est pourtant le siècle de formation des genres classiques de la poésie d'expression swahilie, dont le genre UTENZI, est présenté comme une sorte de trou noir de la mémoire swahilie, et que l'auteur nous rappelle à juste titre que les Swahilis du XIX^{ème} siècle n'ont pas écrit de traité de métrique qui nous soit parvenu, rien ne nous interdit de dériver la métrique du genre UTENZI du XIX^{ème} siècle de *tendi* du XIX^{ème} siècle. Nous n'encourons pas alors le risque de l'anachronisme car nous ne dérivons pas nos connaissances des *tendi* ou des traités de métrique d'expression swahilie du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle mais regardons directement les textes-mêmes.

Les textes que nous allons utiliser sont datés avec certitude du XIX^{ème} siècle et ils ont également des auteurs clairement identifiés et localisés sur la côte swahilie. Notre phonologie accentuelle se base sur la grammaire de Polomé (POLOME, E., C., 1967 : pp 50-59) où l'accent correspond aux frontières des mots phonologiques qui ne correspondent pas systématiquement à celles des syntagmes. Nous reproduisons quelques exemples en symbolisant l'accent par le signe « ' » devant la syllabe accentuée, l'auteur utilise par ailleurs l'alphabet phonétique international (API) dans ses transcriptions : wa'toto 'wangu wa'wili wata'rudi 'kesho (POLOME, E., C., 1967 : 53) « mes deux enfants reviendront demain ». L'accent se place de manière régulière sur l'avant-dernière syllabe des mots que sont le nominal wa'toto « enfants », le possessif 'wangu « de moi », l'adjectif numéral wa'wili « deux », le verbe conjugué wata'rudi « ils reviendront » et le nominal 'kesho « demain » en position adverbiale. De même dans 'vile 'vyungu vi'zuri 'hivi vi'baya (POLOME, E., C., 1967 : 56) « ces pots-là sont bons, ceux-ci sont mauvais », le démonstratif 'vile « ceux-là », le

nominal 'vyungu « pots », l'adjectif vi'zuri « bons », le démonstratif 'hivi « ceux-ci » et l'adjectif vi'baya « mauvais » sont des mots qui portent individuellement l'accent. Toutes les parties du discours sont concernées à l'exception de certains monosyllabes comme la copule ni « être une qualité », la conjonction na « et/avec » et d'autres analogues qui se rattachent à d'autres mots pour former un groupe accentuel, monosyllabiques ils ne pourraient respecter la règle phonologique de l'accent qui suppose au moins deux syllabes.

Revenons à la langue poétique et prenons le cas d'un hémistiche octosyllabique tiré de la poésie *Kiswahili !!* de Mao (de genre SHAIRI mais c'est la phonologie qui nous intéresse ici) : « 'mbo:na mwani'pi:ga 'zi:t^ha⁸⁵ ? » (notation API) ; « pourquoi me faites-vous la guerre ? », sur la courte longueur de huit syllabes ce ne sont pas moins de trois syllabes qui sont accentuées. Ces trois accents correspondent aux frontières phonologiques et syntaxiques de l'interjection 'mbo:na « mais quoi ? », du verbe conjugué mwani'pi:ga « vous me faites », et du nominal 'zi:t^ha « guerres ».

Considérons cet extrait de *l'Utenzi wa Ras 'lGhuli* « Utenzi de la tête de goule » daté d'environ 1855 et composé par le Cheikh Mgeni à Bagamoyo⁸⁶ (actuelle Tanzanie). Nous avons marqué le découpage syllabique par des tirets et l'accent par le symbole « ' » apposé devant la syllabe accentuée dans les vers de la composition. Nous isolons en dessous des vers, le schéma rythmique des groupes accentuels. Le x minuscule correspond à une syllabe non-accentuée, le X majuscule à une syllabe accentuée, les groupes accentuels sont séparés par des espaces. Nous utilisons la notation API.

⁸⁵ Notre transcription est vérifiable directement dans l'archive audio intitulée *kiswahili* (disque Bleu_Piste2_6m53_12m20) qui est le fichier sonore de la poésie. Nous l'avons par ailleurs transcrite intégralement dans notre mémoire de master (ROY, M., 2007a).

⁸⁶ Nos informations sont tirées du site de la SOAS dédié aux manuscrits swahilis où le manuscrit de *l'utenzi wa Ras 'lGhuli* « *utenzi* de la tête de goule » fait l'objet d'une description détaillée : <http://www.swahilimanuscripts.soas.ac.uk/perl/Project/showSwahiliItem.pl?ref=MS%20380272a>

Première strophe/*ubeti*

premier vers :

A-'wwa-li	bi-su-mi-'lla-hi	'ji-na	la 'Mo-la	i-'la-hi
L'origine	le nom de Dieu	le nom	du Seigneur	l'Unique
xXx	xxxXx	Xx	xXx	xXx
premier hémistiche		deuxième hémistiche		
8 syllabes, rime a='hi'		8 syllabes, rime a='hi'		

deuxième vers :

'pwe-ke	a-si-ye-sha-'bi-hi	'ndi-ye	Wa-'hi-di	Ka-'ha-ri
Seul	qui ne ressemble pas	C'est lui	l'Un	le Puissant
Xx	xxxxXx	Xx	xXx	xXx
premier hémistiche		deuxième hémistiche		
8 syllabes, rime a='hi'		8 syllabes		

Nous voyons que les premiers hémistiches du premier et du deuxième vers de la strophe/*ubeti* comprennent deux groupes accentuels compatibles avec le système de quantification à deux pieds de l'*Utendi wa Haudaji*. Mais les hémistiches réalisent des rythmes différents : 3 syllabes/ cinq syllabes pour le premier vers et deux syllabes/ six syllabes dans le deuxième vers. Ces hémistiches sont donc interprétables par le système de l'*Utendi wa Haudaji* mais ils ne définissent pas un rythme régulier. Si nous les considérons ensemble, ils diffèrent. Ils ne se complètent pas non plus avec les deuxièmes hémistiches du premier et du deuxième vers. Ces derniers comportent trois groupes accentuels et ils ne rentrent donc plus dans le système de l'*Utendi wa Haudaji*. Ils ont cependant la même structure rythmique ternaire, mais qui n'est pas prévue dans le modèle binaire de l'*Utendi wa Haudaji*. : deux syllabes/ trois syllabes / trois syllabes. Le tableau d'ensemble de cette

première strophe/*ubeti* nous laisse donc, sur le plan du rythme marqué par l'accent, l'impression de la *liberté* de composition du poète quant à cette propriété. Comme l'accent est une propriété phonologique fondamentale du *kiswahili* qui suit la règle de l'accentuation de l'avant-dernière syllabe d'un mot phonologique nous le retrouvons nécessairement dans ces quatre hémistiches. Mais nous ne retrouvons pas la régularité binaire prévue dans *l'Utendi wa Haudaji*. L'analyse en terme de métrique quantitative syllabique dite rimes (*vina*) et mesure (*mizani*) des auteurs d'expression swahilie (que prend en compte aussi Vierke) fonctionne en revanche : chaque hémistiche est fait de huit syllabes et les trois premiers hémistiches riment par leur syllabe finale.

Prenons un deuxième exemple afin de compléter notre démonstration. Nous allons présenter une analyse des trois premières strophes/*beti* d'un autre *utenzi* célèbre du XIX^{ème} siècle, *l'Utenzi wa Mwana Kupona* « *utenzi* de Mwana Kupona » composé par la poète Mwana Kupona binti Mshamu à Lamu (Kenya⁸⁷) en 1858 environ (ALLEN, J., W., T., 1971 : 58). Nous utilisons le même formalisme dans notre transcription phonologique⁸⁸ et l'API comme précédemment auquel nous ajoutons un encadrement des hémistiches où les groupes accentuels sont incompatibles avec le système de *l'Utendi wa Haudaji* « *utendi* du palanquin ».

⁸⁷ Les informations de datation, de localisation et d'auteur de cet *utenzi* sont concordantes entre le site de la SOAS des manuscrits swahilis :

<http://www.swahilimanuscripts.soas.ac.uk/perl/Project/showSwahiliItem.pl?ref=MS%20380531a>

et l'enquête de Mugyabuso M. Mulokozi et T.S.Y. Tsengo (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : pp 52-53).

⁸⁸ Le site de la SOAS permet d'écouter une récitation de l'*utenzi*, et donc de vérifier nos transcriptions et la validité de notre analyse. Nous ne notons cependant pas les hauteurs mélodiques de la cantillation des syllabes des vers : http://www.swahilimanuscripts.soas.ac.uk/swahili/mwana_kupona/mwana_kupona_1.htm

Première strophe/*ubeti*

Premier vers :

ne-**'ge**-ma 'wa-ngu bi-**'n-ti**

approche de moi la fille

xXx Xx xXx

hémistiche 1

8 syllabes, rime a='ti'

m-cha-'che-fu wa-sa-'na-ti

de peu d'années

xxXx xxXx

hémistiche 2

8 syllabes, rime a='ti'

Deuxième vers :

u-pu-'li-ke wa-si-'a-ti

que tu écoutes le conseil

xxXx xxXx

hémistiche 1

8 syllabes, rime a='ti'

'a-sa u-ka-zi-nga-'ti-a

surtout que tu le gardes à l'esprit

Xx xxxxXx

hémistiche 2

8 syllabes, rime b='a', relation B= 'i-a'

Deuxième strophe/*ubeti*

Premier vers :

ma-'ra-dhi ya-me-n-'shi-ka

la maladie elle m'a saisie

xXx xxxXx

hémistiche 1

8 syllabes, rime c='ka'

'ha-tta ya-me-'ti-mu 'mwa-ka

jusqu'à ce qu'elle a achevé une année

Xx xxXx Xx

hémistiche 2

8 syllabes, rime c='ka'

Deuxième vers :

si-ku-‘pa-ta ku-ta-‘m-ka

‘ne-no ‘le-ma ku-kwa-‘mbi-a

xxXx

xxXx

Xx

Xx

xxXx

je n’ai pas eu

de parler

parole bonne

de te dire

hémistiche 1

hémistiche 2

8 syllabes, rime c=‘ka’

8 syllabes, rime b=‘a’, relation B= ‘i-a’

Troisième strophe/*ubeti*

Premier vers :

‘ndo-o ‘mbe-e u-ji-‘li-si

na-‘wi-no

na-qa-ra-‘ta-si

viens devant assieds-toi

avec de l’encre

et du papier

Xx

Xx

xxXx

xXx

xxxXx

hémistiche 1

hémistiche 2

8 syllabes, rime d=‘si’

8 syllabes, rime d=‘si

Deuxième vers :

mo-‘yo-ni	‘ni-na	ha-‘di- thi	ni-me-‘pe-nda	ku-kwa-‘mbi-a
xXx	Xx	xXx	xxXx	xxXx
en mon cœur	j’ai	une histoire	j’ai aimé	de te dire
hémistiche 1			hémistiche 2	
8 syllabes, rime d’=‘th ⁸⁹ ’			8 syllabes, rime b=‘a’, relation B= ‘i-a’	

Nous observons que sur les 12 hémistiches qui font ces trois strophes/*beti*, 5 hémistiches ne peuvent être, en raison de leur accentuation, être interprétables dans le système à deux pieds accentuels de l’*Utendi wa Haudaji*. Ils représentent 41,67% du total. Ce chiffre nous semble assez élevé, en l’état, pour affirmer que le système de l’*Utendi wa Haudaji* ne peut pas être généralisé tel quel à l’ensemble du genre UTENZI au XIX^{ème} siècle.

Les hémistiches dotés de deux groupes accentuels forment 58,33% du total. Définissent-ils une cadence lisible dans la succession de ces trois strophes/*beti*, c’est-à-dire des alternances régulières des rythmes ? Nous allons résumer en un tableau en indiquant le nombre de syllabes par pied pour les hémistiches à deux groupes accentuels ou ‘*’ pour les hémistiches qui ne correspondent pas à ce système. Nous indiquons les quatre hémistiches à la suite, séparés par le symbole ‘|’, sur une seule ligne de notre tableau :

Strophe/*ubeti* 1

* | 4/4 | 4/4 | 2/6

Strophe/*ubeti* 2 :

3/5 | * | 4/4 | *

Strophe/*ubeti* 3

* | 3/5 | * | 4/4

⁸⁹ Le son /s/ est proche de /th/ mais nous avons une rime légèrement différente ici ce pour quoi nous l’appelons d’.

La première strophe/*ubeti* présente une régularité 4/4 sur le deuxième hémistiche du premier vers et le premier hémistiche du deuxième vers mais la séquence 2/6 du dernier hémistiche de la strophe/*ubeti* ne se retrouve nulle part et la strophe/*ubeti* débute par un hémistiche irrégulier.

Les deuxième et troisième strophes/*beti* voient leur rythme cassé par l'alternance de séquences binaires et de séquences irrégulières. La ressemblance entre les deux strophes/*ubeti* est trompeuse car le signe '*' qui se reproduit à l'identique sur le plan typographique désigne des séquences irrégulières *différentes* les unes des autres. Il n'y a donc pas vraiment une cadence identifiable dans ces deux strophes/*beti*.

Globalement, le système de métrique accentuelle n'est pas valide dans les trois premières strophes/*beti* de *l'Utendi wa Mwana Kupona* où l'accent se place, peut-être pas au hasard, mais avec certitude à la *libre disposition* de la poète qui n'est pas contrainte par l'accent sur le plan métrique mais uniquement par la mesure (*mizani*) syllabique des hémistiches octosyllabiques et l'orientation des chaînes de rimes (*vina*). Nous observons bien les deux chaînes intra-strophe/*ubeti* et inter-strophe/*ubeti* caractéristiques du genre dans chaque strophe/*ubeti*. Le système de mesure apparaît comme strictement syllabique. Des mots comme *ndoo* « viens » ou *mbee* « devant » qui correspondent respectivement aux mots standards de même signification *njoo* et *mbele* sont du dialecte *kiamu* du *kiswahili* et sont écrits tels qu'ils se prononcent dans la vie courante. Il ne représentent pas un jeu phonologique pour entrer dans la mesure syllabique. Les syllabes ne sont pas des pieds dans la métrique de ce genre d'expression swahilie qui semble bien, nous poursuivons nos analyses ci-dessous, d'un principe quantitatif strictement syllabique.

Ces deux exemples tirés de deux fameux *tenzi* daté du XIX^{ème} indiquent que le système métrique accentuel de *l'Utendi wa Haudaji* n'est pas en vigueur dans le genre UTENZI du XIX^{ème} siècle en général et qu'il pourrait se limiter à *l'Utendi wa Haudaji* lui-même en l'attente d'autres textes de cette période. Nous laissons les interrogations nombreuses que nous avons à propos de la singularité métrique de *l'Utendi wa Haudaji* pour revenir à notre propos de départ qui est de définir les genres classiques de la métrique des compositions en vers d'expression swahilie. En tenant compte des spécificités évoquées ci-dessus quant à *l'Utendi wa Haudaji* « Utendi du palanquin » et de sa singularité vis-à-vis de l'organisation

métrique au sein du genre UTENZI, nous n'estimons pas qu'une généralisation de son organisation métrique soit envisageable, même pour le seul XIX^{ème} siècle où des *tendi* ou *tenzi* dérogent déjà à son modèle. Par ailleurs, cette œuvre est inconnue des poètes ou auteurs d'expressions swahilie et son mètre défini par une métrique accentuelle mixte n'est présent ni dans les traditions de transmission orale ni dans les traités de métriques d'expression swahilie. Elle soulève cependant une belle inconnue et nous aimerions en savoir beaucoup plus quant à son histoire et à son ou ses auteurs. Nous allons passer à présent en revue les autres définitions du genre UTENZI par les auteurs d'expression swahilie.

b. Les principes syllabiques des rimes (vina) et de la mesure (mizani) (I. N. Shariff)

Ibrahim Noor Shariff ne s'attarde pas sur les développements du genre UTENZI dans son livre *Tungo zetu, Msingi wa Mashairi na Tungo nyinginezo* « Nos compositions, fondement des *Mashairi* et des autres compositions » (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 51-52 et 89-95). Le livre se veut pourtant une réappropriation de l'héritage culturel des Swahilis par les Swahilis dans une visée patrimonialiste et traditionnaliste. Un *utenzi* est privilégié dans la présentation du genre, celui de Fumo Liyongo Al-Baury. Shariff se fonde sur un manuscrit daté de 1983 du Cheikh Ahmed Nabhany de Mombasa (SHARIFF, I., N., 1988 : 222). Il présente ainsi *l'utenzi* : « *Tenzi za zamani sana, kwa mujibu wa mapokezi, ni zile zilizotungwa na Fumo Liyongo aliyeishi, yamkini, kitambo kabla ya karne ya kumi na tatu.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 222) ; « Les *tenzi* très anciens, en fonction de leur réception, sont ceux qui ont été composés par Fumo Liyongo qui a vécu, probablement, à une période datant d'avant le XIII^{ème} siècle. ». Shariff fait donc remonter la tradition du genre UTENZI à une profondeur historique beaucoup plus importante que celle que nous avons présentée en introduction, le XVIII^{ème} siècle avec *l'Utenzi wa Ras l'Ghuli* « *utenzi* de la tête de goule », faute de preuves suffisantes pour aller plus loin. Les chants attribués à Fumo Liyongo sont en effet les plus anciens textes en vers qui nous soient parvenus par écrit. Un manuscrit daté de 1532 « *Swifa ya Mwana Manga/kumsifu yanga* » ; « La description de l'Arabe/éloge de la belle femme » est conservé dans les archives de la bibliothèque de Dar es Salaam (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 25). Pour autant nous ne savons pas si Shariff utilise un texte proche de ce texte ancien qui dans ce cas serait de genre UTENZI. Sur le plan de la description du mètre du genre UTENZI telle

que nous pouvons la déduire des commentaires de Shariff cet auteur présente d'abord un principe de l'existence de *lignes ou vers*, qu'il nomme *mishororo* au pluriel (sg. *mshororo*). Ces vers (*mishororo*) sont situés au niveau de la strophe (*ubeti*) et sont au nombre de deux. Les appellations *utenzi* et *utendi* sont présentés comme des variantes en alternance :

« **Utenzi** au **utendi** ni ubeti mmoja wa utungo wa mishororo miwili uliokuwa na vina vitatu: kati na mwisho wa mshororo wa kwanza na kati ya mshororo wa pili. Sauti ya kina cha mwisho huwa nyingine yoyote apendayo mtungaji. » (SHARIFF, I., N., 1988 : 51)

« **L'utenzi** ou **utendi** est une strophe d'une composition de deux vers qui a trois rimes : au milieu et à la fin du premier vers et au milieu du deuxième vers. La voix de la rime de fin est toute autre à la convenance du compositeur. »

C'est donc une deuxième principe, celui des rimes (*vina*) qui est impliqué ici après la présentation du principe de vers (*mishororo*). Les rimes sont une chaîne qui a pour effet de découper les vers au milieu et à la fin sans que Shariff ne donne un nom ou un décompte syllabique pour les parties ainsi délimitées. A l'échelle de la strophe/*ubeti* les chaînes de rimes sont doubles, la première chaîne unit comme le décrit Shariff les deux extrémités du premier vers à celle du milieu du deuxième. La rime, qui est présentée comme un son, une voix (*sauti*) est laissée libre à l'extrémité finale du deuxième et dernier vers. Fréquemment, c'est la même rime qui unit ces extrémités en positions homologues tout le long d'un *utenzi* :

« *Witungaji wengi tokea zama za zama, wa-lipendelea sauti ya mwisho ya kila ubeti iwe moja, iwe vina pia.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 51)

« De nombreux compositeurs depuis la nuit des temps, préférèrent que la voix de la fin de chaque strophe soit la même, qu'elle soit une rime également. »

Il n'y a pas d'autre explicitation de la métrique dans le livre de Shariff que celle que nous venons de recevoir, le principe des vers, avec pour paramètre le nombre de vers par strophe/*ubeti* fixé ici à deux et le principe des rimes (*vina*) qui définissent des chaînes caractéristiques (ici une chaîne à l'intérieur de la strophe qui est faite de trois maillons) et une chaîne inter-strophes et omni-strophe entre toutes les voix (*sauti*) des extrémités des derniers vers de chaque strophe/*ubeti*. Les rimes ont pour effet de délimiter un milieu et une

fin dans les vers et la description s'arrête là. La très brève présentation se termine par une précision terminologique importante sur le plan sémantique :

« *Beti za utungo wa aina hii zikiwa zaidi ya moja, huitwa **tenzi** au **tendi**.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 51) ; « Les strophes de la composition de cette sorte s'ils elles sont plus qu'une, s'appellent des **tenzi** ou **tendi**. ».

En *kiswahili* c'est la strophe/*ubeti* unitaire structurée comme il a été décrit précédemment qui se nomme '*utenzi*' ou '*utendi*' en classe 11 au singulier. Quand le nombre de strophes/*beti* d'une composition augmente, cette notion de pluralité s'applique aussi à la désignation de la composition comme faite d'un ensemble d'unité de genre UTENZI, la désignation de l'ensemble passe alors au pluriel en classe 10 '*tenzi*' ou '*tendi*'. Pourtant nous avons vu des titres d'*utenzi* (comme *Utenzi wa Mwana Kupona* « *Utenzi* de Mwana Kupona ») qui emploient le mot '*utenzi*' au singulier pour désigner la composition dans son ensemble et le pluriel pour désigner plusieurs compositions (et non strophes/*beti*) de ce type. Il y a donc une double logique sémantique à l'œuvre dans les dénotations des nominaux de la paire de classe 11/10 *utenzi/tenzi* ou *utendi/tendi* qui peut être source de confusions.

La présentation du genre UTENZI se conclut par une manière de définition monstrative sur l'extrait des quatre premières strophes/*beti* de l'*utenzi* attribué à Fumo Liyongo. Nous donnons en vue de l'analyse métrique le texte de l'*utenzi* que Shariff nous fournit comme unique exemple du genre. Le texte est ancien et écrit en dialecte de Lamu et de ce fait difficile à traduire. Sans les indications de Shariff sur le sens des mots non-standard, nombreux, l'entreprise aurait été impossible. Notre traduction diffère en certains points de celle de Jan Knappert (KNAPPERT, J., 1979 : p 84sq).

Suivant Shariff l'appel qui est lancé au début du poème est celui de la récitation publique des strophes/*beti* (désignées dans une orthographe '*baiti*' plus proche de l'étymologie arabe) qui vont faire l'éloge de la beauté de la femme de Fumo Liyongo (SHARIFF, I., N., 1988 : 52) :

<i>« Pijiyani mbasi⁹⁰</i>	<i>p'embe ya jamusi⁹¹</i>	Frappez amis	la corne de buffle
<i>Kwa cha⁹² mtutusi</i>	<i>au mwananilinga</i>	Par [la baguette NDT] de jujubier	ou d'acacia ⁹³
<i>Upije na p'embe</i>	<i>iliyao yumbe⁹⁴</i>	La corne frappez	celle qui est venue au palais
<i>Mwangi⁹⁵ uwambe⁹⁶</i>	<i>kwa ya ndovu k'alinga</i>	Le tambour fabriquez	de peau d'éléphant
<i>Vumi lende mbali</i>	<i>lamshe⁹⁷ ahali⁹⁸</i>	Que le grondement aille loin	Qu'il réveille la communauté
<i>Wake na wavuli⁹⁹</i>	<i>waye ngangangalinga¹⁰⁰</i>	Femmes et hommes	qu'ils viennent vite et soient prêts

⁹⁰ Rafiki « ami » ; mjuzi « connaisseur » (?) (SHARIFF, I., N., 1988 : 236)

⁹¹ Nyati « buffle » ; mbogo « buffle » (SHARIFF, I., N., 1988 : 236)

⁹² Le nominal qui accord en classe 7 fait l'objet d'une ellipse, nous supposons comme Knappert (KNAPPERT, J., 1979 : 84) qu'il s'agit de la baguette de bois, *kijiti* en classe 7. La restauration du nominal dans l'hémistiche donnerait alors *Kwa cha mtutusi kijiti* avec le même sens que celui que nous notons dans notre traduction en français tandis que l'ordre syntaxique normal est *kwa kijiti cha mtutusi*.

⁹³ Le nominal '*mtutusi*' désigne un arbre, le jujubier et '*mwananilinga*', l'acacia (VIERKE, C., 2007). Nous comprenons qu'il s'agit du bois dont sont faites les baguettes pour la percussion musicale. '*Mwananilinga*' signifie par ailleurs « tourterelle » mais ce choix de traduction nous semblerait plus énigmatique dans le contexte des quatre strophes/*beti* ici présentes où il est question d'appeler la foule à la récitation publique de *l'utenzi*.

⁹⁴ Ikulu « palais présidentiel » ; jumba la serikali au ufalme « palais du gouvernement ou de la royauté » (SHARIFF, I., N., 1988 : 237)

⁹⁵ Ngoma « tambour » (SHARIFF, I., N., 1988 : 236)

⁹⁶ Uambe « que tu dises » ; utumie ngozi kutengeneza ngoma « que tu utilises de la peau pour fabriquer un tambour » (SHARIFF, I., N., 1988 : 237)

⁹⁷ Liamshe « qu'il réveille » (SHARIFF, I., N., 1988 : 236)

⁹⁸ Jamaa « communauté, famille » (SHARIFF, I., N., 1988 : 236)

⁹⁹ Waume « hommes » (SHARIFF, I., N., 1988 : 237)

¹⁰⁰ Haraka na tayari « vite et prêt » (SHARIFF, I., N., 1988 : 236)

<i>Waye wakeleti</i> ¹⁰¹	<i>wambeja banati</i>	Qu'ils viennent les habitants	Les filles du choeur ¹⁰²
<i>Watupe baiti</i>	<i>wamsifu ya</i> nga ¹⁰³ .	Qu'ils nous donnent des strophes	Qu'ils fassent l'éloge de la belle femme

[les chaînes de rimes intra-strophe sont notées par nous en caractères gras et la chaîne de rimes omni-strophe est encadrée par nous dans le texte NDT] »

Tandis que nous utilisons les deux principes, le vers (*mshororo*) et les rimes (*vina*) que Shariff nous a donné, nous pouvons vérifier la présence effective de deux vers (*mishororo*) par strophe/*ubeti* ainsi que l'existence des chaînes de rimes. Les chaînes de rimes intra-strophe/*ubeti* entre les deux extrémités du premiers vers, son milieu et sa fin, et le milieu du deuxième vers ont été désignées comme des voix (*sauti*) qui sont à l'observation des *syllabes* respectivement de valeur sonore /si/, /mbe/, /li/ et /ti/ dans les strophes 1, 2, 3 et 4. La chaîne de rime inter-strophe et omni-strophe est aussi une voix syllabique de valeur /nga/ qui relie toutes les extrémités finales des deuxièmes vers des strophes/*beti*. Par ailleurs si nous comptons le nombre de syllabe entre chaque séquence milieu/fin délimitée par les rimes, nous trouvons le nombre fixe de six syllabes par unités de vers ainsi découpées. Il s'agit donc d'hémistiches hexasyllabiques. Si nous ne retenons donc que la seule syllabe et le nombre de vers comme principes de quantification du mètre UTENZI, la présentation qu'en fait Shariff est donc la même que celle de Vierke à la différence près du nombre de syllabes par hémistiche qui est de six chez Shariff (mais il a choisi un *utenzi* ancien) et de huit chez Vierke qui reconnaît par ailleurs le cas particulier et rare de *l'utenzi* doté d'hémistiches hexasyllabiques.

¹⁰¹ Wakaazi « habitants » ; wenyeji « autochtones » (SHARIFF, I., N., 1988 : 237)

¹⁰² Wambeja banati « les filles du chœur » est aussi défini, à l'entrée 'wambeja' comme « wanawake bora » ; « les meilleures femmes » (WAMITILA, K., W., 2006 : 156).

¹⁰³ Mwanamke mzuri « belle femme » (SHARIFF, I., N., 1988 : 237) ; « lumière » (KNAPPERT, J., 1979 : 85)

Modèle de la strophe/ubeti de genre UTENZI selon Ibrahim Noor SHARIFF :

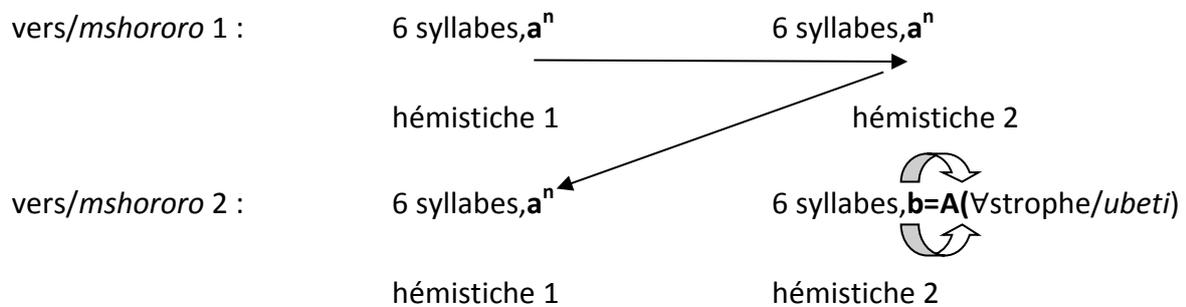
Formule compacte¹⁰⁴

UTENZI $(6, a^n - 6, a^n \#) + (6, a^n - 6, b = A(\forall \text{strophe/ubeti}) \#)$

Modèle graphique

UTENZI

strophe/*ubeti* n



¹⁰⁴ n est un nombre entier qui varie de 1 à 4 et désigne le numéro de strophe. a^n est la valeur syllabique ou voix (*sauti*) de la chaîne de rimes (*vina*) intra-strophe qui est fonction de chaque strophe/*ubeti* où elle apparaît. Elle est donc fonction de n . Dans l'exemple a^1 est de valeur sonore /si/, a^2 est de valeur /mbe/, a^3 est de valeur /li/ et a^4 est de valeur /ti/. La valeur de la rime b est /nga/ qui définit la relation d'identité omni-strophe A .

c. Entre l'ordre oral et l'ordre graphique (X. Garnier, K. W. Wamitila)

Le dictionnaire de poésie (*Kamusi ya ushairi*) de K.W. Wamitila est paru en 2006 à Nairobi (WAMITILA, K., W., 2006). Il se propose de définir les termes du métalangage¹⁰⁵ ou *lugha kienzo* (WAMITILA, K., W., 2006 : 11) conçus comme le vocabulaire spécifique et distinctif de la poésie au sein de la littérature d'expression swahilie (*fasihi ya Kiswahili*¹⁰⁶). Les entrées du dictionnaire sont donc en partie des mots de la langue poétique (*lugha ya Kishairi*) qui diffèrent de la langue ordinaire (*lugha ya Kawaida*) et sont pour cette raison extraites des vers où elles apparaissent pour être placées dans cette situation métalinguistique que constitue un dictionnaire. L'extraction des entrées est déjà une réflexion sur la langue. K. W. Wamitila nous donne quelques exemples dans l'introduction comme le nominal '*darahimu*' utilisé pour le nominal ordinaire '*pesa*' « argent », '*moo*' pour '*miguu*' « jambes », '*habubu*' pour '*mpenzi*' « le ou la chéri(e) », '*nyuni*' pour '*ndege*' « oiseau(x) », etc. Si ces entrées métalinguistiques définissent effectivement une partie importante – l'exhaustivité lexicographique nous semble un idéal difficile à atteindre – du vocabulaire du socle classique de la poésie d'expression swahilie, nous regrettons cependant l'absence d'une distinction linguistique et étymologique dans les entrées, distinction qui est par ailleurs établie dans l'introduction de manière très informée pour le nominal '*loya*', d'un dialecte swahili de Barawa (*kibarawa*), peut-être emprunté du somali pour désigner la « vache » (WAMITILA, K., W., 2006 : 10). En effet, sur le plan linguistique certaines entrées du dictionnaire, comme '*nyuni*', '*moo*', etc se distinguent de la langue ordinaire, non pas uniquement en tant que mots de la langue poétique en général, mais comme mots ressortant du lexique des dialectes du Nord du *kiswahili* par opposition au *kiswahili sanifu* (standard).

¹⁰⁵ En anglais et en *kiswahili* dans son texte.

¹⁰⁶ '*Fasihi ya Kiswahili*' signifie littéralement « littérature de langue swahilie ».

Il en va de même sur le plan étymologique ou des mots comme *'darahimu'*¹⁰⁷ ou *'habubu'* sont des mots rares d'étymologie arabe qui viennent introduire dans la langue poétique des emprunts synonymes d'autres mots du *kiswahili sanifu* (standard) qui peuvent eux-mêmes être d'origines diverses, *bantu* comme *'mpenzi'*, portugaise pour *'pesa'*, etc. Autres éléments de métalangage, le dictionnaire de K. W. Wamitila possède des entrées pour les noms des parties constitutives des mètres ainsi que les définitions des mètres eux-mêmes.

A l'entrée *'utenzi'* nous lisons :

« **utenzi**, *n-* utungo wa kishairi ambao una mizani minane kila mshororo na hauna vina vya ndani. Kina cha mshororo wa mwisho hurudiwarudiwa katika utungo mzima. tenzi hutumiwa kusimilia hadithi ndefu au matukio ya kihistoria. » (WAMITILA, K., W., 2006 : 152) ; « **utenzi**, *n.* composition poétique ayant huit syllabes par vers et dépourvue de rimes intérieures. La rime du dernier vers revient de manière récurrente dans la composition toute entière. Les *tenzi* sont utilisés pour raconter des histoires longues ou des événements historiques. ». Nous allons analyser cette définition en ses différents principes de métrique.

a. Le principe du nombre de vers (*mishororo*)

La définition de K.W. Wamitila est fort différente de celles de Vierke et de Shariff (*vide supra*) que nous avons vues précédemment. Wamitila utilise le nom de la ligne orale, *'mshororo'* en *kiswahili*, pour désigner les vers ce qui signifie que sa définition sous-tend, mais ne nomme pas, l'unité complexe formée de vers qu'est la strophe/*ubeti* et qui est le cadre implicite de sa définition. Mais le nombre de ces vers n'est pas précisé même si l'exemple qui nous est donné à la suite comprend quatre vers. Le fait que la composition soit « dépourvue de rimes intérieures » implique que les vers ne sont pas scindés en deux hémistiches comme c'est le cas chez Vierke et Shariff. Cette scission aurait eu en effet pour cause l'existence de rimes médianes (*vina vya kati*) et finales (*vina vya mwisho*) dans le vers. Les rimes médianes de Shariff correspondent aux rimes intérieures (*vina vya ndani*) absentes chez Wamitila.

¹⁰⁷ En français l'unité monétaire du nom de *'dirahm'* provient de la même racine arabe, elle-même empruntée à la *'drachme'* grecque de l'Antiquité.

b. Le principe de la mesure en syllabes (*mizani*) et ses applications
divergentes : l'assimilation graphique des hémistiches à des vers

Wamitila utilise le nominal '*mizani*', qui signifie littéralement « balance, mesure » pour désigner la syllabe unitaire dans le vers. Un vers complet est défini ici par une suite de huit syllabes (*mizani*). Ce chiffre correspond au décompte du nombre de syllabes dans les hémistiches chez Vierke où les vers (*mshororo*) sont fait de seize syllabes tandis que Shariff nous a fourni l'exemple composé selon lui par Fumo Liyongo au XIII^{ème} siècle où les vers sont faits de douze syllabes réparties également en deux hémistiches hexasyllabiques. Wamitila identifie donc, comme Vierke et Shariff, un principe syllabique de quantification métrique. Il diffère de Vierke qui a également identifié un système à deux pieds en addition qui n'apparaît pas dans la définition du dictionnaire de poésie (*kamusi ya ushairi*). Par ailleurs le mot *mizani* est utilisé différemment chez Shariff pour qui il correspond, non pas à la syllabe unitaire, qu'il nomme '*sauti*' « voix », mais au *décompte* de ces syllabes dans chaque mot pour faire un vers ou une partie de vers ; « **Mizani** ni hisabu ya sauti mbalimbali katika kila neno » (SHARIFF, I., N. : 42), « **mizani** est le décompte des différentes voix/syllabes dans chaque mot ». Cependant, il y a convergence des trois auteurs sur l'idée d'un principe syllabique (*mizani*) de la métrique : que le nom '*mizani*' désigne le décompte des syllabes ou la syllabe unitaire. Ce principe est appliqué différemment par Wamitila pour la définition du nombre et de la nature des vers du genre UTENZI et c'est le point de divergence le plus important d'avec Shariff et Vierke. Le même nom, '*mshororo*' désigne en effet un vers entier, indivis et octosyllabique chez Wamitila et un vers divisé en deux hémistiches octosyllabiques chez Shariff et Vierke. Le nombre de vers est de quatre (d'après notre déduction) chez Wamitila et de deux chez Shariff et Vierke. Nous avons vu que cette différence entre vers complets et lignes graphiques est apparue dans le passage de l'écriture arabe (*kiajemi*) à l'écriture latine pour la transcription du *kiswahili*. Dans les manuscrits *ajemi* les vers sont écrits sur une ligne graphique qui regroupe leurs deux hémistiches. En caractère latin, le même vers est présenté sur deux lignes graphiques où sont consignés chacun de ses hémistiches. La présentation d'un vers oral (*mshororo*) sur deux lignes graphiques (*mistari*) n'effectue pas une confusion entre ces notions de vers (*mshororo*) et de ligne graphique (*mstari*) à condition que le terme réservé à la ligne orale qui équivaut au vers (*mshororo*) soit différent de celui qui désigne la ligne graphique (*mstari*). Ici la notion de ligne graphique

(*mstari*) équivaut à la notion de vers (*mshororo*). Sur le plan historique, la définition de Wamitila confond donc les quatre hémistiches du genre UTENZI qui sont écrits sur quatre lignes graphiques distinctes dans l'alphabet latin avec des vers entiers.

Mais ce qui peut être perçu comme une confusion peut être également perçu comme la *manifestation d'un nouvel ordre de légitimité* dans la définition du mètre du genre UTENZI : *l'ordre graphique latin*, dissocié de l'ordre graphique arabe qui suivait la correspondance alors effacée entre vers et lignes graphiques. Définir quatre vers, quatre lignes graphiques, dans le genre UTENZI c'est ouvrir la porte à des compositions nouvelles dans le genre UTENZI qui pourront sans encombre être lues dans des pages imprimées mais pas toujours chantées comme c'est le cas des compositions traditionnelles. Autre point à remarquer, Wamitila ne donne pas le nombre de vers/lignes graphiques dans sa définition. La porte est donc ouverte aussi à des transformations de la valeur de ce paramètre qu'est le nombre de vers/lignes graphiques par strophe/*ubeti*. En maintenant le principe qu'une ligne graphique équivaut à un vers complet dans deux notations différentes, *ajemi* et latine, Wamitila produit d'une certaine manière un néo-UTENZI fait de quatre vers octosyllabiques qui vont par ailleurs continuer d'être appelés UTENZI car leurs chaînes de rimes continuent de respecter les mêmes orientations que les compositions à deux vers. Nous verrons avec *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation », *l'utenzi* de Julius Kambarage Nyerere, fait de six vers octosyllabiques sur six lignes graphiques, que la transformation des hémistiches en vers entiers opérée ici par Wamitila a des précurseurs et que ces derniers ont utilisé ce principe pour *nationaliser* le mètre de genre UTENZI. Wamitila opère lui aussi un décrochage, kenyan celui-là, du mètre du genre UTENZI d'avec *l'Uswahilini*, le pays des Swahilis et surtout sa tradition poétique. Le mètre est une réalité construite et par là dépendante de l'autorité et des connaissances de ses créateurs. K.W. Wamitila a été le doyen du département de *kiswahili* de l'université Jomo Kenyatta à Nairobi – une institution normative de la langue swahilie au Kenya – et il écrit cette définition dans une autre œuvre appelée elle-même à devenir une institution, un dictionnaire, de poésie.

La définition de K.W WAMITILA peut donc – même si elle diffère de la tradition – avoir force de loi pour les compositions écrites dans le genre UTENZI. Les locuteurs du *kiswahili* qui ne sont pas pour des raisons géographiques, générationnelles, esthétiques ou politiques des traditionalistes pourront composer des strophes/*beti* de quatre vers octosyllabiques dans le mètre du genre UTENZI, à l'écrit. Il faudra cependant qu'ils continuent de forger des chaînes de rimes suivant la règle habituelle qui reste définitoire du genre.

c. Le principe des rimes (*vina*) conservé dans son application

Le point commun entre les définitions à deux ou quatre vers du genre UTENZI est la répétition à l'identique dans toutes les strophes/*beti* des poèmes de la rime finale de la partie finale que cette dernière soit considérée respectivement comme un hémistiche ou comme un vers. Xavier Garnier formule cette caractéristique définitoire clairement dans sa description du genre UTENZI et il rappelle que les trois premiers « vers » dans l'ordre de la lecture ou de la récitation orale sont en rapport de rime quant aux syllabes finales de ces groupements octosyllabiques :

« Il [le genre UTENZI NDR] se reconnaît à ses contraintes formelles : des strophes de quatre octosyllabes (le plus souvent), une rime commune au trois premiers vers de chaque strophe, une rime commune à tous les quatrièmes vers tout au long du poème. Un double principe d'atomisation et de continuité préside à la composition de l'utenzi. Chaque strophe forme une cellule, mais toutes les strophes du poème — et elles sont souvent très nombreuses — sont reliées les unes aux autres par une même rime finale. » (GARNIER, X., s.d.)

L'auteur rappelle aussi que le genre est traditionnellement ambigu : entre l'oral et l'écrit, ce qui donne de la valeur à la définition métrique traditionnelle basée sur l'oral sans écarter les développements possibles à l'écrit :

« Une caractéristique importante de l'utenzi est son statut intermédiaire entre l'oral et l'écrit puisqu'il est traditionnellement chanté, mais que son introduction comprend inmanquablement une ou deux strophes sur la nécessité pour le poète de se munir de papier et d'encre pour inscrire le poème. » (GARNIER, X., s.d.)

Le prix à payer de l'innovation que représente l'assimilation des hémistiches traditionnels et classiques à des vers à l'écrit sera parfois aussi l'impossibilité de réciter oralement la composition. L'écriture qui aligne les hémistiches sur la même ligne graphique avait limité à deux le nombre de vers et seul ce nombre fournit le support adéquat à des modes de cantillation non-religieuse des textes. Le nouvel ordre graphique latin présente cette tendance dans les innovations qu'il accueille de pouvoir être détaché de la cantillation traditionnelle des *tenzi* ou *tendi*. C'est-à-dire de devenir uniquement graphique.

Enfin, sur le plan thématique, K. W. Wamitila définit le genre par sa seule fonction narrative car il serait utilisé pour « raconter des histoires longues ou des évènements historiques » tandis que les fonctions didactique et laudative s'expriment aussi dans le corpus classique des *tenzi* ou *tendi*.

Donnons à présent une représentation modélisée de la définition de Wamitila qui est la même que celle de Garnier dans l'extrait que nous avons cité au nombre de vers (sg *mshororo* pl *mishororo*) près, qui est fixé à *quatre* chez Garnier et laissé *indéterminé* chez Wamitila dans sa définition discursive du genre UTENZI. La définition monstrative de son dictionnaire étant effectuée par la production à la suite d'un exemple d'*utenzi* à quatre vers par strophe/*ubeti* qui correspond trait pour trait à la définition de Garnier c'est ce nombre que nous allons prendre en compte explicitement dans la formule compacte et la représentation graphique du modèle.

Modèle de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI selon K. W. WAMITILA ET X. GARNIER :

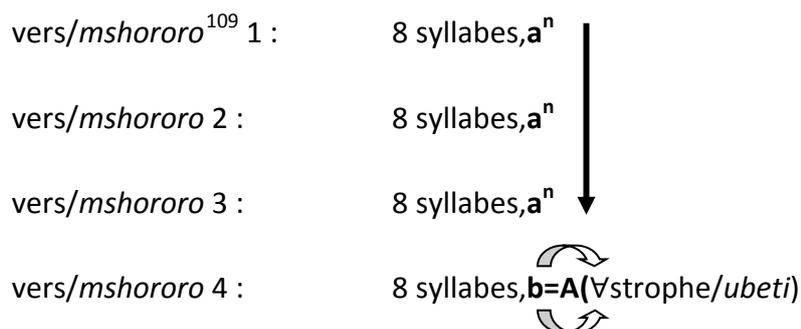
Formule compacte¹⁰⁸

UTENZI $3*(8,a^n\#)+(8,b=A(\forall\text{strophe}/\textit{ubeti})\#)$

Modèle graphique

UTENZI

strophe/*ubeti* n



¹⁰⁸ Nouvel élément dans la syntaxe de la formule compacte (répétition d'un motif métrique) :
 La répétition d'un motif métrique est le nouvel élément induit par les définitions de Wamitila et Garnier. Le nombre de répétition, ici '3', est indiqué par un chiffre suivi du symbole de la multiplication '*' devant le motif concerné par la répétition correspondante. Le motif est ici situé à l'échelle du vers dont les paramètres sont précisés entre parenthèses comme dans les modélisations précédentes. Il n'y a plus d'hémistiches dans cette formule du vers.

¹⁰⁹ Le terme '*mshororo*' pour désigner un vers entier et non un hémistiche est celui de Wamitila. Garnier emploie uniquement le nom 'vers' dans sa description du genre en français.

d. Manifestations créatives dans le nouvel ordre graphique latin : le néo-Utenzi de J. K. Nyerere

Julius Kambarage Nyerere, premier président de la Tanzanie indépendante, a composé l'*utenzi* intitulé *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation » pour l'introduction datée du 14 août 1965 du livret intitulé *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « *Mashairi* de sagesse et palabres poétiques » de Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E. *et al*, c.1965b).

L'analyse des principes et des paramètres de définition métrique généraux tels qu'ils apparaissent dans cette œuvre indique une divergence significative d'avec les pratiques de compositions classiques du genre UTENZI. Mathias E. Mnyampala reconnaît cette originalité de l'œuvre de Nyerere dans son introduction mais il continue de considérer ce poème comme un « *utenzi* » :

« *Ni utenzi wa muundo ama mtungo wa pekee kuliko aina mbali mbali zilizoewa na watungaji wetu wa Kiswahili.* »

(deuxième annexe myh0v)

« C'est un *utenzi* d'une structure ou composition unique vis-à-vis des différentes sortes auxquelles nous ont habitué nos compositeurs d'expression swahilie. »

En raison à la fois de la transformation du mètre classique UTENZI qu'elle apporte et d'une forme de fidélité qu'elle lui témoigne dans la succession graphique des vers nous traiterons quant à nous de néo-UTENZI. C'est cette fidélité, ce qui reste du genre UTENZI dans cette composition originale qui va nous aider à progresser dans notre compréhension du genre classique UTENZI. Julius K. Nyerere explique dans le texte de son introduction comment il se retrouve impliqué dans l'écriture de cette introduction à un recueil de poésie tandis qu'il est devenu le président de la République Unie de Tanzanie.

Il nous confirme son goût littéraire de longue date pour la poésie d'expression swahilie et se situe explicitement comme un disciple en poésie du Cheikh Kaluta Amri Abedi et de son traité de métrique de 1954 :

« Nilianza kusoma mashairi ya Kiswahili miaka mingi iliyopita, Lakini ni marehemu Sheikh Amri Abedi ambaye katika mazungumzo, na hasa katika Kitabu Chake "Sheria za Kutunga Mashairi na Diwani ya Amri, " aliyenishawishi na kuniwezesha kuelewa na kupenda zaidi mashairi ya Kiswahili »

Julius K. Nyerere (deuxième annexe myh0i)

« J'ai commencé à lire des poésies d'expression swahilie il y a de nombreuses années, mais c'est feu le Cheikh Amri Abedi qui, par des discussions, et surtout par son livre « Lois de la composition de poèmes et Diwani d'Amri », qui m'a persuadé et m'a permis de comprendre et d'apprécier davantage la poésie d'expression swahilie. »

Julius K. Nyerere nous explique par la suite que c'est cette proximité avec le Cheikh Kaluta Amri Abedi qui lui a fait découvrir Mathias E. Mnyampala et ses poèmes. De manière réciproque et par l'intermédiaire à nouveau du Cheikh, Mathias E. Mnyampala a connu Julius K. Nyerere et ses compositions poétiques. C'est ainsi que Nyerere a été convié à écrire l'introduction du livret qui reconstitue un palabre en vers entre poètes tanzaniens de haut niveau. Sur le plan de la métrique, le Cheikh Kaluta Amri Abedi a écrit son traité en se plaçant du côté d'une description suivant l'ordre graphique latin de la poésie d'expression swahilie. Nous voyons que c'est dans cet ordre graphique latin de la poésie qu'apparaissent les innovations sur le plan de la métrique. C'est le lieu d'une autonomisation de l'écrit par rapport à l'ordre oral qui prévalait dans les représentations orales ou écrites en caractères arabes adaptés au *kiswahili (ajami)* du genre UTENZI au XIX^{ème} siècle. L'ordre graphique, quant il appelle des hémistiches (*vipande*) des lignes (*mstari*) et place le retour à la ligne à la fin de chaque hémistiche, brise la présentation traditionnelle. Même si les transcriptions latines sur quatre lignes de la strophe/*ubeti* peuvent être réinterprétées sur deux vers à la manière de la strophe/*ubeti* notée en caractères *ajami*, une prise d'autonomie de l'ordre graphique latin s'est produite. Elle peut conduire à des structures métriques encore plus éloignée du genre UTENZI classique comme c'est le cas du néo-UTENZI de Nyerere.

Nous donnons le texte de la première strophe/*ubeti* du néo-UTENZI de Julius K. Nyerere qui va servir de support à notre présentation. Le texte intégral, l'adaptation en français et l'analyse métrique détaillée de ce poème figurent en annexe (Cf première annexe Le néo-UTENZI de Julius K. NYERERE).

myh4¹¹⁰

[première strophe/*ubeti*]

<i>Chombo cha Taifa letu,</i>	Le navire de notre Nation,
<i>Si sawa na vya wenzetu,</i>	Est différent de ceux de nos compagnons,
<i>Vyao vyataka Rubani,</i>	Les leurs requièrent un pilote,
<i>Aushike usukani,</i>	Qu'il se saisisse du gouvernail,
<i>Awe na mabaharia,</i>	Avec des marins,
<i>Wanaomsaidia.</i>	Qui lui apportent leur aide.

La composition ne correspond pas à la définition classique du genre UTENZI. Elle peut cependant nous aider dans notre démarche esthétique qui se veut déduire et comprendre les principes et les paramètres de la métrique des poésies d'expression swahilie en vers tels que les comprennent et les définissent les auteurs de textes relatifs à la métrique ou tels qu'ils peuvent s'analyser à la lecture des textes-mêmes des poésies. Notre démarche se limitant par ailleurs aux textes écrits en caractères latins. Dans le cas présent la récitation chantée est certainement impossible car la structure du poème est trop éloignée de celle des *tenzi* classiques.

Comme dans la définition graphique de son maître de poésie, le Cheikh Kaluta Amri Abedi, l'*utenzi* de Julius K. Nyerere conserve et applique le principe *classique* de l'existence de la strophe/*ubeti* comme structurée par des vers qui équivalent à des lignes graphiques ainsi que le principe classique également de la mesure syllabique (*mizani*). Cet *utenzi* représente

¹¹⁰ Il s'agit du code de la photographie numérique du tapuscrit où la composition apparaît dans les archives Mnyampala, dans la deuxième annexe.

un exemplaire de la manifestation du nouvel ordre graphique latin qui s'installe dans les vers. Les deux principes classiques du mètre de genre UTENZI n'ont en effet plus le même domaine d'application et nous observons un néo-*utenzi* où le nombre de vers est porté à six par la modification de la valeur du paramètre du nombre de vers par strophe/*ubeti*. L'application du principe de la mesure (*mizani*) du nombre de syllabes montre que les vers ne sont pas scindés et présentent des séquences entières de huit syllabes ce qui les rapprochent de la longueur des hémistiches classiques. Le principe des chaînes de rimes (*vina*) est appliqué de manière fort différente que celle qui prévaut dans les *tenzi* classiques. Ici les vers riment deux à deux simplement, sans que ces chaînes de rimes intra-strophe/*ubeti* ne se répercutent à l'échelle de toutes les strophes/*beti*. Il y aura cependant des relations d'identité complexes en leur sein car nous voyons que les valeurs vocaliques des syllabes qui précèdent la rime sont souvent identiques à la différence des parties consonnantiques de ces syllabes (*vide infra*). Le modèle du néo-*utenzi* se formalise comme suit, il représente un décrochage net du genre classique dont le seul apparemment reste dans la présentation graphique des vers octosyllabiques qui correspondraient quant au décompte du nombre de syllabes (principe *mizani*) aux quatre hémistiches d'une composition classique présentée dans le format graphique latin. Cet *utenzi* de 1965 montre la puissance créative du nouvel ordre graphique latin qui est le lieu de la transformation des mètres mais dont les premiers auteurs innovants sont inconnus de nous. L'innovation serait possible dans l'ancien ordre graphique arabe qui peut lui aussi noter les hémistiches sur des lignes séparées mais cela n'a pas été le cas. Cet *utenzi* suppose le passage de l'hémistiche classique écrit sur une ligne graphique comme préalable à l'assimilation de cet hémistiche à un vers : le nombre de vers passe alors de deux à quatre, puis la multiplication du nombre de vers à six qui conservent leur mesure octosyllabique.

Modèle de la strophe/*ubeti* de genre (néo-)UTENZI selon la composition de Julius K. Nyerere

Formule compacte

(néo-)UTENZI $2*(8,a(n)\#)+2*(8,b(n)\#)+2*(8,c(n)\#)$

Modèle graphique

(néo-)UTENZI

strophe/*ubeti* n

ligne/ <i>mstari</i> ¹¹¹ 1 :	8 syllabes, a(n)	↓
ligne/ <i>mstari</i> 2 :	8 syllabes, a(n)	↓
ligne/ <i>mstari</i> 3 :	8 syllabes, b(n)	↓
ligne/ <i>mstari</i> 4 :	8 syllabes, b(n)	↓
ligne/ <i>mstari</i> 5 :	8 syllabes, c(n)	↓
ligne/ <i>mstari</i> 6 :	8 syllabes, c(n)	↓

Le principe des chaînes de rimes (*vina*) n'est pas appliqué de manière conforme à l'*utenzi* classique : la chaîne de rimes omni-strophe qui relie les strophes entre elles est ici absente. La chaîne intra-strophe/*ubeti* classique entre les trois premiers vers ou hémistiches est ici tripliquée en trois chaînes de rimes a(n), b(n) et c(n). Elle est réduite dans sa portée de trois à deux lignes. Les chaînes de rimes a(n), b(n) et c(n) ont une valeur phonologique propre à chaque strophe/*ubeti* n.

¹¹¹ Nous choisissons le terme '*mstari*' ; pl. '*mistari*' qui correspond à une ligne graphique en *kiswahili*.

La **logique de succession d'éléments octosyllabiques** qui prévaut dans de nombreuses compositions classiques de genre UTENZI est ici préservée. Il nous apparaît que c'est la seule caractéristique qui permette de rattacher cette composition au genre « *utenzi* » comme le fait Mathias E. Mnyampala. En retour, nous constatons qu'il s'agit d'une caractéristique importante du genre dans la perception qu'en a Mnyampala. Elle se fonde sur les principes de segmentation de la strophe/*ubeti* (que les éléments délimités soient des parties, des hémistiches, des vers ou des lignes) et un principe de la mesure syllabique (*mizani*). Seul le nombre d'éléments est modifié ainsi que la façon dont la strophe/*ubeti* est structurée par les trois chaînes de rimes qui unissent les lignes deux à deux. En l'absence d'une chaîne de rime omni-strophe sur la ligne finale, la fin d'une strophe/*ubeti* n'est pas marquée par la métrique et seule la typographie, c'est à dire l'ordre graphique la souligne.

Ce poème qui définit un genre néo-UTENZI en apax, est le lieu également d'une complexité importante des relations d'identité sonore. En effet, les chaînes de rimes de la dernière syllabe d'une ligne peuvent être prolongées à l'intérieur de la ligne par une homophonie partielle sur l'avant-dernière, voire l'anté-pénultième, syllabe. La chaîne de rimes peut donc être redoublée par une relation d'identité phonologique d'amplitude syllabique variable (Cf première annexe strophe/*ubeti* néo-UTENZI (l=6 ;p=1 ;n=8)).

Julius K. Nyerere utilise également une innovation importante et rare dans le corpus poétique d'expression swahilie dans la sixième strophe/*ubeti* de sa composition. La chaîne de rimes qui unit la ligne 3 et 4 n'est pas syllabique mais bi-syllabique. C'est une rime double. La technique de la rime double sera reprise dans une autre composition du même livret qui contient le texte de ce néo-UTENZI (Cf Modèle métrique général des strophes/*beti* de « RAHA » ; « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi). La valeur phonologique de cette double rime est ici /ri-a/ (notation API). A la différence de la composition *Raha* citée ci-dessus, la présence de la rime double est liée à deux mots différents et non à la répétition d'un mot unique bisyllabique d'un vers à l'autre.

Les deux mots en question vont se retrouver mis en exergue par cette technique rare qui se remarque sur le plan phonologique :

strophe/*ubeti* 6

ligne 3 : *Bali kila abiria,* Mais chaque passager,

ligne 4 : *Kwa kweli ni baharia.* En vérité est un matelot.

Il est notable que ce poème écrit par une personnalité politique de haut rang et un militant socialiste soit l'objet d'une innovation métrique sur ces deux nominaux précisément : *abiria* « le passager » et *baharia* « le marin ». La double rime qui marque une originalité nette avec la métrique générale ou la rime ne porte que sur une syllabe vient renforcer l'opposition politique entre socialisme et capitalisme que ces deux nominaux servent à illustrer. Dans le navire capitaliste, le passager n'est pas un marin et il attend de lui un service. Ce n'est pas le cas du navire de la nation « *chombo cha Taifa* » tanzanienne où les passagers sont en même temps les marins et où il n'y a pas d'un côté des exploités et de l'autre des exploités. La différence dans la théorie de l'organisation politico-économique entre un système pourvu ou non de classes sociales est mise en relief par les rapports qu'entretiennent les deux nominaux *abiria* « passage » et *baharia* « marin » et la réalisation exceptionnelle d'une rime double ! Le rôle de la forme métrique dans l'expression des idées et leur renforcement nous semble ici significatif.

e. Définition normative du Cheikh Kaluta Amri Abedi :

Le Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964) était un poète, un dignitaire religieux de la communauté islamique Ahmadiyya et un homme politique tanzanien. Il est à l'origine du premier traité de métrique des poésies d'expression swahilie paru en 1954 sous le titre de *Sheria za Kutunga MASHAIRI na Diwani ya Amri* « Lois de la composition de poésies et le Diwani d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954). Le traité est lui-même écrit en *kiswahili*. Comme tous les auteurs d'expression swahilie après lui, Cheikh Kaluta Amri Abedi définit de manière strictement syllabique les principes quantitatifs de la métrique. Il isole quatre principes fondamentaux qui sont par ordre de citation dans le livre : la mesure (*mizani*) des lignes (sg *mstari* pl. *mistari*) ou des parties de lignes, les rimes (*vina*), la dernière ligne d'une strophe/*ubeti* nommée *kituo* « l'arrêt » et le principe de suffisance (*kutosheleza*) sémantique

de la strophe/*ubeti* qui forme une unité autonome (ABEDI, K., A., 1954 : pp 16-20). Les deux premiers principes de la mesure (*mizani*) et (*vina*) ont rapport à la syllabe qu'elle serve respectivement d'unité de mesure du décompte des syllabes ou de support des rimes. Cheikh Kaluta Amri Abedi après cette définition des constituants élémentaires et des principes de son système de description de la métrique des compositions d'expression swahilie va se livrer à une description de nombreux exemples de chaînes de rimes (*vina*) dont les orientations sont variées dans les motifs qu'elles décrivent graphiquement et des exemples de ligne d'arrêt (*kituo*) qualifiés de manière sémantique. C'est l'ordre graphique latin qui prévaut dans les descriptions de Cheikh Kaluta Amri Abedi qui indique clairement sa position en utilisant le nom swahili de la ligne, *mstari*, à l'origine géométrique et graphique, pour parler des vers qui sillonnent la strophe/*ubeti*. Ce n'est qu'après avoir montré le jeu et l'effet des principes de rimes (*vina*) et d'arrêt (*kituo*) que l'auteur va définir quatre genres poétiques MASHAIRI dont la strophe/*ubeti* est faite de quatre lignes nécessaires mais non-suffisantes à sa définition, TAKHMISA dont la strophe/*ubeti* est faite de cinq lignes définitoires, TATHLISA dont la strophe/*ubeti* est faite de trois lignes définitoires et TENZI qui présente comme le genre MASHAIRI une strophe/*ubeti* à quatre lignes non-définitoires à elles seules du genre. L'auteur affiche une position d'ouverture quant à l'innovation poétique en reconnaissant le caractère indéfini du nombre de genre :

« *Mashairi yako namna nyingi. Hatuwezi hivi sasa kusema ni ya namna ngapi kwa vile ni kitu kinachotegemea usanifu*¹¹² *wa akili ya mtu.* » (ABEDI, K., A., 1954 : 16)

« Les poésies sont de nombreuses sortes. Nous ne pouvons pas dire immédiatement de combien de sortes il s'agit car c'est une chose qui dépend de l'habileté de l'intelligence d'une personne. »

Nous nous attacherons dans cette partie à sa définition du genre UTENZI (ABEDI, K., A., 1954 : pp 29-32) en poursuivant notre démarche épistémologique et esthétique de compréhension de la façon dont l'auteur conçoit le genre UTENZI et les conséquences que nous pouvons en tirer dans notre propre définition de synthèse du genre classique UTENZI.

¹¹² *Usanifu* est traduit par « technique, habileté, dextérité, art de la composition » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 461)

Le Cheikh Kaluta Amri Abedi va donner une définition très concise du genre UTENZI. Il n'utilise pas la variante dialectale (*u)tendi*. Puis il donne à la suite trois exemples différenciés par la mesure syllabique (*mizani*), au sein de l'un d'entre eux, une deuxième différenciation se manifeste sous l'effet de la présence ou l'absence de rimes médianes (*vina vya kati*) dans les lignes.

La définition discursive est la suivante, elle nous semble si concise qu'une personne qui ne sait pas déjà, au moins de manière générale, de quoi est fait le genre, aurait du mal à comprendre de quoi il s'agit à sa seule lecture :

« *Neno, Utenzi, hapa maana yake ni ushairi wenye mizani chache kuliko kumi na mbili, ambao hauna vina vya kati katika mistari, bali kila ubeti una vina vya namna moja katika mistari yake isipokuwa mstari wa mwisho katika kila ubeti, ambao huendelea na kina cha namna moja kinachoitwa bahari.* » (ABEDI, K., A., 1954 : 29) ;

« Le mot, *Utenzi*, ici son sens est une poésie qui a moins de douze mesures¹¹³, qui n'a pas de rimes médianes dans les lignes, mais chaque strophe a des rimes d'une sorte unique dans ses lignes si ce n'est la ligne finale dans chaque strophe, qui se développe avec une rime d'une [autre NDT] sorte qui s'appelle *bahari*. »

Nous allons envisager cette définition point par point. Le premier est la définition du mot '*Utenzi*' par le nombre des mesures, inférieur strictement à douze. Nous ne savons pas, dans une lecture littérale, de quoi ces mesures sont faites ni dans quelle unité et à quelle échelle métrique elles interviennent. Ils nous faut donc fournir les informations complémentaires, sans interpréter ni déformer la pensée de l'auteur, ce qui pourra se vérifier dans notre présentation analytique de ses exemples. Le nombre maximum de douze est porté comme la limite supérieure du décompte syllabique d'une ligne graphique (*mstari*) au sein d'une strophe/*ubeti* de genre UTENZI. Cheikh Kaluta Amri Abedi ne définira pas le genre UTENZI par son nombre de lignes par strophes/*beti* mais nous sommes maintenant informés que ces lignes sont courtes quant au décompte syllabique. Deuxième point, les lignes ne présentent

¹¹³ Cheikh Kaluta Amri Abedi utilise le mot '*mizani*' à la fois pour désigner la mesure c'est à dire le nombre de syllabes dans une ligne (*mstari*) ou une partie de ligne et ici pour désigner les mesures individuelles que sont les syllabes. Le sens premier de ce mot est « balance, bascule [...] balancier d'horloge » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 304).

pas de rimes médianes (*vina vya kati*). Ceci signifie que les lignes ne sont pas découpées en une ou plusieurs parties par les chaînes de rimes intérieures. Ceci n'exclut pas l'existence de parties dans les lignes mais ces parties devraient leur existence à d'autres principes de césure que celui qui est co-substantiel à la rime. Troisième point : Cheikh Kaluta Amri Abedi décrit deux chaînes de rimes différentes dans la strophe/*ubeti* qui sont définitives du genre UTENZI. Sa description, toujours prise dans un sens littéral ne nous autorise pas à en interpréter plus d'informations sur la strophe/*ubeti* quand aux chaînes de « rimes d'une sorte unique dans ses lignes si ce n'est la ligne finale dans chaque strophe, qui se développe avec une rime d'une [autre NDT] sorte » (ABEDI, K., A., 1954 : 29). Nous percevons ici l'écho des définitions précédentes où une chaîne de rimes intra-strophe/*ubeti*, comme ces rimes d'une sorte unique dans les lignes, réunit les trois premiers hémistiches ou vers de la strophe/*ubeti*. La rime finale inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* nommée *bahari* « la mer ; l'océan » qui crée une chaîne entre toutes les strophes/*ubeti* d'un *utenzi* ou *utendi* est ici perceptible dans la deuxième partie de la phrase de Cheikh Amri et cette autre rime dans la ligne finale de la strophe/*ubeti* mais dans le cas des deux chaînes de rimes présentes dans le genre UTENZI, nous voyons bien que nous en dirions ici beaucoup plus que Cheikh Amri si nous présentions ces définitions comme intégralement déductibles de sa définition. A ce niveau, il nous semble cependant possible d'affirmer que c'est bien l'existence de deux chaînes de rimes, une dans les lignes de la strophe/*ubeti* et l'autre dans sa ligne finale qui constitue un trait de définition du genre UTENZI dans la description qu'en fait Cheikh Kaluta Amri Abedi.

En résumé, nous trouvons trois traits de définition du genre UTENZI dans cette description discursive :

Traits définitoires du genre UTENZI d'après la description du Cheikh Kaluta Amri Abedi :

1. des lignes graphiques (*mistari*) courtes structurent la strophe/*ubeti* ; Ces lignes ont un nombre de syllabes strictement inférieur (*chache kuliko*¹¹⁴) à douze.
2. les lignes graphiques n'ont pas de rimes médianes (*vina vya kati*).
3. deux chaînes de rimes différentes sont présentes dans la strophe/*ubeti*, l'une d'elle a pour lieu spécifique de réalisation la dernière ligne graphique de la strophe/*ubeti*.

Cheikh Kaluta Amri Abedi nous fournit ensuite trois exemples qui illustrent sa définition comme une sorte de définition monstrative complémentaire et beaucoup plus développée. Il y a quatre exemples (ABEDI, K., A., 1954 : pp 30-32). Trois d'entre eux se différencient quant au principe de la mesure syllabique (*mizani*) qui s'exprime dans le premier trait définitoire. La valeur du paramètre est portée à 6, 8 et 11 syllabes par lignes graphiques dans les exemples. Leurs désignations en *kiswahili* sont respectivement : « Tenzi za mizani 6 » ; « Tenzi de 6 mesures », « *Tenzi za mizani 8* » ; « Tenzi de 8 mesures » et « *Tenzi za mizani 11* » ; « Tenzi de 11 mesures ». Le trait numéro deux est appliqué et le trait numéro trois est plus explicite dans sa définition. Les deux chaînes de rimes, dans ces quatre exemples, sont effectivement une chaîne intra-strophe/*ubeti* entre les trois premières lignes graphiques d'une strophe/*ubeti* (ci-dessous rime a) et une chaîne inter-strophe/*ubeti* (ci-dessous rime b) qui relie sur la syllabe finale de la dernière ligne graphique toutes les strophes/*ubeti* de la composition. Le trait de définition numéro trois est donc précisé par les exemples et un quatrième trait apparaît, celui du nombre de lignes graphiques par strophe/*ubeti* :

3. **étendu.** Une chaîne de rimes intra-strophe/*ubeti* (**rime a**) se manifeste sur la syllabe finale des trois premières lignes graphiques d'une strophe/*ubeti* et est d'une valeur propre à chaque strophe/*ubeti*. Une chaîne de rime inter-strophe/*ubeti* et omni-

¹¹⁴ Cette expression « *chache kuliko* » signifie « moins de », nous la traduisons pas strictement inférieur à, ce qui revient au même sur le plan de la métrique : il peut y avoir onze syllabes maximum par ligne dans une strophe/*ubeti*.

strophe/*ubeti* (**rime b**) se manifeste sur la syllabe finale de la dernière ligne graphique pour toute strophe/*ubeti* de la composition.

4. Le nombre de lignes graphiques par strophe/*ubeti* est de quatre.

Nous donnons un exemple de chaque type d'*utenzi* défini en fonction du décompte syllabique de ses lignes graphiques tout en décomposant les mots en syllabes, en soulignant les deux chaînes de rimes intra- et inter-strophe/*ubeti* et en indiquant leurs orientations, enfin en proposant une traduction :

Exemple à **six syllabes**, dernière strophe/*ubeti* :

ligne 1 :	« <i>We-<u>ngi</u> hu-<u>ji-vu-na,</u></i>		Beaucoup se vantent,
ligne 2 :	<i>Hu-<u>zu-sha</u> fi-<u>ti-na,</u></i>	↓ rime a	Surgissent les querelles,
ligne 3 :	<i>Na nyi-<u>ngi</u> hi-<u>ya-na,</u></i>	↓	Et de nombreuses mesquineries,
ligne 4 :	<i>Zi-<u>ki-wa-zu-a-zu-a,</u></i>	↻ strophe/ <i>ubeti</i> ↻ rime b	Qui les calomnient. »
	6 syllabes		(ABEDI, K., A., 1954 : 32)

Exemple à **huit syllabes**, dernière strophe/*ubeti* :

ligne 1 :	« <i>Ha-<u>ya</u> ma-<u>mbo</u> ya ku-<u>tu-nga,</u></i>		Les affaires de composition,
ligne 2 :	<i>Sha-<u>ri-ti</u> u-<u>we</u> ma-<u>le-nga,</u></i>	↓ rime a	Tu dois être un maître,
ligne 3 :	<i>A-<u>u</u> ma-<u>ne-no</u> ya Ma-<u>nga,</u></i>	↓	Ou les mots du Nord ¹¹⁵ ,
ligne 4 :	<i>U-<u>ya-ju-e</u> u-<u>dhu-i-ha,</u></i>	↻ strophe/ <i>ubeti</i> ↻ rime b	Que tu les connaises clairement »
	8 syllabes		

(ABEDI, K., A., 1954 : 30)

¹¹⁵ Le nominal 'Manga' désigne le « Nord [...] d'où sont venues à la côte orientale d'Afrique les principales colonies arabes [...] R. MAKKA, *La Mecque, à cause de sa direction nord par rapport à la côte orientale d'Afrique.* » (SACLEUX, C., 1939, 501).

¹¹⁶ Le nominal 'udhuhia' est rare, Cheikh Kaluta Amri Abedi nous donne comme équivalent 'waziwazi' « clairement » dans le lexique de son livre (ABEDI, K., A., 1954 : 147).

PREMIER EXEMPLE à **onze syllabes**, dernière strophe/ubeti :

UTENZI WA INKISHAFI

ligne 1 :	« <i>Ba-si Mu-o-ngo-zi Mo-la Ra-hi-ma,</i>		Bien, le Guide le Seigneur le Miséricordieux
ligne 2 :	<i>Hu-tu-ma wa-tu-mwi wa-li-o we-ma,</i>	rime a	Envoie des messagers qui sont bons,
ligne 3 :	<i>Wa-ka-i-te wa-tu kwe-nye sa-la-ma,</i>	▼	Qu'ils appellent alors les gens dans la paix,
ligne 4 :	<i>Wa-u-po-ne mo-to u-u-ngu-za-o.</i>	 strophe/ubeti	Qu'ils guérissent du feu qui brûle. »
	11 syllabes	rime b	

(ABEDI, K., A., 1954 : 31)

Nous allons pouvoir fournir une représentation modélisée des exemples et des quatre traits de définition du genre UTENZI. Auparavant il nous faut remarquer cependant une violation du trait numéro deux qu'a énoncé Cheikh Kaluta Amri Abedi c'est à dire le caractère indivis des lignes graphiques déduit de l'absence de rimes médianes (*vina vya kati*). En effet le type d'*utenzi* à 11 syllabes est illustré par une deuxième exemple où sont présentes des rimes médianes dans les trois premières lignes graphiques, sur la sixième syllabe. Nous voyons alors trois premières lignes divisées en deux parties inégales sur le plan du décompte syllabique : six syllabes/ cinq syllabes. Cheikh Kaluta Amri Abedi ne matérialise pas la division de ces trois premières lignes par un espace graphique entre les deux parties d'une ligne. La ligne finale ne présente pas de rime médiane et reste entière. Seule cette ligne graphique finale correspond à tous les traits de définition du genre UTENZI qu'a énoncés Cheikh Amri – en particulier le trait numéro deux qui est respecté. Ce deuxième exemple dans la partie réservée au *tenzi* de 11 mesures est le suivant :

DEUXIEME EXEMPLE à onze syllabes, dernière strophe/*ubeti* :

ligne 1 :	« <i>Du-ni-a ba-ha-ri</i>	<i>i-na ma-wi-mbi</i>	Le monde l’océan à des vagues,
ligne 2 :	<i>Si-i-o-ne shwa-ri</i>	<i>u-ka-mba si-mbi</i>	Ne le crois pas calme, l’écrevisse
	<i>rime a’</i>	<i>rime a</i>	[comme NDT] le coquillage,
ligne 3 :	<i>U-ki-i-vi-nja-ri</i>	<i>i-na vi-ti-mbi</i>	Si tu le parcoures il à des ruses,
	6 syllabes	5 syllabes	
ligne 4 :	Mbi-sho na tu-fa-ni zi-su-mbu-a- o	strophe/ <i>ubeti</i>	Le louvoiment
	11 syllabes	<i>rime b</i>	et les typhons qui inquiètent »

(ABEDI, K., A., 1954 : 31)

Cette irrégularité trouve une correspondance avec la critique adressée à ce passage du livre de Cheikh Kaluta Amri Abedi par Ibrahim Noor Shariff dans *Tungo zetu* « nos compositions » (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62). Shariff ne pense pas que les exemples à onze syllabes de Cheikh Amri soit du genre UTENZI. Le premier exemple de Cheikh Amri respecte pourtant les quatre traits de définition du genre UTENZI (traits 1, 2, 3. étendu et 4) et le deuxième exemple ne déroge qu’au seul trait numéro deux. Les trois premières lignes graphiques sont scindées en deux parties par les rimes médianes (*vina vya kati*) sans que la division soit mise en évidence par un espacement graphique. Pour Shariff le premier exemple que Cheikh Amri qualifie justement d’« *utenzi wa Inkishafi* » (ABEDI, K., A., 1954 : 31) ; « *utenzi de l’Inkishafi* » appartient au genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI comme le célèbre poème du XVIII^{ème} siècle intitulé *Inkishafi*¹¹⁷ « la révélation » composé par Sayyid Abdallah bin Ali bin Nassir (c.1720 - c.1820) qui donne son nom au genre chez Shariff. De même le deuxième exemple à onze syllabes de Cheikh Amri n’appartiendrait pas au genre UTENZI mais, et Shariff s’étonne d’une telle succession d’erreurs, au genre SHAIRI (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62). Cette ambiguïté de classification entre les deux auteurs est le signe d’une ambiguïté des compositions à onze syllabes elles-mêmes sur le plan formel. Comprendre la raison formelle

¹¹⁷ Ce nominal ‘*Inkishafi*’ d’origine arabe signifie littéralement en arabe « révélé ; dévoilé » (Cf STIGAND, C., H. *et al*, 1915 : 73). Des traductions du titre ajoutent des notions qui ne sont pas contenues dans le titre original en *kiswahili* et nous traduisons simplement par « la révélation ».

de cette ambiguïté sur le plan métrique, c'est tenter d'approfondir notre démarche épistémologique et esthétique guidée par la question, qu'est-ce qu'un *utenzi* classique ?

Nous allons fonder notre comparaison des deux approches de Shariff et du Cheikh Kaluta Amri Abedi sur la définition du philosophe Ludwig Wittgenstein du concept par des traits définitoires qui peuvent être ou ne pas être présents dans certains objets. Cette fragmentation de la définition du concept permet de rendre compte du phénomène qui se produit ici, à savoir qu'une composition peut présenter un « air de famille¹¹⁸ » avec une autre sans lui correspondre exactement vis-à-vis d'un certain nombre de traits définitoires. Une composition qui correspond aux quatre traits définitoires du genre UTENZI tels que nous les avons extraits des descriptions de Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954 : pp 29-32) pourra être qualifiée d'*utenzi* dans ce modèle. Les compositions des quatre genres classiques UTENZI, DURA MANDHUMA/INKISHAFI et SHAIRI partagent le trait de définition numéro quatre – les strophes/*beti* comprennent quatre lignes graphiques ou vers – et de cette manière particulière elles présentent bel et bien un air de famille. Ce sont des combinaisons précises, et uniques, de traits qui définissent un genre particulier et nous font sortir de la vague ressemblance familiale. L'analyse de Shariff utilise un trait supplémentaire - *qui ressort de l'ordre oral* – pour analyser les deux exemples classés par erreur dans le genre UTENZI. Ce trait est la présence du *kiwango* « la quantité » à la sixième syllabe des quatre lignes graphiques des deux exemples de Cheikh Amri. Le *kiwango* n'est pas une rime mais comme elle il a le même effet clivant dans les vers et il correspond à une pause à l'oral (*vide infra*). Le point d'achoppement principal entre les deux analyses est donc que celle de Cheikh Kaluta Amri Abedi se fonde sur l'ordre graphique latin dans sa présentation tandis que celle d'Ibrahim Noor Shariff se fonde sur une notion attenante à l'ordre oral que l'ordre graphique latin – utilisé également par Shariff – vient transcrire. En ce cas l'ordre graphique est subordonné à l'ordre oral tandis que chez Cheikh Amri l'ordre graphique existe par lui-même et devient source de légitimité graphique, par là d'innovations en puissance, car il est

¹¹⁸ La pensée philosophique et logique de Ludwig Wittgenstein fait l'objet d'interprétations multiples et parfois contradictoires. Nous suivons le modèle de définition psycholinguistique de la théorie des prototypes d'Eleanor Rosch qui reprend des thèmes des textes de Wittgenstein et propose le modèle d'analyse de traits que nous appliquons à la définition du genre UTENZI (Cf ROSCH, E., 1973 et WITTGENSTEIN, W. *et al*, 1993).

autonome. Le cinquième trait de définition se définit ainsi, il n'est pas présent dans le genre UTENZI :

5. **Shariff.** Les lignes graphiques sont découpées par des pauses sonores sans rimes, les *viwango*, sg. *kiwango* « la quantité »

Les césures ne se font pas au hasard mais suivent le principe de la mesure (*mizani*) dans le décompte syllabique des vers ou lignes graphiques. Ici Shariff propose des scissions des lignes graphiques de onze syllabes à la sixième syllabe.

Chez Shariff, les deux exemples se ré-analysent ainsi (les différences entre les deux analyses métriques sont soulignées) :

PREMIER EXEMPLE à onze syllabes

genre INKISHAFI¹¹⁹/DURA MANDHUMA:

ligne 1 :	« <i>Ba-si Mu-o-ngo-zi</i> ^{·KIWANGO}	<i>Mo-la Ra-hi-ma</i>	rime a
ligne 2 :	<i>Hu-tu-ma wa-tu-mwi</i> ^{·KIWANGO}	<i>wa-li-o we-ma</i>	
ligne 3 :	<i>Wa-ka-i-te wa-tu</i> ^{·KIWANGO}	<i>kwe-nye sa-la-ma</i> ▼	
	<u>partie 1</u>	<u>partie 2</u>	
ligne 4 :	<i>Wa-u-po-ne mo-to</i> ^{·KIWANGO}	<i>u-u-ngu-za-o</i> ∇	strophe/ubeti rime b »
	<u>6 syllabes</u>	<u>5 syllabes</u>	

(notre interprétation d'après SHARIFF, I., N., 1988 : 55)

¹¹⁹ Cette strophe/ubeti est du genre chez Shariff INKISHAFI/DURA MANDHUMA mais ne correspond pas au texte de la composition *Al-Inkishafi* de Sayyid Abdalla bin Ali bin Nassir (SAYYID ABDALLA BIN ALI BIN NASSIR et al, 1977).

DEUXIEME EXEMPLE à onze syllabes

genre SHAIRI

ligne 1 :	« <i>Du-ni-a ba-ha-ri</i>	<i>i-na ma-wi-mbi</i>
ligne 2 :	<i>Si-i-o-ne shwa-ri</i> rime a'	<i>u-ka-mba si-mbi</i> rime a
ligne 3 :	<i>U-ki-i-vi-nja-ri</i> ↓	<i>i-na vi-ti-mbi</i> ↓
	<u>partie 1</u>	<u>partie 2</u>
ligne 4 :	Mbi-sho na tu-fa-ni ^{KIWANGO}	zi-su-mbu-a-o √ strophe/ubeti
	<u>6 syllabes</u>	<u>5 syllabes</u> rime b »

(SHARIFF, I., N., 1988 : 61)

Ces reclassifications nous permettent de comprendre précisément les différences qui existent entre les trois genres UTENZI, DURA MANDHUMA/INKISHAFI et SHAIRI et permettent de percevoir leur apparentement sur le plan formel. Shariff conçoit clairement cette possibilité et de la même façon que nous l'avons analysée en suivant un modèle de traits vis-à-vis des propriétés métriques :

« Bahari ya sita ya tungo ya Kiswahili hujulikana kwa majina mawili, yaani **Dura Mandhuma** au **Inkishafi**. [...] Bahari hii ina beti za mishororo mine yenye mizani sita kwa tano na vina vyake viko mwisho wa mishororo mitatu ya kila ubeti, kwa hivyo mizani ya sita ni kiwango tu. Vilevile sauti ya mwisho ya kila ubeti ni moja. Kwa hivyo, kwa upande mmoja, ule wa idadi ya mishororo, umeshabihi mkondo (wa mishororo mine) wa bahari ya **ushairi** [c'est moi qui souligne NDR] unaopendwa zaidi; kwa upande mwingine, ule wa kuwa na sauti moja mwisho wa kila mshororo, umeshabihi **utenzi** [c'est moi qui souligne NDR]. »

(SHARIFF, I., N., 1988 : pp 54-55)

« Le sixième genre de composition de langue swahilie est connu sous deux noms, c'est-à-dire **Dura Mandhuma** ou **Inkishafi**. [...] Ce genre a des strophes de quatre vers [à l'oral reproduit par les ordres graphiques arabe ou latin NDT] (**trait 4** NDR) qui ont une mesure syllabique de six sur cinq (le total de onze syllabes correspond au **trait 1** NDR) et dont les rimes se

trouvent à la fin des trois vers de chaque strophe (**trait 3. étendu rime a** NDR), par conséquent la sixième mesure est un *kiwango* seulement (**trait 5. Shariff** NDR) (**trait 2** NDR). Aussi la voix de la fin de chaque strophe est unique (**trait 3. étendu rime b** NDR). Par conséquent, d'un côté, celui du nombre de vers (**trait 4** NDR), il est similaire à un courant (de quatre vers) du genre de l'*ushairi* (c'est moi qui souligne NDR) qui est plus apprécié. D'un autre côté, celui d'être avec une voix unique à la fin de chaque vers (**trait 3. étendu rime b** NDR), il est similaire à l'*utenzi* (c'est moi qui souligne NDR). »

Si Shariff nous présente des traits analogues entre le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI et le genre SHAIRI (**trait 4**), ainsi qu'entre le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI et le genre UTENZI (**trait 3. étendu rime b**) il ne présente pas tous les traits analogues entre les trois genres qui sont comme autant de points de passage formels de l'un à l'autre genre. Le fait d'exprimer l'existence de *relations formelles* entre les genres est cependant une grande avancée dans la connaissance de la métrique des poésies d'expression swahilie. Un point crucial n'est pas présenté, à savoir qu'est-ce qui fonde les *différences* entre les trois genres. En effet, si nous en restons à la description de Shariff où nous avons ajouté les traits correspondants, les compositions du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI présentent l'ensemble des traits (1, 2, 3. étendu et 4) nécessaires et suffisants à la reconnaissance d'une composition de genre UTENZI. Nous n'arrivons pas à distinguer deux genres distincts en ce cas. C'est d'ailleurs l'assimilation des deux genres au sein du seul genre UTENZI que fait Cheikh Kaluta Amri Abedi dans son livre qui traite des compositions de type INKISHAFI comme d'un sous-genre au sein du genre UTENZI. Il nomme à ce titre son premier exemple de onze mesure « *utenzi wa inkishafi* » ou « *utenzi de l'inkishafi* » (ABEDI, K., A., 1954 : 31). Mais si sur le plan formel toutes les compositions de genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI sont incluses dans le genre UTENZI, toutes les compositions de genre UTENZI ne sont pas incluses dans le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI car ce-dernier se différencie par la réalisation du trait 5 c'est-à-dire de l'existence du *kiwango* qui coupe les vers en deux parties : l'une faite de six syllabes et l'autre faite de cinq syllabes. Cette bipartition constitue un sixième trait de définition, par rapport au principe général de mesure syllabique (*mizani*) :

6. Les lignes graphiques ou vers sont scindés en une partie hexasyllabique suivi d'une partie pentasyllabique.

Les traits 5 et 6 ne nous semblent pas contradictoires avec les traits 1, 2, 3, 3. étendu et 4. Nous pouvons donc envisager sur le plan formel, deux genres distincts, UTENZI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI qui partagent cinq traits de définition (1, 2, 3, 3. étendu et 4) et qui diffèrent par les traits 5 et 6. Ainsi une composition du genre UTENZI a cet air de famille avec une composition du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI mais elle ne peut pas être incluse dans ce genre où les lignes ou vers sont faits de deux parties tandis que les lignes ou vers des *tenzi* sont indivis. À l'inverse le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI est inclus dans le genre UTENZI et la confusion est rendue possible dans les éditions de poèmes qui ne marquent pas les traits 5 et 6 : c'est le cas des éditions du poème *Al-Inkishafi* du capitaine Stigand (STIGAND, C., H. *et al*, 1915) et de James De Vere Allen (SAYYID ABDALLA BIN ALI BIN NASSIR *et al*, 1977) où les strophes/*beti* sont faites de quatre lignes graphiques (trait 4) indivises (absence des traits 5 et 6). Ces éditions se démarquent de l'ordre oral qui sous-tend les traits 5 et 6 et elles ouvrent la voie à un décrochage graphique d'avec la tradition. Ce de manière paradoxale car *l'Al-Inkishafi* est un fleuron de la culture swahilie classique et traditionnelle. L'assimilation du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI au sein du genre UTENZI dans le livre de Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954 : 31) et le non-marquage des traits 5 et 6 est aussi une étape vers ce désappariement de l'ordre oral et de l'ordre graphique latin ou plutôt de l'autonomisation de l'ordre graphique latin. Nous avons vu que l'ordre graphique arabe reste fidèle à l'ordre oral mais que ce n'est pas pour des raisons alphabétiques. En effet, en tant qu'ordre graphique, l'ordre graphique arabe peut tout aussi bien transcrire les innovations qui sont apparues dans l'ordre graphique latin. L'ordre graphique arabe ne le fait pas car il est plus ancien et a quasiment été remplacé par l'ordre graphique latin à partir du XX^{ème} siècle qui est justement le siècle des innovations métriques. L'ordre graphique arabe correspondait aux siècles d'écriture des compositions classiques, le XIX^{ème} en particulier.

La différence entre le genre UTENZI et SHAIRI est en revanche prévue par le trait numéro deux de définition de Cheikh Kaluta Amri Abedi et nous aboutissons à la même conclusion que Shariff qui classe le deuxième exemple du livre de cet auteur dans le genre SHAIRI. La différence entre le genre UTENZI et le genre SHAIRI est l'existence dans le genre SHAIRI seul d'une troisième chaîne de rimes médianes (*vina vya kati*) (rime a') entre au moins les trois premières lignes graphiques ou vers d'une strophe/*ubeti*.

Il s'agit de la négation du trait numéro deux qui est définitoire du genre UTENZI et du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI.

NON-2. Les lignes graphiques ou vers présentent des rimes médianes (*vina vya kati*).

Cette négation permet l'expression de ce septième trait, qui est définitoire du genre SHAIRI :

7. Des chaînes de rimes *a'* se matérialisent au milieu (*vina vya kati*) des lignes graphiques ou des vers d'une strophe/*ubeti*. Au moins pour les trois premières lignes graphiques ou vers.

Le trait 7 différencie le genre SHAIRI, non seulement du genre UTENZI mais aussi du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI qui n'a pas non plus de rimes médianes dans ses vers ou lignes graphiques. Cheikh Amri ne range pas son deuxième exemple dans le genre SHAIRI, qu'il décrit pourtant, car il n'utilise pas le trait 5 qui permet de découper la ligne finale en deux parties. C'est cette ligne finale dans son exemple, parce qu'elle reste indivise et qu'elle correspond au trait 2 qui nous semble permettre de continuer à rattacher l'exemple au genre UTENZI, sa dernière ligne au moins. Si nous nous en tenons qu'au seul ordre graphique latin, ce deuxième exemple est pourtant composite avec trois lignes graphiques de genre SHAIRI suivies d'une ligne de genre UTENZI dans la même strophe/*ubeti*. En résumé, une composition de genre SHAIRI est apparentée à une composition de genre UTENZI par les traits 4, et par la seule *rime a* du trait 3 (la rime b est possible mais elle n'est pas définitoire). Le trait 1 n'est pas respecté dans les compositions de genre SHAIRI les plus courantes (16 syllabes). Elle en diffère par le trait 7 qui implique la négation du trait de définition numéro deux des compositions du genre UTENZI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI. Une composition de genre SHAIRI est apparentée à une composition de genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI par le trait 4, 3 rime a. Elle ne contredit pas les traits 3 rime b, 5 et 6 mais ne les applique pas de manière nécessaire et elle se différencie par les trait NON-2 et 7.

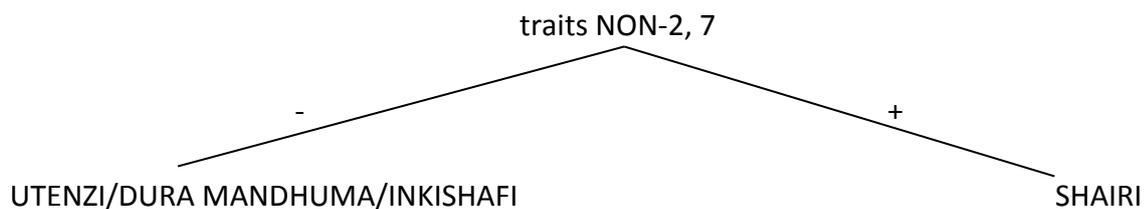
Donnons à présent un résumé des relations formelles qui existent en fonction des sept traits que nous avons vu entre les genres UTENZI, DURA/MANDHUMA INKISHAFI et SHAIRI puis une représentation formelle du genre UTENZI chez Cheikh Kaluta Amri Abedi qui intègre les quatre traits de définition métrique que nous avons analysés.

Relations et différences formelles entre les genre UTENZI, DURA/MANDHUMA/INKISHAFI et SHAIRI dans le modèle de Cheikh Kaluta Amri Abedi :

Genre :	UTENZI	DURA MANDHUMA/ INKISHAFI	SHAIRI
Trait :			
1.	+	+	+/-
2.	+	+	-
3.	+	+	+/-
3. étendu. rime a	+	+	+
3. étendu rime b	+	+	+/-
4.	+	+	+
5. Shariff	-	+	+/-
6.	-	+	+/-
7. rime a'	-	-	+

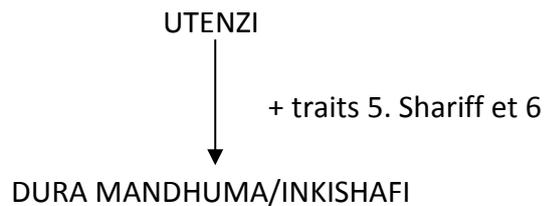
Les trois genres partagent les traits 4 (quatre lignes graphiques par strophe/*ubeti*) et 3. étendu. rime a (chaîne de rimes intra-strophe/*ubeti* à la fin des lignes).

Le genre SHAIRI se différencie et s'oppose aux genres UTENZI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI par la négation du trait 2 (absence de rimes médianes) et le trait 7. rime a' (chaîne de rimes intra-strophe/*ubeti* au milieu des lignes). Ce qui définit cette première frontière formelle :



Le genre SHAIRI est bien un genre à part sur le plan formel au sein des genres qui partagent les traits 4 et 3. étendu. rime a.

Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI se distingue du genre UTENZI par les traits 5. Shariff et 6. Il s'agit d'une inclusion du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI au sein du genre UTENZI chez Cheikh Kaluta Amri Abedi car les traits 5 et 6 ne constituent ni la négation ni la contradiction des autres traits définitoires du genre UTENZI :



Cette analyse qui montre l'inclusion du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI au sein du genre UTENZI est valide à la condition que le trait 4 (quatre lignes graphiques par strophe/*ubeti*) soit respecté. Nous avons vu que dans le cas du genre UTENZI des auteurs, dont Shariff fait partie, réduisent le nombre de lignes graphiques à deux par strophe/*ubeti* pour le genre UTENZI. Le trait 4 relève de la description du Cheikh Kaluta Amri Abedi¹²⁰. S'il n'est pas présent dans le genre UTENZI, nous observons d'autres relations formelles entre les trois genres comme trois ensembles de traits en intersection. Il faut alors définir le trait suivant :

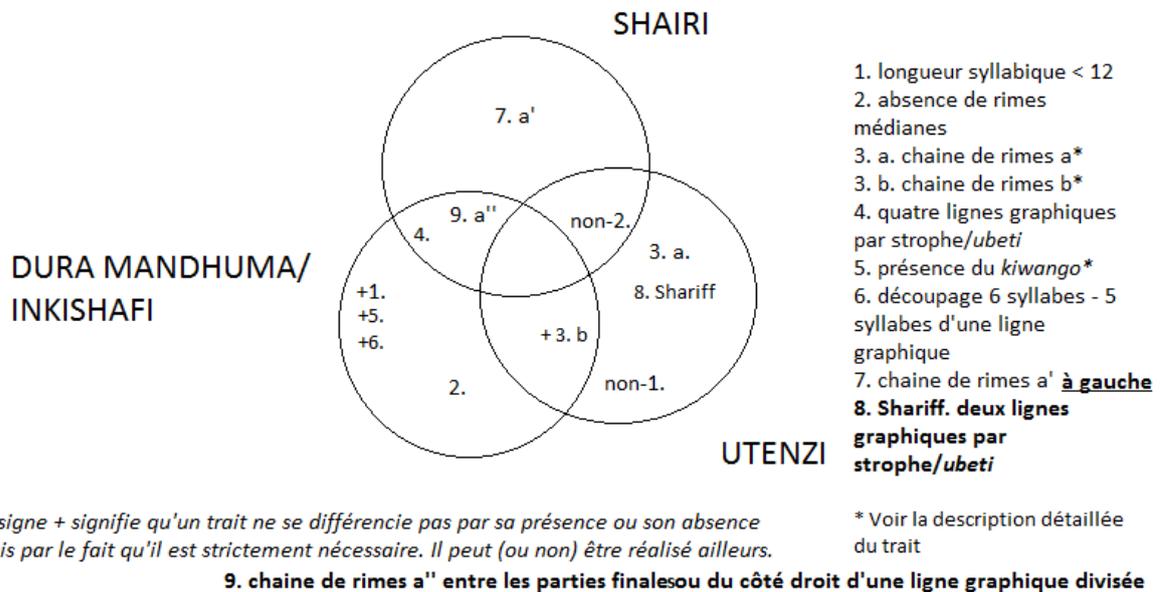
8. . Shariff. Il y a deux lignes graphiques par strophe/*ubeti*.

¹²⁰ La critique de Shariff (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62) qui aboutit à la définition des traits 5. Shariff, 6 et 7 en supplément des traits 1, 2, 3, 3. étendu et 4 de Cheikh Kaluta se greffe aux analyses de ce dernier auteur *dont le respect du trait 4* dans les compositions de genre UTENZI qui vont faire l'objet d'une classification différente. Pour Shariff il ne s'agit pas d'UTENZI en raison de l'expression des traits supplémentaires 5. Shariff, 6 et 7. Mais de manière plus fondamentale, il ne pouvait pas s'agir d'UTENZI au départ chez Shariff pour qui le trait 4 appliqué au genre UTENZI n'est pas réalisé. Nous restons donc dans la définition de Cheikh Kaluta Amri Abedi comme *cadre* de notre analyse, complétée localement par les critiques de Shariff.

Ce passage à deux lignes graphiques par strophe/*ubeti* dans le genre UTENZI a d'autres conséquences :

- Les lignes deviennent plus longues que douze syllabes et le trait 1. n'est alors plus présent dans les strophes/*beti* du genre UTENZI. Ce trait 1 devient donc un point de différenciation d'avec le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI.
- Il existe des rimes médianes dans le genre UTENZI qui applique alors la négation du trait 2. comme le genre SHAIRI.
- Les rimes a deviennent alors une caractéristique définitoire du genre UTENZI (trait 3. étendu. a) car elles unissent une suite continue de trois hémistiches entre la première et la deuxième ligne graphique, à l'exception du quatrième et dernier hémistiche de la strophe/*ubeti*.
- Il s'en suit qu'un neuvième trait doit être défini pour décrire les chaînes de rimes intra-strophe/*ubeti* situées en finale de ligne des genres SHAIRI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI qui étaient auparavant (dans le cas des *tenzi* de quatre lignes) décrites comme des rimes a (trait 3. étendu. a) :
9. Présence d'une chaîne de **rime a''** entre les hémistiches ou parties d'une ligne graphique situées **à droite** de la ligne ou en deuxième position.
- Enfin le septième trait est redéfini :
7. Présence d'une chaîne de **rime a'** entre les syllabes finales des hémistiches ou des parties situées **à gauche** ou en première position dans une ligne graphique.

Relations formelles entre les genres UTENZI-DURA MANDHUMA/INKISHAFI-SHAIRI dans le cas des tenzi de deux lignes graphiques (hypothèse d'Ibrahim Noor Shariff)



De manière étonnante le trait 3. étendu. rime b (chaîne de rimes inter- et omni-strophe/*ubeti* entre toutes les syllabes finales des lignes finales) qui est une caractéristique définitoire des genres *UTENZI* et *DURA MANDHUMA/INKISHAFI* ne se révèle à l'analyse pas discriminant par rapport au genre *SHAIRI* où les compositions peuvent éventuellement comporter ce type de rimes. La différence est moins forte qu'une simple opposition binaire entre présence (+) ou absence (-) du trait : dans les genres *UTENZI* et *DURA MANDHUMA/INKISHAFI* la présence du trait 3. étendu. rime b est nécessaire alors que dans le genre *SHAIRI* elle est facultative sans être interdite. De même le trait 1 du décompte syllabique se révèle moins discriminant que les autres.

Nous voyons dans le graphique que chaque genre partage certains traits avec les autres et qu'il n'y a pas de caractéristique commune aux trois genres. Les traits les plus discriminants sont le nombre de lignes graphiques par strophe/*ubeti* (traits 4 et 8. Shariff) et la conformation des chaînes de rimes. Ce sont déjà quatre orientations distinctes des chaînes de rimes que nous observons avec des rimes a qui unissent une suite continue d'hémistiches (trait 3. étendu. a), des rimes a' qui unissent les hémistiches ou parties situés à gauche d'une ligne, c'est-à-dire une suite discontinue (trait 7. a'), les rimes a'' qui sont dans une position symétrique des précédentes, à droite d'une ligne graphique (trait 9. a'') et enfin les rimes b

qui unissent les syllabes finales des hémistiches ou parties finales de la dernière ligne graphique de toutes les strophes/*beti* (trait 3. étendu. b).

Nous allons donner à présent une formalisation de la description du genre UTENZI d'après Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954 : pp 30-32) dont l'analyse est antérieure et différente de celle de Shariff. Notamment le trait 4 qu'applique Cheikh Amri au genre UTENZI est opposé au trait 8. de Shariff. Il n'y a ni *kiwango*, ni toutes les conséquences vues ci-dessus du passage de quatre (trait 4) à deux (trait 8. Shariff) lignes graphiques par strophe/*ubeti* pour le genre UTENZI.

Modèle de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI selon le Cheikh KALUTA AMRI ABEDI :

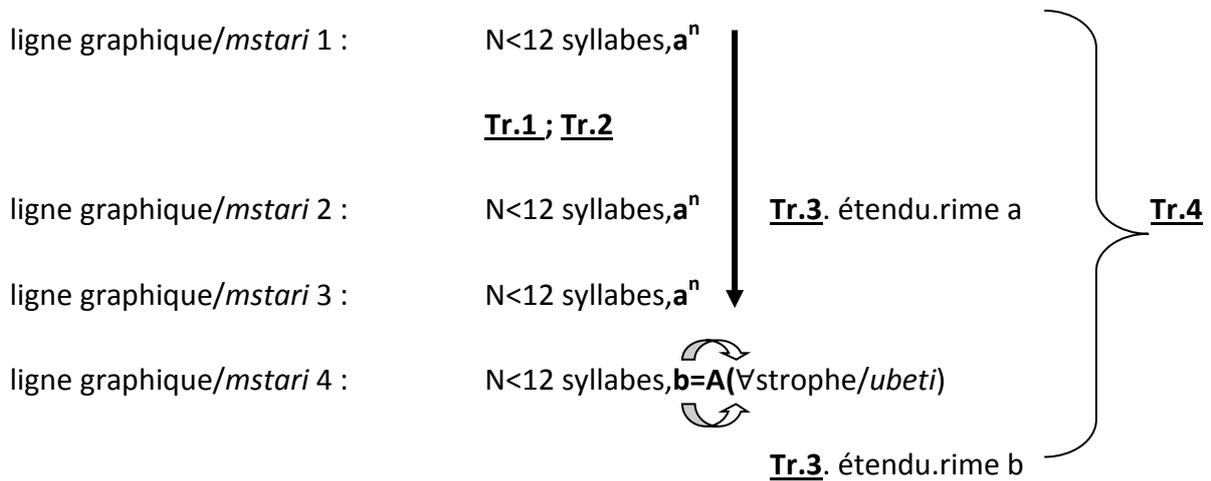
Formule compacte¹²¹

UTENZI $3*(N<12,a^n\#)+(N<12,b=A(\forall\text{strophe}/\text{ubeti})\#)$

Modèle graphique

UTENZI

strophe/*ubeti* n



Les traits de définition du genre UTENZI de Cheikh Kaluta Amri Abedi (1, 2, 3, 3. étendu et 4) sont respectés en intégralité¹²².

¹²¹ La formule d'une ligne graphique est inscrite entre parenthèses. Le décompte syllabique est ici défini par le trait 1 c'est-à-dire par un entier N constant à l'échelle d'une composition et d'une valeur strictement inférieure à douze. Il n'y a pas de rimes médianes (trait 2). Le trait 3 est appliqué et étendu de la manière suivante : La chaîne de rimes a (trait 3. étendu. rime a) est une chaîne intra-strophe dont la valeur sonore a est propre à chaque strophe/*ubeti* identifiée par un nombre entier n. La valeur sonore a est donc dépendante de ce nombre n et nous le symbolisons par la valeur a^n qui sera variable d'une strophe/*ubeti* à l'autre. La chaîne de rime b exprime le trait 3. étendu. rime b. Les lignes graphiques sont au nombre de quatre (trait 4) et les trois premières présentent un motif métrique identique. La formule compacte correspond à l'ensemble des traits de définition de Cheikh Kaluta Amri Abedi (1, 2, 3, 3. étendu et 4).

¹²² Tr.1. : décompte syllabique des lignes graphiques inférieure strictement à douze. Tr.2. : absence de rimes médianes. Tr. 3. étendu : présence de chaînes de rimes a intra-strophe et b omni-strophe entre syllabes finales des lignes finales de toutes les strophes. Tr.4. : quatre lignes graphiques (*mistari sg mistari*) par strophe/*ubeti*.

f. Définition conventionnaliste du Cheikh Ahmed Nabhany

Nous déduisons des analyses précédentes que la question principale qui se posera dans la synthèse portera sur le nombre de lignes graphiques par strophe/*ubeti* dans le genre classique UTENZI : deux ou quatre. La réponse implique des prises de position différentes dans l'articulation et éventuellement la hiérarchisation de l'ordre oral et de l'ordre graphique latin qui nous font parvenir les textes des compositions. Cheikh Ahmed Nabhany, poète de Mombasa (Kenya), traditionaliste et spécialiste éminent de la poésie swahilie de la côte, nous propose dans l'introduction du dictionnaire de poésie de K. W. Wamitila, de ne pas choisir :

« *Tendi/tenzi huweza kuwa na mipangilio miwili tofauti : (a) mishororo miwili ambayo huwa na kina kimoja katika vipande vitatu lakini kile cha mwisho kikawa tofauti, (b) mishororo minne – ya mizani minane – vina vya mistari ya kwanza vikilingana na kile cha mwisho (bahari) kikiwa tofauti. »* (WAMITILA, K., W., 2006 : 5)

« Les *tendi* ou *tenzi* peuvent avoir deux agencements différents : (a) deux vers qui ont une rime unique dans trois parties puis celle de la fin est différente, (b) quatre vers – de huit syllabes – les rimes des lignes graphiques du début étant égales tandis que celle de la fin (*bahari* [« la mer » NDT]) est différente. »

Le mot '*mshororo*' qui désigne en *kiswahili* le vers d'une strophe et que Shariff réserve pour les vers considérés suivant l'ordre oral (SHARIFF, I., N., 1988 : 42) est ici donné comme strictement équivalent de la ligne (*mstari*) qui relève de l'ordre graphique. Pour Nabhany, la différence entre les *tendi* ou *tenzi* de deux vers, c'est-à-dire deux lignes graphiques, ou les *tenzi* ou *tendi* de quatre vers (quatre lignes graphiques), réside uniquement dans leurs agencements (*mipangilio*) différents. Il s'agit d'une question de *convention* en vue d'une représentation graphique et non d'un problème lié à la métrique intrinsèque des poésies. Les vers dans la représentation à deux lignes graphiques par strophe/*ubeti* sont scindés en deux parties (*vipande*) tandis que ceux de la représentation à quatre lignes graphiques sont entiers et octosyllabiques. Ce sont les mêmes chaînes de rimes qui prévalent dans les deux représentations : une chaîne intra-strophe/*ubeti* (rime a) entre les premières parties ou vers indivis et une chaîne de rime inter- et omni-strophe/*ubeti* (rime b) qui réunit les dernières parties ou vers entiers de chaque strophe/*ubeti*. La rime nommée '*bahari*' ou « mer,

océan ». Pour bien montrer qu'il ne s'agit que d'une question de convention graphique, Cheikh Ahmed Nabhany nous donne un exemple appliqué à l'une de ses compositions, *Manukato ya Wambeja* « Le parfum des gracieuses dames », présenté dans les deux « formats¹²³ » (*mitindo*) :

« **Mtindo A**

Format A

[deux lignes graphiques avec des hémistiches octosyllabiques NDR :]

Wambeja tumeumbiwa¹²⁴, na Bwana Wetu Moliwa

Les gracieuses dames ont été
créées pour nous, par Notre
Maître le Seigneur

rime a

Ni pozo la moyo dawa, hapa katika duniya ∇s./u.

C'est de l'apaisement du cœur le
remède, ici en ce monde



rime b

[...]

Mtindo B

Format B

[quatre lignes graphiques octosyllabiques NDR :]

Wambeja tumeumbiwa,

Les gracieuses dames ont été créées pour
nous,

Na Bwana Wetu Moliwa

rime a

Par Notre Maître le Seigneur

Ni pozo la moyo dawa

C'est de l'apaisement du cœur le remède

Hapa katika duniya ∇s./u.

Ici en ce monde »



rime b

(WAMITILA, K., W., 2006 : 5)

¹²³ Le dictionnaire swahili-français de Lenselaer nous donne les correspondances suivantes : « MTINDO (mi-
[...]) a) genre, espèce, forme, mesure, format, coupe. b) sorte spéciale, qualité supérieure. c) fin, achèvement
[...] » (LENSELAER, A., 1983 : 331). Dans le cas présent, la notion de « format » nous semble particulièrement
adaptée.

¹²⁴ La représentation additionnelle des chaînes de rimes a et b est de nous.

Cheikh Nabhany, qui est poète et lui-même l'auteur de cet *utenzi*, fait preuve d'ouverture quant à sa représentation graphique suivant l'ordre graphique latin. Les deux représentations différentes des compositions du genre UTENZI sont une question de « format » (*mtindo*) qu'il est possible de désigner de manière sommaire et objective par de simples lettres de l'alphabet. La question de ce qu'est l'*utenzi* en lui-même sur le plan de la métrique demeure. Nous voyons qu'il est présenté à la fois avec deux lignes coupées en deux parties octosyllabiques ou avec quatre lignes octosyllabiques. La réponse nous semble apparaître dans les propriétés qui demeurent *constantes* entre les deux représentations, à savoir la succession de quatre unités de mesure (*parties/vipande* ou *vers/mishororo*) octosyllabiques et les chaînes de rimes a et b qui les unissent entre eux et avec les parties (*vipande*) des autres strophes/*beti*. C'est-à-dire le principe « d'atomisation et de continuité » qu'a décrit Garnier (*vide supra*). Dans cette conception, le paramètre du nombre de lignes graphiques par strophe/*ubeti* n'est pas pertinent dans la définition du genre UTENZI qui ne retient que les deux principes fondamentaux des rimes (*vina*) et de la mesure syllabique (*mizani*) des éléments métriques délimités par ces chaînes de rimes.

Nous donnons la représentation de la définition de Cheikh Ahmed Nabhany suivant les deux formats A et B :

Formule compacte FORMAT A (deux lignes graphiques par strophe/*ubeti*)

Strophe/*ubeti* n

UTENZI $(8, a^n - 8, a^n \#) + (8, a^n - 8, b = A(\forall \text{strophe}/ubeti) \#)$

Formule compacte FORMAT B (quatre lignes graphiques par strophe/*ubeti*)

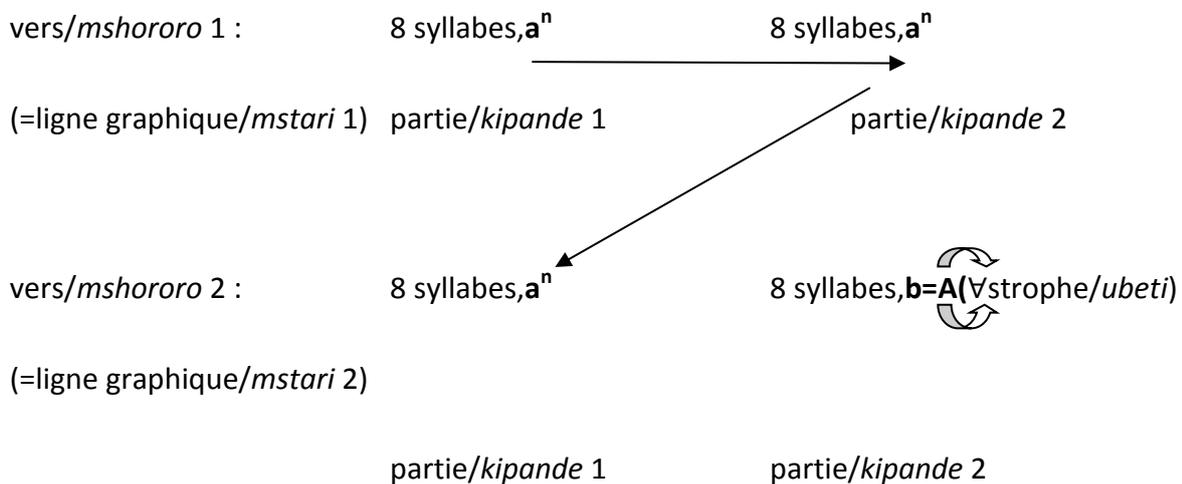
Strophe/*ubeti* n

UTENZI $3 * (8, a^n \#) + (8, b = A(\forall \text{strophe}/ubeti) \#)$

Modèle graphique FORMAT A (deux lignes graphiques par strophe/*ubeti*)

UTENZI

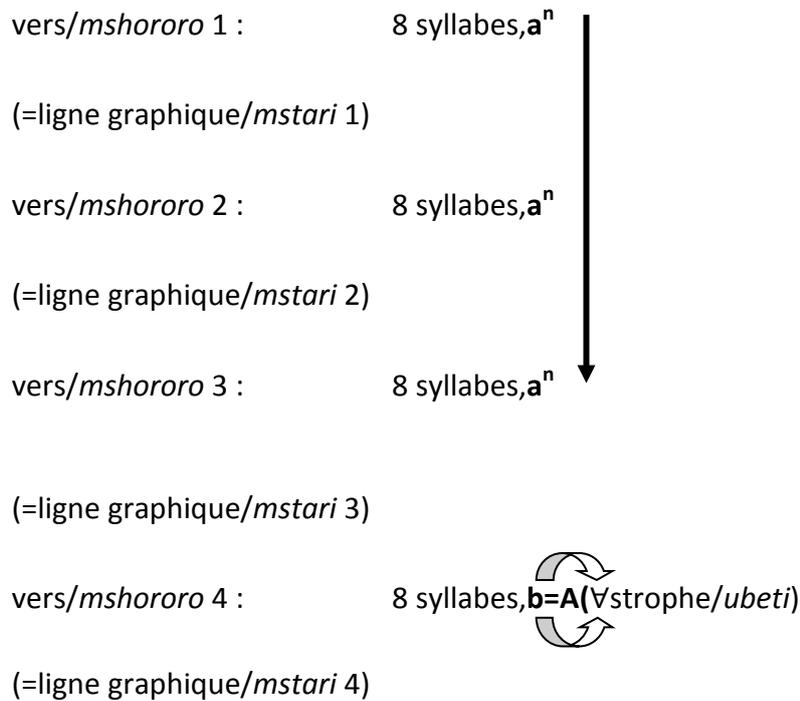
strophe/*ubeti* n



Modèle graphique FORMAT B (quatre lignes graphiques par strophe/*ubeti*)

UTENZI

strophe/*ubeti* n



g. Synthèse : principes et paramètres du genre UTENZI (ou UTENDI) classique

La majorité des compositions du genre UTENZI (ou UTENDI) a été écrite au XIX^{ème} siècle qui est la période de formation du socle classique de ce genre de poésies d'expression swahilie. Sur le plan du *principe des vers*, nous avons vu dans les parties consacrées aux analyses de VIERKE et SHARIFF que les compositions classiques du genre UTENZI présentaient des suites de strophes/*beti* où la strophe/*ubeti* était écrite sur deux lignes graphiques à l'aide de l'alphabet arabe adapté à la phonologie du *kiswahili* (manuscrits *ajemi*). Dans ce cas la ligne graphique (*mstari* ou *msitari*) était réputée correspondre au vers, nommé *mshororo* et conçu comme étant en *premier lieu* une ligne orale de la strophe/*ubeti*. Chacune de ces deux lignes graphiques correspondait à un vers scindé en deux hémistiches hexa- ou octosyllabiques. VIERKE et SHARIFF ont repris cette présentation graphique à deux vers par strophe/*ubeti*

dans leurs transcriptions qui suivent l'ordre graphique latin. Suivant leur présentation, l'ordre oral de la métrique est *premier* et l'ordre graphique latin est subordonné à ce premier ordre. Comme le faisait l'ordre graphique arabe au XIX^{ème} siècle, l'ordre graphique latin reproduit chez VIERKE et SHARIFF la structure métrique orale. Le *principe des vers*, qui à l'écrit se traduit par des retours à la ligne d'un vers à l'autre sur le papier, est en effet matérialisé à l'oral par des pauses dans la diction plus longues que celles qui existent entre les hémistiches d'un même vers. C'est ce dont rend compte notre formalisme dans les descriptions métriques effectuée ci-dessus. Le symbole '-' correspond à des pauses orales ou graphiques entre hémistiches ou de manière plus générale des parties de vers. Tandis que le symbole '#' marque la fin d'un vers et correspond à une pause sonore à l'oral et un retour à la ligne sur le papier. Chez VIERKE et SHARIFF, il y a donc une isométrie des ordres oral et graphique fondée sur l'ordre oral. Cette priorisation de l'ordre oral est un choix des auteurs quant au phénomène d'ambivalence des textes des poésies swahilies classiques qui sont écrits pour être chantés. Ces textes sont en réalité *à la fois* oraux et écrits, sonores et graphiques. Cette réalité duelle du texte poétique trouve son ancrage et son unicité sur le plan cognitif dans les processus mentaux du poète qui mobilisent à la fois des représentations spatiales et linguistiques, ainsi que d'autres objets psychologiques, comme les concepts et les émotions. VIERKE et SHARIFF privilégient donc un type de processus, linguistique et phonologique, dans leur conception du mètre du genre classique UTENZI ou UTENDI.

a. L'ordre oral comme fondement de la métrique du genre UTENZI (ou UTENDI)

Nous allons donner une représentation formelle de la structure de la strophe/*ubeti* classique du genre UTENZI (ou UTENDI) qui est unique du fait de l'isométrie de l'ordre oral et des ordres graphiques arabe et latin chez nos deux auteurs. Pour une strophe/*ubeti* n le *principe des vers*¹²⁵ s'applique comme suit :

UTENZI

premier vers ou *mshororo* : (6 ou 8, aⁿ-6 ou 8, aⁿ#)+

deuxième vers ou *mshororo* : (6 ou 8, aⁿ-6 ou 8, b=A(∀strophe/*ubeti*)#)

Il y a deux vers par strophe/*ubeti*. La structure de chacun des vers est indiquée entre parenthèses, suivant notre formalisme habituel. Chaque vers se termine par le symbole '#', qui se matérialise à l'oral par une pause dans la diction ou par un retour à la ligne dans les textes écrits en caractères arabe ou latin. Formellement, le vers correspond aux séquences comprises entre deux symboles '#'.

Le vers n'existe pas comme une entité indivise et il est *nécessairement* réparti en deux hémistiches séparés dans notre formalisme par le symbole '-'. La césure est une pause plus brève dans la diction à l'oral et correspond à une virgule et/ou un espacement à l'écrit.

b. Autres définitions contradictoires

Le même élément métrique, c'est-à-dire le vers ou *mshororo*, est identifié de manière différente et contradictoire à celle de VIERKE et SHARIFF par d'autres auteurs également indépendants les uns des autres. Le *principe des vers* est appliqué de manière différente quant au paramètre du nombre de vers par strophe/*ubeti* et quant à la nature du vers que ce changement de la valeur du paramètre implique. Ainsi chez WAMITILA et GARNIER, la strophe/*ubeti* est faite de quatre vers et non plus deux. La nature des vers change aussi car ils sont chez ces auteurs entiers et indivis. Si les quatre vers indépendants et indivisibles de WAMITILA et GARNIER recouvrent les quatre hémistiches de VIERKE et SHARIFF, il ne s'agit

¹²⁵ Pour le décompte syllabique des éléments *-principe de la mesure (mizani)-* et les chaînes de *rimes a et b - principe des rimes (vina) - vide infra.*

aucunement d'une différence de présentation ou de format car pour la même entité, le vers ou *mshororo*, le compte n'est pas le même, ni ses frontières, ni sa nature. Il s'agit d'une analyse incompatible avec celle de VIERKE et SHARIFF où l'opposition se manifeste ainsi de manière formelle pour une strophe/*ubeti* n :

UTENZI

premier vers ou *mshororo* : (6 ou 8,aⁿ#)+
deuxième vers ou *mshororo* : (6 ou 8,aⁿ#)+
troisième vers ou *mshororo* : (6 ou 8,aⁿ#)+
quatrième vers ou *mshororo* : (6 ou 8,b=A(∀strophe/*ubeti*)#)

Définir la strophe/*ubeti* par l'existence de quatre vers ou *mshororo* (sg *mshororo*) implique l'existence de quatre frontières de vers symbolisées ici par le caractère '#'. Ces symboles sont matérialisés par des retours à la ligne dans l'espace graphique ou des pauses caractéristiques à l'oral. De là, il est impossible que les définitions de la strophe/*ubeti* à deux ou quatre vers soient mutuellement compatibles.

C'est pourtant le point de vue de NABHANY qui propose deux représentations graphiques de la même poésie de genre UTENZI intitulée *Manukato ya wambeja* « Le parfum des gracieuses dames » et dont il est l'auteur. Ces deux formats (*mitindo* sg *mtindo*) suivent l'ordre graphique latin. Ils correspondent aux deux formalismes opposés vus précédemment comme des agencements (*mipangilio*) possibles de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI ou UTENDI. Nabhany assimile sans ambiguïté le vers ou *mshororo* à la ligne graphique ou *mstari*. Ainsi, pour lui la strophe/*ubeti* de genre UTENZI est faite indifféremment de deux vers répartis en deux hémistiches ou de quatre vers indivis (WAMITILA, K., W., 2006 : 5).

L'allure générale qui se dégage de cette ambivalence est qu'une strophe/*ubeti* du genre UTENZI est fait de quatre *éléments* : soit quatre hémistiches répartis sur deux lignes graphiques, soit quatre vers indivis, soit les deux en même temps. Les auteurs ne donnent pas la même définition au nom *mshororo* « vers » suivant qu'il correspond ou non à une ligne graphique ce qui nous interdit de trancher quant à la nature précise de ces « éléments » : hémistiches et/ou vers indivis. Cette indécidabilité du nombre de vers (*mshororo*) par strophe/*ubeti* réside dans cette incompatibilité des définitions de la notion

de *mshororo*. Un auteur comme Shariff témoigne de la différence possible entre une ligne orale (*mshororo*) et une ligne écrite (*mstari* ou *msitari*) :

« *Mshororo ni msitari mmoja wa utungo ambao **hausiani** na msitari wa karatasi na maandishi. Mshororo mmoja unaweza ukaandika katika msitari mmoja wa karatasi (ya dasturi kwa khati za kawaida au za ucharazi) na ukabakisha nafasi, na wa utungo mwingine ukachukua misitari ya karatasi zaidi ya mmoja.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 42)

« Le *mshororo* est une ligne d'une composition qui **ne correspond pas** à une ligne de papier et d'écriture. Un *mshororo* peut être écrit selon une ligne de papier (usuellement dans les documents habituels [manuscrits NDT] ou dactylographiés) puis laisser place à un espace, et quant à une autre composition prendre plus d'une seule ligne ».

Le dernier auteur dont nous avons abordé la définition métrique de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI ou UTENDI est le Cheikh Kaluta Amri Abedi. ABEDI ne confond ni ne dissocie la ligne graphique ou *mstari* avec le vers ou *mshororo*. En effet, il utilise uniquement la notion de ligne graphique dans sa présentation et sa définition du genre UTENZI (ABEDI, K., A., 1954 : pp 29-32). Selon lui, la strophe/*ubeti* du genre UTENZI est faite de quatre lignes graphiques. Il s'agit de la seule approche qui soit réellement compatible avec les deux autres vues ci-dessus. En effet, les quatre lignes graphiques peuvent être librement interprétées comme quatre hémistiches – si nous suivons l'approche de VIERKE et SHARIFF qui place l'ordre oral au premier plan. C'est aussi comme cela qu'un chanteur professionnel interpréterait le texte dans sa récitation à l'oral et notamment les pauses sonores qu'il marquerait entre les vers. Mais ces quatre lignes graphiques peuvent tout aussi bien être interprétées comme étant quatre vers indivis suivant les approches où l'ordre graphique latin prédomine et est devenu autonome de l'ordre oral. Au point que certaines compositions, comme le néo-UTENZI de Julius Kambarage NYERERE ne peuvent plus être chantées et n'ont d'existence que sur les pages imprimées où elles sont écrites.

A présent que nous avons identifié de façon synthétique quatre éléments (hémistiches ou vers indivis) constitutifs d'une strophe/*ubeti* de genre UTENZI, le *principe de la mesure (mizani)* nous pose la question de leur décompte syllabique. Nous avons vu que les séquences octosyllabiques sont les plus représentées, les plus communes et que vient ensuite la possibilité d'existence de séquences hexasyllabiques. Seul ABEDI propose des

séquences de onze syllabes par éléments. C'est-à-dire quatre lignes graphiques dans son analyse. La critique de SHARIFF qui voit dans ce décompte syllabique plus important que la normale une erreur de classification de ces textes ne peut pas être ignorée (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62). Nous ne retiendrons donc que les seules longueurs de six et huit syllabes par élément (hémistiche ou vers indivisible).

Enfin, toutes les descriptions vues précédemment appliquent de la même manière le *principe des rimes (vina)* : les trois premiers éléments (hémistiches ou vers indivis) sont reliés par une chaîne de *rimes a* entre leurs syllabes finales homophones. Cette chaîne de *rimes a* est intra-strophe/*ubeti*. Tandis que les derniers éléments (hémistiches ou vers indivis) sont reliés par une chaîne de *rimes b* entre leurs syllabes finales. Cette chaîne de *rimes b* est inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti*. En dernière analyse, ce sont ces chaînes de *rimes a* et *b* qui opèrent le découpage des quatre éléments constitutifs d'une strophe/*ubeti*.

Les trois principes que nous avons définis semblent opérer de manière successive sur le plan logique. D'abord le *principe des rimes (vina)* est un principe structurant qui délimite des éléments réguliers dans la strophe/*ubeti*. Ce découpage de séquences syllabiques régulières peut aussi être le fait du *kiwango* « quantité » qui opère une césure entre éléments comme la rime (*kina* pl. *vina*) mais ne se caractérise pas comme la rime comme une relation d'identité phonologique entre syllabes précédant immédiatement la césure. Nous avons vu que seul le *principe des rimes (vina)* est opérant dans le découpage des éléments qui composent la strophe/*ubeti* de genre UTENZI (ou UTENDI) car cette dernière ne comporte pas de *kiwango*. Le *principe de la mesure (mizani)* intervient ensuite et consiste à compter le nombre de syllabes dans les éléments délimités à l'étape précédente. Il s'agit de la définition sur la base du nombre de syllabes par éléments des différents types ou courants au sein du même genre UTENZI ou UTENDI. Enfin le *principe des vers* est celui qui regroupe ces éléments en un même ensemble fait d'un unique élément dans le cas de la représentation graphique de la strophe/*ubeti* à quatre vers et de deux éléments dans le cas de la représentation graphique de la strophe/*ubeti* à deux vers. Nous avons vu que les représentations graphiques contradictoires qui nous étaient fournies ne permettaient pas de faire de ce principe un principe discriminant dans le cas du genre UTENZI. La représentation graphique de Cheikh Kaluta Abedi étant la seule à contenir en puissance toutes les autres, c'est cette dernière que nous allons utiliser dans notre définition formelle du genre UTENZI

classique. Nous en montrerons ensuite l'interprétation dans les termes des autres auteurs ainsi que les expressions des trois principes fondamentaux de la métrique de ce genre UTENZI et la valeur variable de leurs paramètres.

c. Principes et paramètres métriques dans le cas du genre UTENZI ou UTENDI

Nous résumons dans l'ordre logique de l'action des principes :

Premier principe : le principe des rimes (*vina*)

Ce principe fondamental se caractérise par l'existence de chaînes de rimes syllabiques entre les syllabes finales de certains éléments (vers indivis, hémistiches ou parties de vers). Il s'agit d'un principe structurant qui délimite par des césures les frontières entre ces éléments. Dans le cas de l'absence de chaîne de rimes, une quantification par défaut – qui se réalise par une césure sans rime – est possible grâce à l'opération du *kiwango*. Il peut alors y avoir des chaînes structurantes de *viwango* qui tiennent lieu et agissent comme des chaînes de rimes (*vina*). Les paramètres liés aux chaînes de rimes résident dans l'identité phonologique de la rime et dans les orientations ou motifs que ces chaînes décrivent dans l'espace graphique ou dans les rythmes induits à l'oral par les alternances régulières des valeurs de ces chaînes.

Deuxième principe : le principe de la mesure (*mizani*)

Le décompte syllabique des éléments délimités de manière régulière dans une strophe/*ubeti* est une caractéristique définitoire des courants ou types différents de compositions au sein d'un même genre. Cette longueur est quantifiée par un paramètre unique qui est le nombre de syllabes par élément (vers indivis, hémistiche ou partie de vers).

Troisième principe : le principe des vers (*mishororo*)

Ce principe impose le regroupement des éléments par ensembles qui forment alors des vers ou *mishororo*. Selon la prédominance accordée à l'ordre oral ou à l'ordre graphique dans ce que les auteurs considèrent comme le lieu d'existence premier de la strophe/*ubeti*, ces vers peuvent correspondre à des lignes orales ou graphiques. Le paramètre qui les quantifie est celui du nombre de vers par strophe/*ubeti*. Nous avons vu dans le cas du genre UTENZI ou UTENDI que les divergences de points de vue entre les auteurs conduisait sur le plan de ce paramètre à des définitions différentes du même genre de composition classique.

- d. Structure métrique de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI (ou UTENDI) classique selon la synthèse des sources disponibles :

Formule

Strophe/*ubeti* n

UTENZI (6 ou 8, aⁿ-6 ou 8, aⁿ#)+(6 ou 8, aⁿ-6 ou 8, b=A(∇strophe/*ubeti*)#) et/ou

UTENZI 3*(6 ou 8, aⁿ#)+(6 ou 8, b=A(∇strophe/*ubeti*)#)

Remarque :

La strophe/*ubeti* comporte deux vers divisés en deux hémistiches de même décompte syllabique et/ou quatre vers indivis de même taille.

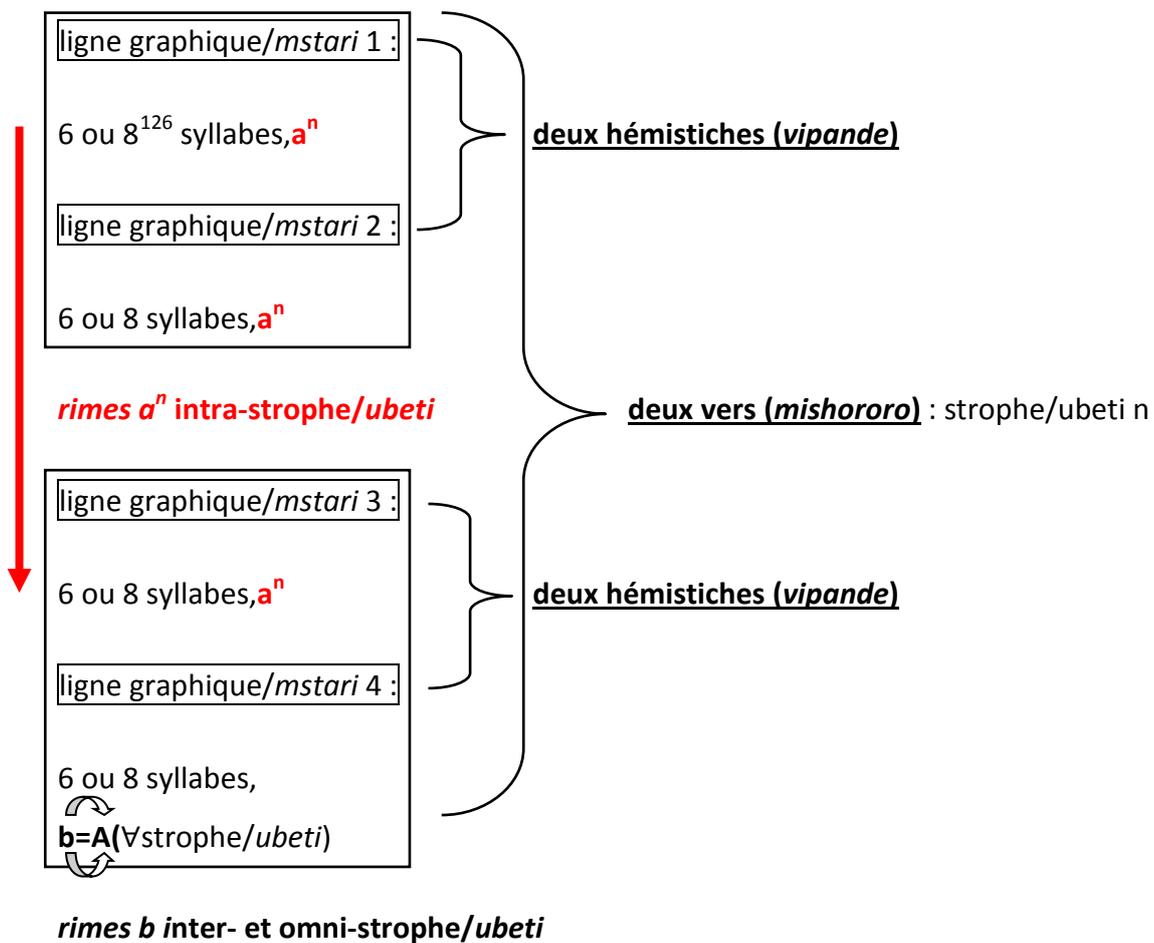
Modélisation graphique de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI ou UTENDI suivant les définitions du Cheikh Kaluta Amri Abedi et leurs interprétations dans les théories concurrentes

UTENZI

strophe/*ubeti* n :

a.) Interprétations où l'ordre graphique est subordonné à l'ordre oral

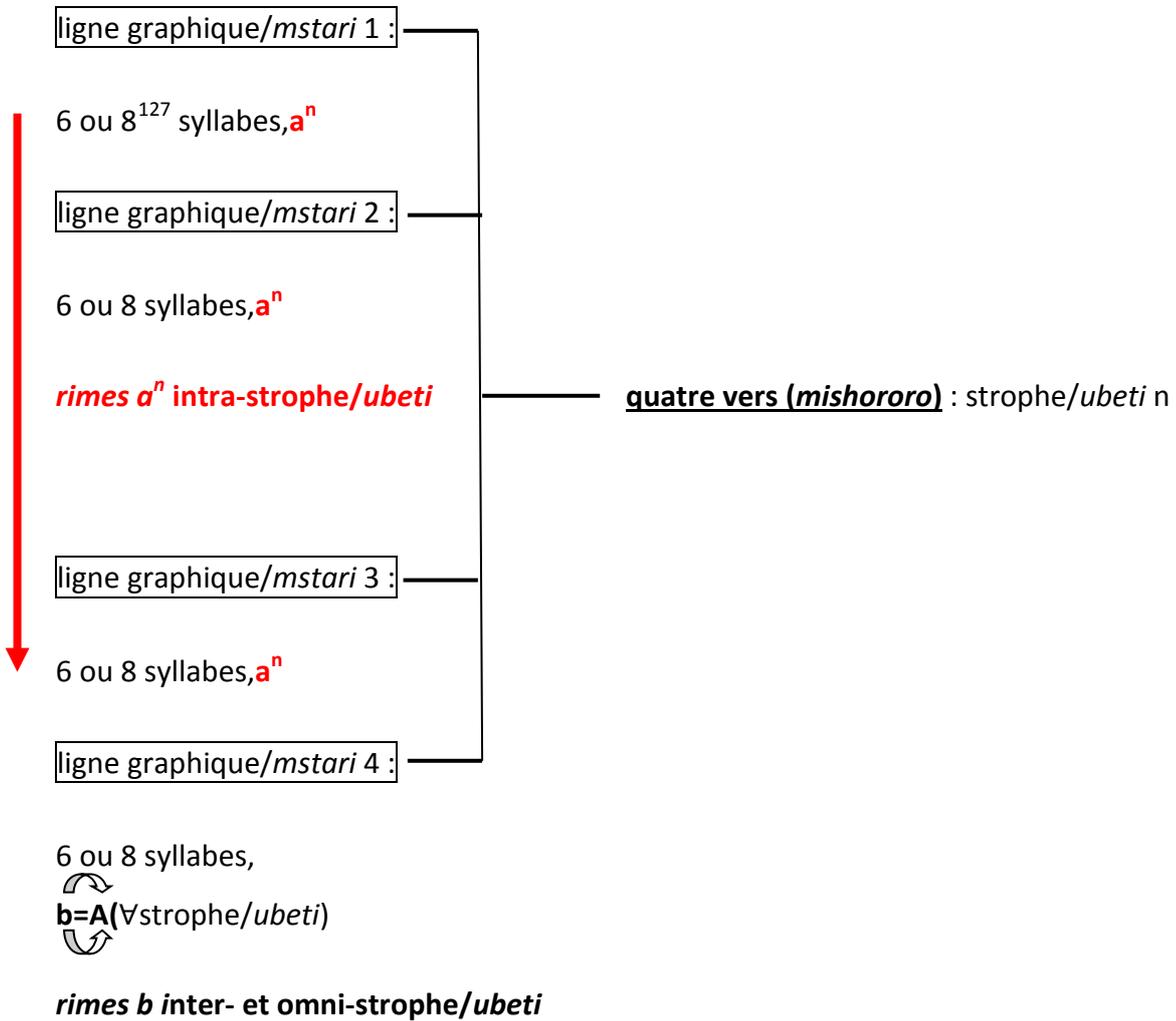
NABHANY, SHARIFF et VIERKE :



¹²⁶ Nous avons éliminé les *tenzi* de 11 syllables de cette présentation en suivant les observations de Shariff (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62).

b.) Interprétations où l'ordre oral est subordonné à l'ordre graphique

GARNIER, NABHANY et WAMITILA :



¹²⁷ Nous avons éliminé les *tenzi* de 11 syllabes de cette présentation en suivant les observations de Shariff (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62).

e. Réalisme ou conventionnalisme dans la définition du mètre classique UTENZI ou UTENDI ?

La trame commune que constitue la définition strictement graphique de Cheikh Kaluta Amri Abedi nous a permis de démontrer clairement les deux interprétations possibles de la définition d'une strophe/*ubeti* de genre UTENZI ou UTENDI. Se pose à présent la question de la vérité métrique de ces interprétations incompatibles. Y-a-t-il une réalité objective des *tenzi* qui permettrait de départager les approches concurrentes ou ne s'agit-il en définitive que d'une question de conventions de représentation graphique qui seraient équivalentes ? Il nous apparaît que la position de NABHANY en termes de « format » (*mtindo*) différents qui appliquent indifféremment un ordre ou un autre à une même composition impose des paramètres métriques incompatibles au texte. Les deux formats retenus par NABHANY – le format à deux vers par strophe/*ubeti* et le format à quatre vers – structurent le même texte en deux poésies différentes quant à la métrique. Si le choix du nombre de vers repose sur une simple convention, il ne peut donc pas s'agir d'une *convention d'écriture* en termes de format. Un même texte, dans un format unique, doit pouvoir fournir le support à des *conventions d'interprétation* différentes. La représentation explicitement graphique de Cheikh Amri fournit effectivement un support d'interprétation aux deux représentations opposées qu'elle contient en puissance. Cependant, une fois l'une ou l'autre voie d'interprétation fixée, les résultats se montrent inconciliables. Les auteurs ont en effet choisi des ordres différents comme support de leurs analyses. Il s'agit d'une question de choix des ordres pertinents pour la définition du genre et de leur hiérarchisation : VIERKE et SHARIFF considèrent l'ordre oral comme *premier* et comme référence des transcriptions des ordres graphiques arabe et latin qui se retrouvent alors subordonnés à l'ordre oral. Le vers ou *mshororo* constitue une ligne unique à l'oral et ce fait devra apparaître sur une seule ligne ou *mstari* à l'écrit. De même ABEDI, se fonde exclusivement sur l'ordre graphique latin – avec la classification erronée d'une composition de genre DURA MANDHUMA/ INKISHAFI dans le genre UTENZI que ce positionnement autorise. Mais ce choix d'ignorer dans le texte-même de son livre le mot vers ou *mshororo* au profit de la seule ligne ou *mstari* consignée par écrit permet à l'ordre oral traditionnel de se rétablir sans ambiguïté. Dans un deuxième temps qui est celui de la lecture à voix haute ou des modes non-religieux de cantillation

d'une œuvre de genre UTENZI ou UTENDI. Les descriptions d'ABEDI, de SHARIFF et de VIERKE sont compatibles avec l'existence des deux ordres oral et graphique. C'est la hiérarchisation de ces ordres qui est inversée avec un ordre oral premier chez VIERKE et SHARIFF et un ordre graphique latin autonome chez ABEDI mais qui n'exclut pas l'ordre oral. Ce sont les descriptions de WAMITILA, GARNIER et NABHANY qui réduisent l'ordre oral à l'ordre graphique. Dans ces représentations graphiques et autonomes, le choix terminologique qui assimile le vers ou *mshororo* à la ligne ou *mstari* graphique provoque un décrochage de l'ordre oral traditionnel. Il y a une *inversion hiérarchique* du rapport de subordination entre l'oral et l'écrit où l'ordre oral devient subordonné à l'ordre graphique, considéré alors comme *premier*. Si nous suivons ces descriptions graphiques et tentons de les exprimer oralement, ce sont des compositions différentes qui se matérialisent sur le plan sonore. Elles sont faites de quatre vers et non plus de deux. Sur le plan historique les descriptions du genre UTENZI ou UTENDI à deux vers divisés en hémistiches sont les descriptions adéquates. Le passage à une description à quatre lignes graphiques pour deux vers métrique s'est effectué lors de la romanisation de l'écriture du *kiswahili*. Les compositions classiques nous sont donc parvenues sous deux formats différents. Cette dualité des représentations n'est possible qu'à condition que la représentation à quatre lignes graphiques soit réminiscente de l'ordre oral et particulièrement du fait que ces lignes graphiques correspondent à des hémistiches et non à des vers entiers. Mais le glissement est possible et les conceptions uniquement graphiques comme celle d'ABEDI ou qui imposent l'ordre graphique à l'ordre oral (WAMITILA, GARNIER et NABHANY) apparaissent dès que la ligne graphique n'est plus équivalente à l'ordre oral traditionnel. Les descriptions à quatre vers par strophe/*ubeti* peuvent être retraduites en deux vers par strophe/*ubeti* à l'oral car elles ont un air de famille prononcé avec les descriptions à quatre hémistiches écrits sur quatre lignes graphiques séparées. Un chanteur professionnel doit certainement opérer cette conversion de manière spontanée.

Mais quand nous nous attachons à la terminologie et à la façon dont les auteurs conçoivent leurs descriptions, nous voyons que les descriptions qui réduisent l'ordre oral à l'ordre graphique sont le dernier maillon d'une évolution de la poésie de genre UTENZI ou UTENDI de l'ordre oral vers l'ordre graphique. C'est dans l'ordre graphique latin que cette évolution apparaît car il se trouve que la romanisation de l'alphabet correspond au décrochage de

l'éthnie swahilie et à la plus grande diffusion du *kiswahili*. La romanisation projette les *tenzi* de leur base sociale traditionnelle, des milieux lettrés des poètes swahilis qui écrivaient en caractères *ajemi* à un espace beaucoup plus vaste, *continental*. Les poètes swahilis restent inclus dans cet espace et ils communiquent avec les autres poètes d'expression swahilie mais nous constatons, à la lecture des définitions métriques, que le genre UTENZI ou UTENDI classique est conçu de manière traditionnelle, avec deux vers par strophe/*ubeti* ou non, c'est-à-dire avec quatre vers par strophe/*ubeti*. Nous pourrions faire le choix de la tradition pour notre tentative de définition du genre classique. Mais il nous apparaît qu'un auteur éminent comme ABEDI ne le fait pas. C'est pourquoi nous n'avons pas adopté une position normative et avons plutôt privilégié une démarche épistémologique et esthétique, où les différentes approches sont analysées de la façon dont leurs auteurs-mêmes les conçoivent et présentées dans leurs singularité, leurs points de passages et leurs contradictions réciproques. Ce sont deux ordres de réalité qui s'affrontent : l'ordre oral et l'ordre graphique. Cette dualité constitue la limite de la position réaliste. Au-delà il nous faudrait prendre parti ce que font, de manière implicite, les conventions de représentation graphique. Le genre SHAIRI que nous allons voir à présent est plus consensuel dans sa définition métrique et ne souffre pas de cette indécision légitime. Nous verrons que bien que l'ordre oral et l'ordre graphique ne s'y opposent pas jusqu'à l'inversion de leur relation hiérarchique, c'est à nouveau par l'ordre graphique latin que les innovations métriques vont arriver.

2. Le genre SHAIRI

Le socle classique du genre SHAIRI s'est formé entre les XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècles du fait de poète fameux comme Muyaka bin Haji (1760-1840) de Mombasa et Bakari bin Mwengo (1760-1830) de Lamu (KING'EI, K. *et al*, 2001: 19). D'une structure métrique plus complexe que les *tenzi*, la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI la plus connue comporte quatre vers répartis chacun en deux hémistiches octosyllabiques. Elle fournit l'un des mètres les plus utilisés de la poésie d'expression swahilie. Au moins deux chaînes de rimes unissent les syllabes finales de ces hémistiches selon des configurations caractéristiques qui prennent comme point de repère la position de l'hémistiche (initial ou final, à gauche ou à droite) dans le vers. Le nominal *shairi* (pl. *mashairi*) qui désigne un genre particulier a pris un sens générique qui désigne toute composition poétique en général tandis que la poétique ou poésie se nomme *ushairi* en *kiswahili*. Notre approche du genre UTENZI nous a permis de dégager des principes de la métrique de ce genre et d'ébaucher un formalisme et une modélisation graphique de la structure des strophes. Nous allons nous appuyer sur ces acquis dans cette définition du genre SHAIRI et voir si nos outils sont adaptés à ce nouveau genre ou alors s'il faut les enrichir et les faire évoluer à son contact. De manière générale, les définitions du genre SHAIRI sont consensuelles (au contraire du genre UTENZI) et elles ne diffèrent que sur le détail de la terminologie ou des valeurs des paramètres métriques.

Ibrahim Noor Shariff, dans son ouvrage intitulé *Tungo zetu : Msingi wa Mashairi na Tungo Nyinginezo* « Nos compositions : fondement des *Mashairi* et des autres compositions », nous donne la définition générale suivante de la structure de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI :

« **Shairi** ni ubeti wa utungo wa mishororo mine **au zaidi ya mine** wenye vina kati (lakini si lazima katikati), na mwisho wa mishororo yote ya ubeti, au yote isipokuwa ule wa mwisho. » (SHARIFF, I., N., 1988 : 49)

« La **shairi** est une strophe composée de quatre vers **ou plus de quatre** ayant des rimes centrales (mais il n'est pas nécessaire qu'elles soient au milieu) et finales dans tous les vers de la strophe ou tous à l'exception du vers final. »

Nous retrouvons deux principes que nous avons déjà rencontrés dans le cas du genre UTENZI : le *principe des vers (mishororo)* et le *principe des rimes (vina)*. Shariff débute sa définition en lui proposant un cadre : la strophe/*ubeti* et donne pour nom '*shairi*' à ce cadre élémentaire quand il applique certains paramètres liés au *principe des vers (mishororo)* et au *principe des rimes (vina)*. Le nominal '*shairi*' désigne donc au départ une strophe/*ubeti* unique pourvue d'un mètre particulier, puis par extension une composition dont les strophes/*ubeti* sont faites de ce mètre et enfin tout poème en général. La définition des paramètres propres au genre SHAIRI s'opère sur le plan du *principe des vers (mishororo)* par un nombre de vers par strophe/*ubeti* fixé à quatre ou plus. Sur le plan du *principe des rimes (vina)* il doit y avoir deux chaînes de rimes qui se différencient vis-à-vis de leurs positions respectives dans les vers. L'une est interne, c'est-à-dire qu'elle passe à l'intérieur du vers dans une position qui est généralement le milieu du vers mais sans que la position médiane soit obligatoire. L'autre est finale dans le sens où elle passe par les extrémités finales des vers. Ces deux chaînes de rimes peuvent s'étendre à tous les vers d'une strophe/*ubeti* ou prendre fin sur l'avant-dernier vers. Nous retrouvons les traits de définition 7. rimes a' et 9. rimes a'' qui décrivent respectivement ces deux chaînes de rimes internes (rimes a') et finales (rimes a'') qui caractérisent le genre SHAIRI.

De manière formelle et abstraite le genre se caractérise par les valeurs des paramètres des principes suivants :

a. Principe des rimes (vina) : rimes internes (vina vya kati), rimes médianes (vina vya katikati) et rimes finales (vina vya mwisho)

Il existe deux chaînes de rimes dans les vers non-terminaux. La première chaîne passe à l'intérieur du vers tandis que la deuxième passe par son extrémité finale. Le dernier vers d'une strophe/*ubeti* est un cas particulier où peuvent se produire des modifications de l'orientation de ces chaînes de rimes ainsi que l'apparition de chaînes additionnelles qui ne se produisent pas à l'échelle de la strophe/*ubeti* mais de la composition dans son ensemble. Les deux chaînes ont un effet structurant dans la strophe/*ubeti* et le vers où elles délimitent deux parties distinctes. Une partie initiale ou à gauche du vers et une partie finale où à droite du vers. Les chaînes de rimes délimitent ces parties et sont caractérisées rétrospectivement par leur position dans le vers vis-à-vis de ces parties. Nous pouvons

définir en suivant l'ordre graphique des rimes à gauche et à droite du vers. Cheikh Kaluta Amri Abedi identifie ces chaînes comme étant des rimes internes (*vina vya kati*) et des rimes finales (*vina vya mwisho*) (ABEDI, K., A., 1954 : 20). Cette terminologie est meilleure car elle peut être interprétée à la fois oralement et graphiquement. Le nominal swahili pour désigner ces éléments est *kipande* (pl. *vipande*) ou parties. La partition est un effet du principe des rimes (*vina*). Nous pouvons donc définir un nouveau principe subordonné au principe des rimes : le principe des parties (*vipande*). Le lien de subordination de ce principe peut être formalisé par une relation d'implication :

Principe des rimes (*vina*) → principe des parties (*vipande*)

Il s'ensuit une caractéristique du genre SHAIRI qui est de présenter des vers systématiquement scindés en *deux* parties (*vipande*). Si ces parties sont d'un décompte syllabique égal, alors les parties sont des hémistiches. Aussi, la chaîne de rimes internes (*vina vya kati*) est alors une chaîne de rimes médianes (*vina vya katikati*) (ABEDI, K., A., 1954 : 20) car elle passe par le milieu exact du vers tandis qu'elle définit en même temps par son passage la position du milieu du vers.

b. Principes des vers (*mishororo*)

La strophe/*ubeti* est faite de quatre vers ou plus selon Shariff :

« *Mpaka hapa tumetoa mifano ya mashairi ya beti za mishororo mi-nemine tu, lakini mtungaji, akipenda, anaweza kuzidisha mishororo katika kila ubeti, ikawa mitano au sita na kadhalika.* [c'est moi qui souligne] » (SHARIFF, I., N., 1988: 51)

« Jusqu'à présent nous avons donné des exemples de *mashairi* avec des strophes de quatre vers seulement., mais **le compositeur, s'il l'apprécie, peut augmenter le nombre de vers dans chaque strophe, et le porter à cinq, six et caetera.** [c'est moi qui souligne] »

C'est sur cette valeur du paramètre du nombre de vers par strophe/*beti* que des divergences apparaissent entre les auteurs. Le nombre de vers par strophe/*beti* est de quatre uniquement dans les exemples de *mashairi* donnés par Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954 : pp 20-27). Shariff lui-même, qui annonce la possibilité d'une extension indéfinie du nombre de vers par strophe/*ubeti*, ne procure aucun exemple dans son livre. Abedi cependant ne donne que des exemples mais pas de définition du genre SHAIRI. Le

dictionnaire de poésie de K. W. WAMITILA ne nous est d'aucun secours car l'entrée SHAIRI est le cadre d'une définition du terme dans son sens de poésie en vers en général : « **shairi**,n-*utungo ambao una mistari iliyopangika kwa ruwaza maalum na kuunda beti. Utungo huo unaweza kuwa na mpangilio maalum wa mizani au wa kimuundo ambao unasababishwa kuwako kwa wizani.* » (WAMITILA, K., W., 2006 : 124) ; « **shairi**,n-composition qui a des lignes arrangées suivant un modèle déterminé et qui structurent les strophes. Cette composition peut présenter un arrangement déterminé des mesures ou [un arrangement NDT] structural causé par l'existence de la balance¹²⁸ métrique. »

Nous allons retenir le nombre de quatre vers par strophe/*ubeti* dans notre entreprise de modélisation. Tout en gardant présent à l'esprit l'information donnée par Shariff que ce nombre est extensible. La description formelle du genre SHAIRI vise en effet une analyse métrique des compositions de Mathias E. Mnyampala qui comporte de nombreuses innovations sur la base du motif métrique de base qui est celui de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI. Dans le cas où Mnyampala ajoute un vers au modèle à quatre vers par strophe/*ubeti* il ne s'agira donc pas d'une innovation mais d'une possibilité reconnue de création – un degré de liberté – présent dans le genre classique-même sur le plan du principe des vers (*mishororo*). Shariff reconnaît d'autres licences créatives au sein du genre classique SHAIRI en dehors de l'application des principes fondamentaux :

« *Vilevile kuna na mbinu nyingi nyinginezo wanazozitumia mashaha na malenga ambazo hazihusiani sana na vina na mizani, bali zinaonesha ufundi wa mtungaji. Moja katika ufundi wa aina hiyo ni kuzifunga beti za tungo kwa kurejelea kipande cha kwanza au cha pili cha mshororo wa mwisho wa ubeti na kuufanya kianzio cha msho-roro wa ubeti unaofuata.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 51)

¹²⁸ Wamitila opère une distinction qui lui est propre entre la balance métrique ou *wizani* et les unités de mesures syllabiques qui la détermine ou *mizani*. Chez Abedi, le terme *mizani* désigne à la fois le décompte des syllabes ou *silabi* dans un élément métrique et les unités syllabiques qui permettent de compter (ABEDI, K., A., 1954 : 17). Shariff emploie le terme *mizani* comme Abedi tandis que la rime syllabique est appelée *sauti* ou « voix » (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 42-43). C'est cette ambivalence du terme *mizani* que Wamitila a tenté de désambiguïser à l'aide du néologisme *wizani* mais plusieurs définitions restent en concurrence dans le champ lexical de la terminologie métrique d'expression swahilie.

« De même il y a de nombreuses autres techniques qu'utilisent les experts et les maîtres de poésie qui ne sont pas très liées avec les rimes et les mesures [c'est-à-dire deux principes fondamentaux de la métrique classique NDT], mais au contraire elles montrent l'art du compositeur. L'une d'elle dans l'art de cette sorte est de fermer les strophes de la composition en prenant pour référence la première partie [initiale ou à gauche NDT] ou la deuxième [finale à droite NDT] du vers de la fin de la strophe et d'en faire le début du vers de la strophe suivante. »

Ce genre SHAIRI, où apparaissent des innovations, dont les poésies de genre NGONJERA de Mathias E. Mnyampala, est donc un genre ouvert au départ. Le caractère classique du mètre n'impliquait pas une rigidité dans son application. La technique que nous montre Shariff n'est pas très liée au principe des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) dans le sens où elle ne procède ni d'une transformation de ces principes et de leurs paramètres, ni d'une transformation de la valeur de leurs paramètres. Il s'agit ici de reproduire des séquences de texte d'une strophe/*ubeti* à l'autre et dans des positions significatives. Comme la rime syllabique, ces séquences sont reliées par le principe logique de la *relation d'identité*.

c. Principes de la mesure (*mizani*) : la mer/le genre (*bahari*) et ses courants (*mikondo*)

Le décompte syllabique variable des deux parties de vers va définir des courants ou *mikondo* (sg *mkondo*) au sein du genre SHAIRI. Le nominal swahili qui désigne un genre reste dans le domaine marin et se nomme *bahari* « la mer » ou « l'océan » (SHARIFF, I., N., 1988 : 44).

Les variations d'orientation des chaînes de rimes définiront des types (*aina*) caractéristiques qui pourront être appliqués de manière indépendante à chacun des courants du genre SHAIRI (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 49-51).

d. Structure générale de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI

Les trois principes métriques fondamentaux que nous avons identifiés dans la description métrique du genre UTENZI sont à nouveau les seuls opérant ici. La strophe/*ubeti* du genre SHAIRI se caractérise par la conformation de deux chaînes de rimes internes (*vina vya kati*) et finales (*vina vya mwisho*) et l'existence de vers divisés en deux parties du fait du *principe des rimes* (*vina*). Le *principe de la mesure* (*mizani*) caractérise le décompte syllabique de ces

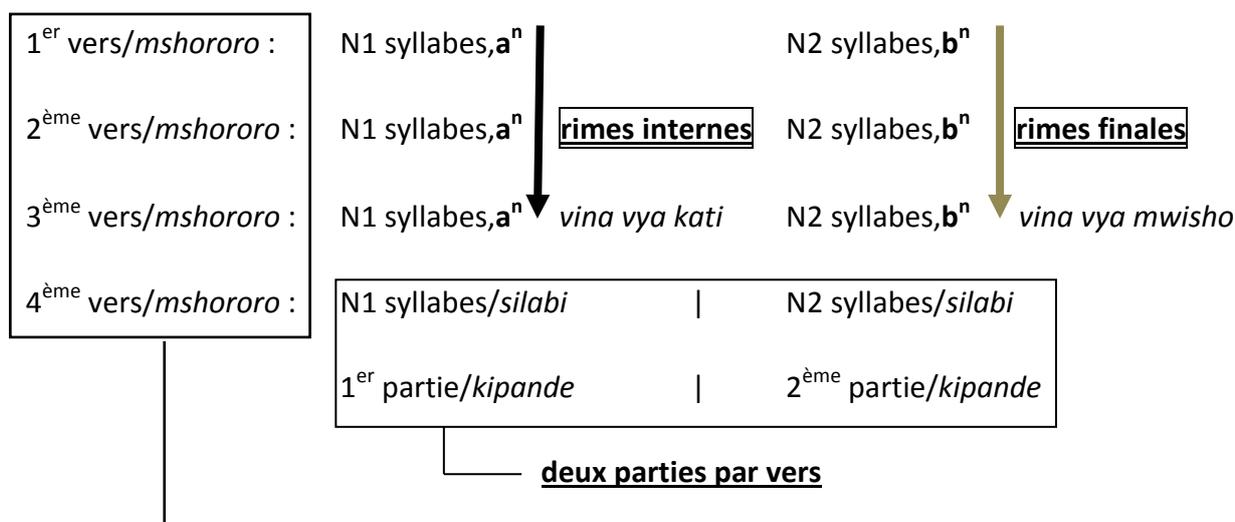
parties ou parties (*vipande*). Enfin le nombre de vers est supérieur ou égal à quatre (application au genre SHAIRI du *principe des vers (mishororo)*).

Modèle graphique :

Les caractéristiques distinctives de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI (nombre de vers, nombre de parties par vers et chaînes de rimes) sont signalées par un encadré.

SHAIRI

strophe/*ubeti* n



quatre vers (ou plus) par strophe/*ubeti*

NB : Les deux chaînes de *rimes a et b* ont des orientations spécifiques sur le 4^{ème} vers si celui-ci est le dernier vers de la strophe/*ubeti*. Elles se poursuivent telles quelles sinon jusqu'à l'avant-dernier vers et se particularisent quant au dernier vers (5^{ème}, 6^{ème}, etc)

NB2 : Dans le cas où les décomptes syllabiques N1 et N2 sont égaux, les parties de vers sont des hémistiches et les *rimes internes a (vina vya kati)* sont aussi des rimes médianes (*vina vya katikati*). Le motif métrique le plus utilisé comporte deux hémistiches octosyllabiques (N1=N2=8) :

e. Les principaux courants du genre SHAIRI

Les courants naissent donc de la variation des décomptes syllabiques N1 et N2 des deux parties de vers dans la strophe/*ubeti*. Nous allons synthétiser, suivant notre propre formalisme et nos propres modèles, les informations des traités de métrique de Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954 : pp 20-28) et d'Ibrahim Noor Shariff (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 49-51) qui sont les références les plus complètes et les plus fiables en la matière. Le précis de poésie de Kitula King'ei et Amata Kemoli (KING'EI, K. *et al*, 2001 : pp 18-20) utilise une classification des types (*aina*) de poésies en fonction du nombre de vers par strophe/*ubeti*. Il s'inscrit donc dans la tendance contemporaine de la prédominance de l'ordre graphique voire de l'existence du seul ordre de réalité graphique pour la composition poétique. La partie consacrée au type TARBIA (de l'arabe « faire quatre » que nous serions tentés de traduire par « quatrain ») ou UNNE (abstraction linguistiquement *bantu* forgée sur l'adjectif numéral –*nne* « quatre ») correspond au genre SHAIRI qui présente généralement quatre vers par strophe/*ubeti* comme le type TARBIA : « *Utungo wa unne au 'tarbia', pia huitwa shairi* » (KING'EI, K. *et al*, 2001: 19); « La composition en quatrain ou '*tarbia*', est appelée aussi *shairi* » Le livre nous apporte des exemples complémentaires quant à l'orientation des chaînes de rimes.

Courant à deux hémistiches octosyllabiques

Le courant le plus connu du genre SHAIRI est de cette forme : quatre vers composés chacun de deux hémistiches de huit syllabes. Ce que confirme Shariff : « *Ni nadra sana kuwaona watungaji, hasa wa zama zetu hizi, kutunga mashairi kwa mkondo usiokuwa wa nane kwa nane.* » (SHARIFF, I., N., 1988: 50) ; « Il est très rare de voir des compositeurs, surtout nos contemporains, de composer des *mashairi* dans un courant qui n'est pas de huit par huit. ». Notre formalisme précise ici la valeur d'un nouveau paramètre *p* qui est celui du nombre de parties par vers. Ce paramètre dépend du *principe des parties (vipande)* qui est lui-même subordonné au *principe des rimes (vina)*. Il est cependant important de le noter bien qu'il soit redondant avec la mention des chaînes de rimes qui découpent les vers en parties. Le nombre *p* de partie par vers est en effet un critère de reconnaissance directe d'une strophe/*ubeti* de genre SHAIRI. Lorsque nous observons des compositions avec des

strophes/*ubeti* de quatre vers (ou plus) et deux parties par vers. Il faut aussi la présence de chaînes de rimes caractéristiques qui différencient le genre SHAIRI du genre DURAMANDHUMA/INKISHAFI qui a les mêmes paramètres quant au nombre de vers par strophe/*ubeti* et de parties par vers mais ne dispose que d'une seule chaîne de rimes à droite. Dans les trois premiers vers de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI, les hémistiches de gauche riment entre eux par le biais de leur syllabe finale ou *rime a* (comme c'est la règle pour la rime en *kiswahili* dans la métrique classique) et les hémistiches de droite riment entre eux également par l'intermédiaire des *rimes finales b*. C'est le devenir de ces deux chaînes de rimes dans le dernier (ici quatrième) vers qui déterminent différentes sortes ou types (*aina*) dans ce courant : chaque chaîne peut changer d'orientation, c'est-à-dire aller de gauche à droite ou de droite à gauche, elle peut continuer sur la même direction que dans les vers précédents ou encore s'éteindre. Dans ce dernier cas, la partie de ligne concernée ne rimera pas avec les parties précédentes et nous aurons une valeur différente pour les sons de sa syllabe finale, la césure peut être opérée par une autre chaîne de rimes ou un *kiwango*. La formule générale de la strophe/*ubeti* dans le courant à deux hémistiches octosyllabiques est la suivante :

SHAIRI 3*(p=2|8,a-8,b#)+(p=2|8-8#)

Différentes sortes (*aina*) de *mashairi* sont identifiables en fonction des devenirs des orientations des chaînes de rimes présentés dans les sous-parties suivantes :

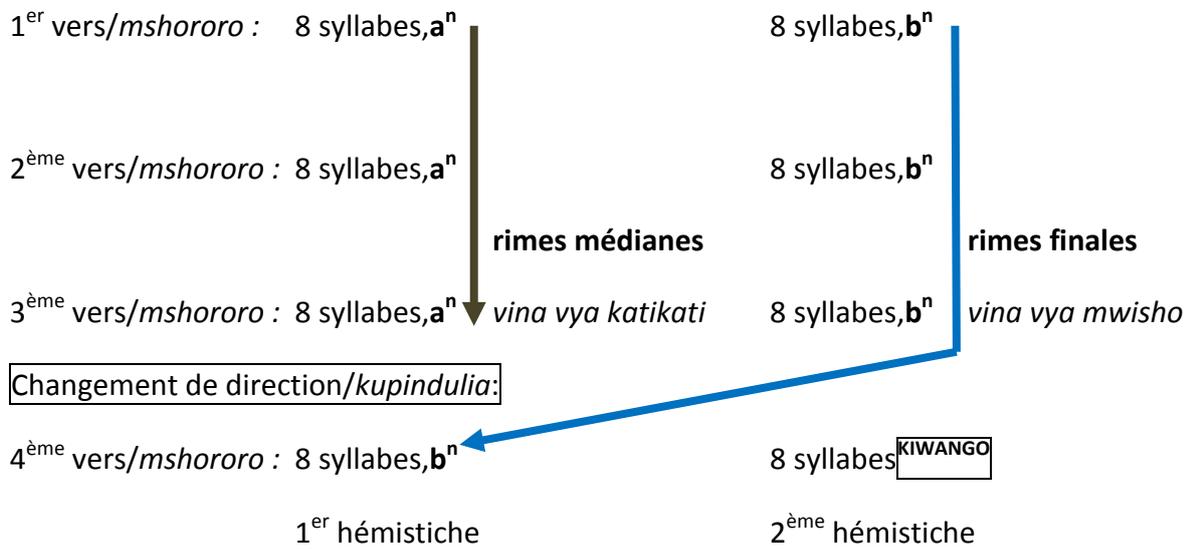
Le motif en « L inversé »

Pour une strophe/*ubeti* *n*, nous observons la différence d'orientation des chaînes de *rimes a* et *b* suivante sur le dernier vers. La valeur phonologique des *rimes a* et *b* est particulière à chaque strophe/*ubeti* *n* où elles apparaissent :

SHAIRI 3*(p=2|8,aⁿ-8,bⁿ#)+(p=2|8,bⁿ-8#)

Modèle graphique :

Strophe/*ubeti n*



Une conception spatiale des changements d'orientation des chaînes de rimes :

Ce premier motif – que nous appelons en « L inversé » - dans l'orientation des chaînes de rimes est celui de l'extinction de la chaîne de rime interne (et ici médiane) sur le premier hémistiche du troisième vers et le changement de direction de la chaîne finale qui passe en position médiane sur le dernier vers de la strophe/*ubeti*.

Shariff décrit ainsi ce changement d'orientation :

« *Aina ya kwanza ni yenye kupindulia kina kimoja, yaani kina cha mwisho cha mishororo mitatu ya awali huwa ni kina cha kati katika mshororo wa mwisho wa ubeti, na cha mwisho humalizikia kwa sauti yoyote.* » (SHARIFF, I., N., 1988: 49)

« La première sorte est celle qui change la direction d'une rime, c'est-à-dire que la rime finale des trois premiers vers devient la rime interne du vers final de la strophe, et celle de la fin [la rime NDT] est terminée par une voix quelconque. »

Nous remarquons que l'auteur utilise une terminologie à dénotation spatiale dans sa description du changement de direction (*kupindulia*) de la chaîne de rimes finales (*vina vya mwisho*). Non seulement le verbe *kupindua* dénote des actions qui se réalisent concrètement dans l'espace, ce sont les idées de « changer de direction (position), renverser, changer de cap » (Cf LENSELAER, A., 1983 : 417) mais il apparaît ici pourvu d'une extension applicative –li– dans *kupindulia* qui ajoute à la valence du verbe le complément de lieu c'est à dire *la direction vers laquelle* le changement va avoir lieu. Il nous apparaît que cette description s'appuie de manière significative sur la représentation graphique des chaînes de rimes et non sur les effets d'une modification des alternances de rimes a et b telle qu'elle pourrait être perçue à l'oral dans une transformation, non plus de son orientation, mais de son rythme. En effet à l'oral la permutation de l'extérieur vers l'intérieur du vers réalisée sur le vers final se traduit par une transformation dans le rythme *ababab* qui est suivi à nouveau de la valeur phonologique de la syllabe qui correspond à la rime b et non plus d'une rime a. Ce n'est pas surprenant car les poésies d'expression swahilie sont écrites pour être chantées, qu'elles soient composées mentalement ou par écrit. La poésie d'expression swahilie *classique* est un objet situé à la fois dans l'ordre oral et l'ordre graphique. Mais c'est bien l'ordre graphique qui se manifeste dans la façon dont

l’auteur conçoit de manière *spatiale* les changements d’orientations des chaînes de rimes. La dénomination de motif en « L inversé », qui est de nous, reproduit cette logique graphique et visuelle.

A l’inverse, Mathias E. Mnyampala décrira le même phénomène de changement d’orientation des chaînes de rimes en privilégiant l’ordre de réalité oral où un chanteur professionnel, le *mghani* lit le texte en le cantillant sur un mode non-religieux. Mathias E. Mnyampala emploiera un verbe sans dénotation spatiale, *kubadilisha* « changer » (MERTENS, G., 2006 : 145) pour décrire le passage de la position finale à la position interne de la rime b sur le dernier vers (MNYAMPALA, M., E., 1963 : ii, DIBAJI).

Localisation de la composition :

L’exemple qu’apporte Shariff et qui donne la base à notre modélisation est une unique strophe/*ubeti* composée par un auteur fameux du XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècle, Ali wa Athumani wa Pate (1770-1840?) qui est connu sous le nom d’Ali Koti (SHARIFF, I., N., 1988: 49). A la fois l’origine géographique de l’auteur, l’île de Pate située au Nord de la zone swahilophone à la frontière somalo-kenyane actuelle et la période d’écriture déduite des informations biographiques de l’auteur, nous situent en pleine période classique. En effet, les compositions classiques des poésies d’expression swahilie se fixent de manière formelle au XIX^{ème} siècle dans la région des dialectes du Nord du *kiswahili* – c’est-à-dire la bande côtière et les îles swahilies de l’archipel de Lamu à Mombasa. D’autres lieux d’écriture existent à cette période, plus au Sud sur la côte, à Tanga en particulier, mais nous avons vu que les œuvres étaient moins bien conservées et diffusées et surtout qu’elles s’inscrivaient dans la forte influence et prédominance de la région Nord des dialectes du *kiswahili*.

Répétition dans toutes les strophes/beti du motif en « L inversé »

strophe/*ubeti* n :

SHAIRI

$3*(p=2 | 8, a^n-8, b=A(\forall \text{strophe}/\text{ubeti})\#)+R(\forall \text{strophe}/\text{ubeti})=(p=2 | 8, b=A(\forall \text{strophe}/\text{ubeti})-8\#)$

Cette sorte de *shairi* présente des chaînes de rimes de même orientation que la précédente et s’en différencie par l’ajout de deux relations d’identité omni-strophe/*ubeti* A et R. La

relation A répète à l'identique la valeur phonologique et l'orientation en L inversé de la chaîne de rimes b dans chaque strophe/*ubeti* de la composition. La relation R décrit un refrain en fin de strophe/*ubeti* c'est à dire la répétition du dernier vers dans toutes les strophes/*ubeti*. La valeur phonologique aⁿ de la chaîne de rimes médianes est propre à chaque strophe/*ubeti* n.

La composition que donne Shariff en exemple est de Cheikh Nasor Muhamed Jahadhmy, connu sous le nom de plume de Kichumba. Né au XIX^{ème} siècle il est originaire de Pemba (SHARIFF, I., N., 1988 : 50). Le motif en « L inversé » tend un pont entre les régions Nord et Sud des dialectes du *kiswahili* car Pemba est une île appartenant à la Tanzanie actuelle et à l'archipel de Zanzibar. Le *kipemba* est selon les auteurs considéré comme un dialecte du *kiswahili* ou comme une langue distincte tant ses particularités linguistiques sont conséquentes. Mais sur le strict plan de la métrique formelle nous constatons avec Shariff que le motif en « L inversé » de l'orientation des chaînes de rimes dans le genre SHAIRI est partagé entre Pemba et Mombasa – des zones dialectales différentes mais également proches géographiquement :

« *Utungo wa aina hii ulitungwa zaidi Pemba katika zama zilizopita, na kwa kadiri fulani Mombasa pia.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 50)

« La composition de cette sorte a été utilisée davantage à Pemba dans les temps anciens et dans une certaine mesure à Mombasa. »

Chaînes de rimes symétriques en « double barre verticale »

Les chaînes de rimes médiane (a) et finale (b) se poursuivent à la verticale sans changement de direction sur le dernier vers de la strophe/*ubeti*. Pour une strophe/*ubeti* n, nous avons la formule suivante où ces chaînes de rimes verticales dépendent quant à leur valeur sonore de la strophe/*ubeti* particulière n où elles se produisent:

$$\text{SHAIRI } 4^*(p=2 | 8, a^n-8, b^n\#)$$

Shariff décrit ainsi cette orientation des chaînes de rimes :

« *Namna ya pili ya ushairi na ambayo inapendwa na watungaji wengine ni yenye kushuka mshuko mmoja, yaani, katika mishororo yote ya ubeti mmoja, sauti ya kina cha kati ni moja na ya kina cha mwisho ni moja.* » (SHARIFF, I., N., 1988: : 49)

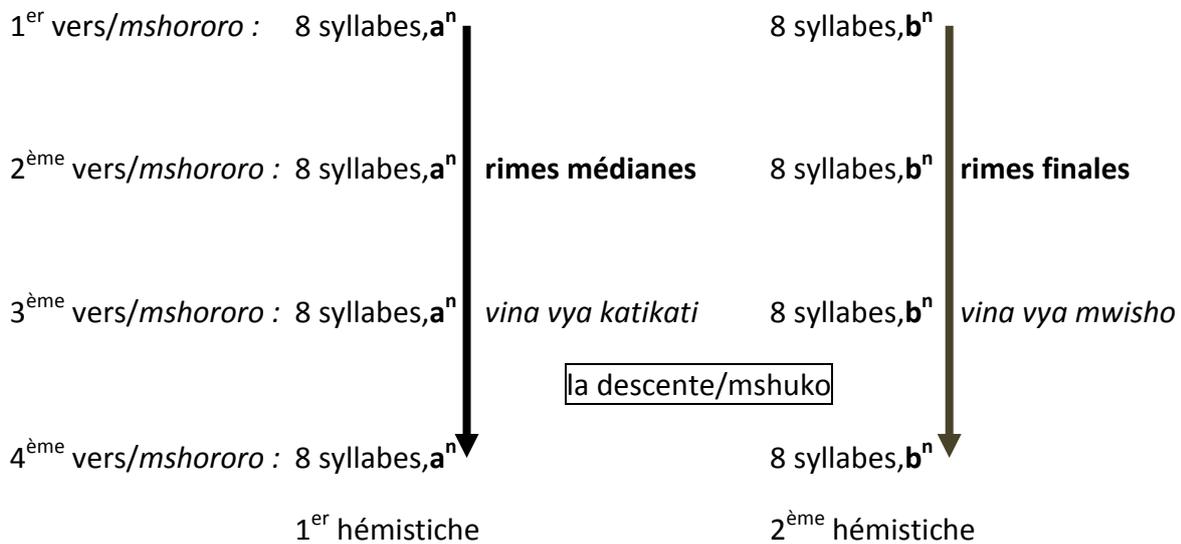
« La deuxième façon poétique et qui est appréciée par d'autres compositeurs est celle qui fait descendre une pente, c'est à dire que dans tous les vers d'une strophe la voix de la rime interne est unique et la voix de la rime finale est unique. »

A nouveau, et de manière très significative, Shariff utilise un terme, *mshuko* « descente, pente » (LENSELAER, A., 1983 : 482) qui est clairement à dénotation spatiale pour qualifier l'orientation des chaînes de rimes. C'est encore l'ordre graphique qui est prédominant dans la façon de concevoir les motifs métriques qu'à Shariff.

Il est à noter également que Shariff considère que ce type d'ordonnement des chaînes de rimes n'est pas très ancien et qu'il est très utilisé à Mombasa mais aussi dans d'autres villes du Sud que l'auteur ne nomme pas (SHARIFF, I., N., 1988: : 49).

Modèle graphique : la descente (*mshuko*) de deux chaînes de rimes

Strophe/*ubeti* n



Chaînes de rimes en « double barre verticale » de longueur inégale

Le précis de poésie de King’ei et Kemoli décrit une configuration des chaînes de rimes où la chaîne de rimes médianes (notée *c* dans le livre) poursuit son mouvement de descente jusqu’au vers final tandis que la chaîne de rimes (*d*) s’éteint sur le deuxième hémistiche du troisième et avant-dernier vers. Alors la syllabe finale du deuxième hémistiche du vers final est d’une valeur spéciale *e* différente de celle de la *rime c* ou de la *rime d* (KING’EI, K. *et al*, 2001: 19).

Le motif en « X »

Dans cette configuration des deux chaînes de rimes du genre SHAIRI, la chaîne de rimes médianes passe en position finale sur le deuxième hémistiche du dernier vers et la chaîne de rimes finales suit un parcours symétrique pour passer en position médiane sur le premier hémistiches du dernier vers. Pour une strophe/*ubeti* n nous avons la formule suivante :

$$\text{SHAIRI } 3^*(p=2 | 8, a^n-8, b^n\#)+(p=2 | 8, b^n-8, a^n\#)$$

Le précis de poésie de King'ei et Kemoli identifie ce motif tel quel :

« -8a, -8b,
 -8a, -8b,
 -8a, -8b,
 -8b, -8a, »

(KING'EI, K. *et al*, 2001: 18)

Shariff décrit ainsi la variation d'orientation des chaînes de rimes :

« *Aina ya tatu inaitwa 'kupindulia.'* [...] *Katika ubeti wa aina hii, kina cha mwisho cha mishororo mitatu ya kwanza huja kati, na cha kati huja mwisho katika mshororo wa mwisho.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 49).

« La troisième sorte s'appelle 'changer de direction' [...] Dans une strophe de cette sorte, la rime finale des trois premiers vers vient à l'intérieur, et la rime interne vient à la fin dans le dernier vers. »

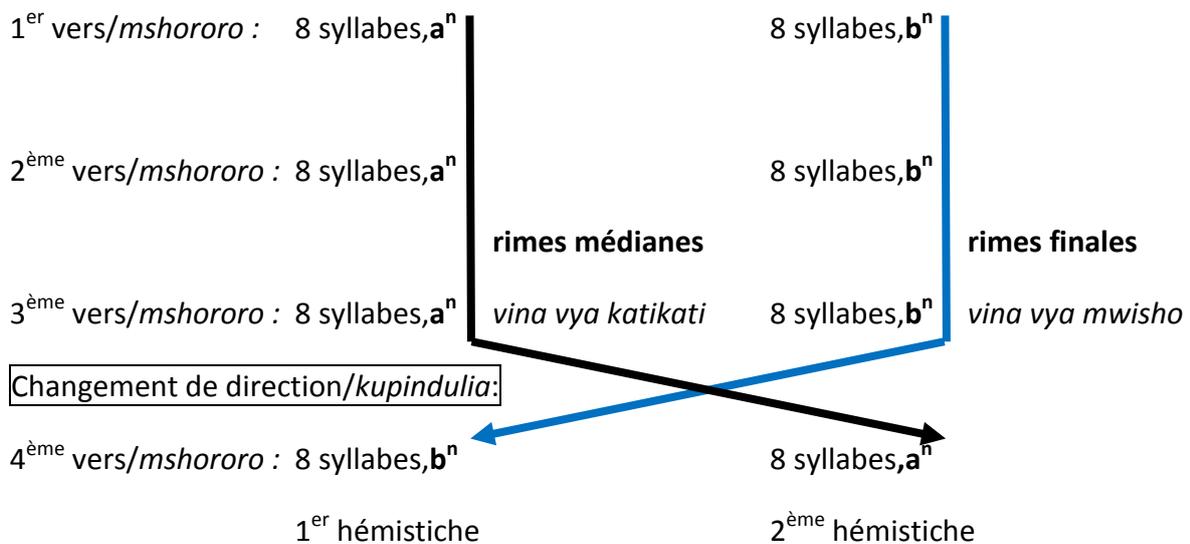
Tout en constatant que Shariff continue d'utiliser la dénomination *kupindulia* « changer de direction » à dénotation spatiale, nous relevons une ambiguïté dans sa typologie. En effet ce concept de changement de direction spatiale est appliqué indifféremment au motif en « L inversé » où seules les rimes finales *b* changent de direction ou au motif en « X » où les deux chaînes de *rimes a* et *b* échangent leur position sur le dernier vers de la strophe/*ubeti*. C'est la raison qui nous a conduit à ne pas utiliser la dénomination en *kiswahili* – cela reste

possible pour la descente (*mshuko*) qui est moins variée dans ses formes – et à proposer notre propre typologie divisée en deux types de motifs : « L inversé et X ».

Nous allons à présent proposer une modélisation graphique de ce motif en X qui est réputé être plus employé par les poètes de Lamu (SHARIFF, I., N., 1988 : 49) :

Modèle graphique :

Strophe/*ubeti* n



Cheikh Kaluta Amri Abedi opère une distinction sur la base de ce motif en « X » où les valeurs syllabiques a^n et b^n des chaînes de rimes sont définies de manière particulière à la strophe/*ubeti* n où elles apparaissent qu'il appelle « *Beti zenye vina mbalimbali* » ou « les strophes ayant des rimes différentes ». Et le même motif d'orientation des chaînes de rimes qui ont une valeur identique a et b dans toutes les strophes/*ubeti*. Ce motif qui se démarque du précédent par l'ajout de deux relations d'identité des chaînes de rimes omni-strophe/*ubeti* est distingué par l'appellation « *Beti kubadilisha vina* » ou « les strophes changent leurs rimes » (ABEDI, K., A., 1954 : pp 24-25). Ces deux dénominations en *kiswahili* correspondent à des sections du livre dont la logique ne serait pas évidente si nous n'avions pas déjà au préalable décrit de manière formelle le motif en « X ». Cependant nous constatons que Cheikh Kaluta Amri Abedi, comme Mathias E. Mnyampala utilisent un verbe qui exprime l'idée de changement, *kubadilisha* « changer » sans l'associer à une dénotation

spatiale comme le fait Shariff avec *kupindulia* « changer de direction ». Pour un objet poétique qui est à la fois inscrit dans un ordre de réalité oral et écrit, le choix d'une dénomination à dénotation ni spatiale, ni sonore pour désigner la permutation des chaînes de rimes nous semble suffisamment indifférencié pour préserver ces deux ordres de réalité. Mais la description devient moins claire que lorsque nous nous concentrons, avec Shariff, sur la réalité graphique de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI.

Courant à deux hémistiches hexasyllabiques

Un courant (*mkondo*) se définit au sein d'un genre (*bahari*) par un décompte syllabique spécifique associé au vers ou à ses parties lorsque le vers est divisé. Il existe des compositions de genre SHAIRI où le vers est divisé en deux parties égales ou hémistiches de six syllabes chacun (SHARIFF, I., N., 1988: 50). Ces compositions présentent par ailleurs les caractères généraux du genre SHAIRI: des strophes/*beti* faites d'au moins quatre vers et deux chaînes de rimes, l'une interne (et ici médiane), l'autre finale. Les chaînes de rimes sont classées en fonction d'une typologie qui décrit les motifs graphiques qu'elles forment ensemble dans une strophe/*ubeti*. Mais cette typologie se rajoute au courant dans la définition d'une composition particulière, elle n'est pas en elle-même la source de l'existence des courants qui se définissent par rapport au seul *principe de la mesure (mizani)* du décompte syllabique des éléments qui composent un vers. c'est le cas de l'exemple que nous donne Shariff sur la base du motif du « L inversé » (SHARIFF, I., N., 1988: 50) qui se formalise de la sorte :

SHAIRI 3*(p=2 | 6,a-6,b#)+(p=2 | 6,b-6#)

Il s'agit d'une strophe/*ubeti* unique composée par Shariff lui-même en 1986 dans le New Jersey (Etats-Unis). Nous n'avons pas plus de précision dans son livre pour nous prononcer sur la question de savoir si ce courant a été utilisé à la période classique ou non. Le courant est nommé par le rapport du décompte syllabique de chaque hémistiche : « *mkondo wa sita kwa sita* » (SHARIFF, I., N., 1988: 50) que nous traduisons ainsi : « le courant 6/6 ». Cheikh Kaluta Amri Abedi, donne également un exemple qui ressort à ce courant mais le nomme par la somme du nombre de syllabes à l'échelle du vers : « *MASHAIRI YA MIZANI KUMI NA MBILI* » (ABEDI, K., A., 1954 : 27) soit « MASHAIRI DE DOUZE MESURES ». Là encore, nous ne savons pas s'il s'agit d'un courant classique ou non et ces exemples nous montrent plus la

façon dont se définissent les courants sur la base du *principe de la mesure (mizani)* que leur ancienneté. Si Cheikh Kaluta Amri Abedi donne un exemple de composition où les vers sont faits de deux hémistiches hexasyllabiques ou d'une répartition 6/6 du nombre de syllabes par hémistiches pour reprendre la terminologie de Shariff, le choix de donner une somme globale de 12 syllabes n'est pas forcément clair quant à la classification des courants car comme nous allons le voir, d'autres répartitions syllabiques - 4/8 - par exemple aboutissent au même résultat tout en ressortant d'un courant différent.

Sur le plan graphique, et nonobstant le décompte syllabique différent des hémistiches, le modèle est le même que pour celui du motif en « L inversé » vu ci-dessus.

Courants où les parties de vers sont de décomptes syllabiques différents

Les séquences de quatre sur huit syllabes

Ce courant syllabique voit le vers divisé en une première partie quadrisyllabique et une deuxième partie octosyllabique. L'exemple donné par Shariff est à nouveau une strophe/*ubeti* unique composée par lui-même. C'est également le motif du « L inversé » qui s'imprime dans les deux chaînes de rimes médianes et finales. Ce que nous formalisons ainsi:

SHAIRI 3*(p=2 | 4,a-8,b#)+(p=2 | 4,b-8,a#)

Shariff désigne ce courant syllabique par le différentiel de longueur entre les deux parties du vers soit « *mkondo wa nne kwa nane* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 50) ; « le courant 4/8 ». Il est à noter que ce rapport de quatre syllabes pour la première partie du vers par huit syllabes pour la deuxième partie est constant dans les quatre vers qui font la strophe/*ubeti*. Enfin, à la différence du décompte syllabique des parties près, la représentation graphique de la strophe/*ubeti* est la même que celle vue ci-dessus dans le cas du motif en « L inversé ».

Les séquences de six pour huit syllabes

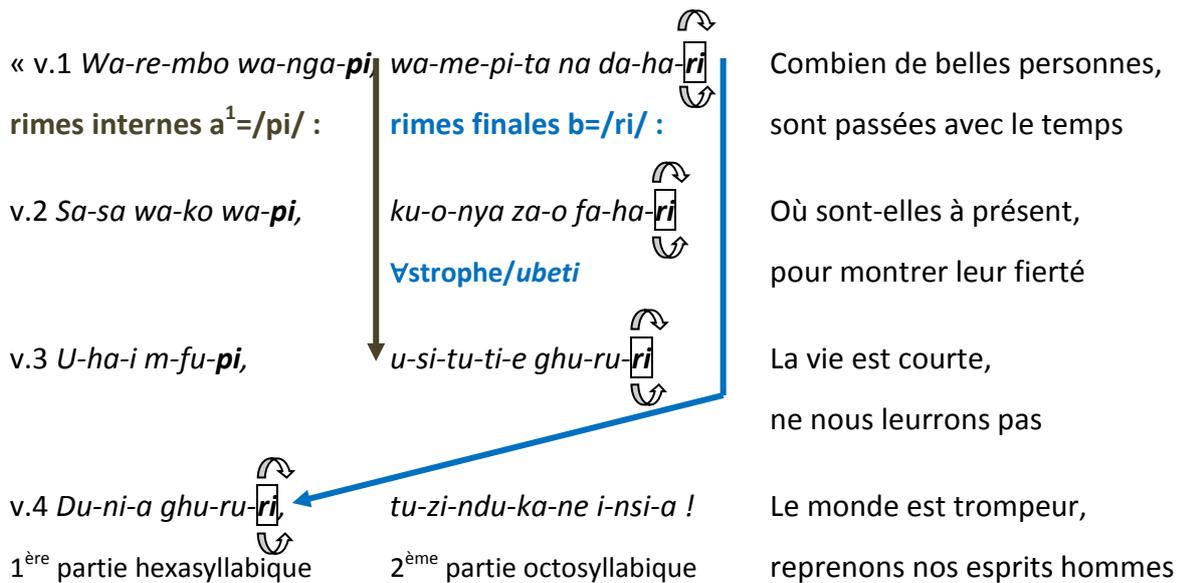
Le vers demeure divisé selon la règle du genre SHAIRI c'est à dire en deux parties de par l'effet structurant et clivant des chaînes de rimes interne et finale. La première partie est hexasyllabique et la deuxième octosyllabique de manière constante dans la strophe/*ubeti*. Les chaînes de rimes, quelle que soit leur orientation, passent toujours au même endroit dans un vers une fois que le point de passage (et donc le courant syllabique) a été défini.

C'est encore le motif du « L inversé » qui est réalisé dans l'orientation variable des chaînes de rimes. Nous formalisons la structure de la strophe/*ubeti* donnée en exemple ainsi :

SHAIRI 3*(p=2|6,a-8,b#)+(p=2|6,b-8,a#)

Shariff persiste dans sa méthode de désignation du courant syllabique par les rapports de longueurs entre parties de vers et parle ici du « mkondo wa sita kwa nane » (SHARIFF, I., N., 1988 : 51) ; « courant 6/8 ». Nous ne savons pas si ce découpage syllabique est ancien ou non, l'exemple est une strophe/*ubeti* tirée d'une composition de 1983 de Sheikh Ahmed Nabhany (SHARIFF, I., N., 1988 : 51). Le Cheikh Kaluta Amri Abedi donne un autre exemple d'une composition de ce courant, avec le même motif en « L inversé » (ABEDI, K., A., 1954 : pp 26-27). C'est une composition de six strophes/*ubeti* qu'il désigne par le décompte syllabique du vers : « MASHAIRI YA MIZANI KUMI NA NNE » (ABEDI, K., A., 1954 : 26) ; « MASHAIRI DE QUATORZE MESURES ». Mais le motif est plus complexe car deux relations d'identité décrivent l'existence d'un refrain sur le dernier vers et la répétition de la valeur syllabique /ri/ et de l'orientation en « L inversé » de la chaîne de rimes *b* dans toutes les strophes de la composition. Ces deux relations et répétitions d'éléments d'une strophe/*ubeti* à l'autre avait déjà été décrites par Cheikh Kaluta Amri Abedi dans le cas du motif en « L inversé » appliqué aux vers de courant syllabique 8/8 (Cf Répétition dans toutes les strophes/*ubeti* du motif en « L inversé »).

La première strophe/*ubeti* sert de support à notre modélisation :



[la matérialisation des chaînes de rimes, des vers (v.) et des parties de vers est de nous NDT] »

(ABEDI, K., A., 1954 : 26)

De manière générale, une strophe/*ubeti* n de cette sorte est de la forme :

SHAIRI

$3^*(p=2 | 6, a^n-8, b=A(\nabla\text{strophe}/ubeti)=/ri/\#)+$

$R(\nabla\text{strophe}/ubeti)=(p=2 | 6, b=A(\nabla\text{strophe}/ubeti)=/ri/-8\#)$

f. Conclusion sur le genre classique SHAIRI

L'application des principes et des paramètres de la métrique que nous avons analysés au contact des descriptions métriques des poésies classiques d'expression swahilie du genre UTENZI (ou UTENDI) s'est avérée pertinente pour décrire de manière distinctive et caractéristique l'autre genre classique qu'est le genre SHAIRI. Trois principes sont pour le moment suffisants pour décrire la structure d'une strophe/*ubeti* dans un mètre déterminé. Ce sont le *principe des rimes (vina)*, le *principe de la mesure (mizani)* et le *principe des vers (mishororo)*. Ils se sont enrichis dans leurs modalités d'application par les observations que nous avons pu mener dans le genre SHAIRI, à la lecture principale des traités de métriques d'expression swahilie de Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954), d'Ibrahim Noor Shariff (SHARIFF, I., N., 1988) et de King'ei et Kemoli (KING'EI, K. et al, 2001). Il s'agissait de

comprendre comment les auteurs d'expression swahilie conçoivent la métrique et d'opérer nos propres synthèses et modélisations sur cette base. Dans le cas du genre UTENZI (ou UTENDI) nous avons pris en compte une plus grande diversité de sources car ce genre faisait l'objet d'analyses si contradictoires ou différentes qu'il était nécessaire de confronter les points de vue. Ce n'est pas le cas ici dans le genre SHAIRI où les auteurs d'expression swahilie convergent dans leurs descriptions : le premier principe à intervenir est le *principe des rimes (vina)*.

Dans le cas du genre SHAIRI, deux chaînes de rimes délimitent les vers entre eux dans la strophe/*ubeti* et les parties au sein d'un vers (action des *rimes a* internes au vers et des *rimes b* en position finale). Notre compréhension de ce *principe des rimes (vina)* s'est améliorée au contact du genre SHAIRI où nous avons défini un *principe des parties (vipande)* qui dépend du *principe des rimes (vina)* mais introduit un paramètre définitoire du genre SHAIRI : le *nombre de parties par vers*, ici fixé à *deux*. C'est un ensemble de principes respectés d'une manière caractéristique qui définit un genre et non un principe unique. Cependant le *principe des rimes (vina)* est fondamental et, quand deux chaînes de rimes interne et finale délimitent des vers scindés en deux parties, la présomption d'être en présence d'une composition au moins apparentée par ces traits au genre SHAIRI est très forte. Enfin nous avons vu que les chaînes de rimes décrivaient ensemble trois motifs distincts avec une orientation en « L inversé » (Cf Le motif en « L inversé »), en « double barre verticale » (Cf Chaînes de rimes symétriques en « double barre verticale ») ou en « X » (Cf Le motif en « X ») dans les strophes/*beti* sans que la définition d'un sous-genre particulier en résulte.

C'est le *principe de la mesure (mizani)* appliqué au décompte syllabique des parties dans un vers qui va définir des courants (*mikondo* sg *mkondo*) syllabiques au sein du genre SHAIRI. Après le caractère définitoire du nombre de parties (*vipande* sg *kipande*) par vers, et l'observation des motifs décrits de manière graphique par l'orientation des chaînes de rimes, c'est le troisième enseignement que nous a apporté l'étude du genre SHAIRI. Il s'agit d'une règle qui s'applique à tous les genres (*bahari*) de compositions en vers d'expression swahilie : des sous-genres ou sortes (*aina*) différentes sont modulables en faisant varier le nombre de syllabes par partie ou hémistiches au sein du vers. Nous avons vu que les deux parties de vers dans le genre SHAIRI pouvaient correspondre à des hémistiches également hexasyllabiques ou octosyllabiques ou que les parties pouvaient être de longueurs

différentes, à condition que le rapport ainsi défini demeure constant dans tous les vers d'une même composition. Les exemples fournis dans les traités ont décrit les courants 8/8, 6/6, 4/8 et 6/8. Notre projet d'analyse des principes et des paramètres de la métrique classique a pour but de définir les outils formels et les modèles qui nous permettront de décrire la structure métrique des œuvres poétiques de Mathias E. Mnyampala. En particulier lorsqu'il s'agit d'innovations métriques de sa part. Nous voulons être en capacité de les comparer de manière *formelle* et *objective* avec les compositions classiques. Comme la majorité des poètes d'expression swahilie du XX^{ème} siècle qui composent en suivant des règles quant à la métrique, Mathias E. Mnyampala a écrit suivant les règles des deux seuls genres UTENZI et SHAIRI. De même nous verrons que ses innovations ne sont pas des créations *ex nihilo* mais qu'elles s'inspirent des principes et des paramètres de ces deux genres classiques, qu'il transforme ou complète mais toujours en restant dans leur cadre de pensée de la métrique classique. Mathias E. Mnyampala assemble et innove sans cesse sur la base du pré-existant. D'une certaine manière nous pourrions nous arrêter à cette description des deux seuls genres qu'il utilise. Mais ce n'est pas le choix que nous avons retenu. En effet nous avons constaté que c'est au contact des descriptions des genres-mêmes que nos outils analytiques se développaient et s'enrichissaient. Les autres genres classiques sont sans doute porteurs de nouveaux enseignements que nous pourrions appliquer à l'analyse des poésies de Mathias E. Mnyampala. Des questions demeurent aussi, avec des approches contradictoires. Des auteurs comme Cheikh Kaluta Amri ou King'ei et Kemoli utilisent le principe des vers (*mishororo*) comme première base de leurs classifications des genres. Chez King'ei et Kemoli cette logique va jusqu'au remplacement du nom du genre SHAIRI au profit d'une dénomination d'origine arabe TARBIA qui signifie littéralement « faire quatre » ou *bantu UNNE* qui signifie littéralement « la quadricité » qui désignent toutes deux le nombre de *quatre* vers par strophe/*ubeti* dans ce genre. Nous avons vu qu'au contraire chez Shariff le nombre de vers par strophe/*ubeti* est un paramètre subalterne par rapport aux paramètres relevant, en premier lieu du *principe des rimes (vina)* et en deuxième lieu du *principe de la mesure (mizani)*. Dans l'analyse métrique puis l'analyse des techniques créatives, le *principe des vers (mishororo)* reste donc d'une application ambiguë : il est *premier* ou *dérivé* de l'action d'autres principes selon les auteurs. Chez Shariff par exemple, ce principe intervient après l'action des deux autres – qui ont déjà suffisamment caractérisé une œuvre. Le paramètre qui lui est associé du nombre de vers par strophe/*ubeti* de genre SHAIRI est d'*au*

moins quatre. Comme pour le nombre de parties par vers, le nombre de vers par strophe/*ubeti* caractérise le genre SHAIRI sur un plan typologique. Mais sur le plan ontologique, ce qui *fait* le genre est l'application conjointe des principes des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*). L'analyse des autres genres va nous permettre de hiérarchiser à notre tour l'action des principes. Nous proposerons une analyse où seuls le *principe des rimes (vina)* et le *principe de la mesure (mizani)* sont opérants de manière fondamentale. Comme le *principe des parties (vipande)*, le *principe des vers (mishororo)* apparaîtra comme dépendant de l'action conjointe du *principe des rimes (vina)* et du *principe de la mesure (mizani)* (Cf Deux axiomes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie :). Ce qui n'est qu'une simple affirmation pour le moment aura besoin de l'analyse d'autres genres pour être démontrée. En particulier de l'analyse d'un genre où le nombre de vers est indéfini et le *principe de la mesure (mizani)* inopérant, le genre UTUMBUISO (Cf Le genre UTUMBUISO). Une fois la nature et la hiérarchie des principes métriques et de leurs paramètres bien identifiées nous pourrons appliquer une grille d'analyse systématique aux différents genres classique et aux compositions qui innoveront sur leur base. Les processus créatifs pourront être analysés sur le plan superficiel de la typologie et sur le plan fondamental des modifications des principes que les innovations impliquent.

Une autre grande question reste ouverte sur le plan des principes et des paramètres métriques. A savoir, si la métrique des compositions en vers d'expression swahilie, qui a emprunté à l'arabe le nom même de poésie ou *shairi*¹²⁹, de métrique ou *arudhi*¹³⁰ et de strophe ou *ubeti*¹³¹ aurait pu aussi emprunter des principes et des paramètres à la métrique arabe classique. Le genre SHAIRI est le plus proche des mètres arabes ou perse et c'est sur sa

¹²⁹ Le radical *shā'ir* signifie « le poète » en arabe. Le *shā'ir* guidait la tribu et était le dépositaire d'une science magique où sa parole et ses rythmes visaient l'enchantement (ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM, 1991, Tome 9 : 231).

¹³⁰ Nous lisons dans l'*Encyclopédie de l'Islam* que l'« *'Ilm al-'arūd* est le terme technique qui désigne la métrique arabe ancienne. [...] dans ce sens plus large, *'Ilm al-'arūd* ne signifie pas seulement la science du mètre mais aussi celle de la rime. » (ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM, 1991, Tome 1 : 688).

¹³¹ En arabe, le radical sémitique *bayt* désigne de manière générale la maison ou la tente chez les nomades. C'est en prosodie que *bayt* désigne un vers (ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM, 1991, Tome 1 : 1174). La poésie arabe ancienne ne délimite pas de strophes comme unités métriques. Il y a donc une logique partagée entre l'arabe et le *kiswahili* qui utilise la notion de « demeure » comme une unité métrique mais une différence d'échelle métrique. Le *bayt* arabe est un vers divisé en deux hémistiches tandis que l'*ubeti* swahilie est une strophe faite de vers eux-mêmes éventuellement divisés en parties ou hémistiches.

base, en fonction des outils analytiques dont nous disposons à présent que nous allons pouvoir effectuer une comparaison et en tirer les conclusions qui s'imposent.

g. Etude comparative des métriques classiques arabe, persane et du genre SHAIRI de la poésie d'expression swahilie

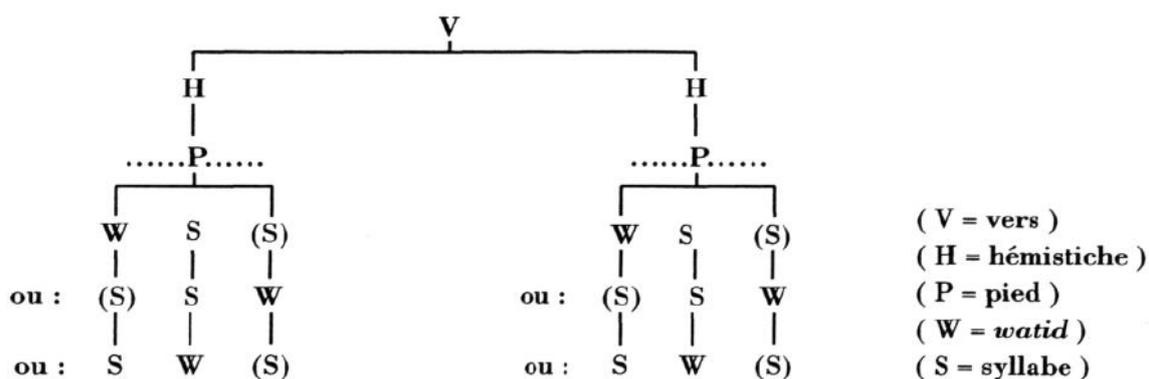
Une comparaison entre systèmes métriques suppose comme condition de possibilité que les éléments qui les caractérisent soient présentés de manière homogène. C'est le genre SHAIRI dans la poésie classique d'expression swahilie qui est le plus cohérent, du point de vue formel, avec les descriptions générales des métriques classiques arabe et persane. Nous allons donc présenter successivement le système arabe, persan et swahili (genre SHAIRI uniquement) avant de les comparer. L'influence, pour des raisons principalement économiques et religieuses, de la métrique arabe classique dans le vaste monde islamique au contact d'autres cultures qui l'intègrent dans leurs propres systèmes métriques et phonologiques est bien documentée (ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, Tome 1 : 698 et Tome 9, p. 231 sq) pour le monde arabe, la Perse, la Turquie, l'Inde musulmane, les Afriques, la Malaisie et l'Indonésie. Le monde swahili ne semble pas constituer une exception en la matière si ce n'est que sa relation avec le monde islamique passe à la fois par l'Arabie et la Perse. Il y a plusieurs périodes, l'une « arabo-persane » (VIII^{ème} au XV^{ème} siècle ap. J.-C.) et l'autre omanaise (XVII^{ème} au XIX^{ème} siècle ap. J.-C.) interrompues toutes deux par l'expansion européenne (SACLEUX, C., 1909a : pp XIII-XXI). Ce qui peut être de conséquence sur le plan de la métrique du fait du rôle religieux tenue par la poésie arabe dans la transmission du message islamique. En parallèle d'une islamisation précoce des Swahilis liée à la fois à l'intégration de la côte d'Afrique orientale dans les réseaux commerciaux de l'océan indien et à la proximité de la péninsule arabique par voie maritime, les poésies arabe et persane classiques ont influencé la poésie swahilie. Notre objectif est d'établir précisément dans quel domaine et à quel niveau ces influences ont porté. Une influence dans la structure métrique profonde-même des compositions poétiques d'expression swahilie nous semble cependant improbable ou faible tant les fondations phonologiques des métriques classiques swahilie et arabo-persane diffèrent inconciliablement. Sur le plan de l'Histoire, les points de passages et de communication entre l'Afrique de l'est, la Perse et l'Arabie sont un ensemble de relations et d'interactions beaucoup plus complexes qu'une seule influence arabe. Ce réseau

relationnel est par ailleurs mal connu dans le détail même si nous savons qu'il a réellement existé.

La critique de la pensée diffusionniste en matière de civilisation des auteurs européens du XIX^{ème} siècle a déjà été faite, de même que celle des présupposés d'inégalités des races humaines qui la sous-tendaient. Nous considérons ces critiques comme des acquis qui laissent le champ libre à l'étude de la poésie classique des Swahilis de la côte. Nous reconnaissons comme une évidence la contribution créative des Africains aux formes intellectuelles supérieures de la culture, qu'elle soit artistique, littéraire, architecturale, scientifique ou autre. En particulier lorsque nous nous attachons à l'étude d'une forme culturelle – ici la poésie d'expression swahilie classique – née sur le sol africain et écrite dans une langue africaine par des Africains, il apparaîtrait étrange de lui supposer une origine extra-africaine. Mais ceci dit, les relations entre le monde swahili et un monde islamique plus vaste, d'envergure mondiale, notamment les relations avec l'Arabie et la Perse demeurent un fait historique. Il s'agit d'un système d'interaction entre trois aires géo-culturelles qui prend place en Afrique, sur le rivage occidental de l'océan indien, au sein de populations de langue *bantu*, sur la longue durée à partir du premier millénaire de l'aire chrétienne. Le lexique terminologique de la poésie classique d'expression swahilie est manifestement compénétré d'emprunts à la langue arabe. Il nous pose une question qu'une idéologie anti-diffusionniste, inversement symétrique et réactive au diffusionisme, également erronée, ne peut pas éluder. La poésie d'expression swahilie classique s'enracine à la fois dans une base sociale africaine, swahilie, côtière et le monde islamique qui a structuré pendant des siècles le commerce dans l'océan indien. Nous ne pensons pas renouveler le péché d'orientalisme en constatant que les sociétés africaines swahilies ont pu être influencées par le Moyen-Orient. Encore faut-il savoir comment. Nous ne ferons pas œuvre d'historien, mais sur le strict plan de la comparaison des formes métriques de la poésie classique arabe, persane et le genre SHAIRI d'expression swahilie, nous pourrions obtenir des éléments de réponse – limités et précis - à cette question : qu'est-ce que la poésie classique d'expression swahilie ? Qu'est-ce qui fonde sur le plan de la métrique formelle son africanité et en même temps l'ancre dans la culture islamique plus vaste ?

Structure du vers (*bayt*) arabe classique :

Nous allons prendre comme base de nos comparaisons la présentation de Bohas et Paoli qui indiquent de manière synthétique la structure du vers (*bayt*) arabe classique ainsi que les différents pieds syllabiques qui le composent à un niveau plus élémentaire :



Source : Georges BOHAS et Bruno PAOLI « Métrique arabe : une alternative au modèle xalilien » in (BOHAS, G. et al, 1993 : 98).

La métrique arabe classique ne prend pas en compte la strophe mais le vers comme unité de mesure métrique. Ce vers ou *bayt* (pl. *abyāt*) qui signifie littéralement la « maison » dans toutes les langues sémitiques est fait de deux hémistiches ou *miṣrā'* (pl. *maṣārī'*). Le premier hémistiche est appelé *al-ṣadr* soit « la poitrine » en arabe et le second *al-adjuz* soit « le derrière » en arabe (ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1991, Tome 1 : 688). Les différents mètres arabes classiques sont le fruit de la combinaison de pieds distinctifs. Le pied est une unité syllabique structurée où un « noyau » dissyllabique, le *Watid* (W), est environné par une ou deux syllabes (S). Les différences entre pieds interviennent dans la combinaison de ces deux ou trois éléments qui produit des ensembles de trois ou quatre syllabes avec des noyaux initiaux, médians ou terminaux. Ce qui a été représenté sur le graphique par les emplacements variables des éléments (S) et (W) dans le pied (P). La métrique arabe classique marque également une différence au sein des *watid* suivant la *longueur des syllabes – brèves ou longues* – qui les composent et, au sein des pieds, vis à vis de la longueur de la ou des syllabes qui environne(nt) le *watid* (BOHAS, G. et al, 1993 : 97). Nous signalons dès à présent que la phonologie du *kiswahili* ne distingue ni la longueur des voyelles, ni la longueur des consonnes. Seul l'accent tonique qui modifie la tonalité de

l'avant-dernière syllabe d'un mot provoque un allongement de la durée vocalique. Mais il s'agit d'un phénomène phonétique et d'une portée restreinte. Il n'y a donc pas d'opposition phonologique entre des syllabes longues ou brèves en *kiswahili* (SACLEUX, C., 1909a : pp 6-10 ; ASHTON, E., O., 1962 : pp 3-5 et POLOME, E., C., 1967 : pp 36-59). Il est par conséquent *impossible* que la métrique des poésies swahilies classiques utilise, au même niveau élémentaire que celui où se situent les pieds polysyllabiques, le même système de mesure métrique que celui de la métrique arabe classique.

Structure du vers (*beit*) dans la poésie classique persane et principes fondamentaux de la métrique classique persane

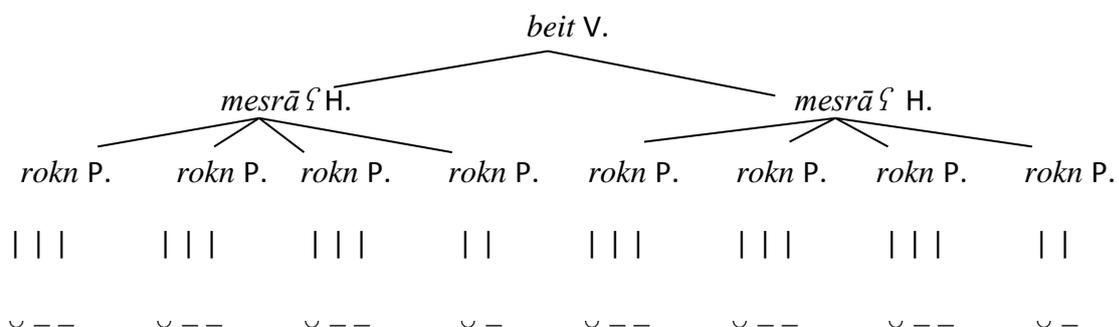
La métrique classique persane, comme la métrique classique arabe se fonde sur des pieds syllabiques où la longueur des syllabes est un paramètre fondamental et distinctif des différents mètres. Ce que confirme Thiesen :

« *The basis of Classical Persian prosody is the division of syllables into short and long (and overlong) syllables.* » (THIESEN, F., 1982 : 3)

« La base de la prosodie classique persane est la division des syllabes entre syllabes courtes et longues (et sur-longues). »

Comme le *kiswahili*, le persan retient de la langue arabe de nombreux termes attenants au lexique poétique. Dans des formes sonores que nous pouvons retrouver dans des sons très proches en *kiswahili*. Ainsi la métrique, ou « science de la prosodie » se dit *ʕelm e ʕaruz* en persan (THIESEN, F., 1982 : 6) et *elimu ya arudhi* en *kiswahili*. Ou le « tempérament poétique » qui décrit le don inné du poète pour la saisie intuitive du rythme des vers se dit *tabʕ e šāʕeri* en persan (THIESEN, F., 1982 : 6) et *tabia ya kishairi* en *kiswahili*. Les formes lexicales arabe, persane et swahilie sont quasiment les mêmes, à la différence phonologique près, sur le plan sémantique. Si la langue persane a emprunté manifestement à l'arabe, nous ne savons pas quels chemins les mots ont suivi pour atteindre le *kiswahili*. Emprunt direct à l'arabe, médiation par le persan ou itinéraires au cas par cas suivant les mots et les dialectes swahilis en fonction du temps? Sur le plan de la structure du vers (*beit*) à présent, la poésie classique persane fait exactement de même que la poésie classique arabe.

Nous reproduisons le schéma de Thiesen qui a traité la strophe de la poésie classique persane. Le schéma utilise les noms en persan des éléments métriques, nous y ajoutons en vue de la comparaison les mêmes abréviations que celles qu’avaient utilisées Bohas et Paoli pour la métrique arabe classique. A savoir (P) pour le pied, (H) pour l’hémistiche et (V) pour le vers.



Source: (THIESEN, F., 1982 : 12)

La structure et les termes descriptifs de la métrique du vers persan classique sont les mêmes que dans le cas de la métrique classique arabe : le vers (*beit* en persan, *bayt* en arabe) est scindé en deux hémistiches (*mesrāʿ* en persan, en arabe *miṣrāʿ*). Cette structure repose à un niveau élémentaire sur un système de pieds syllabiques où la longueur syllabique est distinctive du mètre. Le mètre, dénommé *bahr e motaqāreb*, probablement le plus répandu est structuré de la sorte :

« [...] *each mesrāʿ contains four arkān [sg. rokn], and each rokn consists of one short and two long syllables [...] except the last one which is apocopated [...]* » (THIESEN, F., 1982 : 12)

« [...] chaque *mesrāʿ* [hémistiche NDT] contient quatre *arkān* [sg. *rokn*] [pieds NDT] et chaque *rokn* [pied NDT] consiste en une syllabe courte et deux longues [...] à l’exception du dernier qui est apocopé [...] »

Le nom du mètre en persan *bahr* est apparenté à celui du genre ou mètre en *kiswahili bahari*. En persan les différents mètres résultent de la combinaison différente des pieds et de leur structure syllabique sur la base d’une opposition fondamentale entre syllabes brèves et syllabes longues. Les combinaisons qui font les mètres sont différentes entre la poésie persane et arabe mais toutes deux reposent sur le même système métrique fondamental de pieds syllabiques définis par les différentiels de longueur de leurs syllabes. Nous rappelons

que la langue swahilie ne connaît pas cette opposition de longueur. Considérons à présent la structure métrique du vers du troisième élément – swahili – de notre comparaison.

Structure du vers (*mshororo*) du genre SHAIRI (poésie d'expression swahilie) :

Le vers du genre SHAIRI peut être scindé en deux hémistiches comme c'est le cas dans la poésie classique arabe et persane. Nous avons vu que l'un des paramètres constants dans toutes les compositions de genre SHAIRI était le fait de présenter des vers scindés en deux parties. Mais ces parties ne sont pas toujours d'un décompte syllabique égal et ne sont donc pas systématiquement des hémistiches *stricto sensu* (Cf Courants où les parties de vers sont de décomptes syllabiques différents). Dans le genre SHAIRI-même, il existe donc déjà une différence d'avec les métriques arabe et persane sur le plan du décompte syllabique, égal ou non, des parties de vers. Cette première différence a trait au *principe de la mesure (mizani)* des vers indivis ou des parties de vers qui est fondamental dans la métrique des poésies classiques d'expression swahilie que nous avons analysées jusqu'à présent. Par ailleurs nous avons vu que le genre SHAIRI où le vers est divisé en deux hémistiches est celui de compositions classiques tandis que les vers à parties de longueurs inégales n'avaient pu être considérés avec certitude comme classiques. Il appert une autre différence formelle cependant entre la métrique swahilie classique et les métriques classiques arabe et persane. D'autres genres de la poésie d'expression swahilie classique ne sont pas toujours conçus comme structurés par des vers divisés en deux parties. Nous avons décrit le genre UTENZI (ou UTENDI) où le vers peut être indivis. Nous verrons aussi que le vers peut également être divisé en trois parties ou plus sous l'action des chaînes de rimes qui relèvent du *principe des rimes (vina)* (Cf Courant du genre WIMBO à trois chaînes de rimes et Courant du genre WIMBO à quatre chaînes de rimes). D'emblée, la métrique des compositions classiques d'expression swahilie témoigne de sa singularité vis-à-vis des métriques arabe et persane quant aux valeurs adoptées par le paramètre du nombre de parties par vers qui est, dans le cas swahili uniquement, *variable*. Cette deuxième différence de la poésie classique d'expression swahilie que nous rencontrons a trait au *principe des parties (vipande)* lui-même dépendant du *principe des rimes (vina)* (Cf Principe des rimes (*vina*) → principe des parties (*vipande*)). Nous allons cependant poursuivre notre comparaison en prenant la structure du genre SHAIRI à deux hémistiches hexasyllabiques ou octosyllabiques qui est une structure métrique classique qui se prête à la comparaison avec les vers classiques arabe ou persan de même

forme. Car la question soulevée par la parenté du vocabulaire terminologique d'origine arabe de la poésie swahilie reste ouverte. En quoi cette proximité terminologique viendrait-elle rencontrer une proximité sur le plan de la métrique ? Nous continuons à réutiliser les abréviations de Bohas et Paoli dans notre présentation de la structure du vers de genre SHAIRI à deux hémistiches. Soit (V) pour vers, et (H) pour hémistiche écrits à côté des termes swahilis.

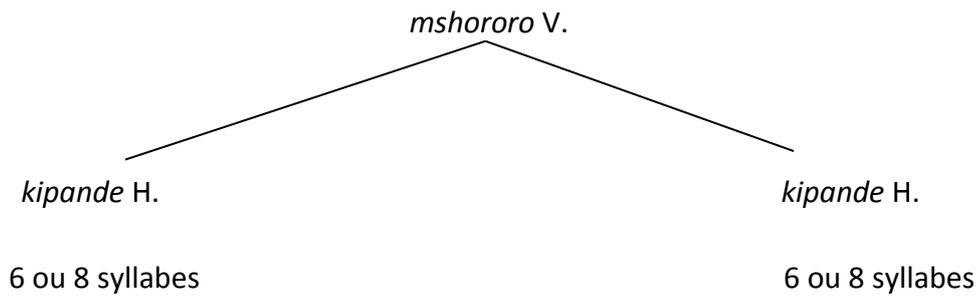


Figure 1 : structure du vers dans le genre SHAIRI des courants 6/6 et 8/8 de la poésie classique d'expression swahilie

Dans ce genre classique SHAIRI d'expression swahilie et ces deux courants précis 6/6 et 8/8, le *principe des parties (vipande)* s'applique de manière identique à celle du vers arabe ou persan. Le vers est divisé en deux hémistiches. La métrique swahilie classique distingue de manière singulière la longueur hexa- ou octosyllabique de ces deux hémistiches du fait du *principe de la mesure (mizani)*. C'est le seul point commun car nous voyons que les trois métriques - swahilie, arabe et persane - ne se fondent pas sur le même système de mesure. Il n'y a pas de pieds polysyllabiques dans le système métrique swahili dont les deux principes fondamentaux, le *principe des rimes (vina)* et le *principe de la mesure (mizani)* reposent sur des unités uniquement syllabiques. Le *principe de la mesure (mizani)* permet de constater l'existence d'une régularité dans le décompte syllabique des deux hémistiches et c'est l'action conjointe de ce principe et du *principe des rimes (vina)* qui permet de délimiter les frontières des hémistiches dans le vers et des vers entre eux au sein d'une unité métrique de niveau d'intégration supérieur aux vers et aux hémistiches : la strophe/*ubeti*. Le *principe des parties (vipande)* donne le même résultat – deux hémistiches – dans le vers que dans les métriques arabe et persane mais c'est une logique différente qui les produit dans le vers classique swahili. Deux chaînes de rimes syllabiques structurent et découpent la strophe/*ubeti* : il s'agit des chaînes de *rimes a* internes au vers (*vina vya kati*) et ici médianes

(*vina vya katikati*) et de la chaîne de rimes b finales (*vina vya mwisho*). Le *principe des vers* (*mishororo*) quant à lui s'exprime dans la métrique swahilie seule qui dispose de l'unité plus complexe qu'est la strophe/*ubeti*. La métrique arabe classique ne délimite pas de strophes dans les compositions et s'en tient au niveau du seul vers (*bayt*). Dans la strophe/*ubeti* (STR.) de genre classique swahili SHAIRI nous assistons à la répétition d'au moins quatre fois le motif métrique du vers. Ce qui introduit un niveau de complexité structurale plus important que dans le cas de la métrique arabe classique :

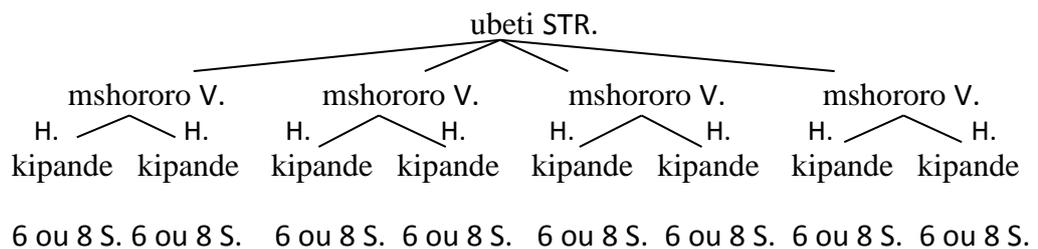


Figure 2 : structure d'une strophe/*ubeti* de quatre vers de genre SHAIRI dans les courants syllabiques 6/6 et 8/8

Ce rythme est fréquent dans les compositions classiques swahilies, il correspond au genre SHAIRI du courant 8/8 (*Cf* Courant à deux hémistiches octosyllabiques) ou 6/6 (*Cf* Courant à deux hémistiches hexasyllabiques). Nous voyons aussi que, si la structure d'ensemble est plus complexe dans le cas swahili, du fait de l'existence de la strophe/*ubeti*, la structure de base apparaît plus simple que celle de la métrique arabe ou persane. En l'absence de pieds et de la distinction entre syllabes courtes ou longues, l'hémistiche est caractérisé par un décompte du nombre de syllabes qui le compose (*principe de la mesure (mizani)*). Les valeurs attribuées à ce décompte syllabique ainsi que le nombre de parties par vers constituent les courants syllabiques dans les genres poétiques classiques d'expression swahilie. Ce sont ces courants syllabiques et le nombre et l'orientation des chaînes de rimes syllabiques dans la strophe/*ubeti* qui sont des paramètres propres à la métrique swahilie classique. L'identité et la singularité des mètres de la poésie classique swahilie dépend en dernière analyse du *principe des rimes (vina)* et du *principe de la mesure (mizani)* qui conditionnent l'existence et le nombre de vers par strophe/*ubeti* et de parties par vers ainsi que le décompte syllabique de ces parties.

Conclusion

La métrique des compositions classiques de genre UTENZI (ou UTENDI) et SHAIRI de la poésie d'expression swahilie est de manière générale différente et indépendante de la métrique arabo-persane classique. D'abord, les mètres classiques d'expression swahilie sont définis au niveau strictement syllabique par un *principe des rimes (vina)* et un *principe de la mesure (mizani)* qui délimitent dans la strophe/*ubeti* des vers et éventuellement des parties de vers caractérisées par leurs décomptes syllabiques. Les mètres classiques d'expression swahilie ne connaissent pas la distinction entre syllabes brèves et longues qui fonde l'existence du système métrique des pieds syllabiques dans les mètres classiques arabes ou persans. A ce niveau fondamental de la syllabe, la métrique swahilie classique compte et identifie la valeur phonologique des syllabes (cas des chaînes de rimes) tandis que la métrique arabo-persane classique s'attache à la longueur des syllabes (brèves ou longues) et aux combinaisons que des différentiels de longueur syllabique (rythmes) peuvent induire dans des pieds syllabiques. Ensuite le principe du découpage syllabique des vers dans la métrique swahilie classique aboutit à un nombre de parties par vers variable. Le vers n'est pas systématiquement scindé en deux hémistiches comme c'est le cas du vers arabo-persan classique mais il peut être indivis ou scindé en trois ou en quatre. Enfin, le vers entre dans une structure plus complexe, la strophe/*ubeti*, qui est une échelle inconnue de la métrique arabo-persane qui reste au niveau du vers.

Sur le seul plan de la métrique formelle nous voyons que la métrique swahilie classique n'est pas de manière générale dérivée de la métrique arabo-persane dont elle diffère sur de nombreux points essentiels. Le genre SHAIRI pris en son courant syllabique où le vers est fait de deux hémistiches hexasyllabiques ou octosyllabiques est l'exception de la métrique swahilie classique qui est la plus proche structurellement de la métrique arabo-persane. Il y a bien un vers et des hémistiches en commun. Mais il demeure que la strophe/*ubeti* n'existe que dans la métrique swahilie et que le système des pieds syllabiques n'existe que dans la métrique arabo-persane. C'est à dire que la métrique swahilie classique est indépendante complètement de la métrique arabo-persane. Ce fait d'expérience vient rejoindre l'avis majoritaire des poètes eux-mêmes. L'enquête réalisée en Tanzanie et au Kenya par

Mugyabuso Mulokozi et T. S. Y. Sengo auprès des poètes d'expression swahilie a donné les résultats suivants : 2,4% pensent que la poésie swahilie a été initiée par l'Islam et la poésie arabe, 40,2% pensent qu'elle a été initiée par les danses africaines et les littératures orales, 17,8% ne savent pas et 15,4% donnent d'autres origines (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 25). Pourtant King'ei et Kemoli résument bien un avis répandu au sujet du genre SHAIRI, qu'ils appellent UNNE du fait du paramètre du nombre de vers par strophe/*ubeti* fixé à « 4 » :

« *Kulingana na maoni ya wachambuzi wengi wa ushairi wa Kiswahili, mtungo wa unne ulipata athari nyingi kutokana na ushairi wa Kiarabu. Athari moja kuu ni kutumia mapigo au mdundo wa kimuziki katika mpangilio wake wa mizani na vina.* » (KING'EI, K. *et al* : pp 19-20)

« Selon l'avis de nombreux analystes de la poésie swahilie, la composition à quatre vers a reçu de nombreuses influences de la poésie arabe. Une influence principale est d'utiliser les percussions ou le rythme musical dans son agencement de la mesure et des rimes. »

Des analystes en effet considèrent que la poésie d'expression swahilie *en général* a été influencée par la poésie arabe. J. W. T. Allen, nous fait également part de cette présomption d'arabité dans la poésie tout en émettant des doutes quant à cette affirmation :

« *It requires much further study to be able to say to what extent the origins of Swahili verse are to be found in Arabic or other languages, but it is clear that the Swahili, like the Arab, values craftsmanship as much as inspiration.* » (ALLEN, J., W., T., 1971 : pp 7-8)

« De plus amples recherches sont requises afin d'être capable de dire dans quelle mesure les origines du vers swahili se trouvent dans l'arabe ou dans d'autres langages, mais il est clair que les Swahilis, comme les Arabes, valorisent autant l'artisanat que l'inspiration. »

La première observation qu'il nous semble convenir de faire pour bien interpréter cette citation est de la remettre en son contexte. Il s'agit de l'introduction du livre *Tendi* où J. W. T. Allen présente de manière précise la tradition littéraire swahilie ainsi que le mètre du genre UTENDI. J. W. T. Allen donne sa description minutieuse du mètre mais aussi des transcriptions des mélodies sur des partitions musicales des différents modes de récitation qui l'accompagne. Dans tous ces passages le mètre est décrit en lui-même et n'est jamais comparé avec un mètre d'origine arabe. Ce n'est qu'à la fin de sa description qu'Allen nous fait part du soupçon d'arabité ou d'extranéité qui pèse sur le vers swahili tout en le

relativisant. Il est donc étrange de désorienter le lecteur en dehors du monde swahili en ce point de la démonstration tandis que les passages précédents n'ont pas effectué une analyse comparative des mètres. Notre interprétation est que le lecteur reste désarmé face à cette présentation qui jette en même temps le doute sur la capacité de création propre des Swahilis quant au mètre. En quoi le vers de cette poésie classique des Swahilis qui est écrite en *kiswahili* devrait trouver son origine dans la langue arabe ou d'autres langues à l'identité imprécise ? Enfin, la référence à l'artisanat et à l'inspiration, évoque une caractéristique commune aux arts arabe et swahili qui est de ne pas s'inscrire dans un paradigme esthétique européen. En effet, la théorie de l'art européen effectue la distinction entre les arts mécaniques – dont fait partie alors l'artisanat - et les arts libéraux – dont fait alors partie la poésie et « l'inspiration ». L'art swahili est étranger à cette distinction hiérarchique qui place le libéral au-dessus du mécanique et par-là valorise de la même manière l'art de l'artisan et l'art du poète dans le maniement des mètres. Mais de ne pas être communément européens pour les Swahilis et les Arabes ne signifie pas être les mêmes.

C'est ce soupçon d'extranéité des Swahilis, qui n'est pas factuellement fondé et se transmet d'un auteur à l'autre, qui nous semble se répercuter chez King'ei et Kemoli. Mais leur affirmation quant à l'arabité massive du genre SHAIRI devrait se préciser et se fonder sur des preuves objectives. Nous avons démontré que cette influence ne portait pas sur la structure des mètres-mêmes de la poésie classique d'expression swahilie. King'ei et Kemoli évoquent donc une influence mais n'illustrent pas leur propos par une analyse ou un exemple dans leur précis de poésie. Un seul domaine est évoqué - pourquoi ne pas donner plus d'exemples si l'arabité du genre SHAIRI est si massive ? Nous comprenons que l'influence arabe serait liée au mode de restitution orale et chantée des poèmes à quatre vers. Nos propres observations faites à Dar es Salaam en 2010 où nous avons engagé un chanteur professionnel ou *mghani* pour qu'il chante deux poèmes de genre SHAIRI tirés du *Diwani ya Mnyampala*, ULIMWENGU NI SARABI « le monde est un mirage » (Cf VID_MGH1 (Ulimwengu ni Sarabi)) et ZAMA ZETU ZA SIASA « notre époque politique » (Cf VID_MGH2 (Zama Zetu za Siasa)) nous a conduit à écouter un mode de cantillation non-religieux des textes. Le *mghani* tenait le livre dans sa main et lisait les textes en les chantant sur ce mode, sans accompagnement par un instrument de musique. Il nous a proposé un choix de mélodies – qui ont un nom – qu'il pouvait appliquer à chaque poème. Nous lui avons demandé de

chanter les deux poèmes suivant la même mélodie, ce qu'il a fait. Si ces poèmes de genre SHAIRI du courant à deux hémistiches octosyllabiques (8/8) portent dans leur mètre la possibilité d'être chantés suivant plusieurs mélodies différentes. Si un chanteur du XXI^{ème} siècle est capable de chanter des compositions des années 1960 qu'il lit et qu'il découvre pour la première fois. Il nous semble que cela est possible, non pas par un rythme propre inscrit dans la composition, mais par l'existence d'un système de traduction du genre SHAIRI du courant 8/8 en des mélodies. Si le rythme était inscrit dans les vers eux-mêmes, il serait impossible de les chanter suivant des mélodies différentes ou, ce que nous avons observé et enregistré directement, de chanter la même mélodie sur deux compositions différentes dans leurs textes. Le vers de genre SHAIRI du courant 8/8 est, dans le cas des deux enregistrements vidéos que nous avons réalisés, un support structuré suivant le P.M. et donc prévisible. Sur ce support, le chanteur professionnel ou *mghani* peut prendre la liberté d'imposer des mélodies différentes, qui doivent certainement exister en un nombre indéfini. A l'évidence, la condition à remplir par ces mélodies est de respecter les rythmes syllabiques du courant où se succèdent des éléments faits de huit syllabes. Du fait de la disposition graphique des textes, nous constatons aussi que le *mghani* repère les refrains à la première lecture et les chante d'une manière particulière. L'affirmation de King'ei et Kemoli nous apparaît donc compréhensible de la sorte. Mais elle est en elle-même imprécise, non-démonstrée et relevant peut être du même préjugé général que cette poésie swahilie, dont le lexique terminologique a tant emprunté à l'arabe, devrait aussi nécessairement être influencée dans ses mètres ou ses modes de récitations par la poésie arabe. Dans le cas des mètres nous avons la certitude que ce n'est pas le cas. Dans le cas de la récitation dont nous avons été les témoins nous ne le savons pas. Il s'agirait d'un autre travail de comparaison qui ne mettrait pas en relation les différents systèmes métriques mais les échelles musicales utilisées dans le cas de la récitation de la poésie arabe et de la poésie d'expression swahilie. Nous retenons simplement qu'il n'est pas possible de poser l'arabité *a priori* d'un mode de cantillation et sans démonstration rigoureuse de nature comparative. Cette hypothèse d'arabité s'est déjà révélée fautive quant aux mètres des poésies classiques d'expression swahilie et aux structures linguistiques du *kiswahili*.

L'influence arabe ou persane porte sur un autre domaine et à un autre niveau d'analyse. Nous avons vu que des termes saillants de la terminologie poétique en *kiswahili* comme « métrique » *arudhi*, « strophe » *ubeti* ou « poésie » *ushairi* sont des emprunts à l'arabe ou au persan. L'emprunt du nominal qui signifie « strophe » soit *ubeti* en *kiswahili* est cependant ambigu car il reprend la logique « d'unité de base de la métrique » mais pas le même niveau hiérarchique dans la structure d'un poème. Les noms *bayt* en arabe et *beit* en persan désignent en effet le « vers » et non la strophe qui est une unité métrique proprement swahilie. Nous avons vu que la racine sémitique *bayt* a pour sens concret « demeure » en tant que plus petite unité d'habitation ou « famille » en tant que plus petite unité de parentèle au sein d'un clan ou d'une tribu (ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, Tome 1 : 1174). Dans la classification des genres de poésies d'expression swahilie, King'ei et Kemoli utilisent le paramètre du nombre de vers par strophe/*ubeti*. Ce nombre, donné sous sa forme arabe et swahilie, entre dans la composition du nom des genres-mêmes :

« *Tunaweza kuainisha aina za mashairi kwa mujibu wa idadi ya mishororo katika kila ubeti.*

Aina tutakazojadili ni hizi zifuatazo :

Nous pouvons regrouper les sortes de poésies en fonction du nombre de vers par strophe.

Les sortes dont nous parlerons sont les suivantes :

- *Tathmina* [étymologie arabe ; un vers par strophe/*ubeti* NDT]
- *Tahtnia (Tathnitha)* [étymologie arabe ; deux vers par strophe/*ubeti* NDT
synonyme *bantu* : UWILI¹³² et arabo-*bantu* TAWILI]
- *Tathlitha* [étymologie arabe ; trois vers par strophe/*ubeti* NDT
synonymes *bantu* : UTATU¹³³ ; WIMBO]
- *Tarbia* [étymologie arabe ; quatre vers par strophe/*ubeti* NDT
synonymes *bantu* : UNNE¹³⁴ ; SHAIRI]
- *Takhmisa* [étymologie arabe ; cinq vers par strophe/*ubeti* NDT
synonyme *bantu* : UTANO¹³⁵]
- *Tasdisa (Tashlita)* [étymologie arabe ; six vers par strophe/*ubeti* NDT
synonyme arabo-*bantu* : USITA¹³⁶]
- *Ukumi*¹³⁷ [étymologie *bantu* ; dix vers par strophe/*ubeti* NDT] »

(KING'EI, K. *et al*, 2001 : 16)

Une présence si massive des termes d'origine arabe dans le lexique terminologique pourrait nous faire croire que les mètres eux-mêmes sont empruntés à l'arabe. Mais l'influence arabe ou persane sur la poésie classique (et moderne) d'expression swahilie se limite à sa portée méta-linguistique. Les structures de la langue poétique, les mètres sont distinctivement africains tandis que les mots qui les décrivent peuvent avoir été emprunté à l'arabe directement ou par l'intermédiaire du persan. Cette influence

¹³² Abstraction forgée sur l'adjectif numéral *-wili* « 2 ».

¹³³ Abstraction forgée sur l'adjectif numéral *-tatu* « 3 ».

¹³⁴ Abstraction forgée sur l'adjectif numéral *-nne* « 4 ».

¹³⁵ Abstraction forgée sur l'adjectif numéral *-tano* « 5 ».

¹³⁶ Abstraction forgée sur l'adjectif numéral *-sita* « 6 » lui-même d'origine arabe.

¹³⁷ Abstraction forgée sur l'adjectif numéral *-kumi* « 10 ».

correspond à des éléments terminologiques qui parlent du langage poétique lui-même et permettent de l'analyser. Elle ne monopolise pas l'ensemble du lexique terminologique de la métrique classique swahilie. Nous avons vu que le genre (ou mètre) se dit *bahari* (étymologie arabo-persane sans équivalent *bantu*) et les courants au sein d'un genre *mikondo* (étymologie *bantu* sans équivalent arabo-persan). Aussi avons vu que les termes techniques arabes qui ont rapport au nombre de vers par strophe/*ubeti* ont parfois leurs synonymes *bantu* correspondant. Mais aussi des termes techniques n'ont pas d'équivalent en arabe ou en persan et ont une étymologie *bantu*. C'est le cas du nom de certains genres comme le genre UTENZI (ou UTENDI) et aussi de termes descriptifs d'éléments de la métrique comme *kipande*, littéralement « le morceau » pour désigner les parties de vers ou les hémistiches. La notion abstraite de modèle ou *ruwaza* est également fondée sur une étymologie *bantu*. Certains mots d'origine arabo-persane décrivent donc les mètres swahilis classiques qui, dans leurs principes-mêmes sont swahilis et différent des mètres arabo-persans.

Les deux principes fondamentaux et distinctifs de la métrique des compositions classiques d'expression swahili, le *principe des rimes (vina)* et le *principe de la mesure (mizani)* se disent avec des mots d'origine arabo-persane. Si le nominal swahili *mizani* qui désigne le décompte syllabique et les unités de mesures syllabiques qui le sous-tendent est d'une étymologie commune à l'arabe et au hindi *mizân* (SACLEUX, C., 1939 : 556), le nominal *kina* (pl. *vina*) est d'une remarquable ambiguïté entre l'étymologie arabe et *bantu*. Dans son étymologie arabe, le nominal *kina* désigne la rime syllabique (SACLEUX, C., 1939 : 556). Mais dans son étymologie *bantu* le nominal désigne une « eau profonde » et par extension « la profondeur de l'eau » (SACLEUX, C., 1939 : 556). Cette co-variation sémantique entre métrique et domaine aquatique, se retrouve de manière singulière dans le nom swahili d'origine arabo-persane qui désigne à la fois le genre ou l'océan, la mer, *bahari*. Une phrase comme « *bahari ina kina* » peut se traduire par « le genre a une rime » ou « la mer est profonde ». Étonnante convergence entre ce principe fondamental des mètres classiques d'expression swahilie qu'est le *principe des rimes (vina)* et la profondeur (*kina*) variable de la mer. La poésie classique swahilie est de même africaine en profondeur, de par ses principes fondamentaux, et (souvent) arabo-persane à la surface, dans ses descriptions métalinguistiques. En profondeur,

l'application des principes différencie absolument une métrique indépendante, africaine. Il n'y a pas de courants génériques définis par le décompte syllabique et le nombre des parties par vers ou de motifs d'orientation des chaînes de rimes dans la poésie arabo-persane classique.

L'influence arabe ou persane se retrouve aussi dans le lexique employé dans les vers. Il s'agit d'une tendance volontaire à la septentrionalisation du lexique que rend bien cette strophe/*ubeti* tiré de l'*Utenzi wa Omari bin Ghuweini* :

« <i>Haya mambo ya kutunga,</i>	Les questions de composition,
<i>Shariti uwe malenga</i>	Tu dois être un maître de poésie,
<i>Au maneno ya Manga,</i>	Ou les mots du Nord ,
<i>Uyajue udhuiha</i>	Que tu les connaites clairement »

(ABEDI, K., A., 1954 : 30)

En définitive, les mètres de la poésie classique d'expression swahilie sont indépendants dans leurs structures métriques des mètres classiques arabe ou persan. Il ne connaissent pas les pieds polysyllabiques de la métrique arabo-persane et sont délimités par deux principes autonomes, le *principe des rimes (vina)* et le *principe de la mesure (mizani)*. L'application conjointe de ces deux principes fonde le caractère distinctif de la poésie d'expression swahilie qui est dotée de ses propres mètres. C'est dans le domaine lexical, et non pas métrique, que l'influence arabo-persane est majeure. Il en va ainsi de manière générale dans la langue swahilie qui emprunte – en premier lieu son nom – entre 30 et 50% de son vocabulaire selon les domaines à l'arabe ou au persan. Mais dans le cas de la poésie l'influence est plus importante. Elle se ressent dans le domaine métalinguistique de la terminologie technique de la description des différents mètres ou dans les noms des différents genres. Et aussi, il y a une volonté de la part des poètes – *qu'ils soient musulmans ou non* – de prendre comme référence le Nord, la Mecque, et plus particulièrement de privilégier les mots d'origine arabe ou persane qui sont considérés comme appartenant au registre supérieur de la langue et à la langue poétique. C'est de cette manière que la poésie classique d'expression swahilie est à la fois africaine et arabo-persane. Africaine dans ses mètres, africaine et arabo-persane dans son lexique.

Nous verrons que ce tropisme septentrional inclut également le privilège accordé aux formes linguistiques non-standard des dialectes du *Nord* du *kiswahili*. L'erreur était facile à commettre d'attribuer une origine moyen-orientale à cette forme d'art poétique africaine qui se décrit souvent dans des mots d'origine arabo-persane qu'est la poésie d'expression swahilie. L'erreur avait aussi été commise en linguistique où de premières impressions sur la langue swahilie y avaient vu (et continuent actuellement d'y voir) une sorte de « créole à base lexicale arabe ». Ce pour la même raison qui est la saillance et la fréquence élevée des mots d'origine arabo-persane dans le lexique swahili qui fait croire que la langue doit être elle-même apparentée à l'arabe. Elle a été corrigée en 1985 par Derek Nurse et Thomas Spear (NURSE, D. *et al*, 1985) qui ont démontré que le *kiswahili* était une langue strictement *bantu* quant à ses structures linguistiques. Pour les auteurs, « *The arabic material is a recent graft onto an old bantu tree* » (NURSE, D. *et al*, 1985 : 6), « le matériel arabe est un greffon récent sur un vieil arbre *bantu* ». Cette certitude n'était pas encore bien acquise dans le domaine de la métrique formelle des compositions classiques d'expression swahilie. Nous espérons que notre description formelle des mètres classiques d'expression swahilie UTENZI (ou UTENDI) et SHAIRI en a démontré l'africanité.

3. Les mers et leurs courants, « *bahari na mikondo yake* » : les autres genres classiques d'expression swahilie

La description analytique des genres classiques UTENZI (ou UTENDI) et SHAIRI nous a permis d'observer deux jeux de principes à l'œuvre dans la structure métrique des compositions d'expression swahilie. Le premier jeu, celui des principes fondamentaux qui sont à la source de l'existence des différents mètres est composé du *principe des rimes (vina)* [ci-après P.R.] et du *principe de la mesure (mizani)* [ci-après P.M.]. Le deuxième jeu apparaîtrait comme dérivé de l'application du premier : il s'agit du *principe des vers (mishororo)* [ci-après P.V.] et du *principe des parties (vipande)* [ci-après P.P.]. Un mètre donné se caractériserait donc par le nombre et l'orientation des chaînes de rimes [P.R.], le décompte syllabique des parties de vers [P.M.], le nombre de vers par strophe/*ubeti* [P.V.] et le nombre de parties par vers [P.P.]. Notre conception progressant de manière empirique, nous allons continuer de raffiner cette définition des principes en la confrontant aux données d'expérience que sont les vers d'autres genres classiques d'expression swahilie. Les outils analytiques ainsi définis seront ensuite appliqués à la description de l'œuvre poétique de Mathias E. Mnyampala et à ses processus créatifs qui procèdent *ex materia* – c'est à dire sur la base des principes métriques des œuvres pré-existantes, qu'il adapte et transforme le cas échéant. Il n'y a pas une liste fermée du nombre de genre poétiques du fait des variations entre les définitions métriques et les typologies des différents auteurs et du fait de la créativité des poètes. Le P.M. et le P.P. qui définissent des courants syllabiques dans les genres semblent également laissés dans leur application à la discrétion des poètes :

« *Hakuna anayejua kwa uhakika, ni bahari namna ngapi walizozitumia Waswahili ; Zaidi ya haya, katika kila bahari, mtungaji ana uhuru wa kuunda mikondo yake mwenyewe, na sidhani kama inayumkinika kukusanya mifano ya mikondo yote iliyotungiwa, kwa hivyo idadi yake haijulikani. Basi ni vigumu kuweza kuandika sheria za kutunga tungo za Kiswahili kwa ukamilifu.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 44)

« Personne ne sait avec certitude, combien de genres ont été utilisés par **les Swahilis** [c'est moi qui souligne NDT] ; De plus, dans chaque genre, le compositeur a la **liberté** [c'est moi qui souligne NDT] de fonder ses courants lui-même, et je ne suppose pas qu'il soit possible de rassembler tous les courants qui ont été composés, par conséquent leur nombre n'est pas connu. Bref, il est difficile de pouvoir écrire les lois de la composition des poèmes swahilis de manière exhaustive. »

Le Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964) a isolé les deux genres les plus connus : UTENZI et SHAIRI (ABEDI, K., A., 1954) et il est le premier, swahilophone et non pas Swahili, à avoir écrit un traité de métrique. Le premier traité de métrique des œuvres d'expression swahilie est rédigé par un Africain swahilophone du continent originaire de la région du lac Tanganyika. Né à Ujiji (actuelle Tanzanie) en 1924, le Cheikh Kaluta Amri Abedi, poète renommé d'expression swahilie et futur ministre de la culture tanzanien aurait même, selon la biographie rédigée par son fils le Cheikh Bakri Kaluta Abedi, un récit généalogique difficile à l'égard de la rive alors tanganyikaise (et actuellement tanzanienne) du lac Tanganyika. Son père, nommé Abedi bin Kaluta, est né à l'Est du Congo dans le village de Karamba, sur le rivage congolais du lac Tanganyika. Il atteint pour la première fois la ville d'Ujiji, de l'autre côté du lac, par la force en raison de son enlèvement par des inconnus alors qu'il était encore un enfant. Il aurait alors passé son temps près du lac les yeux rivés sur l'horizon qui lui cachait le rivage congolais dont il avait été arraché et dont il conservait la nostalgie :

« *Baba yake Amri, Abedi bin Kaluta, [...] Akiwa bado kijana wa miaka kama kumi hivi [...] akiwa yu shambani akila mahindi, alitekwa na watu wasiojulikana na kumleta hadi Ujiji. Yalikuwa maisha ya huzuni na maumivu kutokana na kutengana ghafla na wazazi wake. Kila mara kijana Abedi alipenda kukaa kando kando ya ziwa Tanganyika, ziwa refu la maji baridi duniani, akitafakari juu ya kilichokuwa kinaendelea upande wa pili wa ziwa.* » (ABEDI, B., K., 2010 : pp 1-2)

« Le père d'Amri, Abedi bin Kaluta, [...] Tandis qu'il était encore un enfant de dix ans environ [...] Alors qu'il était dans les champs et mangeait du maïs, fut enlevé par des inconnus qui le menèrent à Ujiji. C'était une vie de tristesse et de souffrances du fait de sa séparation brutale d'avec ses parents. Toujours le jeune Abedi aimait rester sur les bords du lac Tanganyika, le plus long lac du monde, à penser à ce qui était en train de continuer de l'autre côté du lac. »

Nous pouvons interpréter ce récit de multiples manières tout en rappelant qu'il s'agit d'une biographie et non d'une œuvre de fiction. Ujiji était une ville de transit des esclaves arrachés au Congo de l'autre côté du lac en direction de la côte de l'océan indien et de Zanzibar par la longue route caravanière. L'histoire personnelle attribuée par son petit-fils Bakri au père de Cheikh Kaluta Amri Abedi fait manifestement écho à cette dimension historique de la ville qui n'était certainement plus d'actualité dans les années 1930, à l'époque supposée de l'enlèvement. Sur le plan de la métrique et des genres poétiques d'expression swahili, le premier essayiste est un Tanzanien issu d'une famille de la région des grands lacs et dont le père avait les yeux tournés vers l'Est du Congo, prisonnier d'Ujiji (actuelle Tanzanie). Par son identité, Cheikh Kaluta Amri Abedi ne pourrait pas être inclus dans le projet patrimonialiste d'Ibrahim Noor Shariff qui veut restituer la propriété de la poésie d'expression swahilie aux Swahilis. Le projet de Shariff (SHARIFF, I., N., 1988) prend par ailleurs les Swahilis et leur tradition poétique comme référence et comme étalon de la poésie d'expression swahilie. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi, et son premier traité, y font l'objet d'une critique respectueuse mais longue et détaillée (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62). Pour Shariff, Cheikh Amri qui n'est pas originaire de la côte (et dont l'identité s'oppose à celle de la côte d'une certaine manière liée à l'histoire de la traite des esclaves en provenance du continent) écrit sur un sujet qu'il ignore. C'est pour cette raison qu'il n'isole que deux genres et commet des erreurs que Shariff expose et corrige. Comme le Cheikh Ahmed Nabahany (*Cf Utangulizi in* CHIRAGHDIN, S., 1987) et Bibi Zeina Mahmud Fadhil, tous deux originaires de Lamu (Kenya), Shariff isole treize genres de poésies swahilies.

La liste de ces genres conçus comme traditionnels et relevant en premier lieu du patrimoine des Swahilis de la côte est la suivante :

1. WIMBO¹³⁸
2. SHAIRI¹³⁹
3. ZIVINDO
4. UTENZI, UTENDI
5. UTUMBUIZO
6. HAMZIYA
7. DURA MANDHUMA/INKISHAFI
8. UKAWAFI OU KAWAFI
9. WAJIWAJI
10. TIYANI FATIHA
11. WAVE
12. KIMAI
13. SAMA, MAHADHI, SAUTI

(SHARIFF, I., N., 1988 : 45).

L'absence du genre NGONJERA, créé par Mathias E. Mnyampala à la fin des années 1960 et qu'Ibrahim Noor Shariff ne peut ignorer. Ou l'absence d'une catégorie recensant les compositions en vers libres (MASHAIRI HURU), elles aussi d'une introduction antérieure à la date de publication de son traité, c'est-à-dire 1988, montrent avec netteté qu'il est question ici, non seulement des poésies des Swahilis – donc de l'aire culturelle swahilie *stricto sensu* – mais aussi des poésies reconnues comme telles par une sorte de consensus des savants

¹³⁸ *Wimbo*, nom d'un genre particulier de composition et aussi d'une chanson en général.

¹³⁹ *Shairi*, nom d'un genre particulier et de la poésie en général.

Swahilis ou encore les traditions des Swahilis. Il n'est pas question d'innovation ici. Le fait que le genre (*bahari*) soit défini par la tradition (*mila*) dispense d'une définition objective en termes de principes et de paramètres. Il y a donc une forme d'arbitraire du genre liée à sa définition ethno-traditionnelle :

« *Bahari ni kumbo moja la tungo ambalo huweza kuwa na mikondo tafauti ndani yake.* »
(SHARIFF, I., N., 1988 : 44)

« Le genre est un rassemblement de compositions qui peut avoir des courants différents en son sein. »

Le livre ne définit par les principes, si ce n'est la pratique et les dénominations traditionnelles de la côte, qui président à ce « rassemblement » (*kumbo*) de compositions en un genre distinct. Au contraire de la définition des courants syllabiques qui eux dépendent du libre arbitre des poètes et sont caractérisés par le décompte du nombre de syllabes par partie de vers [P.M.] et le nombre de parties par vers [P.P.] :

« *Mikondo ni aina tafauti ya tungo katika bahari moja. Tafauti ya mikondo huwa ni tafauti ya hisabu za mizani.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 44)

« Les courants sont les différentes sortes de compositions au sein d'un genre. La différence des courants est une différence de décomptes des mesures. »

La position ethno-traditionnaliste de Shariff quant à la typologie des genres de poésies d'expression swahilie (pour lui des poésies swahilies) n'est pas la seule et nous pourrions rajouter des noms à cette liste des genres.

Nous avons vu la classification basée sur le nombre de vers (*mishororo*) par strophe/*ubeti* de King'ei et Kemoli qui introduit les 15 noms de genres supplémentaires suivants :

- TATHMINA [un vers par strophe/*ubeti*]
- TAHTNIA (TATHNITHA) – UWILI - TAWILI [deux vers par strophe/*ubeti*]
- TATHLITHA – UTATU - WIMBO [trois vers par strophe/*ubeti*]
- TARBIA - UNNE - SHAIRI [quatre vers par strophe/*ubeti*]
- TAKHMISA – UTANO [cinq vers par strophe/*ubeti*]
- TASDISA (TASHLITA) – USITA [six vers par strophe/*ubeti*]
- UKUMI [dix vers par strophe/*ubeti*]

(d'après KING'EI, K. *et al*, 2001 : 16)

Les genres WIMBO et SHAIRI sont partagés entre les listes de Shariff et de King'ei et Kemoli mais dans le cas d'un genre comme SHAIRI les définitions différentes de ces auteurs ne se recoupent pas quant aux résultats classificatoires. Chez Shariff en effet le genre SHAIRI à une strophe/*ubeti* faite de quatre vers ou plus et ce genre pourrait donc aussi rentrer sous d'autres libellés de King'ei et Kemoli qui l'ignorent apparemment. Aussi, notre démarche ne vise pas le recensement complet et parfait des différents genres de la métrique mais la compréhension du fonctionnement et de l'identité des principes métriques. La redondance, l'abondance, la contradiction dans l'information disponible nous intéresse toujours car notre définition empirique est guidée par les textes. Mathias E. Mnyampala ne compose d'ailleurs pas dans tous les genres mais essentiellement dans le genre UTENZI et SHAIRI et leurs transformations que nous voulons décrire.

L'enquête de Mugyabuso Mulokozi et T.S.Y. Sengo de 1995 sur la poésie d'expression swahilie a posé directement la question aux poètes tanzaniens et kenyans du nombre et de l'identité des genres. Ils sont arrivés à une liste de 30 éléments dont les 18 suivants qui n'apparaissent ni chez Shariff ni chez King'ei et Kemoli :

- MIZANI 12 qui compte les syllabes¹⁴⁰
- MTIRIRIKO qui s'avère être un type de genre SHAIRI utilisé par Mnyampala
 - (Cf Le MTIRIRIKO « FLUX » : un nouveau type de composition au sein du genre SHAIRI)
- KIKWAMBA
- MSHAZARI
- MAGHANI ou les chants du *mghani*, le chanteur professionnel de poèmes
- KASIDA
- MIZANI 6 qui compte les syllabes
- MCHANGANYIKO ou le « mélange »
- NGONJERA qui est un genre inventé par Mathias E. Mnyampala
 - (Cf Le genre NGONJERA :)
- GUNI ou « mauvais » qui recense les poèmes fautifs quant au décompte syllabique requis par un mètre [P.M.], peut-on considérer ceci comme un genre poétique ?
- MALUMBANO ou « palabres » que reconstitue Mnyampala
 - (Cf Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi*)
- MKUFU
- KWAYA

¹⁴⁰ Les auteurs ne donnent que le nom des genres. Les commentaires sont de nous.

- UNANE compositions de huit vers par strophe/*ubeti* qui ont échappé à King’ei et Kemoli
- KIDATO ou « entaille » qui est un type au sein du genre SHAIRI décrit par Mathias E. Mnyampala
 - (Cf *Les Mashairi ya vidato* ou « *mashairi* en entailles »)
- MAJIGAMBO
- KIBWAGIZO
- MSISITIZO ou « insistance », nouveau genre dérivé du genre SHAIRI et inventé par Mathias E. Mnyampala
 - (Cf Le nouveau genre MSISITIZO)

(d’après MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 83)

Les auteurs ont donné une liste non-triée des genres. Mais il ressort que les genres inventés par Mathias E. Mnyampala sont connus des poètes et que leurs noms apparaissent paradoxalement en dehors des traités de métriques. Si nous faisons la somme des noms de genres différents nous arrivons au nombre de 36 ! Il y a certainement des recouvrements et des problèmes de classification. Un type au sein d’un genre peut apparaître comme un genre et *vice versa* en fonction des auteurs, de même que les dénominations en nombre de vers par strophe/*ubeti* ne sont pas toujours distinctives. Mais il s’agit aussi d’une question de définition des auteurs, de créativité des poètes et l’espace de notre thèse ne peut prétendre réaliser une clarification rigoureuse à ce sujet. Nous voyons bien qu’une telle discordance au départ préjuge d’une difficile atteinte de la cohérence et de l’homogénéité à l’arrivée, à moins d’adopter une attitude normative. Ce n’est pas notre démarche ici qui est de comprendre et de décrire le fonctionnement interne de la métrique des compositions d’expression swahilie en en identifiant les principaux principes, paramètres et la structure hiérarchique de ces principes. Nous allons donc poursuivre notre exploration empirique des genres en vue d’affiner nos outils d’analyse des mètres.

a. Le genre WIMBO

De manière général, le nominal *wimbo* (pl. *nyimbo*) désigne des chansons. Il est construit sur la racine verbale –IMB- qui, dans le verbe *kuimba*, signifie « chanter ». *Wimbo* est aussi le nom particulier d'un genre qui est pourvu, contrairement aux chansons, d'une définition métrique rigoureuse :

« *Kitu kinachopambanua [différencie] bahari au kumbo la nyimbo kutokana na bahari nyingine ni idadi ya mishororo mitatu katika kila ubeti wake.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 45)

« Une chose qui différencie le genre ou le regroupement des *nyimbo* des autres genres est le nombre de trois vers dans chacune de ses strophes. »

Cette définition, claire, indique que le genre WIMBO est défini par un paramètre, celui du nombre de vers par strophe/*ubeti* qui a trait au *principe des vers (mishororo)* [P.V.]. Dans le cas du genre WIMBO ce paramètre est donc fixé exactement à TROIS vers par strophe/*ubeti* selon Shariff qui rejoint King'ei et Kemoli sur ce point qui définissent avec des synonymes et par le même paramètre un genre TATHLITHA – UTATU – WIMBO (KING'EI, K. *et al*, 2001 : 16). Cette définition nous pose deux questions. Le P.V. est parfois définitoire des genres comme c'est le cas ici et parfois non-définitoire. Le paramètre du nombre de vers par strophe/*ubeti* associé au P.V. est par exemple variable selon les auteurs dans le genre UTENZI (ou UTENDI) ou il est le même pour des genres différents. Il nous faut mieux comprendre les raisons de ces variations entre genres et dans le genre WIMBO-même car un autre auteur, K.W. Wamitila, considère que le nombre de vers par strophe/*ubeti* dans le genre WIMBO est de TROIS ou QUATRE (WAMITILA, K., W., 2006 : 158). Le P.V. est un point de contradiction dans la définition des genres. La deuxième question est liée à la première et en constitue peut-être la voie de règlement : en quoi le P.V., s'il dépend de l'action conjointe du *principe des rimes (vina)* [P.R.] et du *principe de la mesure (mizani)* [P.M.], est-il discriminant des genres entre eux ? Cette question devra prendre en compte un genre marginal, le genre UTUMBUIZO, où le P.M. est suspendu, pour bien comprendre l'articulation entre P.V. et P.R.

Pour le moment, nous nous attacherons à l'observation d'une caractéristique qui se manifeste plus clairement dans le genre WIMBO. A savoir l'existence de courants syllabiques définis par l'application conjointe du P.M. et du P.R. :

« [...] *bahari ya wimbo ndiyo iliyozaa kwa wingi mikondo au namna tofauti, kwa mujibu wa hisabu za mizani au vina.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 45)

« ... le genre WIMBO est celui qui donne naissance à une multitude de courants ou sortes différentes en fonction du décompte des mesures ou des rimes. »

Les chaînes de rimes qui expriment le P.R. découpent les vers en des parties dont le nombre et la décompte syllabique [P.M.] caractérisent des courants au sein du même genre WIMBO. Cette variabilité qui est autorisée dans le genre WIMBO est plus importante que dans les autres genres. Sur les trois vers (selon Shariff, King'ei et Kemoli) que compte la strophe/*ubeti*, il pourra y avoir jusqu'à quatre chaînes de rimes distinctes qui les divisent. Et ces chaînes pourront passer par des emplacements variables d'un vers à l'autre, ce qui définira des décomptes syllabiques des parties variables d'un vers à l'autre et autant de combinaisons possibles dans le nombre de courants syllabiques possible. Cette liberté de l'orientation et du nombre des chaînes de rimes [P.R.] conduit à la fragmentation des vers en une mosaïque parfaitement inconnue de la métrique arabe ou persane classique. Il s'agit aussi d'une liberté inconnue de la part des compositions en vers libres. Ici les contraintes de la métrique ne sont pas un carcan fermé à l'innovation mais la source d'un nombre indéfini de courants :

« [...] *hapana shaka kuwa mtungaji mwenye busara ataona kuwa upo uhuru mwingi katika kutunga kwa vina na mizani.* »(SHARIFF, I., N., 1988 : 48)

« [...] il n'y a pas de doute que le compositeur doté de sagesse verra qu'il y a beaucoup de liberté dans la composition en rimes et en mesures. »

C'est bien le même chemin créatif que va suivre Mathias E. Mnyampala qui augmentera cependant le degré de liberté en transformant les principes et les paramètres, mais sans jamais les abandonner.

Nous donnons les formes modélisées des onze exemples données par Shariff (SHARIFF, I., N., 1988: pp 45-49) qui nous montrent la grande variabilité du genre tout en gardant en

mémoire l'idée que cette liste est ouverte à la création d'autres courants syllabiques. La variabilité du genre est aussi la raison qui conduit à le définir par le P.V., c'est à dire par le nombre de trois (ou quatre) vers par strophe/*ubeti*. Bien que le P.V. ne soit pas très distinctif, il s'avère être le seul point commun qui relie les compositions de genre WIMBO entre-elles, si ce n'est la commune prolifération des courants.

Courants (*mikondo*) du genre WIMBO

Courants du genre WIMBO à deux chaînes de rimes

Courants du genre WIMBO à deux parties de décomptes syllabiques constants d'un vers à l'autre

Dans ces courants du genre WIMBO, les deux chaînes de rimes ont une orientation constante dans tous les vers de la strophe/*ubeti* où elles décrivent un motif en « double barre verticale ». Passant par des syllabes de même emplacement d'un vers à l'autre, les chaînes de rimes définissent des parties de décomptes syllabiques constants. Les parties de vers peuvent avoir des décomptes syllabiques égaux et en ce cas constituer des hémistiches dans le vers. C'est le cas de cette strophe/*ubeti* où les trois vers sont également divisés en des hémistiches hexasyllabiques :

« *Huba na mapendi* *yamezoningiya*

Hamu huitundi *hata saa moya*

Toba wangu kandi *huwat'i udhiya* »

Cet extrait d'une composition de Zena écrite à Mombasa en 1966 (SHARIFF, I., N., 1988 : 46) est écrite dans un dialecte du Nord du *kiswahili* qui diffère sur quelques points linguistiques du *kiswahili sanifu* (standard). Nous pourrions la traduire ainsi :

« La passion et l'amour comme ils m'ont pénétrée

le désir tu n'en prends pas soin même pas une heure

Mon regret est un trésor tu ne fais pas cesser la difficulté »

Nous avons vu que les formes non-standard du Nord constituaient une référence et un registre de langue élevé pour les poètes qui composent en suivant les principes métriques des rimes (*vina*) [P.R.] et de la mesure (*mizani*) [P.M.]. Ce quelle que soit l'origine géographique des poètes, c'est à dire qu'ils soient issus de la côte ou du continent, d'une zone dialectale du Nord ou du Sud du *kiswahili*. Dans cette strophe/*ubeti*, toutes les variations dialectales qui suivent relèvent de la phonologie et de la syntaxe des dialectes du Nord du *kiswahili* que nous allons présenter en contexte en raison de son attrait littéraire pour les poètes d'expression swahilie (Cf ROY, M., 2007a pour une description plus détaillée). Nous utilisons la notation API.

Le phonème /nd/ remplace le phonème /nz/ du *kiswahili* standard. Ainsi, les formes relevées dans la strophe/*ubeti* « mapendi », « huitundi » et « kandi » correspondent respectivement aux formes standard « mapenzi », « amour » ; « huitunzi », « tu n'en prends pas soin » et « kanzi », « trésor ».

La séparation entre les voyelles /i/ et /a/ est médiée par un semi-voyelle /y/, contrairement au standard qui marque très peu de graduation dans la transition. Nous lisons « yamezoningiya » et « udhiya » qui correspondent réciproquement, avec d'autres transformations, au standard « yalivyoniingia » « de la façon dont il m'a pénétré(e) » et « udhia », « difficulté ».

Le phonème /ɟ/ du standard est remplacé par /y/ dans l'adjectif « moya », « une » qui s'écrirait « moja ».

Le *t* écrit en italique correspond à un phonème /t̪/ spécifique des dialectes du Nord. Deux cas de figures sont possibles, soit le mot, comme « *Ṭoba* » appartient au stock lexical des dialectes du Nord et dans ce cas le standard, oublieux de la prononciation locale, notera un phonème /t/ avec une orthographe commune « toba ». Soit /t̪/ des dialectes du Nord correspond à la permutation systématique systématique avec /ch/ des dialectes du Sud, et du standard qui leur doit beaucoup. C'est la cas de la forme verbale « huwaṭ'i » qui correspond en standard à « huachi », « tu ne laisses pas ».

La forme dialectale « huwaṭ'i » écrit la racine verbale « -waṭ'- », « laisser » là où le standard écrit « -ach- ». La notation d'une semi-voyelle « w » et d'une aspiration « ' » sont propres à cette racine seule dans les dialectes du Nord et n'entrent pas dans des correspondances régulières entre standard et dialectes du Nord du *kiswahili*.

De même la forme dialectale « yamezoningiya » écrit la racine verbale « -ngiya », « entrer » là où le standard écrit « -ingia » sans que ce rajout d'un /i/ en initiale de racine suive une règle de correspondance régulière.

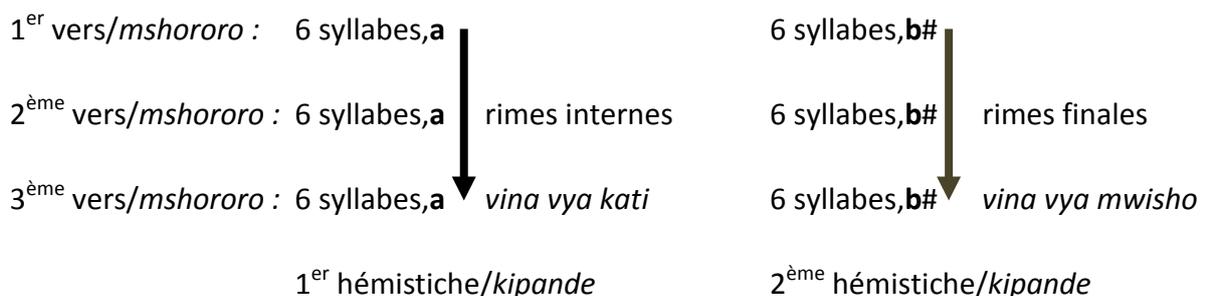
La paire de classe 7/8 qui a des préfixes KI/VI en standard présente une correspondance régulière dans ses préfixes dans les dialectes du Nord du *kiswahili* sous la forme KI/ZI. Ainsi des « choses » ne se disent pas « vitu » mais « zitu ». Il en va de même de l'affixe relatif « vyo » qui existe sous la forme « -zo- » dans ces dialectes. Cet affixe peut avoir une nuance de manière comme pour le standard. C'est le cas ici dans « yamezoningiya » qui s'écrirait « yalivyoniingia » pour un sens approchant « la façon dont il (l'amour) est entré en moi », tout en notant que l'aspect résultatif standard –me- n'admet pas d'affixe relatif et doit être remplacé par le marqueur du passé –li.

Sur le plan de l'analyse métrique à présent, la strophe/*ubeti* est faite de trois vers également divisés en deux hémistiches hexasyllabiques. Ce du fait de l'action de deux chaînes de rimes, l'une interne au vers et de valeur /ndi/, l'autre en finale de vers et de valeur /ya/. Ce courant se représente ainsi de manière générale :

Formule compacte :

WIMBO 3*(p=2 | 6,a-6,b#)

Modèle graphique



Une autre possibilité de découpage syllabique est le passage à des hémistiches octosyllabiques que nous trouvons dans la strophe/*ubeti* suivante de genre WIMBO :

<i>« Sinione ninyemee</i>	<i>nami nayuwa kusema</i>
<i>Ito hangalia dee</i>	<i>sitii changu kilima</i>
<i>Ikiwa mai yayee</i>	<i>kwa karibu yatafuma »</i>

Zena, Mombasa, 1976 (in SHARIFF, I., N., 1988 : 45)

« Ne me crois pas silencieuse	car je sais parler
Regarde avec tes yeux eh !	Je n’invente rien ¹⁴¹
Lorsque l’eau est pleine	bientôt elle débordera »

Le *kiswahili* de cet exemple n’est pas standard. La typographie particulière à des lettres comme *t* et *d* montre que comme c’est le cas dans les dialectes du Nord du *kiswahili* (principalement les dialectes kenyans et ex-somaliens) ces sons peuvent avoir des prononciations différentes du standard. Notons quelques autres différences dialectales propre aux dialectes du Nord du *kiswahili*. Ainsi le résultatif –me- du standard *nimenyamaa* « je me suis tue » est remplacé par un suffixe en –e de ce même aspect. Par un mouvement de rétro-harmonisation vocalique –nyamaa devient –nyamee puis –nyemee dans *ninyemee* « je me suis tue » dans le premier vers. Il n’y a là ni tendance à l’archaïsme de la langue poétique, ni licence poétique, mais bien l’expression de la grammaire courante d’un dialecte actuel de la zone Nord¹⁴² du *kiswahili*. La suppression du phonème /j/ dans le préfixe de la classe 5 : standard ji- exemple : jicho « un œil », dialecte du Nord : i- exemple ito « un œil » est aussi une variante dialectale septentrionale comme le remplacement déjà noté dans

¹⁴¹ Je m’écarte d’une traduction trop littérale de « sitii changu kilima » qui signifie en *kiswahili* « Je ne mets pas ma colline ». L’idée est celle d’un obstacle ou d’un problème que l’auteur du poème aurait créé d’elle-même ou chercherait à faire valoir.

¹⁴² Nous prenons bien soin de parler de dialectes du Nord du *Kiswahili* en général car l’identification précise de quel dialecte il s’agit serait un exercice malaisé sur la base d’aussi peu d’informations qu’une seule phrase écrite. Dans le cas de cette ‘wimbo’, l’auteur nous fournit des informations supplémentaires (SHARIFF, 1988 : 221). L’auteur de la ‘wimbo’ est une femme, Zena, et elle l’a écrite en 1976 à Mombasa. Si Zena était originaire de Mombasa, nous pourrions faire l’hypothèse que le dialecte du Nord que nous avons sous les yeux est un parler de Mombasa, sans aucune garantie. En bref, si nous pouvons reconnaître avec certitude des traits distinctifs permettant l’identification formelle des dialectes du Nord du *kiswahili*, même sur un échantillon linguistique restreint, nous ne pouvons en revanche pas identifier de quel dialecte il s’agit sur la base d’une échantillon limité.

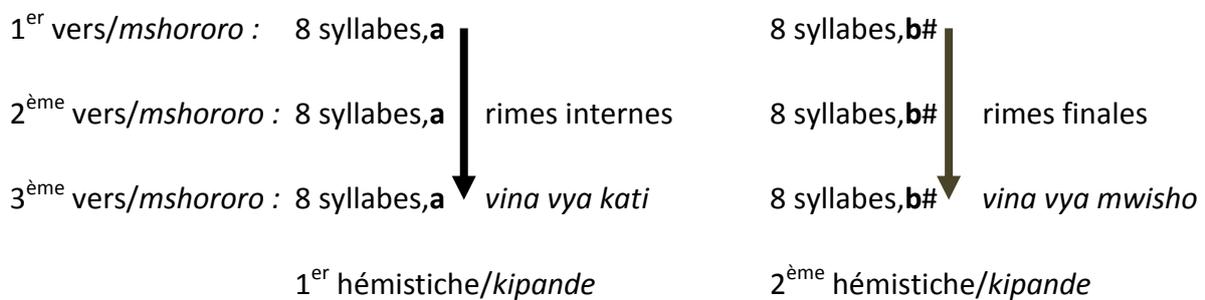
l'exemple précédent du son /ch/ du standard par le son /t/ que l'auteur note 't' en utilisant l'italique dans sa transcription. Enfin le phonème du standard /tj/ est dans les racines nominales absent : on remarque 'mai' « l'eau' pour le standard 'maji' ; ou remplacé par un glide noté 'y' dans 'nayuwa' « je sais » pour le standard « ninajua ».

Sur le plan de l'analyse métrique, la strophe/*ubeti* peut se représenter ainsi :

Formule compacte :

WIMBO 3*(p=2|8,a-8,b#)

Modèle graphique



Dans les deux cas (hémistiches hexasyllabiques ou octosyllabiques), le *principe des rimes (vina)* ou P.R. est exprimé par deux chaînes de rimes d'orientation constante en double barre verticale. La chaîne de *rimes a* passe par l'intérieur et ici le milieu du vers, ce sont des rimes internes (*vina vya kati*) ou rimes médianes (*vina vya katikati*). La chaîne de *rimes b* passe par les syllabes finales des vers et il s'agit d'une chaîne de rimes finales (*vina vya mwisho*). Nous constatons qu'à la différence du nombre de vers par strophe/*ubeti* près – TROIS ici dans le genre WIMBO et QUATRE au moins dans le genre SHAIRI – il s'agit exactement des deux mêmes chaînes de rimes que dans le genre SHAIRI (Cf Principe des rimes (vina) : rimes internes (*vina vya kati*), rimes médianes (*vina vya katikati*) et rimes finales (*vina vya mwisho*)). Si le P.R. s'exprime de la même façon dans les deux genres WIMBO et SHAIRI il faut donc nécessairement que le P.V., c'est à dire le nombre de vers par strophe/*ubeti*, les différencie. La description de Wamitila qui évoque des compositions de genre WIMBO à quatre vers nous semble erronée, à moins qu'il ne s'agisse à nouveau d'une confusion entre l'ordre oral et l'ordre graphique. Il n'y a pas d'exemple dans le dictionnaire qui définit le genre WIMBO comme suit : « *mishororo mitatu kila ubeti lakini inawezekana pia ukawa na muundo wa*

kitarbia » (WAMITILA, K., W., 2006 : 156) ; « trois vers par strophe mais il se peut également qu'elle est une structure de type *tarbia* [à quatre vers par strophe/*ubeti* NDT] ». Dans les deux courants syllabiques du genre WIMBO que nous venons de voir, cette incrémentation du nombre de vers par strophe/*ubeti* serait impossible car avec les deux mêmes chaînes de rimes *a* et *b*, la strophe/*ubeti* du genre WIMBO et SHAIRI à quatre vers par strophe/*ubeti* seraient isomorphes strictement.

D'autres courants syllabiques peuvent être décrits par les deux chaînes d'orientation en double barre verticale constante si la chaîne de rimes *a* interne (*vina vya kati*) ne passe plus par le milieu exact du vers. En ce cas, les deux parties de vers ainsi délimitées présentent des décomptes syllabiques inégaux entre eux mais constants d'un vers à l'autre. S'agissant de donner une vue analytique d'ensemble de la diversité des courants syllabiques qui prévaut au sein du genre WIMBO nous allons donner les formules compactes et les modèles graphiques en succession tandis que nous invitons notre lecteur à se reporter à la première annexe¹⁴³ pour obtenir le texte, la traduction, l'analyse des formes dialectales éventuellement présentes et l'analyse métrique détaillée des strophes/*beti* qui servent de support à la modélisation.

Nous avons les quatre courants suivants :

Dans le premier les chaînes de rimes [P.R.] délimitent dans chaque vers une partie quadrisyllabique suivie d'une partie octosyllabique [P.M.], soit la formule :

WIMBO 3*(p=2|4,a-8,b#)

Le deuxième courant suit la progression inverse avec une partie octosyllabique suivie d'une partie quadrisyllabique. Ce phénomène est reconnu par Shariff qui décrit ainsi la relation entre les deux courants syllabiques 4/8 et 8/4 : « *Mfano mwingine wa wimbo ulio na mkondo kinyume na uliotangulia* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 46) ; « un autre exemple de *wimbo* qui a un courant contraire au précédent. ». Soit la formule :

WIMBO 3*(p=2|8,a-4,b#)

¹⁴³ Chaque composition particulière se retrouve sous l'entrée correspondant à sa formule compacte dans la partie **1. Compositions du genre WIMBO** de la première annexe.

Le troisième courant voit la succession d'une partie hexasyllabique et d'une partie quadrisyllabique :

WIMBO 3*(p=2|6,a-4,b#)

Enfin, le quatrième courant syllabique est fait d'une partie octosyllabique suivie d'une partie pentasyllabique :

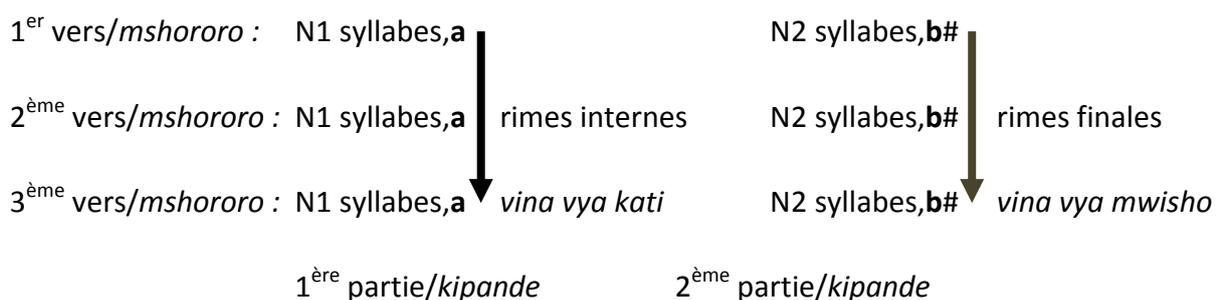
WIMBO 3*(p=2|8,a-5,b#)

Les courants définis par un parcours d'orientation constante des deux chaînes de rimes [P.R.] interne (a) et finale (b) suivant le motif de la « double barre verticale » peuvent se représenter en une formule et un modèle graphique généraux. Les décomptes N1 et N2 [P.M.] du nombre de syllabes dans la partie 1 et dans la partie 2 peuvent être égaux (cas des hémistiches) ou non. Le paramètre distinctif des courants ici est la constance du parcours des chaînes de rimes qui ne délimitent pas des parties de décomptes syllabiques différents en fonction de chaque vers.

Représentation générale :

WIMBO 3*(p=2|N1,a-N2,b#)

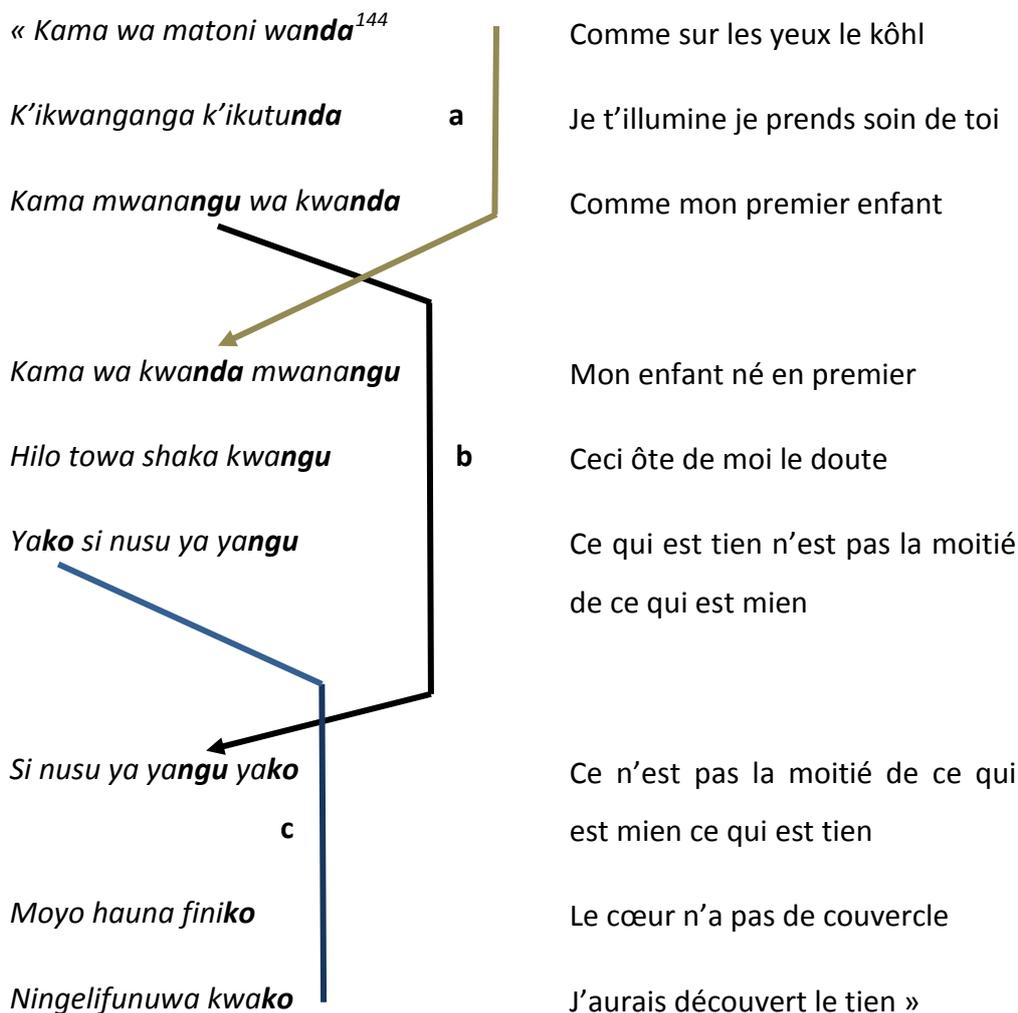
Modèle graphique



Cas particulier des rimes enfantines (*zina za zitoto*)

Le nom de ce courant est donné en dialecte du Nord par Shariff : « *wimbo wa zina (vina) zitoto* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 47) ou « *wimbo wa vina vya kitoto* » en standard, la composition de genre « *wimbo* à rimes enfantines ». Ce courant syllabique est défini par des chaînes de rimes inter-strophe/*ubeti* [P.R.]. Ces chaînes ne se limitent donc pas dans leur portée à la strophe/*ubeti* unitaire comme c'était le cas des chaînes de rimes intra-strophe/*ubeti* vues précédemment. Une chaîne quelconque comme la chaîne de rimes *b* ci-dessous prend naissance en partie interne du dernier vers d'une strophe/*ubeti*, elle se poursuit en inversant sa direction en passant en position de rime finale des trois vers de la strophe/*ubeti* suivante et vient s'éteindre en changeant une dernière fois de direction sur la partie interne du premier vers de la strophe/*ubeti* suivante. Ces motifs en forme de « crochet fermant » ou «] » qui sont à cheval sur trois strophes/*ubeti* se croisent dans le déroulement des strophes/*ubeti* et, une strophe/*ubeti* quelconque peut voir trois chaînes différentes de ces chaînes de rimes en «] » à l'échelle de ses trois vers (cas des chaînes de rimes *b*, *c* et *d* ci-dessous). Dans ce cas des rimes enfantines, le P.R. préside à un découpage syllabique très variable des parties. Des vers demeurent indivis, c'est le cas du deuxième vers qui ne comporte qu'une seule rime finale. D'autres, sont scindés en deux parties à des emplacements variables d'un vers à l'autre et dont les décomptes syllabiques [P.M.] fluctuent en conséquence. Les rimes sont le produit de permutations syntaxiques au sein du dernier vers d'une strophe/*ubeti* qui fournissent le texte du premier vers de la strophe/*ubeti* immédiatement suivante ce qui explique que les sonorités se retrouvent de proche en proche, d'une extrémité de strophe/*ubeti* à l'autre.

Il est nécessaire ici de donner un exemple concret de ces chaînes de rimes avant de passer à la formalisation. Nous ajoutons les chaînes et leurs orientations :



(SHARIFF, I.,N., 1988 : 47)

L'action des chaînes de rimes [P.R.] délimite des sections dans la strophe/*ubeti* qui, lorsqu'elles présentent des régularité dans le décompte syllabique [P.M], sont identifiables comme des vers [P.P.] et des parties [P.P.]. C'est le cas ici où des séquences octosyllabiques (les 2^{èmes} vers) alternent de manière régulière avec deux séquences octosyllabiques (les 1^{ers} et 3^{èmes} vers) divisées de manière aléatoires en fonction des

¹⁴⁴ Ce courant est remarquable pour l'étude des possibilités syntaxiques ouvertes à la poésie. Ainsi la première ligne en suivant l'ordre des mots courant se dirait « kama wanja wa machoni » ou « comme le kôhl sur les yeux ».

possibilités syntaxiques et sémantiques de permutations mais de manière constante en deux parties. Cet exemple des rimes enfantines nous montre que l'action conjointe du P.R. et du P.M. engendre non seulement le P.P., ce que nous savions de manière partielle (Cf Principe des rimes (*vina*) → principe des parties (*vipande*)) mais aussi le P.V. Il nous faut modifier notre description de la structure des principes métriques.

Conséquences sur la structure des principes métriques

Le *principe des rimes (vina)* [P.R.] et le *principe de la mesure (mizani)* [P.M.] sont des principes fondamentaux. Quant une régularité des décomptes syllabiques [P.M] est décelable entre les sections délimitées par les chaînes de rimes [P.R], des parties et des vers sont identifiables simultanément, ainsi que la strophe/*ubeti*. Le *principe des parties (vipande)* [P.P.] ne résulte donc pas uniquement de l'action du P.R. mais aussi de la possibilité d'une mesure régulière du fait du P.M. Cette articulation des principes est sensiblement plus complexe que ce que nous avons pu voir au premier abord dans l'étude du seul genre SHAIRI. Mais cette structure hiérarchique entre des principes fondamentaux, le P.R. et le P.M. et des principes dérivés, le P.P. en l'occurrence s'applique aussi au genre SHAIRI. En effet, pour qu'il y ait des parties dans une strophe/*ubeti* de genre SHAIRI, il faut qu'il y ait non-seulement l'action des deux chaînes de rimes internes (*vina vya kati*) et finales (*vina vya mwisho*) mais aussi un P.M. qui isole des régularités métriques dans les décomptes syllabiques de ces parties. A défaut nous pourrions avoir des vers de longueurs indéfinies, délimités par des chaînes de rimes aux parcours irréguliers comme nous le verrons dans le genre UTUMBUIZO (Cf Le genre UTUMBUIZO). Dans cette structure complexe des rimes enfantines, la perception de l'effet clivant des chaînes de rimes et des régularités des décomptes métriques nous indique que, comme le P.P., le *principe des vers (mishororo)* [P.V.] est dépendant des principes fondamentaux des rimes (*vina*) [P.R.] et de la mesure syllabique (*mizani*) [P.M.]. Lorsque les vers et leurs parties sont délimités, une régularité de niveau supérieur permet de reconstruire la strophe/*ubeti*.

Nous pouvons formuler ainsi la progression de notre définition de la structure des principes :

a) (principe des rimes (*vina*) [P.R.] ET principe de la mesure (*mizani*)[P.M.]) → (principe des parties (*vipande*) [P.P.] ET principe des vers (*mishororo*) [P.V.]

b) (principe des parties (*vipande*) [P.P.] ET principe des vers (*mishororo*) [P.V.]) → STROPHE/*UBETI*

Cette structure logique en implication prend position sur le caractère fondamental du P.R. et du P.M. et aussi exclut que le P.P. et le P.V. puissent être posés au départ pour comprendre la structure d'un mètre d'une composition d'expression swahilie. Ceci reviendrait à inverser la direction de l'implication. Notre hypothèse doit cependant continuer à être confrontée à d'autres genres de poésies d'expression swahilie afin de la vérifier, de la faire à nouveau évoluer ou de l'abandonner. Notre projet vise la seule analyse métrique formelle des genres et c'est à ce niveau que la hiérarchie des principes métriques, entre *principes fondamentaux* (P.R et P.M.) et *principes dérivés* (P.P. et P.V.) doit être interprétée¹⁴⁵. Nous venons de voir que le P.V et le P.P. s'expriment simultanément. Il n'y a pas d'abord un vers puis des parties ou à l'inverse des parties qui constitueraient des vers car au départ, il n'y a que des sections de rimes découpées dans la matière sonore brute ou les textes par des chaînes de rimes [P.R.]. Lorsqu'il y a régularité des ou dans les sections [P.M.], les deux éléments, vers et parties de vers, bien qu'entrant dans une relation partie-tout, sont définis simultanément. Le P.P. et le P.V nous semblent donc – à ce stade de l'analyse et sous réserve d'une éventuelle contradiction par l'expérience des genres poétiques d'expression swahilie – au même niveau hiérarchique. La strophe/*ubeti* est identifiée dans un deuxième temps, une fois que le P.P. et le P.V. ont pu s'exprimer. Une autre question reste en suspens qui est celui de la hiérarchie éventuelle des principes fondamentaux. Nous supposons que le P.R. est premier, qu'il y a d'abord clivage et ensuite mesure des éléments délimités. Il nous faudra le démontrer car rien n'exclut pour l'instant une égalité de niveau hiérarchique pour le P.R. et le P.M. Nous

¹⁴⁵ Nous pourrions nous demander si cette hiérarchisation des principes ne trouve pas un écho dans les processus cognitifs du poète en train de composer un poème. En particulier lorsque les vers sont composés mentalement sans le support d'une feuille de papier et d'un stylo. Cette étude dépasse le champ d'analyse qui est le nôtre.

donnons à présent la formalisation sous la forme d'une formule compacte des trois strophes/*ubeti* vues ci-dessus :

WIMBO WA ZINA (VINA) ZA ZITOTO

1^{ère} strophe/*ubeti* : $2^*(p=1 | 8, a\#) + (p=2 | 8, R(n1, b-n2, a)\#) |$
 2^{ème} strophe/*ubeti* : $(p=2 | 8, R(n1, a-n2, b)\#) + (p=1 | 8, b\#) + (p=2 | 8, S(n3, c-n4, b)\#) |$
 3^{ème} strophe/*ubeti* : $(p=2 | 8, S(n4, b-n3, c)\#) + (p=1 | 8, c\#) + (p=2 | 8, T(d, c)\#) |$
 et ainsi de suite...

Les lettres R, S, et T indiquent les opérations de permutations syntaxiques dans les vers initiaux et finaux. Seule la permutation des rimes a, b, c ou d est indiquée entre parenthèses tandis que c'est l'ensemble de l'ordre des mots d'un vers qui est modifié dans le texte même de l'exemple.

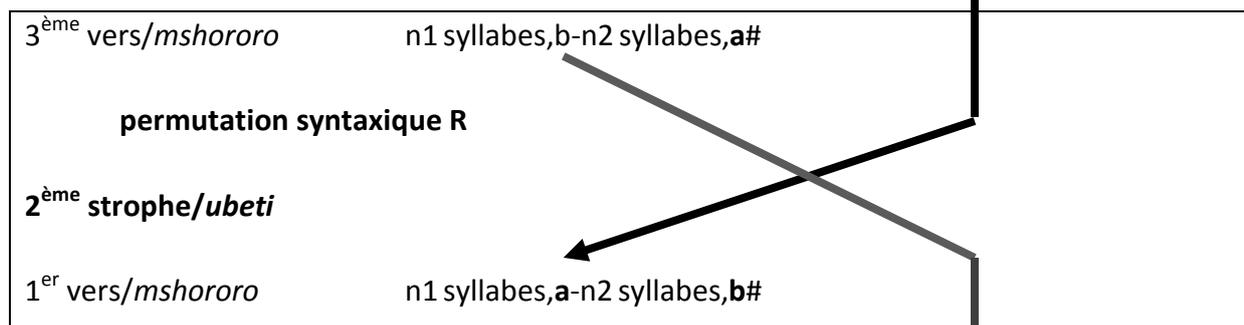
Modèle graphique

WIMBO WA ZINA (VINA) ZITOTO

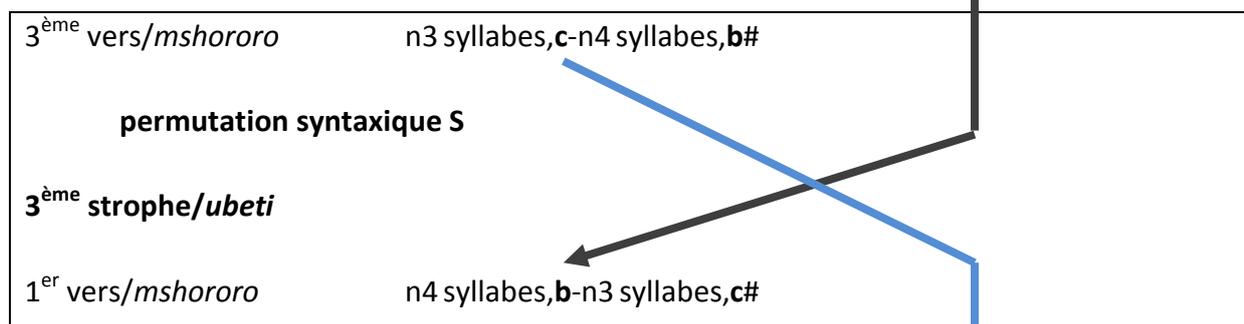
1^{ère} strophe/ubeti

1^{er} vers/mshororo 8 syllabes, **a#**

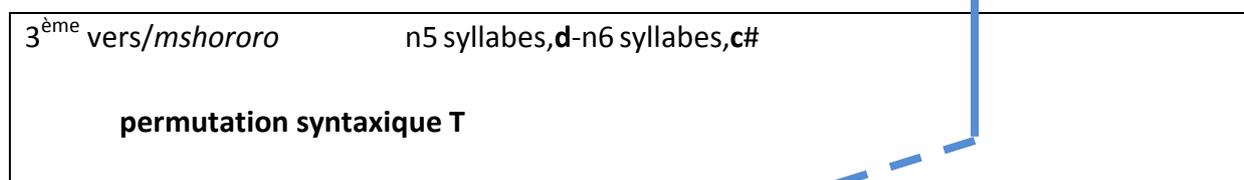
2^{ème} vers/mshororo 8 syllabes, **a#** *rimes en « L inversé » a*



2^{ème} vers/mshororo 8 syllabes, **b#** *rimes en « J » b*



2^{ème} vers/mshororo 8 syllabes, **c#** *rimes en « J » c*



et ainsi de suite ...

NB1 : Dans la première strophe/ubeti la première chaîne de *rimes a* ne peut s'initier dans une strophe/ubeti antécédente et décrit donc une orientation tronquée sur sa partie supérieure suivant un motif en « L inversé ».

NB2 : Dans l'exemple dont nous disposons, les permutations syntaxiques conservent les décomptes syllabiques n1, n2, n3 et n4 des parties qu'elles permutent. Ceci introduit une régularité supplémentaire qui facilite l'identification des parties et des vers.

Courants du genre WIMBO à deux parties de décomptes syllabiques variables d'un vers à l'autre

Nous trouvons deux exemples où les deux premiers vers d'une strophe/*ubeti* sont divisés suivant la répartition syllabique 2/8 ou 4/8 et le troisième vers est divisé en deux hémistiches octosyllabiques. Dans les deux cas, la chaîne de rimes internes (*vina vya kati*) qui délimite la première partie au sein du vers et son décompte syllabique, modifie sa direction dans le dernier vers qu'elle vient couper en son milieu. Aussi ce dernier vers est d'un décompte syllabique total plus élevé que les deux premiers vers car nous passons de 10 ou 12 syllabes à 16. A nouveau, c'est la régularité introduite par la présence d'une même chaîne de *rimes a* internes et d'une même chaîne de *rimes b* finales qui permet de rattacher ce dernier vers à 16 syllabes à l'ensemble constitué par la strophe/*ubeti*. Les formules compactes sont les suivantes:

WIMBO 2*(p=2 | 2,a-8,b#)+(p=2 | 8,a-8,b#)

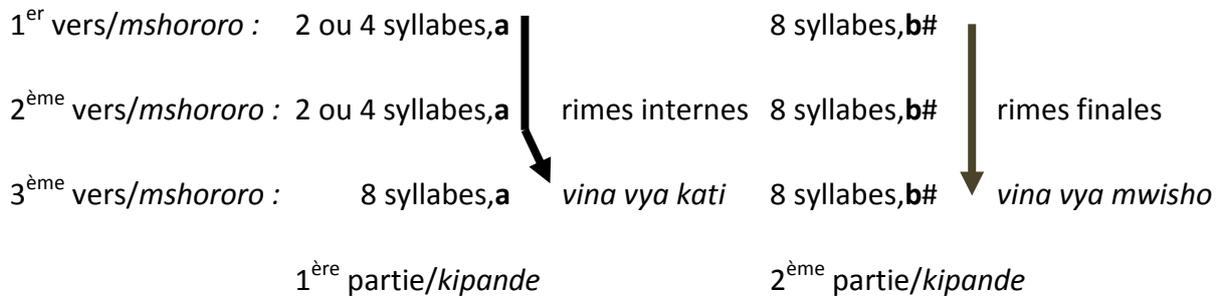
WIMBO 2*(p=2 | 4,a-8,b#)+(p=2 | 8,a-8,b#)

La partie octosyllabique est commune à quatre des six parties qui composent les vers de la strophe/*ubeti* et nous pouvons donc formuler une représentation plus générale.

Représentation générale :

WIMBO 2*(p=2 | 2 ou 4,a-8,b#)+(p=2 | 8,a-8,b#)

Modèle graphique

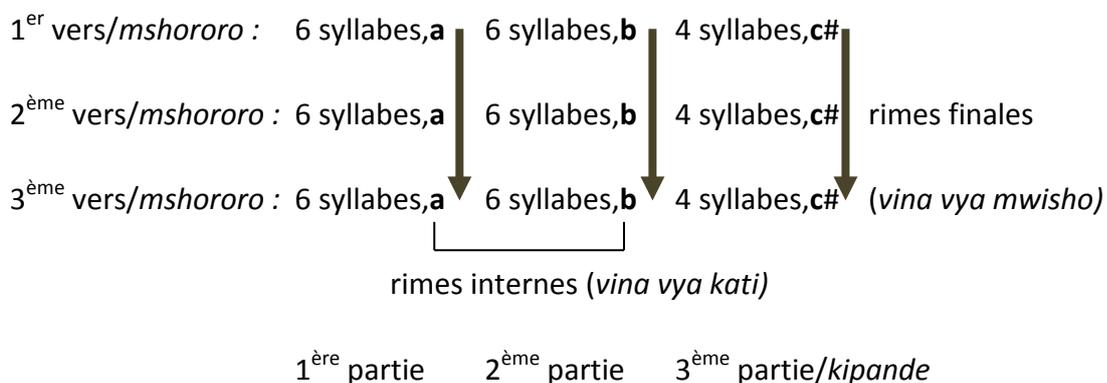


Courant du genre WIMBO à trois chaînes de rimes

La liberté du découpage syllabique s'exprime par les variations d'orientation des chaînes de rimes, elle peut également conduire à une augmentation du nombre de chaînes de rimes qui traversent les vers de la strophe/*ubeti*. Ici trois chaînes de rimes, deux internes et une finale, vont délimiter dans chaque vers trois parties de taille constante d'un vers à l'autre. En effet ces chaînes ont une direction constante et elles décrivent ensemble une « triple barre verticale » dans la strophe/*ubeti*. La formule compacte et la représentation graphique du résultat de ces parcours des chaînes de rimes qui délimitent des vers et des parties réguliers sont :

WIMBO 3*(p=3 | 6,a-6,b-4,c#)

Modèle graphique



Courant du genre WIMBO à quatre chaînes de rimes

L'augmentation du nombre de chaînes de rimes peut aller plus loin.

« Wimbo unaweza kuwa na vina zaidi ya vitatu pia ; mradi mishororo yake iwe mitatu. »

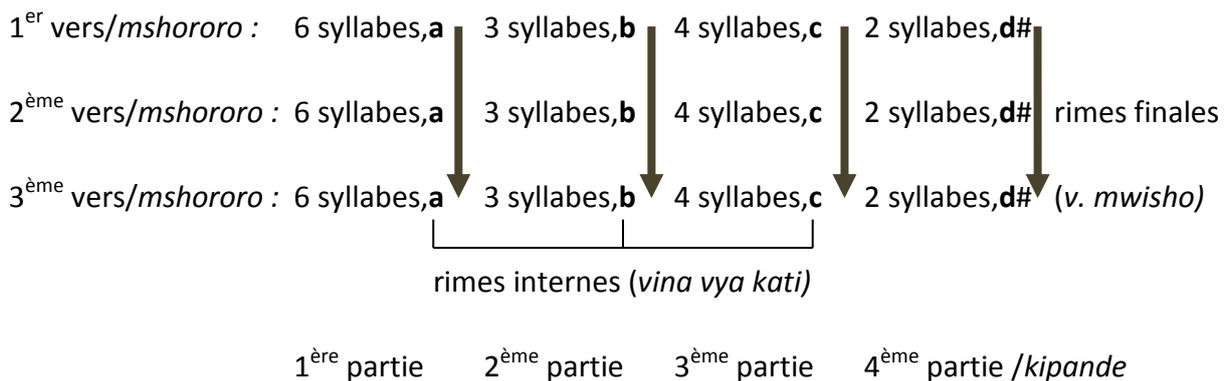
(SHARIFF, I., N., 1988: 47)

« Une composition *wimbo* peut aussi avoir plus de trois rimes [par vers N.D.T.] ; pourvu que ses vers soient [au nombre de NDT] trois. »

Le nombre de chaînes de rimes peut passer à QUATRE par vers suivant une orientation constante en « quadruple barre verticale », soit pour une strophe/*ubeti* les représentations :

WIMBO 3*(p=4 | 6,a-3,b-4,c-2,d#)

Modèle graphique



Conclusion

Le genre WIMBO nous a donné l'occasion d'observer le P.R. et le P.M. dans la situation où ces principes structurent des courants syllabiques variés. Nous avons vu que le nombre et l'orientation des chaînes de rimes étaient des paramètres pertinents dans le découpage des parties de vers. Ces chaînes, dont le nombre peut aller jusqu'à quatre dans les exemples dont nous disposons, délimitent des parties dans les vers suivant une potentialité indéfinie dans la création de nouveaux courants syllabiques qui dépendent du nombre de parties par vers et de leurs décomptes syllabiques. Les courants à trois ou quatre parties par vers sont très différents de la structure du vers classique arabe ou persan. Le P.R. est donc un principe

distinctif de la poésie d'expression swahilie dont nous observons l'action dans le genre WIMBO. Aussi nous avons mieux observé les effets d'un troisième paramètre des chaînes de rimes qui est leur étendue limitée à une strophe/*ubeti* ou non. Dans le cas de chaînes inter-strophe/*ubeti*, il faudra donc préciser leur portée. Les rimes enfantines (*zina za zitoto*) pouvaient porter par exemple sur trois strophes/*beti* consécutives. Enfin, la délimitation des parties de vers étant une propriété manifeste dans le genre WIMBO et ses courants syllabiques en quasi-mosaïque, nous avons pu établir une distinction entre des principes métriques fondamentaux, le P.R. et le P.M, et des principes dérivés de leur application : le P.P. et le P.V. qui, bien qu'ayant trait à des éléments, la partie et le vers, qui entrent dans une relation partie-tout, sont appliqués simultanément. Il nous reste à nous assurer de la primauté de l'application du P.R. vis-à-vis du P.M. dans un genre limite, le genre UTUMBUIZO, où l'application du P.M. est suspendue. Nous pouvons donc observer l'action du P.R. seul, c'est à dire l'action des chaînes de rimes lorsqu'elles isolent des éléments irréguliers sur le plan du décompte syllabique lié au P.M.

b. Le genre UTUMBUIZO

Le genre UTUMBUIZO se caractérise par un nombre indéfini de vers (*mishororo*) ou de sections (*vifungu*)[P.V.] délimités par des chaînes de rimes. Dans deux types de compositions de genre UTUMBUIZO, il n’y a pas de parties de vers caractérisables par une régularité des décomptes syllabiques [P.M.] et l’unité métrique qu’est la strophe/*ubeti* n’existe pas. C’est l’occasion pour nous d’observer les effets du P.R. quand il agit seul et d’en envisager les implications sur le plan de la structure hiérarchique des principes métriques. Les compositions sont habituellement improvisées et chantées :

« *Mara nyingi sana tungo zilitungwa wakati huohuo wa kuimba. [...] Mahadhi au sauti ya tumbuizo inafuata sana pumzi za huyo mtu anayetunga na kuimba. Hutegemea vilevile kituo cha maneno yana-yoimbwa. Kwa hivyo urefu na ufupi wa mshororo au kifungu kimoja cha utumbuizo unategemea wapi mtungaji-mwimbaji ametia kina chake.* » (SHARIFF, I., N., 1988: 52)

« De très nombreuses fois les compositions ont été composées à ce moment-même du chant. [...] Le rythme ou la voix des *tumbuizo* suivent beaucoup le souffle de cette personne qui compose et chante. La césure dépend de même des mots qui sont chantés. Par conséquent, le caractère long ou court d’un vers ou d’une section donnés de *’utumbuizo* dépend de l’endroit où le compositeur-chanteur a placé sa rime. »

Dans ce genre, nous voyons que la rime (*kina*) prévaut sur la quantification en nombre de syllabes (*mizani*) pour décrire un genre poétique car les sections (*vifungu*) délimitées par les chaînes de rimes sont de décompte syllabiques variables, élevés ou réduits. Ici le P.M. n’est pas pertinent et nous voyons qu’il n’est pas nécessaire pour faire un genre de poésie d’expression swahilie. La rime (*kina*) suffit. Hiérarchiquement, le P.R. est donc plus élevé que le P.M. dans la constitution métrique des genres poétiques.

Shariff définit trois types au sein du genre UTUMBUIZO (SHARIFF, I., N., 1988: pp 52-54) qui tous sont réunis par la valeur indéfinie du nombre de vers :

type 1 UTUMBUIZO : l'absence de décomptes syllabiques réguliers pour les sections (*vifungu*) au sein des phrases

« *Kuna tumbuizo za aina tatu; aina ya kwanza na inayotungiwa zaidi ni ya utungo ambao hauna hisabu maalumu ya mizani, lakini mwisho wa kila kifungu au mshororo humalizikia kwa kina. Utumbuizo wa aina hii huweza kuwa na kina kimoja au zaidi. [...] Mshororo wa utumbuizo wa aina hii unaweza kuwa na mizani cha-che na unaweza kuwa na mizani nyingi sana.* » (SHARIFF, I., N., 1988: 52)

« Il y a des *tumbuizo* de trois sortes ; la première sorte et qui est la plus utilisée est celle de la composition où il n'y a pas de décompte [syllabique NDT] spécifique des mesures, mais la fin de chaque section ou vers se termine par une rime. L'*utumbuizo* de cette sorte peut avoir une ou plusieurs rimes. [...] Le vers de l'*utumbuizo* de cette sorte peut avoir quelques mesures [syllabes NDT] ou de très nombreuses mesures. »

Comme il n'y a pas de décompte syllabique spécifique, nous observons les effets des chaînes de rimes seules [P.R.], sans le P.M., ce qui donne naissance à des vers de décomptes syllabiques irréguliers. L'auteur utilise alternativement les noms section (*kifungu*) ou vers (*mshororo*) pour désigner les éléments métriques délimités dans la chaîne sonore ou le texte par les rimes. Le nom section (*kifungu*) seul nous semble plus approprié car nous réserverons le nom de vers (*mshororo*) aux lignes graphiques ou orales qui entrent de manière régulière quant au décompte syllabique dans l'unité de la strophe/*ubeti*. C'est à dire que pour nous, les sections non-quantifiables quant au décompte syllabique seront systématiquement appelées des sections et que les sections quantifiables seront appelées des vers ou des parties de vers. Nous ne souhaitons pas employer le nom 'vers' de manière ambiguë. Shariff le fait mais, en introduisant la notion de section au regard de la notion de vers dans le genre UTUMBUIZO, il attire notre attention sur la différence qui existe entre vers quantifiable (quand le P.M. est pertinent) ou non-quantifiable. Nous constatons aussi que le P.V. est dépendant du P.R. seul. Mais le P.V. donne une expression incomplète lorsque le P.M. n'est pas pertinent : seules des sections (*vifungu*) sont identifiables et éventuellement assimilables à des vers de tailles syllabiques variables. Dans ce cas, le P.V. existe seul, sans le

P.P. Lorsque des régularités deviennent identifiables du fait de l'action du P.M., alors le P.V. et le P.P. dépendent simultanément du P.R. et du P.M. comme nous l'avons vu précédemment.

Conséquences sur la hiérarchie des principes métriques : le principe des rimes (*vina*) [P.R.] est premier

Le P.R. est le premier à s'exprimer et il est suffisant pour constituer un genre poétique, en l'occurrence le genre UTUMBUIZO. Cette hiérarchisation se représente de la sorte :

1. principe des rimes (*vina*) [P.R.]
2. principe de la mesure (*mizani*) [P.M.]

Une deuxième conséquence de cette structure hiérarchique est l'existence des sections (*vifungu*) du fait de l'action du P.R. seul qui permet alors au P.V. de s'exprimer seul. nous identifions alors une autre relation d'implication, plus simple que celle qui prévaut dans le cas où le P.R. et le P.M. sont tous les deux pertinents :

principes des rimes (*vina*) [P.R.] → principe des vers (*mishororo*) [P.V.]

Dans ce cas précis où seul le P.R. est opérant, le P.V. est défini seul ce qui n'exclut pas l'alternative où le P.V. et le P.P. sont définis simultanément que nous avons déjà identifiée dans le cas général. Alors dans ce dernier cas, le P.V. et le P.P. demeurent au même niveau hiérarchique.

type 2 UTUMBUIZO « petites et grande rimes »

Il ne s'agit pas de courants (*mikondo*) syllabiques dans ce genre mais bien de sortes ou types (*aina*) du même genre. Ici le type 1 et 2 ne se différencient que par une certaine façon de former des chaînes de rimes. L'auteur l'appelle les « rimes enfantines » et décrit aussi une structure hiérarchisée en rimes principale et secondaire ou petites et grandes rimes '*vina vidogo*', '*vina vikubwa*' (SHARIFF, I., N., 1988: 53). L'exemple qui est donné et que nous reproduisons partiellement dans la première annexe nous montre la puissance du P.R. qui suffit à lui seul à structurer un genre poétique.

type 3 UTUMBUIZO : vers en nombre indéfini à trois parties régulières et une seule chaîne de rimes finales

Dans ce dernier type, il existe des vers *stricto sensu* divisés en trois parties de décomptes syllabiques réguliers : six syllabes – cinq syllabes – quatre syllabes. Le P.M. est donc rétabli. Cette structure métrique se répète de manière indéfinie car il n’y a pas un nombre de vers particulier dans le genre UTUMBUIZO. En particulier la strophe/*ubeti* n’existe pas ici. Le paramètre du nombre de vers par strophe/*ubeti* ne peut donc de ce fait être un paramètre pertinent. Nous constatons que c’est la valeur de ce paramètre, qui dépend du P.V. (que les vers *stricto sensu* existent ou qu’ils soient présents sous la forme de sections irrégulières en taille syllabique) qui fait qu’il existe ou non une unité faite de vers qui est la strophe/*ubeti*. Par ailleurs la section des deux premières parties du vers ne se fait pas sous l’action clivante de chaînes de rimes mais par une opération de césure réalisée par des *viwango*, c’est à dire des pauses sonores (ou espaces graphiques) sans rimes :

« *Utungo wa aina ya tatu, vilevile, huwa na vina vya mwisho tu, lakini una viwango.* »
(SHARIFF, I., N., 1988: 53)

« La composition de la troisième sorte, de même, a des rimes finales seulement, mais elle a des *viwango* [quantités NDT]. »

La présence du *kiwango* permet de définir des parties de vers de manière régulière. Shariff nous donne un exemple qu’il date du XIII^{ème} siècle. De titre *Kiyakazi Sada* « la servante Sada », son auteur serait Fumo Liyongo (SHARIFF, I., N., 1988: 53). Nous la reproduisons en annexe. Ce qui nous marque dans son texte est à la fois la grande régularité métrique de ses vers et sa longueur indéfinie en termes de nombre de vers.

Il n'y a pas de strophe/*ubeti* et notre formalisation va donc s'appliquer à un seul vers n quelconque :

UTUMBUIZO (type 3) nombre de vers indéfini*(p=3 | 6,K-4,K-5,a#)

La lettre K symbolise la présence des *kiwango*. Une dernière question se pose à nous avant d'appliquer notre système de description de la métrique aux compositions de Mathias E. Mnyampala. Elle concerne la nature du *kiwango*. Nous allons l'envisager au regard d'un genre qui se définit sur cette notion, le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI.

c. Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI

A l'instar, de certaines compositions de genre SHAIRI, la strophe/*ubeti* du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI comprend quatre vers qui sont chacun divisés en deux parties. La première partie est hexasyllabique et la seconde partie est pentasyllabique. Le nom du genre est constitué par l'association des noms de deux compositions classiques du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle composées suivant ce mètre : à savoir respectivement AL-INKISHAFI « la révélation » composée par Sayyid Abdallah bin Ali bin Nassir (c.1720-c.1820) et DURA MANDHUMA de Sayyid Umar bin Amin al-Ahdal (1790-1870) (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 54-55). Ces compositions éponymes du mètre n'excluent pas que d'autres compositions moins connues se conforment également à ce mètre. De manière générale, il est remarquable que la différence principale entre le genre SHAIRI à quatre vers par strophe/*ubeti* et le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI réside dans la différence de nature des chaînes de rimes qui structurent la strophe/*ubeti* en vers et en parties réguliers quant à leurs décomptes syllabiques. Nous allons voir ici une nouvelle manifestation de la puissance du P.R., en un cas limite cependant :

« Bahari hii ina beti za mishororo mine yenye mizani sita kwa tano na vina vyake viko mwisho wa mishororo mitatu ya kila ubeti, kwa hivyo mizani ya sita ni kiwango tu. Vilevile sauti ya mwisho ya kila ubeti ni moja. » (SHARIFF, I., N., 1988 : 55).

« Ce genre a des strophes de quatre vers de mesures six pour cinq et leurs rimes sont à la fin de trois vers de chaque strophe. Par conséquent, la sixième mesure est un *kiwango* seulement. Aussi la voix de la fin de chaque strophe est unique. »

Les parties initiales et hexasyllabiques du vers sont délimitées par une mesure (*mizani*) sans rime (*kina*). Nous avons vu cette possibilité d'une sorte de rime zéro ou d'opération de césure sans rime que le *kiwango* ou « quantité » réalise dans le vers. Le *kiwango* a une action clivante dans le vers, comme la rime (*kina*), que nous avons déjà rencontré dans le type 3 du genre UTUMBUIZO (Cf UTUMBUIZO (type 3) nombre de vers indéfini*(p=3|6,K-4,K-5,a#)). Ici, nous constatons avec le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI que les chaînes de *viwango* ont aussi une fonction distinctive d'un genre. Si la chaîne interne de *viwango* était remplacée par une chaîne de rimes internes (*vina vya kati*) alors nous aurions une composition de genre SHAIRI à quatre vers du courant syllabique 6/5. Les deux autres chaînes de rimes qui sont décrites par Shariff ont un point commun avec les chaînes distinctives du genre UTENZI (ou UTENDI) quant il est analysé suivant quatre vers par strophe/*ubeti*. Il y a une chaîne de rimes finales, sur la dernière syllabe des trois premiers vers. Et une rime inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* entre toutes les syllabes finales du dernier vers de chaque strophe/*ubeti*, ce que Shariff décrit en parlant d'une « voix » (*sauti*) unique. Nous avons vu les points de passages entre les genres UTENZI (ou UTENDI), SHAIRI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI, sans les *viwango*, la composition pourrait être rangées dans le genre UTENZI (ou UTENDI). C'est ce que fait le Cheikh Kaluta Amri Anedi qui traite d'un *utenzi* de l'*inkishafi* de 11 mesures (ABEDI, K., A., 1954 : 31). Sans le pouvoir distinctif des *viwango* cette affirmation serait tout à fait correcte sur le plan de la métrique formelle. En prenant en compte l'existence des *viwango*, le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI se formalise de la sorte :

DURA MANDHUMA/INKISHAFI $3^*(p=2|6,K-5,a\#)+(p=2|6,K-5,b=A(\forall\text{strophe}/ubeti)\#)$

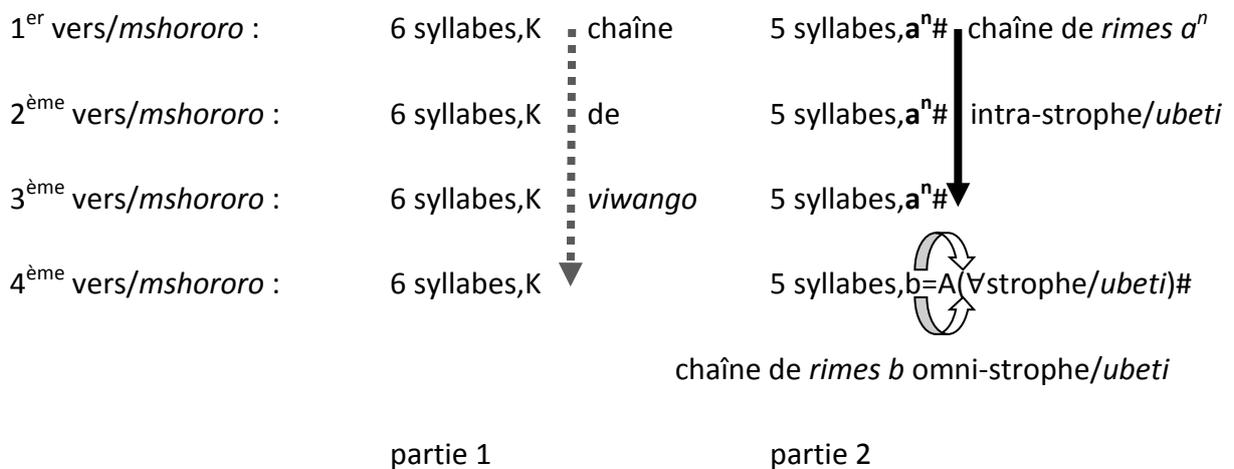
Un *kiwango* est symbolisé par la lettre K. Nous reconnaissons la parenté formelle avec le genre UTENZI (ou UTENDI) du fait de ces deux chaînes de *rimes a et b* qui opèrent exactement de la même façon :

Cf UTENZI $3^*(8,a\#)+(8,b=A(\forall\text{strophe}/ubeti)\#)$

Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI se situe de manière formelle entre le genre UTENZI (UTENDI) dont il reprend les deux chaînes de rimes, et le genre SHAIRI dont il reprend les quatre vers scindés en deux parties. Mais il lui manque une chaîne à gauche des vers, sur la sixième syllabe, qui est remplacée par des chaînes de *viwango*. Graphiquement, le genre se représente ainsi :

modèle graphique :

Strophe/ubeti n



Le poème DURA MANDHUMA est de même structure métrique qu'AL-INKISHAFI. Il se différencie par une arabisme dans la valeur phonologique des syllabes initiales des trois premiers vers qui suivent l'ordre de l'alphabet arabe et ses vocalisations :

« *Dura mandhuma kama Inkishafi zimetungwa na Waswahili waliokuwa mashekhe wa Kiislamu, na tungo zote mbili hizi zina mafunzo ya Kiislamu. Dura Mandhuma ina ufundi mmoja zaidi. Nao ni kuwa herufi za kwanza za mishororo mitatu ya kwanza ya kila ubeti imepangwa kwa mpango wa alifu bee, kufuatia mpango wa herufi za Kiarabu. Vilevile kila herufi inateremka kwa fatha, kisra na dhama; au, kwa mfano, huteremka kwa a i u, ba bi bu, ta ti tu na kadhalika* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 55)

« *Dura mandhuma* comme l'*Inkishafi* ont été composées par des Swahilis qui étaient des Cheikhs musulmans, et ces deux compositions présentent des enseignements islamiques. *Dura mandhuma* a une technique supplémentaire. C'est que la première lettre¹⁴⁶ de ses trois premiers vers est disposée suivant l'ordre de l'alphabet, en suivant l'ordre de l'arabe. De même, chaque lettre se décline avec le *fatha*, le *kisra* et le *dhama*¹⁴⁷, ou, par exemple, est déclinée en a-i-u, ba-bi-bu, ta-ti-tu et ainsi de suite. »

Nous présentons l'analyse métrique détaillée de cette composition dans la première annexe. Sur le plan du mètre, cette particularité des lettres initiales des trois premiers vers qui suivent l'ordre de l'alphabet arabe d'une strophe/*ubeti* à l'autre ne modifie pas la structure générale de la composition.

d. Le genre WAJIWAJI

Les principes et les paramètres que nous avons analysés jusque là nous semble suffisant pour rendre compte de tous les mètres. Nous présentons en détail le genre WAJIWAJI qui ne nous apportera plus de nouvel enseignement sur ce plan des principes et des paramètres si ce n'est de constater qu'un genre se différencie des autres par un ensemble de traits réalisés d'une certaine manière distinctive et non pas par un trait unique. Le genre WAJIWAJI est de deux types qui se différencient par la façon dont leurs strophes/*beti* de cinq vers voient leur vers délimités en trois parties. Le découpage syllabique est toujours le même 6/4/5 mais il peut être le fait d'une chaîne de rimes internes *a*, suivie d'une chaîne interne de *viwango*, suivie à nouveau d'une chaîne de rimes finales *b* ou de deux chaînes internes de *viwango* suivie d'une unique chaîne de rimes finales *a*. Dans les deux cas, la syllabe finale, de la partie finale (la troisième) du vers final est la même dans chaque strophe/*ubeti* ce qui crée un « air de famille » avec le genre UTENZI (ou UTENDI) et le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI qui connaissent tous deux également ces chaînes de rimes inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* entre les extrémités syllabiques finales de chaque strophe/*ubeti* (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 56-57).

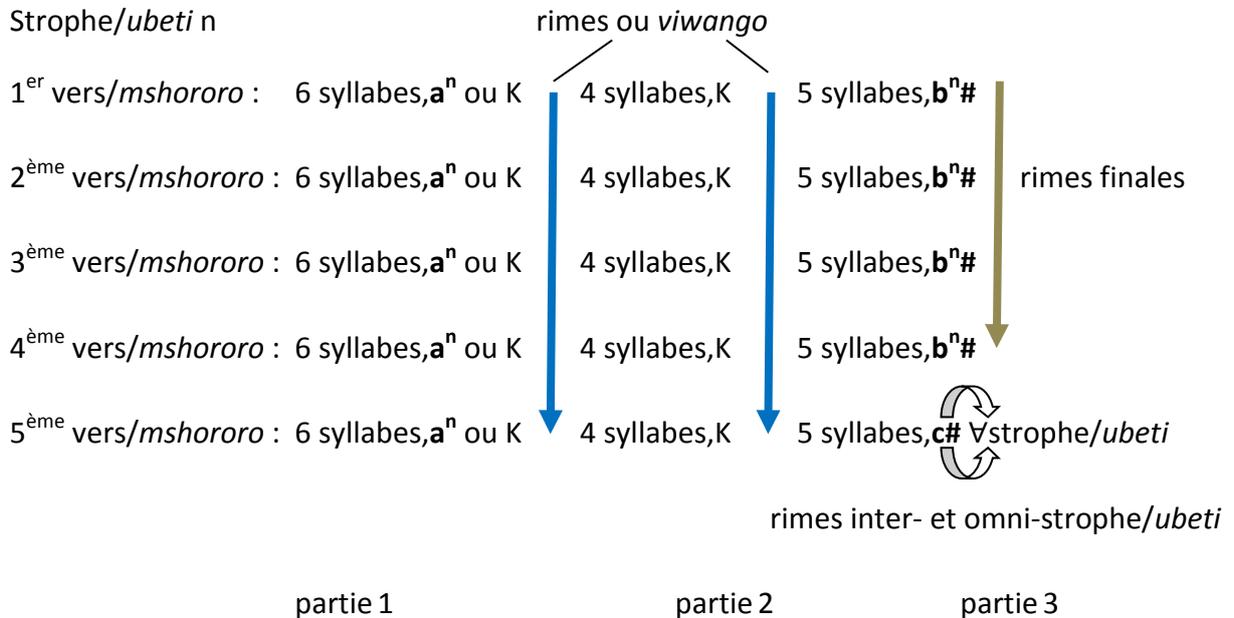
¹⁴⁶ Shariff emploie le nominal « *herufi* » qui désigne la lettre ou le caractère imprimé et qui relève manifestement de l'ordre graphique.

¹⁴⁷ il s'agit des noms des marques diacritiques qui permettent d'associer une valeur vocalique à l'alphabet consonnantique arabe.

La formule générale des deux types est :

WAJIWAI type 1 ou 2 : $4*(p=3 | 6, a \text{ ou } K-4, K-5, b) + (p=3 | 6, a \text{ ou } K-4, K-5, c=A(\forall \text{strophe}/ubeti)\#)$

Modèle graphique



Conséquence sur les paramètres du P.R. :

L'équivalence des effets sur la structure métrique des chaînes de rimes (*vina*) et des chaînes de *viwango* nous conduit à rattacher les *viwango* au P.R. également. Nous considérerons le *kiwango* comme une rime dont le paramètre de la valeur phonologique n'est pas défini. Le *kiwango* présente donc les mêmes caractéristique que la rime, il décrit des chaînes dotées d'une orientation et qui délimitent des vers et des parties de décomptes syllabiques déterminés.

4. Synthèse

1. L'hypothèse réductionniste dans la métrique des poésies d'expression swahilie

Nous nous sommes attachés à l'étude strictement formelle de certains mètres de la poésie classique d'expression swahilie. Les mètres UTENZI (ou UTENDI) et SHAIRI sont toujours employés de nos jours. Formés entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle, ils constituent un socle classique au sens propre, c'est à dire un état de la poésie d'expression swahilie pris comme référence et comme norme. Dans le cas de Mathias E. Mnyampala, qui compose majoritairement dans ces deux mètres, nous nous devons de développer des outils d'analyse formelle en vue d'une comparaison. Notre entreprise a abouti à une double représentation formelle des mètres, l'une sous la forme d'une formule compacte, l'autre sous la forme d'un modèle graphique. Les conséquences de cette entreprise de formalisation qui, en même temps qu'elle décrivait les connaissances recueillies empiriquement par nous, au contact de la description des mètres par des auteurs majoritairement swahilophones, ont été de soulever des questions qui se posaient en raison de la précision-même de la description formelle. Il nous a donc fallu poursuivre notre entreprise au contact des données de l'expérience que sont les descriptions métriques d'expression swahilie (et éventuellement exprimées dans d'autres langues) en vue d'affiner notre propre description et notre analyse. D'autres genres classiques ont été envisagés : les genres WIMBO, UTUMBUIZO, DURA MANDHUMA/INKISHAFI et WAJIWAJI qui, pour les trois derniers cités, n'ont pas donné naissance à des compositions modernes ou contemporaines qui les prendraient comme norme. Une composition éponyme comme *Al-Inkishafi* (Cf Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI) est un chef d'œuvre littéraire swahili qui est lu, traduit, valorisé mais qui n'a pas été fertile, dans la transmission de son mètre, comme le genre UTENZI (ou UTENDI) et le genre SHAIRI. La liste la plus complète de noms d'appellations réservées à des genres poétiques comporte trente-six noms. Nous n'avons pris en compte que le strict nécessaire à notre entreprise de description et d'analyse des processus créatifs de Mathias E. Mnyampala et de son rapport – sur le plan de la métrique formelle – au socle classique des compositions d'expression swahilie. Notre prise en compte des genres poétiques a cessé quand nous avons pu estimer que notre système de description formelle

était suffisamment développé pour remplir la tâche qui serait la sienne d'une analyse comparative des compositions de Mathias E. Mnyampala et des compositions classiques de genre UTENZI (ou UTENDI) et SHAIRI. Comme toute entreprise scientifique et empirique, nos résultats sont des hypothèses vérifiables, qui se sont développées au contact des caractéristiques métriques des principaux genres poétiques d'expression swahilie et qui en même temps présentent nécessairement le caractère de l'inachevé (Cf POPPER, K., R., 1976).

Notre système de description et d'analyse métrique a abouti à une hypothèse réductionniste qui n'avait pas été posée au départ. A savoir que l'ensemble des mètres que nous avons étudié peut se résumer, dans sa description, à l'expression d'un ensemble réduit de principes et des valeurs particulières prises par leurs paramètres. Il s'agit des seuls quatre principes suivants : *le principe des rimes (vina)* [P.R.], *le principe de la mesure (mizani)* [P.M.], *le principe des parties (vipande)* [P.P.] et *le principe des vers (mishororo)*[P.V.]. De plus, nous avons vu que ces principes entraînent dans un rapport hiérarchique entre principes *fondamentaux* et principes *dérivés*. Alors le système de description se fait encore plus restreint car le P.P. et le P.V. dépendent de l'expression simultanée du P.R. et du P.M. En dernière analyse, nous avons vu que seul le P.R. est un principe nécessaire et suffisant pour la création d'un genre poétique. C'est à dire que notre hypothèse réductionniste peut se fonder sur l'expression d'un unique principe fondamental, *le principe des rimes (vina)* [P.R.], éventuellement associée à l'expression facultative du deuxième principe fondamental qu'est *le principe de la mesure (mizani)* [P.M.]. Ces deux principes peuvent alors être choisis comme des *axiomes* de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie avec un P.R. qui est *de facto* le pilier central de la métrique classique. Ceci sera de conséquence dans notre étude des innovations *ex materia* fondées sur les règles des mètres classiques.

2. Deux axiomes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie : le principe des rimes (*vina*) [P.R.] et le principe de la mesure (*mizani*) [P.M.]

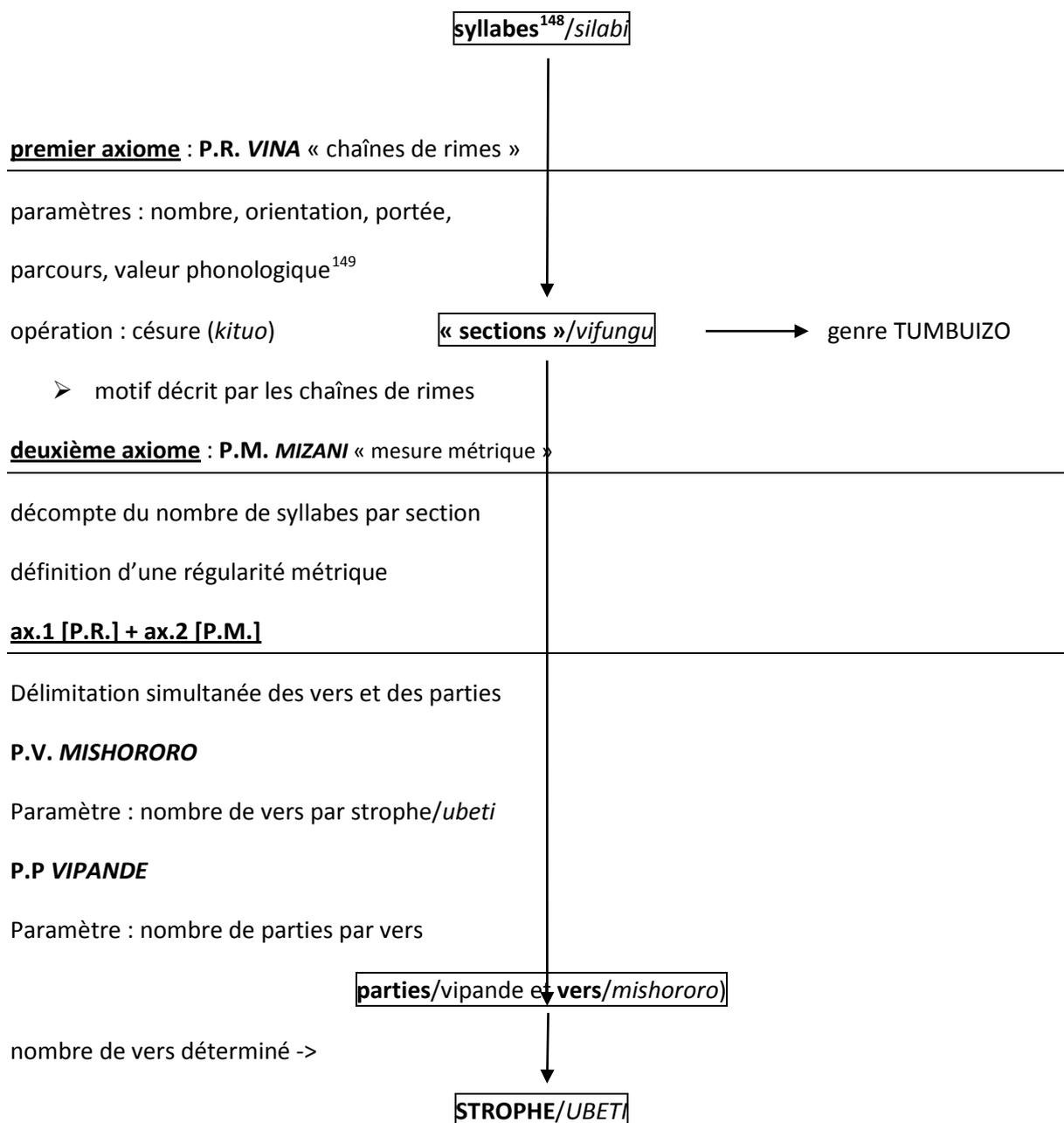
La formule *vina na mizani* « les rimes et la mesure » est utilisée pour désigner d'un trait les compositions en vers qui suivent des mètres classiques (SHARIFF, I., N., 1988 : 42). *Vina* désigne les rimes syllabiques qui marquent la fin d'une section, quel que soit le type de cette dernière, et relie entre elles les sections de même valeur sonore finale syllabique. *Mizani*, qui signifie littéralement la « mesure » correspond aux syllabes individuelles dans une section qui fournissent la base de la mesure métrique (KING'EI, K. *et al*, 2001 : 12). Par extension, le nom *mizani* désigne aussi le décompte du nombre de syllabes par partie ou par vers au sein d'une strophe/*ubeti* (ABEDI, K., A., 1954 : p. 26 *sq* et SHARIFF, I., N., 1988 : pp 42-43). Plus qu'une simple formule lapidaire ou un résumé, les analyses et formalisations précédentes nous conduisent à envisager cette formule comme la définition correcte des deux principes fondamentaux de la métrique de la poésie classique. Ces deux principes, les rimes/*vina* [P.R.], c'est-à-dire des chaînes de relation entre syllabes homophones et des opérations de césure entre sections, parties ou vers et la mesure/*mizani* [P.M.] ont un *statut axiomatique* dans la métrique classique. Le P.R. et le P.M. ensemble sont nécessaires et suffisants pour reconstruire sur leur base l'ensemble des mètres classiques vus précédemment en commençant par des unités de plus en plus complexes que leur application permet de construire. La formule donne un ordre, les rimes/*vina* [P.R.] viennent en premier et la mesure/*mizani* [P.M.] en second. Cet ordre d'application des deux axiomes correspond aussi à la réalité prosodique telle que nous avons pu l'analyser. En effet le genre TUMBUIZO (*Cf* Le genre UTUMBUIZO) est défini uniquement par des chaînes de rimes/*vina*. Les sections que ces chaînes découpent dans la séquence orale ou la page graphique sont de tailles syllabiques variables, elles n'ont pas de décompte syllabique ou de type spécifique défini. C'est-à-dire qu'elles représentent la valeur indéfinie du paramètre du décompte syllabique [P.M.] et qu'elles ne composent pas d'unités plus complexes, régulières et comparables. Ensuite vient le décompte des syllabes de chaque section pour les genres ou la taille syllabique des sections est définie.

Le genre UTENZI (ou UTENDI) comme le genre SHAIRI sont faits de sections octosyllabiques dans la majorité des cas que nous avons rencontrés. Le nombre de vers et de parties par vers vient différencier ces deux genres : il y a deux vers divisés en deux parties octosyllabiques dans le premier cas – ce dans la théorie d'Ibrahim Noor Shariff, car d'autres voient quatre vers octosyllabiques à une seule partie dans le genre UTENZI - et au moins quatre vers dans le deuxième cas où chaque vers est également divisé en deux parties octosyllabiques, cette définition est consensuelle. Ainsi les chaînes de rimes [P.R.] définissent des sections (*vifungu*) et ces dernières lorsqu'elles entrent dans des structures aux tailles syllabiques régulières [P.M.] construisent *simultanément* des parties (*vipande*) [P.P.] et des vers (*mshororo*) [P.V.]. La configuration des chaînes de rimes [P.R.] structure des parties et des vers éventuellement mesurables [P.M.] et par là l'unité complexe qu'est la strophe/*ubeti* lorsque le nombre de vers par strophe/*ubeti* à une valeur définie (Cf type 1 UTUMBUISO : l'absence de décomptes syllabiques réguliers pour les sections (*vifungu*) au sein des phrases).

La matrice métrique qu'est la strophe/*ubeti* une fois définie, celle-ci est appelée normalement à se répéter le long d'une même composition. Nous voyons que les sections (*vifungu*), les parties (*vipande*), les vers *mshororo*) et les strophes/*ubeti* sont des unités dérivées de l'application séquentielle des deux axiomes *vina na mizani*, c'est à dire le P.R. et P.M., sur un matériau sonore (ou graphique) primaire dont l'unité de base est la *syllabe*. L'effet conjoint et structurant des deux axiomes se manifeste concrètement par des espacements et des retours à la ligne dans la page écrite et des pauses sonores ou *vituo* dans la chaîne parlée qui tous sont prédéfinis par le projet initial du poète de composer dans un mètre donné. La pause sans rime ou rime zéro qui permet de délimiter des sections, c'est-à-dire de constater la pertinence du P.M. seul, existe et se dénomme *kiwango* « quantité ». Le P.P. et le P.V. dérivent du P.R. et du P.M. mais ils ont leurs propres paramètres métriques en tant que principes. Ce sont deux paramètres numériques qui quantifient les vers et leurs parties. Avec la connaissance du nombre et des parcours des chaînes de rimes [P.R.], du nombre de parties par vers et de vers par strophe/*ubeti* – dans le cas général où le P.M. est pertinent - l'analyse métrique est rendue possible. Les différences entre genres ou *bahari* « mers » sont liées à la conjonction de ces paramètres liés aux trois principes du P.R., du P.P. (dépendant lui même du P.R. et du P.M.) et du P.V. (dépendant lui même du P.R. et du P.M.). Au sein d'un même genre, les différences liées au nombre de syllabes par partie ou par vers

[P.M.] définissent des courants/*mikondo* syllabiques. Un genre ne se caractérise donc pas par un trait unique mais par la réalisation d'un ensemble de traits distinctifs. Ceci explique la nécessaire déficience des classifications qui ne retiennent qu'un trait pertinent comme principe de leur typologie (par exemple le seul nombre de vers par strophe/*ubeti*) et la définition de réseaux de ressemblances génériques ou « d'airs de famille » entre certains genres qui partagent des traits distinctifs, mais pas tous.

Représentation graphique de la construction axiomatique classique d'une strophe/ubeti :



¹⁴⁸ La syllabe est l'unité de base que les axiomes viennent structurer.

¹⁴⁹ Si la valeur phonologique est définie nous avons une rime (*kina*) au sens propre et un *kiwango* ou « rime zéro » sinon.

Les genres poétiques classiques sont fondés sur un ordre oral de la métrique. Même lorsque les compositions sont écrites, l'ordre oral est premier par rapport à l'ordre graphique (*ajami* ou latin) qui ne fait que reproduire l'ordre oral. Ceci se manifeste par le fait que les parcours des chaînes de rimes ou de *viwango*, quand ils isolent une régularité métrique, sont *suffisants*, avec cette expression du P.M, pour définir les frontières des vers entre eux, éventuellement de leurs parties ou hémistiches, mais aussi les frontières de strophes/*ubeti* entre elles. La structure de la strophe/*ubeti* est définie par les relations ou le motif qu'ont décrits ensemble les parcours des chaînes de rimes et de *viwango* [P.R.] et la régularité de la taille syllabique des éléments délimités au sein de la strophe/*ubeti* [P.M.]. Le genre classique TUMBUIZO constitue une exception à cette règle car le P.M. est inopérant. L'ordre graphique, lorsqu'il s'autonomise, peut perdre cette caractéristique de structuration. Il peut ne plus être possible de définir par la seule action des parcours des chaînes de rimes et la mesure syllabique une unité comme la strophe/*ubeti*. C'est le cas dans le genre néo-UTENZI (Cf Manifestations créatives dans le nouvel ordre graphique latin : le néo-Utenzi de J. K. N) où la succession de chaînes de rimes qui unissent les lignes graphiques deux à deux, bien qu'elle isole une régularité métrique, ne permet pas à elle seule de délimiter un point de passage d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Les compositions nouvelles qui témoignent d'un basculement vers l'ordre graphique perdent la capacité à faire strophe/*ubeti* de manière autonome par l'action des chaînes de rimes comme le font les compositions classiques. C'est la présentation graphique qui nous montre que nous avons une strophe/*ubeti* toutes les trois chaînes de rimes et non la succession de ces chaînes de rimes qui pourraient être tout aussi bien regroupées par deux, quatre, cinq, etc. A avoir conservé les paramètres d'un principe dérivé, le principe des vers [P.V], dans la logique de succession d'éléments octosyllabiques, sans conserver tous les paramètres des principes fondamentaux, le P.M. est respecté mais pas le P.R. car une chaîne de rimes est absente, le genre néo-UTENZI perd la capacité d'une composition de genre UTENZI traditionnelle à former des strophes/*ubeti* de manière indépendante du support graphique. Dans les compositions classiques, certains éléments en relation au P.R. marquent les frontières de strophes/*ubeti*. Ce sont les chaînes de rimes omni-strophe des genres UTENZI et SHAIRI, la réalisation de plusieurs chaînes de rimes ou *viwango* par vers qui contribuent à rendre manifeste le passage d'une strophe/*ubeti* à l'autre. La permutation des chaînes de rimes sur le dernier vers d'une composition de genre SHAIRI est par exemple une façon très claire de marquer la fin d'une strophe/*ubeti* (Cf Le

motif en « X »). L'ordre graphique autonome, lorsqu'il décroche de l'ordre oral, perd éventuellement la capacité d'une délimitation des unités métriques en l'absence d'un support graphique des textes. Le genre néo-UTENZI est à cheval entre l'ordre oral et l'ordre graphique car il a conservé un principe fondamental qui est le P.M. Les compositions en vers libres (*mashairi huru*), où toute régularité métrique classique est absente, sont dans l'impossibilité de délimiter des vers et des strophes/*beti* en l'absence d'une représentation graphique qui rend intelligible leur structure. Nous verrons que les compositions de Mathias E. Mnyampala, quand il innove¹⁵⁰ en transformant les règles des genres classiques, conservent la capacité d'une délimitation autonome des éléments métriques par la seule action du P.R. et du P.M. Le P.R. et le P.M. ont rapport à la syllabe qui est de nature phonologique, quel que soit le moyen de réalisation du son : oral, graphique ou mental. L'innovation métrique de Mathias E. Mnyampala reste très proche de la structure classique des mètres et conserve certaines de leurs caractéristiques essentielles.

¹⁵⁰ Ce sont les compositions du genre MSISITIZO « insistance », les types VIDATO « entailles » et MTIRIRIKO « flux » au sein du genre SHAIRI et le genre NGONJERA.

3. Structure métrique de la strophe/*ubeti* dans les mètres classiques

La strophe/*ubeti* se caractérise par le nombre, les parcours et les valeurs phonologiques des chaînes de rimes qui la structurent. Les parcours des chaînes de rimes considérés ensemble décrivent un motif. C'est à dire que la strophe/*ubeti* est définie de manière fondamentale par rapport au P.R. Ces chaînes de rimes délimitent des vers et éventuellement des parties de vers qui caractérisent à nouveau et de manière connexe la strophe/*ubeti* par le nombre de vers par strophe/*ubeti* et le nombre de parties par vers. C'est à dire les paramètres respectifs du P.V. et du P.P. qui dérivent des principes fondamentaux (P.R. et P.M.).

Le genre (*bahari*), le courant (*mkondo*) syllabique et le type (*aina*) de strophe/*ubeti* sont définis par les opérations précédentes.

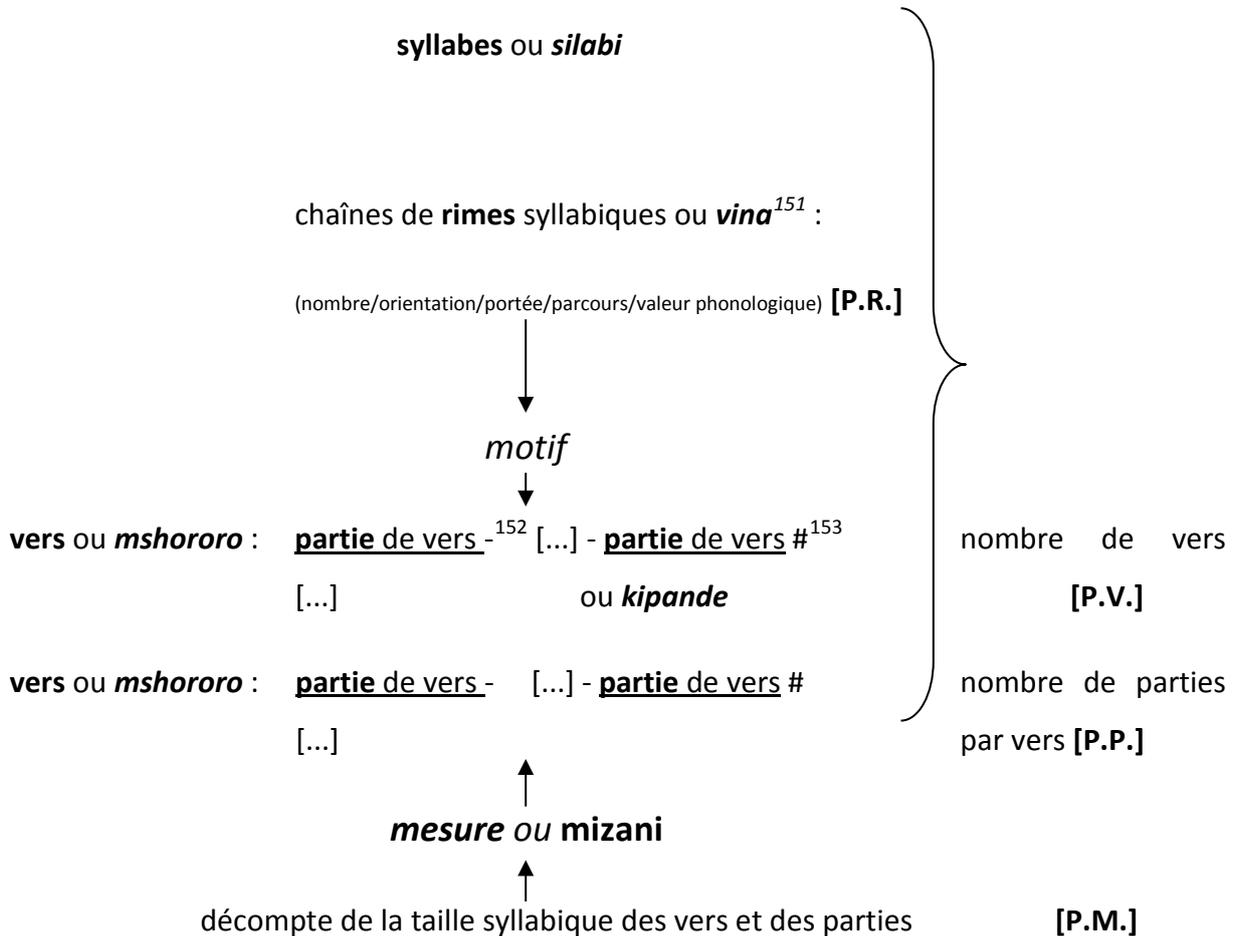
Le genre dépend des paramètres liés aux chaînes de rimes (nombre, orientation, portée, parcours et valeur phonologique) [P.R.] qui se traduisent dans les valeurs des paramètres liés au P.P. et au P.V., c'est à dire le nombre de parties par vers et le nombre de vers par strophe/*ubeti*.

Le courant syllabique dépend du nombre et de la taille syllabique des parties de vers, c'est à dire de l'expression du P.M. et du P.P. ou de la taille syllabique des vers lorsque ces derniers sont indivis, c'est à dire du P.M. et du P.V.

Le type de strophe/*ubeti* est caractérisé par les différents motifs métriques que prennent les chaînes de rimes. Il dépend du P.R.

Modèle graphique général de la strophe/ubeti des compositions classiques d'expression swahilie

Strophe/Ubeti :



NB : Le genre ou *bahari* se définit par les paramètres liés aux chaînes de rimes (*vina*), au nombre de vers par strophe/*ubeti* et au nombre de parties par vers.

Un courant ou *mkondo* au sein d'un genre est défini par le nombre de parties par vers et par les décomptes des tailles syllabiques de ces parties.

Un type ou *aina* de composition est caractérisé par le motif général décrit par les parcours de ses chaînes de rimes (*vina*).

¹⁵¹ Ou éventuellement de *viwango* qui délimitent des unités métriques sans homophonie syllabique.

¹⁵² Césure (*kituo*) entre parties [P.R.].

¹⁵³ Césure (*kituo*) entre vers [P.R.].

4. Description des principes et des paramètres et de leur structure hiérarchique

a. Le principe des rimes (*vina*) [P.R.], ses paramètres et ses effets

Nous avons vu que ce principe est fondamental et premier dans notre description axiomatique des principes et des paramètres des compositions classiques d'expression swahilie. Il convient d'en donner une description détaillée. En effet, pour toutes les innovations qui ne sont pas des compositions en vers libres (*mashairi huru*) et qui se fondent *ex materia* sur les principes et paramètres classiques comme base de leurs transformations métriques, le P.R. est celui qui en cas de modification serait le plus à même de générer des genres nouveaux.

a. Définition du principe

Le P.R. se fonde sur l'existence de chaînes de rimes (*vina*) qui traversent une composition et la structurent. La rime est une relation d'homophonie parfaite entre syllabes finales d'une section, d'une partie de vers ou d'un vers. Ces unités métriques et ces positions sont, comme la strophe/*ubeti*, définies par le P.R. et elles servent rétrospectivement à caractériser les chaînes de rimes.

b. Paramètres

Les chaînes de rimes se distinguent par leur nombre, leur orientation, leur portée, leur parcours et leur valeur phonologique. Considérées dans leur ensemble, elle décrivent un motif. Elles se définissent toutes, dans le cas de la rime *stricto sensu* ou *kina* (pl. *vina*), par une relation d'identité phonologique parfaite à l'échelle de la syllabe isolée.

Le paramètre du **nombre** de chaînes de rimes se définit au niveau de la strophe/*ubeti* qui est délimitée par les chaînes de rimes

L'**orientation** d'une chaîne de rime est décrite par la succession des positions qu'elle va occuper (et de manière première *définir*) dans la strophe/*ubeti*. La chaîne peut passer à l'intérieur du vers et s'appelle alors une rime interne (*vina vya kati*), au milieu du vers dans le cas des rimes médianes (*vina vya katikati*) ou à la fin du vers. Nous parlons en ce dernier cas de rimes finales (*vina vya mwisho*). Des chaînes de rimes, comme c'est le cas d'une des

chaînes de rimes caractéristique du genre UTENZI (ou UTENDI) qui réunit les trois premiers hémistiches¹⁵⁴ de la strophe/*ubeti* changent de position. Les variations de position ou d'orientation de la chaîne prise dans son ensemble conduisent à la description de parcours caractéristiques.

La **portée** d'une chaîne de rimes particulière est une notion liée à son parcours dans une ou plusieurs strophes/*beti*. Le parcours de la chaîne peut se limiter à une strophe/*ubeti* unique, en ce cas la chaîne est intra-strophe/*ubeti*. Il peut aussi passer par plusieurs strophes/*beti* et en ce cas la chaîne est inter-strophe/*ubeti*. Enfin, certaines chaînes, comme c'est le cas de la deuxième chaîne de rimes caractéristique du genre UTENZI (ou UTENZI) qui unit toutes les syllabes finales des parties finales des vers finaux de toutes les strophes/*beti*, sont des chaînes de rimes omni-strophe/*ubeti*.

En définitive, six cas¹⁵⁵ de figures généraux se dégagent pour les genres classiques que nous avons envisagés quant aux **parcours** des chaînes de rimes :

- les chaînes de rimes (ou *viwango*) internes (*vina vya kati*) ou médianes (*vina vya katikati*) intra-strophe/*ubeti* (parcours « vertical » interne ou médian)
- les chaînes de rimes finales (*vina vya mwisho*) intra-strophe/*ubeti* (parcours « vertical » final)
- les chaînes intra-strophe/*ubeti* de position variable (parcours en « L inversé », en « L ») ou inter-strophe/*ubeti* de position variable (parcours en «] »)
- les chaînes de rimes finales inter- et omni-strophe/*ubeti* de position ponctuelle constante, à l'extrémité complète d'une strophe/*ubeti* (dernière syllabe de la dernière partie du dernier vers de la strophe/*ubeti*) (parcours en « pointillés »)

Lorsque nous dépassons l'échelle métrique de la syllabe unitaire, c'est à dire de la rime, d'autres relations d'identité phonologique existent et elles peuvent accompagner les parcours des chaînes de rimes. Ces relations peuvent porter sur une partie de la syllabe qui

¹⁵⁴ Il s'agit du genre décrit par une strophe/*ubeti* de deux vers scindés chacun en deux hémistiches.

¹⁵⁵ Nous utilisons des caractérisations de l'orientation des parcours qui relèvent de l'ordre graphique. Ces parcours pourraient aussi être définis par des alternances de rythmes à l'oral.

précède immédiatement la rime, sur la syllabe à nouveau antécédente et ainsi de suite, définissant alors des degrés de profondeur syllabique de ces relations. Jusqu'à présent, nous avons vu que ces relations d'identité ne concernent que des parties de la ou des syllabes concernées à part la rime. Le cas de rimes doubles existe, c'est à dire de l'identité phonologique intégrale de deux syllabes.

Les **motifs** décrits par les chaînes de rimes correspondent à l'ensemble des parcours des chaînes de rimes dans une ou plusieurs strophe/*ubeti*. La description d'un motif insiste sur les chaînes caractéristiques du motif mais ne cite pas toutes. Le motif en « X » est le résultat du parcours de deux chaînes, l'une en « L » et l'autre en « L inversé » mais il peut y en avoir d'autres comme une chaîne de parcours en « pointillés ». De même, le motif en « L inversé » insiste dans sa description sur le fait qu'une seule chaîne de rimes change d'orientation mais il peut y avoir d'autres chaînes d'orientation constante dans la strophe/*ubeti*, c'est à dire de parcours « vertical » interne ou médian ou en « pointillés ». le motif en «] » est lui caractérisé par une succession et un entrelacement de chaînes de rimes aux parcours en «] ».

La **valeur phonologique** des chaînes de rimes permet de tracer la frontière entre les rimes (*vina*) *stricto sensu*, c'est à dire les syllabes homophones, et les *viwango* qui ont le même effet clivant et structurant que les rimes mais sont de valeur phonologique indéfinie quant aux syllabes sur lesquelles ils opèrent les césures (*vituo*).

c. Effets

Les chaînes de rimes (*vina*) et les *viwango* réalisent des opérations de césure ou *kituo* (pl. *vituo*) dans les textes ou les séquences sonores. Si les sections (*vifungu*) ainsi définies ne sont pas régulières entre elles sur le plan du décompte syllabique [P.M.], il n'y a pas de strophe/*ubeti* et nous en restons à des séquences indéfinies et improvisées qui ne présentent que des rimes entre elles, voire des *viwango* (Cf Le genre UTUMBUISO). La définition d'une régularité métrique conduit à la définition simultanée de parties (*vipande*) et de vers (*mishororo*) par les chaînes de rimes ou les *viwango*. Cette possibilité est liée au pouvoir de césure qui caractérise les chaînes de rimes et les *viwango* mais aussi à la possibilité d'opérer des césures (*vituo*) de longueur sonore (ou de représentation graphique) *différentes* selon que nous avons à faire à une partie de vers ou un vers. La césure entre vers

est plus longue à l'oral que la césure entre partie de vers et la césure entre vers se traduit, suivant l'ordre graphique, par un retour à la ligne, à la différence des césures entre parties. Ce sont ces deux effets structurants fondamentaux des chaînes de rimes ou des chaînes de *viwango* qui font la strophe/*ubeti*, ses vers et ses parties.

a. Le principe de la mesure (*mizani*) [P.M.]

Le P.M. s'exprime par une opération de comptage de la taille syllabique des parties de vers ou des vers. Il intervient après la définition de sections (*vifungu*) par les chaînes de rimes ou de *viwango*. Si une régularité se dégage dans les valeurs des différents décomptes c'est alors que la définition simultanée des parties de vers et des vers devient possible. Le P.M. intervient aussi dans la définition des courants (*mikondo*) syllabiques qui sont caractérisés par des différentiels réguliers de tailles syllabiques entre les différentes parties d'un même vers.

b. Le principe des parties (*vipande*) [P.P.]

Une partie de vers est une séquence de syllabes de décompte syllabique régulier, prévisible [P.M.], qui se définit sur au moins l'une de ses frontières syllabiques par une césure caractéristique¹⁵⁶ opérée en relation avec le P.R. Le P.P. est un principe dérivé du P.R. et du P.M., cependant la valeur de son unique paramètre, le nombre de parties par vers, est un trait caractéristique d'un genre poétique donné. Un genre poétique donné se caractérise entre autres par ce trait définitoire.

c. Le principe des vers (*mishororo*) [P.V.]

Le vers est une séquence syllabiques de décomptes syllabiques réguliers et prévisibles qui se définit sur ses deux extrémités par une césure¹⁵⁷ caractéristique qui en marque la frontière sonore ou graphique. Le nombre de vers par strophe/*ubeti* est un paramètre qui associé à d'autres est définitoire d'un genre poétique donné. Nous rappelons que les genres se définissent par l'association de plusieurs traits caractéristiques donnés dans des identités

¹⁵⁶ il s'agit de la césure entre parties que nous avons représentée par le symbole '-' dans nos formules compactes. Voir aussi dans le glossaire : sg. KITUO 1 « césure » (Classe 7).

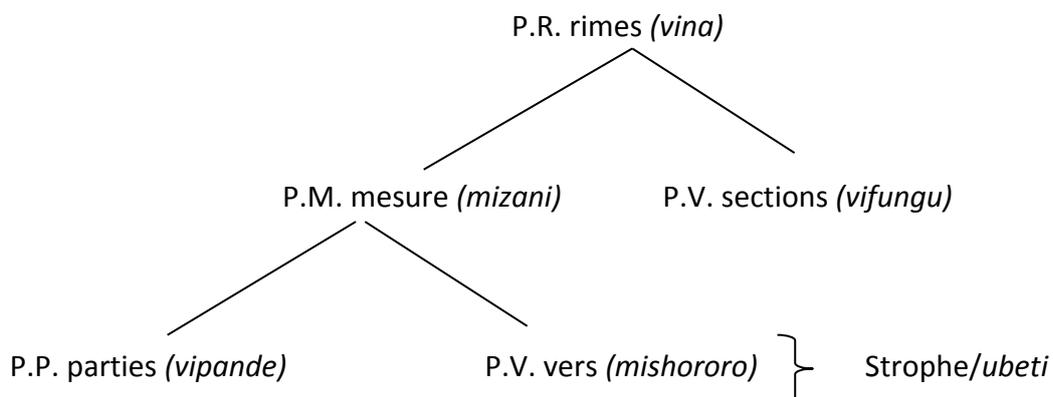
¹⁵⁷ C'est le symbole '#' dans notre formalisme. Le vers au sens strict est donc une séquence de syllabes comprises entre deux symboles '#'. Voir aussi dans le glossaire : sg. KITUO 1 « césure » (Classe 7).

particulières de la valeur des paramètres des principes de la métrique classique et non par la valeur d'un paramètre d'un seul trait. Ainsi, les genres SHAIRI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI peuvent avoir le même nombre de QUATRE vers par strophe/*ubeti*. Un autre trait les différenciera, en l'occurrence la présence de *viwango* dépendant du P.R. dans le seul genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI.

d. Structure hiérarchique des principes

Notre étude de certains mètres classiques de la poésie d'expression swahilie a conduit à l'identification de principes métriques en nombre limité à quatre : le P.R. , le P.M., le P.P. et le P.V. Il s'agit sur le plan épistémologique d'une hypothèse réductionniste où la réalité de « l'objet poésie d'expression swahilie » a été réduite à ce nombre limité de principes.

Si le P.R. est *premier*, l'expression du P.M. est une caractéristique générale des genres poétiques mais elle est facultative. Il y a donc une alternative entre le genre UTUMBUIZO où le P.M. n'est pas pertinent, ni l'unité de la strophe/*ubeti*, et les autres genres poétiques :



IV. Structure métrique des compositions de Mathias E. Mnyampala

1. Structure métrique du *Diwani ya Mnyampala*

La tradition des *Diwani* consiste dans le monde des poètes d'expression swahilie à recueillir en un seul ouvrage les meilleures compositions d'un auteur (Cf troisième annexe, glossaire sg. DIWANI « anthologie poétique » (classe 9)). Cette anthologie que l'auteur constitue lui-même représente alors comme une sorte de pièce maîtresse ou un chef d'œuvre offert et présenté comme tel au public. Mathias E. Mnyampala a composé son *Diwani*, publié dans différentes éditions au Kenya, en Ouganda et en Tanzanie. Ces reprises ont suivi la disparition de l'éditeur *East African Literature Bureau* (EALB) « Bureau de Littérature Est-africaine » en 1977 lors d'une période délicate traversée par la Communauté d'Afrique de l'Est. Le « *bureau* » est un service qui dépend d'abord de l'administration coloniale et de sa politique de promotion du *kiswahili* et de la culture de la lecture dans les territoires et colonie d'Afrique orientale britannique. Cet éditeur se scinde bien après les années 1960 et les indépendances de la région en trois composantes nationales *Kenya Literature Bureau* (KLB), *Tanzania Literature Bureau* (TLB) et *Uganda Literature Bureau* (ULB). Toutes ont disparues à l'heure actuelle à l'exception du KLB qui demeure un éditeur dynamique et prospère à Nairobi. En raison de la disparition de l'éditeur initial, des rééditions chez d'autres éditeurs existent sans qu'il soit facile de démêler la question de leur respect des droits de la propriété intellectuelle. Ces rééditions, qui peuvent être émises depuis des pays africains différents qui de surcroît n'existaient pas encore à l'époque de l'édition originale, recopient, pour celles que nous avons vues, son texte en intégralité et sans modification aucune dans la table des matières et la pagination. Une sorte de vide ou des interférences juridiques ont été générés par le passage de l'administration et de la législation coloniales des différents territoires de l'Afrique orientale britannique à des administrations et des législations de pays indépendants différents. Des questions de droit international se posent alors. Les éditions originales du *Diwani ya Mnyampala* s'échelonnent de 1963 à 1965 et voient le jour dans les capitales administratives ou économiques de trois pays nouvellement indépendants et noyau de la Communauté d'Afrique de l'Est. Publiées à Kampala, Nairobi et Dar es Salaam , elles ont encore à cette époque pour référence éditoriale commune l'EALB. Sur le plan des textes, elles sont identiques. Le *Diwani* renferme des poésies de Mathias E.

Mnyampala et de sa femme. Le nom de plume de Mary Mangwela Mnyampala est *Wastara* « réticence » tandis que celui de Mathias E. Mnyampala est *Penda-Chako* « aime ce qui est à toi ». C'est une première innovation d'avec la tradition du *Diwani* qui est une œuvre personnelle en général et non une œuvre collective comme les *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » où plusieurs poètes échangent sur un thème et avec des enjeux déterminés des dialogues sous la forme de compositions en vers classiques. Le *Diwani ya Mnyampala* renferme donc des morceaux choisis de deux auteurs, Mathias E. Mnyampala et sa deuxième épouse, Mary Mangwela Mnyampala. Ces morceaux ne se répondent pas réciproquement et sont juste réunis dans le même ouvrage où les compositions de Mathias E. Mnyampala sont majoritaires sur le plan du nombre de compositions représentées.

Quelle est la structure métrique de cet ouvrage composite ? Les poèmes du mari et de l'épouse s'inscrivent-ils dans la tradition poétique classique d'expression swahilie ou apportent-ils, en plus de la dualité autoriale, d'autres transformations de la métrique ? Le *Diwani ya Mnyampala* a été mis en situation d'œuvre-phare par le choix de Mnyampala de l'intituler « *diwani* ». C'est une sorte de vitrine de l'œuvre tout entière et une inscription dans la tradition des poètes d'expression swahilie classiques de composer ce genre d'œuvre majeure qui regroupe en un seul ouvrage un ensemble de poèmes choisis pour leurs qualités esthétiques par leur auteur lui-même. La description de la structure métrique des poèmes de cette œuvre va nous être de grande utilité pour notre conception du rapport de Mathias E. Mnyampala à la tradition poétique classique. L'auteur ayant choisi de présenter au public cet ouvrage comme son chef-d'œuvre, c'est naturellement par lui que nous ouvrons notre analyse métrique du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala.

a. Le *Diwani* en chiffres

Le *Diwani ya Mnyampala* est constitué de 178 poèmes. Dans cet ensemble 169 poèmes sont de genre SHAIRI, c'est à dire 94,94% du total. Les poèmes composés par Mary Mangwela Mnyampala sont au moins au nombre de cinq (Cf Poèmes attribués à Mary MANGWELA) et ils sont compris dans le pourcentage majoritaire. Ils présentent tous en effet le mètre du genre SHAIRI. Les 5,06% restant sont structurés par le mètre nouveau du genre MSISITIZO « l'insistance » créé par Mathias E. Mnyampala. Ce genre, que nous allons décrire plus loin sur le plan de la métrique, reprend pour ses éléments constitutifs (strophes/*beti*) les vers du

mètre SHAIRI entre lesquels il insère un vers, plus court et indivis. Ce demi-vers supplémentaire entre en relation avec les vers des autres strophes/*beti* en position homologue. Des relations signalées par la typographie sont aussi constitutives du genre MSISITIZO.

De manière générale nous pouvons donc dire à ce stade que le *Diwani ya Mnyampala* est de structure « classique ». Il conserve en effet de manière ultra-majoritaire l'un des mètres les plus utilisés dans la poésie d'expression swahilie en vers. C'est-à-dire le mètre classique du genre SHAIRI (Cf Le genre SHAIRI). Le *Diwani ya Mnyampala* comprend cependant deux dérogations à la règle : il est d'une part le fruit des efforts de deux auteurs et non d'un seul : Mathias E. Mnyampala et Mary Mangwela Mnyampala, mais cela n'est pas mentionné clairement dans le livre. D'autre part la création d'un genre nouveau, le MSISITIZO ou « l'insistance » sur la base d'une transformation du mètre classique du genre SHAIRI. Ce mètre nouveau se révèle cependant donner le patron de seulement 9 poèmes sur les 178 que comprend le recueil. Il se fonde aussi sur un mètre connu. Globalement, le *Diwani ya Mnyampala* est un ouvrage classique, strictement conservateur de la tradition poétique du XVIII^{ème}- XIX^{ème} siècle dans ses mètres mais avec un esprit d'ouverture. Le conservatisme de l'œuvre ne s'accompagne pas d'un figement ou d'un repli sur la tradition poétique. Il la perpétue à l'identique tout en laissant place à quelques compositions innovantes du genre MSISITIZO et à quelques compositions aussi, classiques quant à elles, de Mary Mangwela Mnyampala.

Le *Diwani ya Mnyampala*, écrit par deux *Wagogo* du centre de la Tanzanie au milieu du XX^{ème} siècle, constitue une sorte de brèche dans l'idéologie qui voudrait que les œuvres littéraires des Swahilis constituent à elles seules l'étalon de référence et d'excellence de toute œuvre d'expression swahilie lorsqu'il s'agit de compositions rimées. Nous mesurons la puissance intégrative de cette œuvre de Mnyampala dont la métrique classique est excellente et porte en même temps en elle un changement d'échelle pour son ancrage : ce dernier de sociétal, côtier et swahili au début du XIX^{ème} siècle est devenu tanzanien et particulièrement national dans le livre. L'intégration nationale de la poésie d'expression swahilie est ici conservatrice et préserve au maximum le mètre classique SHAIRI, tout en se laissant des degrés de liberté, d'ouverture. Pour les 169 poèmes composés, par Mnyampala ou sa femme, dans le mètre classique du genre SHAIRI, c'est toujours la même structure

métrique la plus habituelle et répandue parmi les poètes qui est utilisée. Les strophes/*beti* sont toutes structurées par ce même patron : elles comportent toutes quatre vers également divisés en deux hémistiches octosyllabiques. Si le *principe de la mesure (mizani)* (P.M.) dégage une grande régularité métrique dans l'œuvre, c'est avec le *principe des rimes (vina)* (P.R.) que des différences apparaissent entre ces poèmes de genre SHAIRI. Les motifs décrits dans et entre les strophes/*beti* par les variations d'orientation et les parcours des chaînes de rimes ne sont en effet pas tous identiques comme nous le verrons ci-dessous (Cf Le genre SHAIRI dans le Diwani ya Mnyampala). Mais avant de décrire la majorité classique de l'œuvre, nous allons nous attacher à en décrire la nouveauté.

b. Le nouveau genre MSISITIZO

Mathias E. Mnyampala pose les règles d'un nouveau genre poétique dans neuf compositions en vers de son *Diwani*. Ce genre apparaît dans une composition inaugurale intitulée *NATUNGA MSISITIZO*, c'est à dire : « JE COMPOSE UN *MSISITIZO* » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 121-122. Le nom du genre que l'auteur dénomme MSISITIZO ou « l'insistance » est indiqué dans le titre et le texte¹⁵⁸ mêmes de cette première composition. Mnyampala va également énoncer quelques règles formelles et typographiques de ce mètre dans le mètre lui-même dans cette première composition du genre MSISITIZO. Le métalangage qui parle de la langue poétique du nouveau genre MSISITIZO est structuré par cette même langue poétique qu'il commande pourtant au niveau du mètre !

¹⁵⁸ Nous trouvons trois formes nominales dans le texte : *msisitizo* en classe 3, *sisitizo* en classe 5 et *masisitizo* en classe 6. Toutes dérivent du verbe *kusisitiza* qui signifie « insister, souligner, mettre l'accent sur quelque chose ». Nous traduirons la première forme au singulier en classe 3 *msisitizo* par « l'insistance ». Les formes en classe 5 au singulier et 6 au pluriel, *sisitizo/masisitizo* (5/6) ont une valeur augmentative par rapport à celles de la paire de classe 3/4 et nous les traduirons donc par « l'emphase, les emphases ». Enfin lorsque l'une de ces formes nominales désigne les compositions du genre poétique nouveau, nous donnons le nom directement en *kiswahili* dans la traduction en français comme s'il s'agissait d'un nom propre. C'est le cas dans le titre de la composition et dans le dernier vers de la première strophe/*ubeti*. Nous retenons la forme de base en classe 3 MSISITIZO « l'insistance » comme nom du genre mais nous le voyons Mathias E. Mnyampala utilise lui plusieurs classes nominales pour le désigner.

Nous donnons un extrait des trois premières strophes/*beti* de cette composition et leur traduction :

a. La composition inaugurale NATUNGA MSISITIZO « je compose un msisitizo »

1^{ère} strophe/*ubeti*

« <i>Nawapangia maneno, ya sifa na walekezo,</i>	J'agence pour vous les mots, de qualités ¹⁵⁹ et de direction,
<i>Na kuzitoa mifano, zinase nyoyo¹⁶⁰ mawazo,</i>	Et de leur montrer les exemples, aux coeurs qu'ils retiennent les idées,
<i>Usemi wa sisitizo;</i>	L'expression soulignée;
<i>Sisitizo mlingano, usioleta mivizo,</i>	L'insistance est une congruence, qui n'apporte pas de malédiction,
<i>Maagizo yawe manono, nayatilia mkazo,</i>	Que les instructions soient en gras , je les fais ressortir,
<i>Natunga masisitizo, tungo zenye mwendo mpya.</i>	Je compose des <i>masisitizo</i> , des compositions qui ont une nouvelle allure. »

¹⁵⁹ Le mot est à prendre dans son sens descriptif, de « caractéristique » et non pas laudatif.

¹⁶⁰ *Nyoyo* « les coeurs » est la forme en dialecte du Nord du *kiswahili*. La forme en *kiswahili sanifu* (standard) de même signification est *mioyo*.

2^{ème} strophe/*ubeti*

« <i>Tutunge ya tangamano</i> ¹⁶¹ , <i>wana wapewe agizo</i> ,	Composons celles de l'union, que les enfants reçoivent une instruction,
<i>Tuwafunze maagano, yasiyoleta chagizo,</i>	Enseignons leur l'accord, qui n'apporte pas de défiance,
<i>Maovu kuwa katazo;</i>	Que le mal soit interdit ;
<i>Katazo la matukano, yanayoleta mzozo,</i>	L'interdit des insultes, qui apportent la querelle,
<i>Zogo halina patano, mbele lina maapizo,</i>	L'agitation n'a pas d'accord, elle mène aux invectives.
<i>Natunga msisitizo, tungo zenye mwendo mpya.</i>	Je compose des <i>msisitizo</i> ¹⁶² , des compositions qui ont une nouvelle allure. »

¹⁶¹ *Tangamano* est la forme en dialecte du Nord du *kiswahili* du nominal standard *changamano* en cl.5 (pl. *machangamano* en cl.6). Les deux formes nominales signifient : « mélange, groupement au point de former un ensemble, d'où le sens d'« accord, harmonie, union » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 58).

¹⁶² Le refrain reprend la forme en classe 3 MISISITIZO « l'insistance » pour désigner le genre poétique nouveau. Nous voyons bien qu'il s'agit d'une forme générique car un nominal au singulier correspond à et désigne une pluralité de compositions (*tungo* cl. 10). Seul le dernier vers de la première strophe/*ubeti* aura utilisé la forme augmentative plurielle en classe 6 *masisitizo* « emphases » pour un usage générique.

3^{ème} strophe/*ubeti*

« <i>Utungo una mkono, wa kheri¹⁶³ na matulizo,</i>	La composition a la main, du bonheur et de l'apaisement,
<i>Matulizo ya mtuno, usioleta vikwazo,</i>	L'apaisement de l'arrogance, qui n'apporte pas d'obstacles,
<i>Ni mema matangulizo;</i>	C'est de bons préceptes,
<i>Tangulizo la maono, kwani una bembelezo,</i>	Le précepte des sentiments, parce qu'elle berce,
<i>Watu waache kinzano, kwani huleta tatizo,</i>	Que les gens cessent de se faire obstruction, car cela apporte un problème,
<i>Natunga msisitizo, tungo zenye mwendo mpya.</i>	Je compose des <i>msisitizo</i> , des compositions qui ont une nouvelle allure. »

Extrait de NATUNGA MSISITIZO « je compose un *msisitizo* » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 121-122)

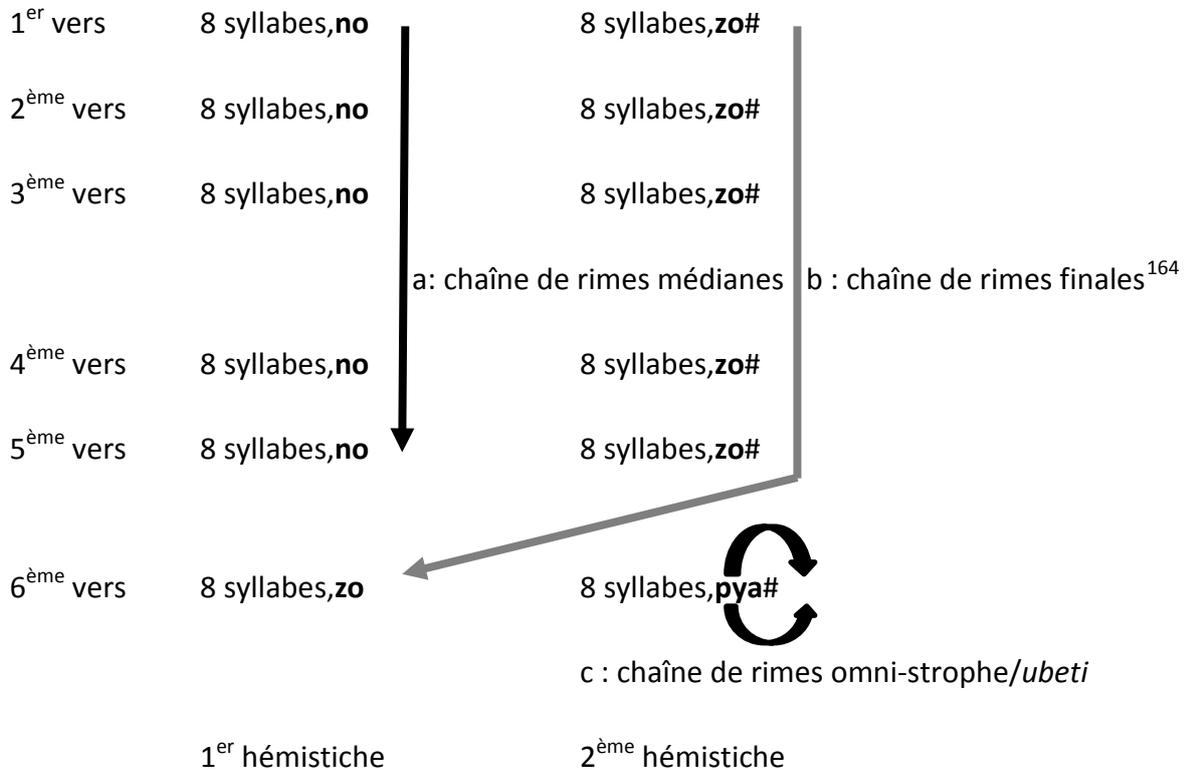
b. Transformation des deux principes fondamentaux de la rime (*vina*) [P.R.] et de la mesure (*mizani*) [P.M.] depuis le genre classique SHAIRI

Le nouveau mètre du genre MSISITIZO structure les strophes/*beti* de cette composition inaugurale suivant le même patron (Cf première annexe, analyses métriques détaillées : Le genre MSISITIZO dans le *Diwani ya Mnyampala*). Il appert que sa structure est dérivée du mètre classique SHAIRI (Cf Structure générale de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI). En effet, une poésie de genre SHAIRI correspondant sur le plan formel au texte de cette composition comporterait six vers. Chaque vers serait également divisé en deux hémistiches octosyllabiques sous l'action de deux chaînes de rimes de valeur phonologique respectives

¹⁶³ *Kheri* « bonheur » est une orthographe non-standard et arabisante du nominal standard *heri* de même sens.

/no/ et /zo/. Enfin une rime finale /pya/ omni-strophe réunirait les syllabes finales des derniers vers de chaque strophe/*ubeti*. Nous aurions alors le schéma suivant :

SHAIRI



Ce schéma est tronqué dans le genre MSISITIZO sur le troisième vers. En effet le premier hémistiche y est absent. La première strophe/*ubeti* du poème NATUNGA MSISITIZO « je compose un *msisitizo* » énonce dans le mètre-même quelques règles du genre MSISITIZO. C'est justement dans ce deuxième hémistiche restant dans le troisième vers de la première strophe/*ubeti* qu'une règle est donnée : « *Usemi wa sisitizo* » ou « L'expression soulignée ». C'est donc une fonction expressive qui est indiquée et attribuée par Mnyampala à ce troisième vers, qui se différencie par ailleurs formellement des cinq autres. Cinq vers restent conformes strictement au mètre classique du genre SHAIRI, c'est à dire qu'ils sont divisés en deux parties, en l'occurrence des hémistiches octosyllabiques. Ce troisième vers est indivis et par sa taille octosyllabique et la valeur de sa rime finale /zo/, il s'apparente au deuxième hémistiche des vers conformes au genre SHAIRI. La fonction de ce vers est conforme au nom

¹⁶⁴ Du fait du changement d'orientation sur le sixième vers, la chaîne de rime est majoritairement en position finale à l'exception de la position médiane sur le premier hémistiche de ce sixième vers.

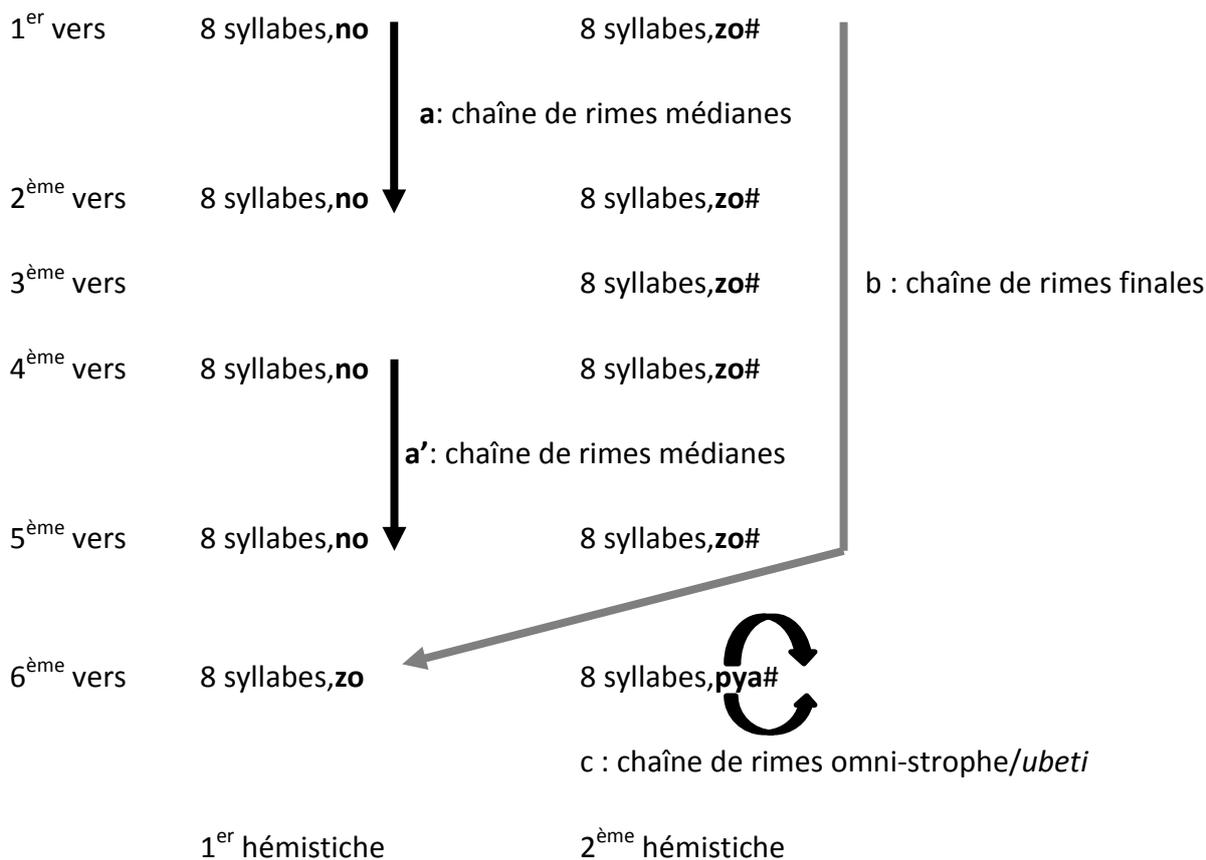
du genre nouveau-même, MSISITIZO « l'insistance » il s'agit de souligner une expression, de la mettre en exergue. Une deuxième insistance est indiquée dans cette première strophe/*ubeti* qui nous donne des règles du genre dans le genre-même. Elle n'est cependant pas de conséquence sur le plan métrique mais uniquement sur le plan typologique. Il s'agit du cinquième vers dont le dernier mot du premier hémistiche est écrit en caractère gras. Ce qu'explique à ce même emplacement précis le cinquième vers de la première strophe/*ubeti* de NATUNGA MSISITIZO « je compose un *msisitizo* » :

« *Maagizo yawe **manono**, nayatilia mkazo,* Que les instructions soient en **gras**, je les
fais ressortir »

Formellement, la troncation du premier hémistiche du troisième vers crée une rupture dans la chaîne de rimes a médianes qui prévaudrait si la composition était de genre SHAIRI. C'est la seule différence mais elle est de conséquence : cette composition nouvelle de genre MSISITIZO, bien que fortement ancrée dans les règles du genre SHAIRI, ne peut plus être chantée en respectant les règles habituelles de cantillation des textes de genre SHAIRI. Le genre MSISITIZO traduit un basculement vers l'ordre graphique latin de la poésie d'expression swahilie. Cette logique graphique qui s'impose est d'ailleurs aussi explicite dans la description de la typographie à appliquer au dernier mot du premier hémistiche du cinquième vers.

Le nouveau schéma, qui est celui du genre MSISITIZO est le suivant ; Mathias E. Mnyampala précise bien que cette allure est nouvelle (1^{ère} strophe, 6^{ème} vers « *tungo zenye mwendo mpya* » ; « des compositions à l’allure nouvelle » :

MSISITIZO



Le processus créatif à l’œuvre dans la production de ce nouveau genre poétique MSISITIZO se fonde sur les règles du genre SHAIRI qui sont toute appliquées ici mais avec l’addition d’une règle supplémentaire qui va tronquer le premier hémistiche du troisième vers. La transformation du motif métrique défini par les parcours des chaînes de rimes est donc une variante des parcours classiques des chaînes de rimes dans le genre SHAIRI : dans le genre SHAIRI, nous aurions la réalisation du motif des chaînes de rimes dit en « L inversé » (Cf Le motif en « L inversé »). La chaînes de rimes a médianes délimite la frontière entre les premiers et deuxièmes hémistiches le long des cinq premiers vers tandis que la chaîne de rimes b finales délimite les frontières de vers sur les cinq premier vers également. Sur le sixième vers, cette chaîne de rime b change d’orientation et prend la position médiane et la

position de la chaîne de rime a. La fin du sixième vers est indiqué par une chaîne de rimes omni-strophe « en pointillés ». Ces trois parcours des chaînes de rimes a, b et c décrivent ensemble le motif en « L inversé » caractérisé par le changement d'orientation de la position finale à la position médiane sur le dernier vers de la chaîne de rimes b. Dans le cas du genre MSISITIZO, c'est globalement le même motif en « L inversé » qui est réalisé. Cependant la chaîne a est brisée au niveau du troisième vers. Il y a donc une première partie de la chaîne a du premier au deuxième vers. Puis une deuxième partie a' qui reprend du quatrième au cinquième vers. L'essentiel du motif métrique dessiné par les parcours des chaînes de rimes a, a', b et c du genre MSISITIZO est globalement commun avec le motif des chaînes de rimes a,b et c du genre SHAIRI.

La création du genre nouveau MSISITIZO est donc une création *ex materia* qui porte sur une seule modification du principe des rimes (*vina*) [P.R.] et du principe de la mesure (*mizani*) [P.M.] tels qu'ils s'appliquent dans le genre SHAIRI. Le paramètre concerné dans le cas du P.R. est celui du parcours de la chaîne de rimes a médiane. Dans le genre SHAIRI ce parcours est d'orientation verticale constante et il suit des positions continues d'un vers à l'autre. Ici, la seule modification qui intervient est celle de la continuité du parcours. Le parcours de cette chaîne de rimes a médianes est *discontinu* dans le genre MSISITIZO. La discontinuité intervient au niveau du troisième vers qui par conséquent ne sera pas divisé en deux. Ce troisième vers reste indivis car il ne présente plus que la chaîne de rimes b finales. C'est là qu'intervient la modification liée au P.M., Mathias E. Mnyampala a décidé que ce vers indivis serait de taille octosyllabique.

Au final, le processus créatif de Mathias E. Mnyampala a porté ici sur la transformation des paramètres de deux principes fondamentaux de la métrique des poésies d'expression swahilie en vers classique, dans le cas du genre SHAIRI. Le P.R. est ainsi modifié qualitativement sur le paramètre de la continuité/discontinuité d'une chaîne de rimes a qui structure la strophe et délimite ses vers et ses parties de vers ou hémistiche avec les autres chaînes de rimes. Le P.M. est modifié sur un paramètre quantitatif lié à la taille syllabique du vers. Le vers n'est plus fait dans le cas du troisième vers de seize syllabes mais de huit. Tous les autres principes et paramètres du genre SHAIRI restent commun avec le genre MSISITIZO qui prend en définitive le genre SHAIRI dans son courant à hémistiches octosyllabiques comme la matrice de ses transformations.

c. Conservatisme linguistique dans la composition : les dialectes du Nord du kiswahili et la langue arabe

La matrice phonologique, syntaxique et lexicale des vers de la composition NATUNGA MSISITIZO relève du *kiswahili sanifu* (standard). Des mots de la zone Nord des dialectes du *kiswahili* apparaissent tels quels cependant, dans leur phonologie et morphologie caractéristiques. Dans la première strophe/*ubeti*, le nominal *nyoyo* « les coeurs » en classe 4 est donné dans sa forme septentrionale pour le standard de même sens *mioyo*. Il s'agit ici d'une différence morphologique du préfixe nominal de la classe 4 qui est NI- dans les dialectes du Nord du *kiswahili* et MI- en standard. Le nominal *tangamano* « mélange, groupement, union » en classe 5 apparaît lui aussi dans sa forme septentrionale tandis que la forme standard est *changamano* de même sens et classée de la même façon. C'est une différence phonologique qui joue. Le phonème /t/ (notation API) noté t dans le texte et /tʃ/ (notation API) noté ch dans le texte sont dans un rapport d'alternance régulière entre respectivement les dialectes du Nord du *kiswahili* et le *kiswahili sanifu* (standard). Quelle est la signification de la présence de ces deux éléments nord-kenyans *nyoyo* « les coeurs » et *tangamano* « union » chez un auteur tanzanien de langue maternelle *gogo* ? Un autre élément lexical, le nominal *kheri* « bonheur » est conservateur de sa prononciation arabe. Le nominal dans son orthographe standard est *heri* et il n'y a plus de différenciation orthographique entre les sons /h/ et /kh/ (notations API). Ces trois mots témoignent de la culture poétique de Mathias E. Mnyampala qui puise à la source de la tradition poétique du Nord du Kenya des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle. Au sein du nouveau genre MSISITIZO sont donc incrustés comme des composants d'une mosaïque linguistique des éléments anciens. La tendance archaïsante se traduit par la préservation de la langue de la poésie classique, qui n'est pas le standard sur le plan dialectal. Cette langue appartient à la zone des dialectes du Nord du *kiswahili*. Ces dialectes étaient toujours parlés au moment où Mnyampala a écrit mais ce n'est pas dans les usages qui lui étaient contemporains qu'il a puisé ces formes mais bien au sein du corpus ancien et classique, de par ses lectures. De même la réminiscence de l'origine et de la prononciation arabe du mot *kheri* « bonheur » est liée à cette tradition classique dont les auteurs étaient fréquemment bilingues arabe/*kiswahili*, de confession musulmane et pour qui l'arabe était donc une langue sacrée. Ces poèmes étaient écrits en caractères arabes adaptés au *kiswahili* (*ajami*) et les premières translittérations

européennes en caractères latins, qui ont fait passer les formes classiques de la poésie d'expression swahilie à une plus grande échelle que la côte et les réseaux caravaniers, ont aussi fait passer ces orthographes arabisantes pré-standard.

Ce socle classique de la langue poétique continuera d'unir les poètes un ou deux siècles plus tard dans le contexte reterritorialisé de la poésie d'expression swahilie en situation nationale et tanzanienne. Les règles de la métrique auront pu être transformées comme c'est le cas ici dans ce genre MSISITIZO que Mathias E. Mnyampala a forgé sur la base du genre SHAIRI. La langue standard est majoritaire dans les structures syntaxiques et les éléments lexicaux. Les auteurs ne sont plus tous musulmans et la nouvelle nation tanzanienne se dessine dans le cadre d'un Etat multi-culturel et multi-confessionnel. Cependant des formes anciennes perdurent comme ce nominal *tangamano* qui désigne « l'accord, l'harmonie, l'union » par le « mélange », le « groupement jusqu'au point de faire un ensemble » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 58). Comme en contexte colonial à l'époque de l'écriture de dialogues en vers de genre SHAIRI dans le journal de l'administration *Mambo Leo* (Cf L'écriture journalistique en 1942 dans *Mambo Leo*), la langue qui réunit les Tanzaniens se pare d'éléments anciens de la langue poétique classique de la zone Nord des dialectes du *kiswahili*. L'importance unificatrice de ce lexique est telle que c'est avec lui que Mathias E. Mnyampala indique l'un des buts de son nouveau genre poétique dans la deuxième et la troisième strophe/*ubeti* du poème NATUNGA MSISITIZO : l'affirmation de l'union (*tangamano*) contre les insultes (*matukano*), le mal (*maovu*) et la querelle (*mzozo*). Cette valeur de l'union dite dans un *kiswahili* classique sera transmise aux enfants (*wana*) par le biais des compositions poétiques du genre MSISITIZO.

d. Une conception composite du mélange ou de l'union (tangamano) dans NATUNGA MSISITIZO

Par son étymologie, le nominal *tangamano* « union » nous montre que la poésie classique d'expression swahilie est perçue comme un puissant facteur de stabilité et d'harmonie car c'est avec ses formes lexicales que ces notions-mêmes sont exprimées dans le poème NATUNGA MSISITIZO. Nous le reverrons au moment de proposer une articulation entre les caractéristiques formelles et linguistique du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala et les raisons de ses promotions par les pouvoirs politiques successifs en tant qu'artiste

national. Dans le cadre de la construction nationale justement. L'étymologie de *tangamano* nous apprend aussi comment « l'union » et le « mélange » sont exprimés ici par Mathias E. Mnyampala. Le nominal *tangamano* a pour racine sémantique la base verbale *kuchanga* (*kutanga* pour les dialectes du Nord du *kiswahili*) qui signifie « contribuer à quelque chose ». Il peut s'agir d'une contribution financière, de la mise en commun de champs ou de la levée d'une armée (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 58) mais dans tous les cas les contributions individuelles concourent à la réussite d'un projet commun. Les éléments individuels ne perdent pas leur identité dans ce mélange composite même s'ils sont devenus indissociables de l'ensemble qu'ils définissent ce qui apparaît dans le sens de la base verbale étendue *kutangamana* qui signifie à la fois : « a) se trouver en relation avec, fusionner avec b) se réunir à un groupe [...] c) être en bordure de, être adjacent à » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 58). La mise en relation des individus ou des objets est une fusion ou une synthèse qui n'oublie pas les notions de frontière de « bordure » ou « d'adjacence ». L'ensemble est une fusion dans le sens où la mise en relation est complète mais pas dans celui où le mélange serait homogène et uniforme. Le résultat de la synthèse est de nature composite et simultanément parfaitement unifié. Dire « *shamba langu lachangamana na mji*, mon champ est en bordure du village » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 58) c'est dire simultanément l'individualité de ce champ, qui a un propriétaire, l'individualité du village et l'ensemble que le champ et le village forment du fait de leur caractère mitoyen. C'est de cette façon que le mot *tangamano* dit l'union dans cette poésie inaugurale du genre MSISITIZO et nous avons vu qu'elle correspond à la conception qu'à Mnyampala d'une union nationale fondée sur les « tribus » (*makabila*) (Cf Distinctions à l'échelon national et leurs justifications). L'union, pour être heureuse comme y appelle le poème NATUNGA MSISITIZO, se dit dans un *kiswahili* ancien et classique et est un mélange qui ne fond pas ses composants. Elle participe d'une culture swahilophone et composite comme ce genre poétique nouveau créé par Mnyampala qui mêle la tradition du genre SHAIRI et les possibilités du basculement de l'ordre oral vers l'ordre graphique initié avec le remplacement de l'alphabet arabe ou *ajemi* par l'alphabet latin. C'est ce type d'écriture poétique – conservatrice et composite - qui sera sélectionné comme un modèle par le politique dans ses promotions de Mnyampala et de la construction nationale basée sur le développement du *kiswahili*. Mnyampala conserve et compose avec des traditions comme la poésie classique d'expression swahilie ou l'écriture en alphabet latin qui sont devenues les siennes du fait de leur inscription coloniale dans un espace

tanganyikais unifié dont faisait partie sa région natale de l'Ugogo. Il se démarque par là de manière singulière d'une position ethniste qui l'aurait conduit à ne composer qu'avec l'histoire, la culture et la langue de l'Ugogo seuls comme éléments de ses créations poétiques *ex materia*. Sur le plan de l'imaginaire national en devenir depuis les indépendances des années 1960, par ses initiatives de promotion de Mnyampala, l'Etat tanzanien promouvrait aussi *de facto* une ouverture au cultures régionales comme composantes de la culture nationale swahilophone. Nous le reverrons quand un autre genre nouveau poétique créé par Mnyampala et promu par les plus hautes sphères de l'Etat insère dans la langue swahilie nationale le nom d'une institution venu de sa langue maternelle, *ngonjera* « le(s) palabre(s) » (Cf Le genre NGONJERA).

c. Le genre SHAIRI dans le Diwani ya Mnyampala

Comme nous l'avons indiqué dans la présentation statistique du *Diwani* (Cf Le *Diwani* en chiffres), le genre SHAIRI est très largement majoritaire parmi les poèmes de cet ouvrage. Il fournit leur mètre à 169 poèmes sur un total de 178. De manière générale, le mètre classique du genre SHAIRI se caractérise par une strophe/*ubeti* faite de quatre vers ou plus. Chacun de ces vers est divisé en deux parties de taille syllabique variable sous l'action clivante et structurante des parcours des chaînes de rimes. Il existe en effet au moins deux chaînes de rimes qui traversent les vers d'une strophe et délimitent au sein de chaque vers une position médiane ou interne et une position finale. Dans le respect de ces paramètres généraux liés au P.R. (Cf Structure générale de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI) qui se sont cristallisés à l'époque classique de la poésie d'expression swahilie entre les XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècles des variations sont permises. Ce sont ces variations qui définissent les « courants » (*mikondo*) au sein de la « mer » (*bahari*) du genre SHAIRI. Les possibilités offertes à la création individuelle au sein du genre SHAIRI portent sur la forme des motifs décrits par les chaînes de rimes et le nombre de chaînes de rimes impliquées dans la délimitation des éléments d'une strophe/*ubeti* : vers, parties de vers ou hémistiches. La taille syllabique de ces éléments est un paramètre définitoire lié au P.M. de ces courants au sein du genre SHAIRI.

La question qui s'offre à nous est donc d'envisager la façon dont Mathias E. Mnyampala a composé dans le genre SHAIRI. S'est-il saisi, comme il l'a fait pour le genre MSISITIZO, des degrés de liberté offerts par la définition classique du mètre du genre SHAIRI ? En effet, si nous prenons en compte le fait que le nouveau genre MSISITIZO se fonde dans sa définition sur les règles métriques du genre SHAIRI et que plus de 94% des œuvres du *Diwani ya Mnyampala* sont par ailleurs de genre SHAIRI, nous voyons que l'ensemble de cette anthologie est lié au genre SHAIRI. Toutes les compositions sont-elles donc innovantes ? Non, ce n'est absolument pas le cas lorsqu'il s'agit de composer dans le genre SHAIRI lui-même. Alors, Mnyampala n'innove pas et compose systématiquement dans le courant classique le plus fréquent. Tous les poèmes de genre SHAIRI du *Diwani* sont basés sur un modèle de la strophe/*ubeti* à quatre vers divisés chacun en deux hémistiches octosyllabiques. Ce modèle classique (Cf Courant à deux hémistiches octosyllabiques) qui est perpétué par Mathias E. Mnyampala permet des variations dans les motifs décrits par les chaînes de rimes qui résultent des combinaisons et du nombre de parcours de chaînes de rimes. Ces différents motifs combinatoires sont connus et en nombre limité, Mathias E. Mnyampala se conforme à la tradition à ce niveau aussi. Nous ne constatons pas l'expérimentation d'une transformation des paramètres du P.R. Un parcours de chaîne de rimes n'est pas modifié comme c'est le cas dans le genre MSISITIZO qui brise une chaîne verticale et en produit deux plus courtes dans la strophe/*ubeti*. Des motifs très différents de ceux que nous avons vus dans le corpus classique ne se manifestent pas. Il pourrait y avoir une augmentation du nombre de chaîne de rimes, des variations de leurs orientations plus complexes comme nous le verrons avec les MASHAIRI YA VIDATO (Cf *Les Mashairi ya vidato* ou « *mashairi* en entailles »). Mnyampala ne le fait pas ici et se conforme strictement à la tradition.

Les motifs que nous observons dans le *Diwani*, sont des motifs classiques qui reproduisent à l'identique et avec une grande habileté les techniques traditionnelles de compositions poétiques. Nous allons voir que si Mathias E. Mnyampala avait le libre choix de déterminer le nombre de vers par strophe/*ubeti* à partir de quatre, la taille syllabique des parties de vers ou des hémistiches et la forme des motifs décrits par les parcours de chaînes de rimes, il n'a pas choisi de composer des patrons originaux. Au contraire, Mathias E. Mnyampala qui a

montré ses capacités d'innovation sur la base de la transformation du genre SHAIRI dans le cas de la création du genre MSISITIZO dans son *diwani*-même, est aussi habile à reproduire le genre SHAIRI à l'identique et en stricte conformité avec le mètre classique quand il s'agit de composer des poèmes dans ce genre SHAIRI.

a. Une technique de composition classique dans le modèle du quatrain de courant (mkondo) à hémistiches octosyllabiques

Les 169 poèmes de genre SHAIRI du *Diwani ya Mnyampala* comportent tous des strophes/*beti* faites de quatre vers. Ces vers sont tous systématiquement divisés en hémistiches octosyllabiques. Dans cette régularité métrique massive, ce sont les motifs décrits par les parcours des chaînes de rimes au sein de la strophe/*ubeti* qui introduisent une variabilité. Nous allons présenter les principaux motifs rencontrés et les situer par rapport aux techniques classiques de composition. Nous verrons que la relation qui s'établit entre l'écriture de poésies d'expression swahilie de genre SHAIRI de Mnyampala et les *mashairi* classiques est une relation de stricte identité sur le plan de la métrique et des motifs dessinés par les chaînes de rimes.

Variations classiques du motif en « L inversé » des parcours de chaînes de rimes

La poésie MTOTO KUOMBA PESA « l'enfant mendiant » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 4-5) est du courant à deux hémistiches octosyllabiques. Ses quatre vers sont structurés par le motif classique que nous avons appelé en « L inversé » (Cf Le motif en « L inversé ») :

« MTOTO KUOMBA PESA	L'ENFANT MENDIANT
Mabwana nawauliza, jambo linalonitasa,	Messieurs je vous demande, une chose qui me cause du soucis,
Sijui ntawachukiza, hutokea nikakosa,	Je ne sais si vous me détesterez, s'il s'avère que j'ai commis une faute,
Iwapo linapendeza, niambiwe kwa siasa,	Si la chose vous plaît, répondez-moi avec douceur,
Mtoto kuomba pesa, hii ni tabia gani ?	Un enfant qui mendie de l'argent, qu'est -ce que ce comportement ?
8 syllabes	8 syllabes

[le tracé des chaînes de rimes est de nous NDT] »

Structure de la strophe/ubeti – trois chaînes de rimes décrivent un motif en « L inversé » :

/za/ : chaîne de rimes médiane omni-strophe de parcours « vertical »

/sa/ : chaîne de rimes finales-médianes omni-strophe de parcours en « L inversé »

/ni/ : chaîne de rimes finales omni-strophe de parcours « en pointillés »

Le motif global en « L inversé » est décrit par les parcours de trois chaînes de rimes. Une chaîne de rimes de valeur phonologique /za/ passe au milieu des trois premiers vers avec une orientation verticale constante qui délimite des hémistiches également octosyllabiques au sein de ces vers. Une chaîne de rimes de valeur phonologique /sa/ décrit le parcours en « L inversé » caractéristique du motif d'ensemble. Elle passe par les positions en syllabe

¹⁶⁵ Le cercle symbolisé par ces deux flèches tournantes indique que la chaîne de rimes se reproduit à l'identique (position, parcours et valeur phonologique) dans toutes les strophes/beti du poème. L'absence de ce symbole indique une chaîne de valeur phonologique variable d'une strophe à l'autre.

finale de vers pour les trois premiers vers puis inverse son orientation et passe au milieu du dernier vers. Mathias E. Mnyampala renforce la technicité et la difficulté de sa composition car ces deux chaînes de rimes /za/ et /sa/ sont de même valeur phonologique et décrivent les mêmes parcours aux mêmes emplacements dans chaque strophe/*ubeti* du poème. Enfin la dernière syllabe /ni/ du dernier hémistiche du dernier vers est une rime commune à chaque strophe/*ubeti* qui décrit alors un parcours « en pointillés » d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Dans ce cas précis pour lequel l'analyse métrique détaillée est en annexe (Cf première annexe MTOTO KUOMBA PESA « l'enfant mendiant »), Mathias E. Mnyampala a fait montre d'un grande habileté dans le respect de contraintes métriques importantes du fait de la répétition à l'identique des trois chaînes de rimes /za/, /sa/ et /ni/ d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Il applique et répète à l'identique les techniques de compositions classiques sans innovation de sa part.

La poésie intitulée USIFURAHU MWANZONI « ne te réjouis pas au début » (MNYAMPALA, M.,E., 1963 : 1) présente elle aussi ce motif du « L inversé ». Comme dans la poésie précédente la chaîne de rimes finales-médiane qui décrit le parcours en « L inversé » est de même valeur phonologique /ni/ dans toutes les strophes/*ubeti*. Mathias E. Mnyampala choisit à nouveau une contrainte forte sur la métrique de sa composition. La chaîne de rimes médianes de parcours « vertical » est cependant de valeur phonologique variable d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Enfin la chaîne de rimes « en pointillés » en finale du dernier vers de chaque strophe/*ubeti* est de la même valeur phonologique /ni/ que la chaîne en « L inversé ». Ceci introduit une légère variation d'avec le motif précédent qui se trouve ici étendu à cette deuxième chaîne de rimes. Mais cette possibilité est exprimée dans le corpus classique et il ne s'agit pas d'une innovation.

Nous avons fusionné dans notre analyse formelle la chaîne de rimes en « L inversé » et la chaîne de rimes en « pointillés » du fait de leurs caractères phonologique et omni-strophe identiques (Cf première annexe USIFURAHU MWANZONI « ne te réjouis pas au début »). Nous résumons ce motif métrique en donnant cette présentation de la première strophe/*ubeti* de la composition :

USIFURAHU MWANZONI		NE TE REJOUIS PAS AU DEBUT
Muhibu nitangazie,	mambo ya duniani,	Mon cher je dois annoncer, les affaires en ce monde,
Waliopo wasikie,	na kuyaweka vichwani,	Ceux qui sont là écoutez, et gardez les en
/e/	/ni/	tête,
Furaha tusivamie,	twajidanganya moyoni,	La joie ne l’envahissons pas, nous nous trompons nous-mêmes en notre coeur,
Usifurahi mwanzoni,	hadi ufike mwishoni.	Ne te réjouis pas au début, jusqu’à ce que tu atteignes la fin.
8 syllabes	8 syllabes	[les tracés des chaînes de rimes sont de nous NDT]

Deux chaînes de rimes décrivent un motif en « L inversé » étendu aux deux hémistiches du dernier vers :

/e/ : chaîne de rimes médianes de parcours « vertical » et de valeur phonologique variable d’une strophe/*ubeti* à l’autre.

/ni/ : chaîne de rimes finales-médiane de parcours en « L inversé » omni-strophe.

Le motif des chaînes de rimes en « double barre verticale »

Les chaînes de rimes de la poésie intitulée DAIMA PIMA UPEPO « toujours prends la mesure du vent » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 27-28) réalisent un type de motif classique de la « double barre verticale » (Cf Chaînes de rimes symétriques en « double barre verticale »). Il y a deux chaînes de longueur égale, l'une médiane et l'autre finale, qui délimitent les hémistiches octosyllabiques dans les quatre vers d'une strophe/*ubeti*. La particularité de cette composition de Mnyampala est que les deux chaînes ont la même valeur phonologique entre elles et dans toutes les strophes/*beti* de la composition. Cette contrainte métrique forte ajoute une impression de grande régularité sur le plan métrique et esthétique. Le choix de cette contrainte se fait dans les règles classiques et leur est strictement conforme :

DAIMA PIMA UPEPO		TOUJOURS PREND LA MESURE DU VENT
Kinga moto uwakapo,	na uzime uzimapo,	Prévient là où s'allume le feu, et éteint où il s'éteint,
Zima hapo uanzapo,	ni hatari uwachapo,	Eteins-le au début, c'est dangereux si tu le laisses,
Moto hauna mkwepo,	pande zote uzingapo,	Le feu n'a pas de moyen d'être évité, quand de tous côtés il fait le tour,
Chungua sana upepo,	ni wapi welekeapo.	Regardes bien le vent, la direction dans laquelle il se dirige.
8 syllabes	8 syllabes	[les tracés des chaînes de rimes sont de nous NDT]
<u>Deux chaînes de rimes /po/ homophones et omni-strophes décrivent un motif en « double barre verticale »</u>		
/po/ : chaîne de rimes médianes d'orientation « verticale »		
/po/ : chaîne de rimes finales d'orientation « verticale »		

L'analyse métrique détaillée des trois premières strophes/*beti* se trouve en annexe (Cf première annexe DAIMA PIMA UPEPO « toujours prends la mesure du vent »).

Le motif en « X »

Le poème intitulé KIBAYA KINA MWENYEWE « Le mauvais a un propriétaire » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 1-2) reproduit quant aux deux chaînes de rimes qui structurent ses strophes/*beti* le motif classique du « X » (Cf Le motif en « X »). Le croisement des chaînes de rimes se produit de manière conventionnelle et conformément à la tradition au niveau du passage entre l'avant-dernier et le dernier vers. Mnyampala ne modifie pas le lieu de ce passage ni la fréquence des croisements, il n'y en a qu'un. Chaque branche du « X » ou chaîne de rime dispose de sa propre valeur phonologique dans la strophe/*ubeti* : /mbo/ et /we/. Ce motif métrique est reproduit à l'identique dans toutes les strophes/*beti* de la composition, en particulier dans le parcours et la valeur phonologique des deux chaînes de rimes qui sont de ce fait omni-strophe. L'analyse métrique détaillée est placée dans la première annexe tandis que nous fournissons une illustration de ce motif métrique dans la première strophe/*ubeti* du poème :

KIBAYA KINA MWENYEWE		LE MAUVAIS A UN PROPRIETAIRE
Nilikwenda ziwa Gombo,	samaki wakavuliwe,	Je suis allé au lac Gombo, et que les poissons soit pêchés,
Pamoja na changu chombo,	havue nifanikiwe,	Avec mon bateau, qu'on ne les [littéralement qu'il ne NDT] pêche pas afin que je réussisse,
Nikasikia mafumbo,	samaki kwitwa tumbawe,	Puis j'entendis des énigmes, le poisson être appelé du corail,
Kibaya kina mwenyewe,	ingawa chanuka shombo.	Le mauvais a un propriétaire, quand bien même il pue l'odeur du poisson.
8 syllabes	8 syllabes	[les tracés des chaînes de rimes sont de nous NDT]

Deux chaînes de rimes omni-strophes décrivent un motif en « X » :

/mbo/ : chaîne de rimes médianes-finale d'orientation en « L »

/we/ : chaîne de rimes finales-médiane d'orientation en « L inversé »

Remarques sur le classicisme de la forme des motifs décrits par les chaînes de rimes

L'ensemble des compositions de genre SHAIRI du *Diwani ya Mnyampala* ne présentera pas d'autre conformations dans les motifs d'orientation des chaînes de rimes qui structurent les strophes/*beti* que ceux que nous avons vu ci-dessus. Tous ces motifs composés au milieu du XX^{ème} siècle sont strictement conformes sur le plan de la métrique aux techniques de composition classique des XVIII^{ème}- XIX^{ème} siècles. La poésie tanzanienne de Mathias E. Mnyampala tend un pont spatio-temporel avec la côte occidentale de l'océan indien et les Cités-Etats swahilies de ces siècles passés. Sur le plan formel du genre poétique SHAIRI, l'identité est parfaite. Sur le plan linguistique, l'identité est partielle. Des mots anciens des dialectes du Nord du *kiswahili* s'intègrent dans une matrice standard du *kiswahili sanifu* qui a été forgée dans les 1930-1940 par des linguistes anglais. Sur le plan géopolitique et humain, il n'y a plus de correspondance. Les espaces territoriaux des organisations étatiques ont variés en l'espace de plus de deux siècles, tout comme l'identité des populations que ces Etats organisent. Les Cités-Etats swahilies, sociétés de marge à l'interface du monde du commerce de l'océan indien et des Afriques, qui intégraient des populations d'origines géographiques variées au sein de l'identité swahilie, ne sont plus. Un nouvel espace d'intégration inter-ethnique et d'une complexité multi-culturelle et multi-confessionnelle plus élevée a pris racine avec la formation politique du Tanganyika puis de la République Unie de Tanzanie. C'est enfin sur la façon d'attribuer une valeur phonologique aux chaînes de rimes que Mnyampala va apporter une marque personnelle. Nous avons vu dans les quelques exemples qui précèdent que les motifs et les valeurs phonologiques proposés par Mnyampala sont souvent omni-strophes. C'est à dire que la même chaîne de rime d'une valeur phonologique donnée et fixe va se répéter à l'identique exactement aux mêmes positions dans les vers d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Cette contrainte forte sur la métrique, qui appelle le poète à faire montre de la richesse lexicale à laquelle il a accès est fréquente dans le *Diwani*. Elle y décrit un type (*aina*) ou un style (*mtindo*), nommé MTIRIRIKO « le flux », au sein du genre SHAIRI. L'écriture du MTIRIRIKO est une technique prisée de Mnyampala. Au sein de la répétition à l'identique des règles de la métrique classique, il s'agit d'une répétition à l'identique dans toutes les strophes/*beti* de chaque paramètre dépendant du P.R. : nombre de chaîne de rimes, valeur phonologique, orientation, parcours, portée et motif (Cf a. Le principe des rimes (*vina*) [P.R.], ses paramètres et ses effets).

b. Le MTIRIRIKO « FLUX » : un nouveau type de composition au sein du genre SHAIRI

Les poèmes de type MTIRIRIKO « flux » décrivent une façon de composer propre à Mathias E. Mnyampala qu'il a choisi de rassembler dans son *Diwani*. Sur le plan du mètre, ces compositions sont du genre (*bahari*) SHAIRI. Mnyampala utilise le courant (*mkondo*) syllabique le plus répandu au sein du genre SHAIRI dans la poésie d'expression swahilie. Nous avons vu qu'il s'agit du cas général pour les compositions de genre SHAIRI dans son *Diwani*. A savoir que le patron unitaire qui sera répété dans chaque strophe/*ubeti* est un quatrain où chaque vers est divisé en hémistiches octosyllabiques. Les valeurs classiques des paramètres liés au P.R. dans le cas du genre SHAIRI vont être, chacune, respectées à la lettre.

L'ajout d'une contrainte d'isométrie aux règles classiques du genre SHAIRI

Ce qui différencie, le type (*aina*) ou le style (*mtindo*) MTIRIRIKO au sein du genre SHAIRI est *l'ajout d'une contrainte supplémentaire sur les valeurs des paramètres liés au P.R.* C'est un processus créatif différent de celui observé dans le cadre de la création du genre MSISITIZO qui transformait deux principes en rapport à leur expression dans le genre SHAIRI (*Cf* Transformation des deux principes fondamentaux de la rime (*vina*) [P.R.] et de la mesure (*mizani*) [P.M.] depuis le genre classique SHAIRI). Ici, les principes du genre SHAIRI restent inchangés et sont appliqués tels quels. Mais une contrainte sur la métrique est ajoutée par Mathias E. Mnyampala pour composer ce nouveau type MTIRIRIKO au sein du genre SHAIRI. Chacun des paramètres du P.R. doit être de valeur constante pour toutes les strophes/*beti* d'un poème de ce type. Le nombre de chaînes de rimes, leurs orientations, leurs parcours, leurs portées mais aussi le motif global qu'elles décrivent et leurs valeurs phonologiques vont se répéter invariablement d'une strophe/*ubeti* à l'autre.

Cette régularité provoque, suivant Mnyampala, l'impression caractéristique qu'il nomme explicitement *mtiririko* en classe 3 (pl. *mitiririko* cl.4), c'est à dire le « flux », en rapport à ce type nouveau de composition au sein du genre SHAIRI. Le sens du mot en *kiswahili* est celui « d'un canal d'érosion, un flux, un ruisseau, la trace d'un écoulement » ou « l'intrigue d'une histoire » (source www.kamusi.org, consulté le 21 mars 2012) ou d'un « écoulement, glissement » qui se dit d'un liquide ou d'un serpent (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 540). Ce sont les notions premières de l'écoulement de l'eau et du flux qui nous semblent se retrouver

dans le type de composition employé par Mnyampala où les chaînes de rimes invariables s'écoulent d'une strophe/*ubeti* à l'autre en suivant la progression de la composition.

Charles M. Mnyampala, le fils de l'écrivain, utilise le mot *mtiririko* dans la description biographique brève de son père et du rapport de ce dernier à la créativité poétique dans les genres SHAIRI, MSISITIZO et NGONJERA. Dans le cas du type MTIRIRIKO composé au sein du genre SHAIRI, ce sont les conséquences lexicales de la contrainte sur la métrique qui sont évoquées :

« *Akisifika kwa mtindo wake wa kuandika mashairi kwa mtiririko, mtindo wa namna hiyo humtaka mshairi ambaye ni tajiri wa msamiati wa Kiswahili ili asitindikiwe na urari wa vina.* » (MNYAMPALA, M., E., 2011 : quatrième de couverture).

« Alors il était réputé pour sa façon d'écrire des poèmes en *mtiririko*. Un style de cette sorte requiert un poète riche du vocabulaire de la langue swahilie afin qu'il ne soit pas tari par la régularité des rimes. »

La définition du type MTIRIRIKO dans une première composition de ce type

La composition TUNGENI MTIRIRIKO « composez un *mtiririko* » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 5-6) énonce de manière inaugurale, au début du *Diwani ya Mnyampala*, les règles du nouveau type de poème MTIRIRIKO dans une composition qui applique ces règles-mêmes. Nous retrouvons la pratique de l'énoncé des règles d'une technique d'écriture poétique particulière dans une composition qui les applique et les exemplifie en même temps que certaines d'entre elles sont explicitées. C'était le cas aussi du genre MSISITIZO (Cf La composition inaugurale NATUNGA MSISITIZO « je compose un *msisitizo* »). De même le premier poème de type MTIRIRIKO est à la fois un MTIRIRIKO, un appel aux autres poètes à composer des MITIRIRIKO. Et c'est aussi, de manière propre à l'approche didactique et théorique de la poésie que nous donne Mathias E. MNYAMPALA, la description du MTIRIRIKO par le MTIRIRIKO lui-même. L'analyse métrique de cette composition faite de dix strophes/*ubeti* montre une poésie structurée par le mètre du genre SHAIRI à quatre vers par strophe/*ubeti*. Chaque vers est divisé en hémistiches octosyllabiques. Les chaînes de rimes sont au nombre de deux. Elles décrivent un motif en « X » qui n'a rien de particulier quant au mètre classique si ce n'est qu'il est répété à l'identique dans les dix strophes/*ubeti* avec les

mêmes valeurs phonologiques pour la chaîne de rimes médianes-finale omni-strophe /bu/ et la chaîne de rimes finales-médiane /ko/ omni-strophe qui forment le motif du « X ». Cette répétition est symbolisée dans notre formalisme à l'aide du connecteur logique « $\forall(x)$ » qui signifie « pour tout x ». Ce connecteur exprime la portée omni-strophe des chaînes de rimes car la variable x sur laquelle porte le connecteur est le numéro des strophes de la composition. La répétitivité de ce style MTIRIRIKO n'est pas de conséquences sur le modèle métrique général qui est bien du genre SHAIRI (pour le détail de l'analyse métrique, Cf première annexe TUNGENI MTIRIRIKO « composez un *mtiririko* »).

L'origine du type MTIRIRIKO suivant Mathias E. Mnyampala

Mnyampala a-t-il créé au sens strict ce style ou le tient-il d'ailleurs ? L'auteur aborde cette question dans la huitième strophe/*ubeti* de la composition inaugurale TUNGENI MTIRIRIKO « composez un *mtiririko* » :

« <i>Asiliye ughaibu, moyoni ndilo chimbuko,</i>	Leur origine est lointaine, dans le coeur c'est là la source,
<i>Yaliimbwa na mababu, hao waliokuweko,</i>	Elles furent chantées par les ancêtres, ceux qui furent ici,
<i>Hawakulewa sharabu, waliotunza tambiko,</i>	Ils ne dépassaient pas la mesure de l'ivresse, ceux qui gardaient le rite,
<i>Tungeni mtiririko, na silabi kuhasibu.</i>	Composez un <i>mtiririko</i> , et les syllabes comptez. »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : 2)

Le nominal swahili *ughaibu* appartient à la langue poétique. Il signifie « l'éloignement, l'inaccessibilité » mais aussi le fait d'être « absent » ou « d'être caché » (source <http://www.fienipa.com/> et WAMITILA, K., W., 2006 : 46). L'origine de ce style MTIRIRIKO est lointaine voire inaccessible et secrète. Une première lecture littérale de cette huitième strophe/*ubeti* de la composition TUNGENI MTIRIRIKO nous montre que l'origine de cette technique de composition est dans les chants des ancêtres qui se présentaient en gardiens du rite (*tambiko*).

L'origine du MTIRIRIKO est ancienne et se trouve dans l'Ugogo, le pays des ancêtres de Mathias E. Mnyampala. L'auteur rejoint par là l'opinion majoritaire des poètes qui est que l'origine de la poésie d'expression swahilie se trouve dans les chants, les littératures orales et dans les danses africaines (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 25).

Cependant ces références aux ancêtres (*mababu*) et au rite (*tambiko*) appellent un second éclairage, religieux, en rapport avec la religion traditionnelle africaine. Le facteur religieux apporte en effet des clefs de compréhension fondamentales dans l'interprétation de certaines œuvres d'art. C'est le cas ici où la référence aux ancêtres rappelle l'un des fondements de la religion traditionnelle africaine. Le nominal swahili *tambiko* désigne précisément l'acte d'offrir un sacrifice propitiatoire aux esprits des défunts (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 514). Nous suivons l'approche théologico-esthétique de Mugyabuso M. Mulokozi qui, appliquée à un autre art tanzanien, la sculpture, et aux 120 groupes ethniques du pays, travaillait dans un cadre distribué en trois influences religieuses majeures : le christianisme, l'islam et la religion africaine traditionnelle (EWEL, M. *et al*, 2001 : 29). Cette approche que nous transférons à la poésie d'expression swahilie a le mérite de prendre en compte une dimension fondamentale de la spiritualité de l'artiste et de ses échos dans la production artistique. Elle permet aussi, avec le concept de « religion traditionnelle africaine » de voir des influences mais aussi une explication de certains phénomènes artistiques qui seraient passés sous silence où mésinterprétés si l'on s'en tenait uniquement aux religions chrétienne et musulmane. Mulokozi le démontre dans le cas de la sculpture sur des matériaux divers mais aussi dans le cas des scarifications rituelles de la peau qui deviennent intelligibles par la prise en compte de cette religion traditionnelle africaine (EWEL, M. *et al*, 2001 : pp 29-42). La limite de cette approche est son aspect globalisant. Il est en effet peu probable que les quelques 120 groupes ethniques de Tanzanie partagent tous le même système traditionnel de croyances et pratiquent tous la même religion africaine traditionnelle. Ce concept témoigne donc à l'évidence d'une généralisation.

Cependant, comme nous l'avons vu, il permet de prendre en compte, de manière certes imparfaite, la dimension spirituelle africaine des œuvres d'art. Le christianisme, l'islam sont devenus africains et il n'est pas question d'isoler ces courants religieux de l'interprétation des œuvres. Mais il ne conviendrait pas cependant non plus de se priver de manière paradoxale de cette religion traditionnelle africaine qui se trouve en position d'antériorité par rapport à l'islam et au christianisme.

Dans le cas de Mnyampala et de la question de la création du style MTIRIRIKO, l'évocation par le poète des ancêtres (*mababu*) peut recevoir une interprétation dans le cadre du concept de Mulokozi de « religion africaine traditionnelle ». Cette catégorie générale subsumerait en effet certaines caractéristiques de la religion traditionnelle des *Wagogo*, le groupe ethnique de Mathias E. Mnyampala. L'origine du style MTIRIRIKO est placée dans le monde des ancêtres défunts qui dans la « religion traditionnelle africaine » sont encore là et actifs dans le monde des vivants. C'est par le rite (*tambiko*) que les vivants communiquent avec ce monde des morts et cherchent à se concilier leurs faveurs en leur offrant un sacrifice. Les ancêtres gardaient le rite et chantaient des poèmes comme le *mtiririko* « flux » à cette occasion, des chants sacrés. L'origine du flux des rimes se trouve dans le cœur du poète qui assure également la médiation avec avec ce monde des ancêtres et s'en souvient. L'origine du MTIRIRIKO a une dimension religieuse. La poésie serait un point de passage entre le monde des morts et le monde des vivants que symbolise si bien « le cœur » du poète. Ce pourrait être un art sacré ou une philosophie capable d'exprimer, suivant Mnyampala, à l'échelle de l'entendement humain, les enseignements venus du monde des ancêtres. Ce que Mathias E. Mnyampala affirme par ailleurs d'une certaine manière dans l'introduction de son *Diwani* :

« *Ushairi ni msingi wa maneno ya hekima kutoka kale* »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : *dibaji*)

« La poésie est le fondement des paroles de sagesse depuis les temps anciens »

Il a par ailleurs adapté en vers classiques du genre UTENZI, les *Psaumes*, l'un des livres poétiques de la *Bible* en toute connaissance de cause (*Cf Adaptations des Psaumes et des Evangiles dans des compositions de genre UTENZI*).Vient ensuite le refrain de la composition

TUNGENI MTIRIRIKO « composez un *mtiririko* » qui fait retour pragmatiquement à la technique de composition et à l'expression du principe fondamental de la mesure (*mizani*) P.M. qui est le décompte des syllabes. Pour Mnyampala, la poésie de type (*aina*) ou style (*mtindo*) MTIRIRIKO n'invente pas. Dans une conception circulaire du cours des choses, comme une sorte d'éternel retour du même, le poète vivant reçoit des ancêtres défunts le flux (*mtiririko*) des rimes et l'inspiration de son art. Le mort n'est pas mort dans la « religion africaine traditionnelle ». Il est invisible et se manifeste aux vivants de manière diverses, dangereuses parfois, d'où la nécessité de se préserver par un rite de sacrifice (*tambiko*). Pour le poète d'expression swahilie, les chants sacrés des ancêtres dont le coeur est animé constituent la base de sa création *ex materia*. Mnyampala jeune qui était maître du tambour « Nindo » devait aussi entrer en communication par les rythmes avec le monde des morts dans des cérémonies religieuses traditionnelles datant d'avant sa conversion à la religion catholique (Cf Les années de jeunesse). Le rôle du créateur au sens strict est réservé à dieu chez Mnyampala dans une pensée religieuse syncrétique. Le poète fait preuve d'humilité devant les ancêtres et dieu et ne se revendique pas de la création *ex nihilo*.

Y-a-t-il cependant, dans la tradition classique de la poésie d'expression swahilie ou dans le corpus poétique moderne, des poètes qui ont théorisé et attaché une importance si particulière à l'expression d'une régularité stricte dans l'écoulement des chaînes de rimes ? Ce au point de formuler explicitement une contrainte d'isométrie intégrale sur les chaînes de rimes à l'échelle d'une composition entière. Nous n'en connaissons pas au moment d'écrire ces lignes. Mathias E. Mnyampala est le premier à formuler explicitement et à dégager les règles de composition du type MTIRIRIKO dans le genre SHAIRI. Dans la dixième et dernière strophe/*ubeti* de la composition TUNGENI MTIRIRIKO, Mnyampala décrit clairement et en utilisant la terminologie de la poésie d'expression swahilie, les particularités de ce style ou type qui constitue l'une de ses marques dans son anthologie poétique au sein du genre SHAIRI, avec la création du genre MSISITIZO.

« *Beti kumi kwa hesabu, hazina mchanganyiko,*

Dix strophes par le décompte,
elles n'ont pas de confusion,

Nimemuweka Katibu, hapo kaka kitako,

Je lui ai apporté au Secrétaire, qui
est assis ici,

Kati 'bu' imeratibu, mwisho 'ko' imekuweko,

A l'intérieur 'bu' a été agencée, à
la fin 'ko' est là,

Tungeni mtiririko, na silabi kuhasibu.

Composez un *mtiririko*, et les
syllabes comptez. »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : 2)

Dans cette dernière strophe/*ubeti*, Mathias E. Mnyampala manie les deux principes fondamentaux de la poésie d'expression swahilie, à savoir le P.M. et le P.R. Le P.M. est exprimé par du vocabulaire terminologique lié au comptage (*hesabu*) ou au fait de compter (*-hasibu*) et à la nature des éléments de la métrique, strophes (*beti*) ou syllabes (*silabi*) qui sont dénombrés. Le lexique utilisé est précis, technique et explicitement théorique. De manière experte, Mathias E. Mnyampala va exposer la contrainte d'isométrie des chaînes de rimes, dans une composition qui respecte cette contrainte mais surtout à l'endroit-même où cette contrainte doit être appliquée. Le troisième vers met en évidence de manière explicite et formelle l'existence d'une chaîne de rimes /bu/ interne (*kati*) au vers et d'une chaîne de rime /ko/ finale (*mwisho*). Ce sont les valeurs attribuées dans cette composition aux deux chaînes de rimes qui vont se répéter de manière identique dans toutes les strophes/*beti* du poème. La règle de constance métrique et ses valeurs phonologiques particulières sont explicitées, dans le premier hémistiche pour 'bu', dans le second pour 'ko' à l'endroit précis où cette règle et ses valeurs doivent être appliquées. Simultanément ce vers respecte la contrainte du style MTIRIRIKO, son premier hémistiche se termine bien par la syllabe /bu/ et son deuxième hémistiche par la syllabe /ko/. Enfin le refrain reprend et donne le nom du nouveau style « *mtiririko* » ou « flux » inauguré par Mathias E. Mnyampala par cette composition TUNGENI MTIRIRIKO « Composez un *mtiririko* » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 5-6) dans son *Diwani*. Du strict point de vue de la métrique formelle, et indépendamment des croyances religieuses de l'auteur, l'absence de composition de genre

SHAIRI écrite dans ce style avant Mnyampala et la démonstration que fait Mnyampala de sa conscience théorique des règles métriques, semblent bien nous indiquer qu'il est à l'origine de cette innovation. Le style MTIRIRIKO, que Mnyampala fait passer dans la poésie d'expression swahilie, peut être à partir d'influences culturelles et religieuses *gogo*, est créé par l'ajout d'une règle. Il n'y a pas d'auteur d'expression swahilie avant Mnyampala qui ait composé explicitement de cette façon des poèmes de genre SHAIRI. C'est donc de manière composite, que les règles d'un genre classique de la poésie d'expression swahilie se trouveraient associées à une contrainte d'isométrie des chaînes de rimes inspirée de la culture *gogo*, créant un nouveau style (*mtindo*) ou type (*aina*) de poésie d'expression swahilie.

c. Poèmes attribués à Mary MANGWELA « Wastara »

Lors de nos séjours sur le terrain, Charles M. Mnyampala nous a indiqué que des compositions de sa mère Mary Mangwela figuraient dans le *Diwani* de son père Mathias E. Mnyampala. Il nous a confié les tapuscrits de quatre poèmes signés à la machine du nom de Mary Mangwela que nous avons donc pu numériser dans leur format original à Paris (Cf deuxième annexe mangwela1, mangwela2, mangwela3, mangwela4). Si nous nous en tenons simplement aux conventions de présentation typographique observées dans les tapuscrits, il apparaît que Mary Mangwela (Wastara) est effectivement l'auteur de ces œuvres (Cf première annexe myv3 Convention de présentation typographique des tapuscrits (titre/texte/auteur/nom de plume/adresse postale)). Nous avons constaté par ailleurs la présence de ces œuvres dans le *Diwani ya Mnyampala* à l'exception du feuillet mangwela4 (Cf deuxième annexe mangwela4).

Les poèmes qui figurent dans le *Diwani ya Mnyampala* sont les suivants :

- PAMBO LA NDOA MAPENZI « l'ornement du mariage est l'amour » (feuillet mangwela1 et MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 45-46)
- AJIDAIYE¹⁶⁶ UFUNDI « celui qui se prétend de la maîtrise de l'art » (feuillet mangwela2 et MNYAMPALA, M., E., 1963 : 60)
- LAZIMA ISO MAPENZI « l'obligation qui n'est pas de l'amour » (feuillet mangwela3 et MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 73-74).

Charles M. Mnyampala nous a également indiqué que la composition numéro 13 du *Diwani* intitulée WASTARA HAZUMBUKI « Wastara (nom de plume de Mary Mangwela qui signifie « réticence » NDT) est discrète » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : 9) était de sa mère. Enfin la lettre écrite par Mary Mangwela elle-même au secrétaire de Tabora du journal catholique *Kiongozi* (Cf deuxième annexe mangwela5) le 17 mai 1958 montre clairement que la poésie de genre SHAIRI intitulée NJOZI YA MAWE MATATU « le songe des trois pierres »

¹⁶⁶ « AJIDAIYE » écrit dans le livre du *Diwani ya Mnyampala* correspond systématiquement à « ANOJIDAI » de cinq syllabes également dans le tapuscrit de la composition de Mary Mangwela.

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 33-34) a été écrite par elle. Cette poésie a une thématique politique cachée dans la forme d'une énigme à trois entités qui sort Mary Mangwela du cadre de la poésie amoureuse qu'elle aurait adressée à son mari et où elle n'a pas été cantonnée dans le *Diwani*. C'est aussi la poésie qui est le plus nettement possible à attribuer avec certitude à Mary Mangwela en terme de preuve de sa qualité d'auteur. Nous pouvons en effet nous fonder ici sur une lettre de Mary Mangwela qui se présente comme l'auteur de NJOZI YA MAWE MATATU en écrivant par deux fois « *shairi langu* » ; « mon poème » (Cf deuxième annexe mangwela5) à propos de cette composition.

Cependant la parole de Charles M. Mnyampala est aussi un témoignage légitime et pouvant faire autorité. Pour le moins nous pouvons recouper ses informations avec l'ensemble d'éléments dont nous disposons. Dans le cadre de la tradition orale, qui est toujours vive en Tanzanie, la parole prononcée par un membre de la famille de Mnyampala, directement concerné et fin connaisseur de l'œuvre de son père, à l'attention d'une personne qu'il perçoit comme un chercheur dont il comprend parfaitement l'activité d'analyse et de consignation des paroles, a un fort pouvoir d'information. Nous avons pu retrouver avec Charles M. Mnyampala dans la bibliothèque centrale (*Maktaba Kuu*) de Dar es Salaam un exemplaire du journal *Uhuru* « liberté » daté du 13 juin 1969. Dans ce numéro des poètes avaient envoyé leurs condoléances et leurs hommages en vers suite à la disparition de Mathias E. Mnyampala le 8 juin 1969. Le poème de genre SHAIRI que signe Mary Mangwela dans le journal à cette occasion, par son nom suivi de son nom de plume, Wastara (Cf deuxième annexe uhu131969) est intitulé PAMBO LA NDOA MAPENDO « l'ornement du mariage est l'amour¹⁶⁷ ». A la différence de titre près, ce sont exactement les mêmes vers que ceux imprimés pour la composition PAMBO LA NDOA MAPENZI « l'ornement du mariage est l'amour » recueillie dans le *Diwani ya Mnyampala* (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 45-46). Mary Mangwela appose donc son nom à la composition qui avait déjà été présentée, mais sans indication d'auteur, dans le *Diwani*.

¹⁶⁷ Les deux nominaux swahilis *mapendo* et *mapenzi* trouvent les mêmes correspondances en français, soit : « amour » ou « affection » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 409).

L'information donnée oralement par Charles M. Mnyampala vient ici trouver une confirmation écrite. La tradition orale et notre propre tradition de l'écrit se rejoignent et convergent ici. Nous connaissons donc au total cinq poèmes de Mary Mangwela recueillis dans le *Diwani* de son époux. Il n'est pas dit qu'il n'y en ait pas d'autres.

Les œuvres de Mary Mangwela Mnyampala ne sont pas mentionnées explicitement comme ayant été composées par elle dans le *Diwani ya Mnyampala*. Il n'y a aucune indication en face ou faisant immédiatement suite aux textes de ses poèmes-mêmes dans le livre. Dans l'introduction (*dibaji*) rédigée à Mpanda en 1962, Mathias E. Mnyampala évoque pourtant le nom de sa femme et de son nom de plume, Wastara, d'une manière qui nous semble ambiguë :

« *Mashairi yaliyomo kitabuni humu baadhi yake yalipewa jina la Bi Mary Mangwela (Wastara) ambaye ni mke wangu* » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : *dibaji*)

« Certains des poèmes qui figurent dans ce livre ont reçu le nom de Mme Mary Mangwela (Wastara) qui est ma femme [...] ».

Il n'est pas clair s'il s'agit d'une dédicace de certains des poèmes du *Diwani* à Mary Mangwela (Wastara) ou du nom de l'auteur de ces poèmes. Mathias E. Mnyampala aurait pu aussi prendre le nom de plume de sa femme dans le cas de certaines compositions (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 71). Le nom des poèmes concernés n'est pas précisé non plus. C'est l'usage d'une construction passive dans la conjugaison du verbe *kupa* « donner » qui génère l'ambiguïté : « *yaliyowa jina la Bi Mary Mangwela (Wastara)* » ; « [des poèmes NDT] ont reçus le nom de Mme Mary Mangwela (Wastara) ». Cet usage relativise aussi l'action de, pour ou sous le nom de Mary Mangwela pour la replacer dans le cadre général de l'anthologie des œuvres de Mathias E. Mnyampala. La suite de cette phrase où apparaît le nom de la femme du poète apporte une précision pour le cas des poèmes dédiés à une personne :

« [...] *na wale marafiki niliowandikia mimi nimetaja majina yao penye mashairi yao niliwatungia.* ». (MNYAMPALA, M., E., 1963 : *dibaji*)

« [...] et les amis à qui moi j'ai écrit, j'ai cité leurs noms dans les poèmes que j'ai composés pour eux. »

Le nom de Mary Mangwela ne remplit pas cette dernière condition car il n'est pas écrit pour les cinq œuvres que nous avons citées. Elles ne sont donc pas composées à son attention. En l'absence d'une identification des œuvres qu'elle aurait composées, et d'une reconnaissance directe de son caractère de co-auteur, Mary Mangwela apparaît en filigrane comme en relation avec certains poèmes du *Diwani*. De quel relation s'agit-il exactement ce n'est pas dit si ce n'est que certains poèmes ont reçu son nom. En est-elle l'auteur ? Son nom a-t-il été emprunté par Mathias E. Mnyampala comme un pseudonyme féminin ? Mary Mangwela est là et effacée en même temps, reconnue à demi-mot et d'une certaine manière cachée par la façon de la présenter qui est faite. Tout comme aucune de ses compositions ne revêt sa signature dans le *Diwani*. Quelle est la signification de ces étranges présence et absence simultanées ? De ce qui nous apparaît comme une volonté contradictoire du poète de reconnaître le rôle de sa femme dans le *Diwani* tout en atténuant au point de la rendre imperceptible sa qualité de compositrice de certaines des œuvres ?

Le fait que la propriété des œuvres de Mary Mangwela n'est pas reconnue sans ambiguïté dans le texte du *Diwani* pourrait être interprété de manières diverses et variées. Une première approche en termes de théorie du genre (*gender studies*) nous semble adaptée, au moins de manière heuristique. Car c'est bien le rôle d'une femme poète qui est occulté *de facto*. Nous pouvons nous demander si c'est justement en raison de son genre sexuel que Mary mangwela n'est pas pleinement reconnue dans le *Diwani* de son époux. Il nous faut alors resituer la place des femmes dans le monde de la poésie d'expression swahilie et de la société tanganyikaise ou tanzanienne pour éviter certaines mésinterprétations.

Nous voulons d'abord insister sur le fait que le monde de la poésie d'expression swahilie n'est pas exclusivement masculin. L'*Utenzi* de *Mwana Kupona* a été écrit par une femme à sa fille et c'est un des plus fameux poème de ce genre poétique (Cf Le genre UTENZI (ou UTENDI)). Quel que soit le degré de ségrégation sexuelle ou d'équilibre des genres que la poésie d'expression swahilie peut rencontrer dans les diverses sociétés où elle est vivante, les femmes écrivent et sont reconnues comme des auteurs. Ce serait aussi un effet de la « religion traditionnelle africaine » que relève Mulokozi en établissant un lien avec la tolérance et l'acceptation de l'altérité et le plus grand équilibre des genres qui s'observeraient, à la fois dans la théorie, la cosmologie et la pratique de cette religion traditionnelle (EWEL, M. *et al*, 2001 : pp 40-41). Pour autant, si les femmes et les hommes

composent également des poèmes, ceci n'exclut pas l'hypothèse d'une absence de mixité au sein d'une même œuvre. Nous pourrions imaginer qu'il existe des *Diwani* masculins et des *Diwani* féminins, sans que les compositions des deux sexes ne se rencontrent au sein d'une même œuvre. Mais *a contrario* des poètes masculins écrivent en prenant le nom de femmes et *vice versa* (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 71). La situation en termes de genre sexuels de la poésie d'expression swahilie ne suit pas une ligne claire de démarcation entre le masculin et le féminin et il est complexe de travailler sur la base de cette opposition générique pour bien identifier les auteurs. Selon Mugyabuso M. Mulokozi (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 71), qui cite un entretien du 10 juillet 1993 avec Mary Mangwela, Mathias E. Mnyampala aurait utilisé de temps à autre le nom de plume de sa femme, Wastara, pour composer certains poèmes. Ce qui brouillerait nettement notre certitude quant à la qualité d'auteur de Mary Mangwela dans le *Diwani ya Mnyampala*, et apporterait une explication simple à la présentation étrange de certaines poésies de ce livre : « *yalipewa jina la Bi Mary Mangwela (Wastara)* » ; « [des poèmes NDT] ont reçus le nom de Mme Mary Mangwela (Wastara) ». Nous aurions alors des poésies de Mathias E. Mnyampala qu'il aurait écrites sous le nom de sa femme puis recueillies avec les autres dont il est pareillement l'auteur dans son *Diwani*.

C'est une possibilité mais elle contredit la propre parole de Charles M. Mnyampala que nous avons consignée en 2010 à Dodoma. Ceci est en contradiction avec la présentation des tapuscrits où Mary Mangwela (Wastara) est bien présentée comme un auteur (deuxième annexe mangwela1, mangwela2, mangwela3, mangwela4 et myv3 Convention de présentation typographique des tapuscrits (titre/texte/auteur/nom de plume/adresse postale)). C'est aussi une contradiction nette, au moins pour la composition NJOZI YA MAWE MATATU « le songe de trois pierres », avec le fait que Mary Mangwela présente ce poème comme son œuvre dans la lettre de 1958 que nous avons citée précédemment (Cf deuxième annexe mangwela5). A moins que cette lettre, elle aussi, ait été rédigée par Mathias E. Mnyampala mais signée du nom de sa femme, il reste probable que Mary Mangwela est l'auteur de ce poème.

Aussi, les quatre feuillets dactylographiés (Cf deuxième annexe mangwela1, mangwela2, mangwela3 et mangwela4) comportent tous une adresse postale (P.O. BOX 44, Dodoma) au nom de Mary Mangwela. Mathias E. Mnyampala aurait-il poussé la dissimulation au point de s'inventer une adresse au nom de sa femme ? Dans des tapuscrits qui n'étaient pas à destination du public ? Par ailleurs, Mary Mangwela est une femme poète et elle a composé des poèmes sous le nom de plume Wastara « la réticence ».

Les éléments dont nous disposons sont plus favorables à l'hypothèse de Mary Mangwela en tant qu'auteur de certaines compositions du *Diwani*, même si l'hypothèse du pseudonyme féminin demeure. En ce cas, si Mary Mangwela est bien l'auteur de certains poèmes, pourquoi serait-elle présentée avec tant de précautions dans l'introduction du *Diwani* ? Nous avons vu que les conditions de production, en termes de genres sexuels, de la poésie d'expression swahilie, témoignent d'un équilibre, voire d'une permutation, des genres. Si Mary Mangwela n'apparaît pas clairement dans le *Diwani*, il ne nous semble donc pas que cela soit en raison de son appartenance au genre féminin. La raison doit être ailleurs.

Dans le monde politique des années 1950, les femmes ne sont pas non plus exclues. L'idéologie de la TANU et des militants nationalistes, que Mathias E. Mnyampala partageait en tant que catholique, se fonde sur un idéal d'égalité (*usawa*) pour justifier sa lutte anticoloniale. Cet idéal a eu des répercussions sur l'équilibre des genres. La lutte suppose aussi l'union des tanganyikais indépendamment des différences de tous types, y compris entre genres sexuels. Aussi le rôle de mobilisation socio-politique des femmes dans le combat politique des années 1950 a été effectif. Susan Geiger le montre avec la figure de la militante nationaliste Bibi Titi Mohamed et certaines formes de propagande liées à la musique, aux chansons et à la danse :

« *Introduced and brought into the party through the mobilizing efforts of one of their own, Bibi Titi Mohamed [...] 5,000 women had joined TANU by October 1955, their importance to Tanganyikan nationalism was thereby established. Through their ngoma, taarab and lelemama (dance/musical groups), women both transmitted and created information about TANU and the independence movement.* » GEIGER, S. « Engendering and gendering African nationalism » in (MADDOX, G., éd. sc. et al, 2005: pp 281-284)

« Introduites et amenées dans le parti par les efforts mobilisateurs de l'une des leurs, Bibi Titi Mohamed [...] 5000 femmes avaient rejoint la TANU en octobre 1955, leur importance pour la nationalisme tanganyikais était de ce fait établie. Au travers de leur *ngoma*, du *taarab* et des *lelemama* (groupe de danse/musique), les femmes transmettaient et créaient à la fois de l'information à propos de la TANU et du mouvement d'indépendance. »

Avec le *kiswahili* en partage avec leurs camarades de lutte masculins, les femmes composent des chansons à contenu politique. De même, rien n'interdirait à cette même époque à Mary Mangwela de composer des poèmes à contenu politique comme NJOZI YA MAWE MATATU. Dans sa lettre (Cf deuxième annexe mangwela5) qui répond à une demande d'explication du directeur régional du journal catholique *Kiongozi* quant au sens de ces « trois pierres », l'auteur donne trois interprétations qui toutes sont explicitement et techniquement politiques. La première est celle des « trois votes » ou « *kura tatu* » du conseil législatif de Dar es Salaam. La seconde est celle des « trois nations » « *mataifa matatu* » et de leur sentiment quant au gouvernement de transition (*Serikali ya Mseto*) du Tanganyika. Enfin la troisième interprétation est celle des « trois partis », TANU, UTP et TFL qui rejoint la première interprétation en termes de « trois votes ». Mary Mangwela, que ce soit la femme poète elle-même ou un pseudonyme féminin de Mathias E. Mnyampala pouvait, en sa qualité de femme, réelle ou comme le masque de Mathias E. Mnyampala, composer un poème politique.

La transformation ambiguë du principe de l'auteur unique de l'anthologie poétique

La raison de l'éviction de Mary Mangwela, auteur réel ou pseudonyme, ne nous semble pas résider dans son rapport au genre féminin. Nous voyons plutôt dans ce silence la manifestation de la règle de l'auteur unique pour un *Diwani*. Un *Diwani* est une anthologie qui n'est pas de manière traditionnelle une œuvre collective (Cf glossaire sg. DIWANI « anthologie poétique » (classe 9)). Mathias E. Mnyampala, en ne présentant pas explicitement un deuxième auteur, que celui-ci soit sa femme ou son propre double, se conformerait à la tradition de l'anthologie poétique d'expression swahilie. De même, des poèmes de genre SHAIRI faisaient partie d'un dialogue en vers avec d'autres poètes d'expression swahilie dont les compositions ont été retranchées du *Diwani*. Par ailleurs, Mathias E. Mnyampala aurait également apporté une innovation en réalisant un *Diwani* duel, masculin et féminin, mais

n'aurait pas été jusqu'au bout de cette logique de composition à deux auteurs en l'affichant de manière non-ambiguë. Nous retrouvons là des traits de la sculpture tanzanienne et de la « religion traditionnelle africaine » où les figurines, et les esprits auxquels elles sont destinées, peuvent porter simultanément des caractères féminins et masculins (EWEL, M. *et al*, 2001 : 41). Les fragments féminins au sein du *Diwani* de Mathias E. Mnyampala, où il y a par ailleurs des indices volontaires de l'existence de ce deuxième auteur, en premier lieu son nom de plume, nous sembleraient peut être relever d'un jeu entre initiés qui n'a pas été destiné à un lecteur quelconque du *Diwani*. Les membres du cercle restreint des Mnyampala savent et n'ont pas besoin de plus de reconnaissance de l'inclusion de Mary Mangwela Mnyampala dans le *Diwani* de son mari que cette signature à la voix passive « *mashairi [...] yalipewa jina la Bi Mary Mangwela Mnyampala (Wastara)* », « des poèmes ... ont reçus le nom de Mme Mary Mangwela Mnyampala (Wastara) ... ». Que ce soit la femme de l'auteur ou son pseudonyme féminin, ce qui nous surprend le plus en définitive est la façon dont Mathias E. Mnyampala a réussi à se conformer strictement à la tradition de l'auteur unique dans la présentation des poèmes au sein de son anthologie poétique tout en innovant et en reconnaissant de manière quasi-hermétique son innovation.

Sur le plan de la métrique, les cinq poèmes attribués à Mary Mangwela se conforment strictement au mètre classique du genre SHAIRI. Il y a systématiquement quatre vers par strophe/*ubeti* et des vers scindés en hémistiches octosyllabiques. Les chaînes de rimes qui organisent la strophe/*ubeti* de cette façon décrivent également des motifs d'orientation classiques.

C'est la transformation d'un principe du recueil poétique ou *Diwani* qui apporte la nouveauté. Le nombre d'auteurs a varié, nous sommes passés de un à deux. Cette transformation d'un paramètre quantitatif lié au principe de l'auteur qui préside à l'anthologie poétique, une fois initiée, autorise bien d'autres variations de ce nombre qui n'auront pour limite que l'imagination des poètes. Dans le cas du *Diwani ya Mnyampala*, il s'agit d'un *Diwani* familial où sont réunis le mari et sa femme.

Il nous apparaît que cette innovation retrouve des échos *ex materia* d'éléments culturels africains attenants à l'art et à la « religion traditionnelle africaine ». Cette dernière aurait la caractéristique de composer avec des éléments hétérogènes à la manière d'un collage qui juxtapose des matériaux hétéroclites dans un espace unique et intégré. Suivant Mulokozi, cette religion traditionnelle africaine maintiendrait son unité par l'éclectisme :

« *African traditional religion is not exclusive ; it accepts newcomers, new gods and new ideas so long as they are harmless and are immediately or potentially useful.* »

(EWEL, M. *et al*, 2001 : 39)

« La religion traditionnelle africaine n'est pas fermée ; elle accepte de nouveaux arrivants, de nouveaux dieux et de nouvelles idées tant qu'ils sont inoffensifs et sont immédiatement ou potentiellement utiles. »

Sur le plan de la création artistique, la création *ex materia*, le recyclage et le respect des formes traditionnelles seraient donc en harmonie avec ce substrat religieux africain. Tandis que des formes variées d'académisme ou de dogmatisme artistique feraient écho à la pratique des croisades ou des *djihad* laissée dans l'histoire par les deux autres religions que prend en compte Mulokozi pour l'art africain : le christianisme et l'islam.

Le *Diwani ya Mnyampala*, d'une certaine manière, témoigne d'une africanité de la création artistique par sa capacité de création composite. Nous connaissons l'influence de la découverte de l'art africain sur des artistes français du début du XX^{ème} siècle et retrouvons cette africanité dans la pratique du collage. Dans le cas d'une anthologie poétique en langue swahilie, le *Diwani ya Mnyampala* intègre des éléments masculins et féminins relevant de ses deux auteurs. Il intègre aussi le mètre classique SHAIRI en strict conformité avec la tradition de la poésie d'expression swahilie ou, dans une minorité de composition du genre MSISITIZO, sur la base *ex materia* d'une transformation du genre classique SHAIRI. Le *Diwani* pourrait exister tel quel, de manière composite. Son unicité relèverait de la présence commune des textes au sein d'un même objet, c'est à dire un livre. Mais Mnyampala ne va pas au bout de ce projet et choisit de rendre homogène la présentation de ce livre : les poèmes sont numérotés et présentés avec leur titre. Des phrases de contexte ou de dédicaces les accompagnent. Ils ne sont jamais signés. L'anomalie que constitue le nom d'un

deuxième auteur ne se fait jour que dans une phrase du dernier paragraphe de l'introduction du livre. Par analogie avec la construction nationale tanzanienne, nous pourrions-nous interroger sur cette question de ce qui fait l'unité d'une chose. Dans le cas du *Diwani*, c'est donc la présentation du livre de manière conforme à une tradition littéraire. Dans le cas d'une nation, quant elle est faite au départ d'une juxtaposition de communautés ou groupes ethniques, c'est une affaire plus délicate mais qui peut aussi être facilitée par un certain conformisme. Nous savons par exemple que le *kiswahili* est un facteur d'union principal et que les formes classiques de la poésie d'expression swahilie ont fait l'objet d'une nationalisation à partir de la culture swahilie de la côte de l'océan indien. D'autres expérimentations poétiques de l'union existent chez Mnyampala qui ne se sépare jamais du profond substrat religieux traditionnel africain, en particulier de sa tendance éclectique. Nous comparerons à ce titre, l'innovation présente dans le *Diwani*, à savoir le passage d'un à deux auteurs, à celle du genre poétique NGONJERA créé par Mathias E. Mnyampala. Quant on le met au regard de la tradition du dialogue en vers d'expression swahilie ou des *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques », le NGONJERA opère une transformation en sens inverse de celle du *Diwani* : nous passons d'une pluralité d'auteurs à un auteur unique (Cf Le genre NGONJERA). Également composite comme nous venons de le voir du *Diwani ya Mnyampala*, le genre NGONJERA sera celui qui a été retenu explicitement par le politique comme vecteur de la propagande et de la construction nationale. Nous verrons si la différence formelle entre *Diwani*, *Malumbano ya ushairi* et *Ngonjera* est pertinente sur le plan politique pour justifier de la sélection du genre NGONJERA.

d. Conclusion

Si nous nous en tenons à sa forme générale, le *Diwani ya Mnyampala* est une œuvre classique et conformiste au sein de la poésie d'expression swahilie. Le projet traditionnel de l'anthologie poétique ou *diwani* est respecté. A savoir que ce sont bien les meilleures compositions d'un auteur qui sont recueillies par cet auteur-même dans un ouvrage après qu'elles ait été composées à d'autres occasions (Cf glossaire sg. DIWANI « anthologie poétique » (classe 9)). L'auteur participe alors à l'expression et au maintien d'une norme. Sur le plan de l'analyse métrique formelle, nous avons également vu que la grande majorité des compositions était structurée dans le même mètre classique SHAIRI avec une strophe/*ubeti* faite de quatre vers également scindés en hémistiches octosyllabiques (Cf Une technique de composition classique dans le modèle du quatrain de courant (mkondo) à hémistiches octosyllabiques). Mathias E. Mnyampala, qui a été reconnu officiellement comme le président des poètes tanzaniens au sein de l'association UKUTA et comme un artiste national (*Msanii wa Taifa*) fait ici montre de son excellence dans le maniement d'un mètre classique et d'une pratique traditionnelle de l'anthologie poétique qui ont été définis entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle par les poètes swahilis de la côte de l'océan indien. Mathias E. Mnyampala, qui compose dans un espace géopolitique bouleversé par la colonisation puis l'invention d'une culture nationale swahilophone à l'échelle du Tanganyika et de la Tanzanie, laisse intacte cette tradition qui est respectée strictement à la lettre dans la plus grande majorité de son *Diwani*.

Dans le respect des règles classiques et de la tradition poétique d'expression swahilie, Mathias E. Mnyampala va forger son propre style (*mtindo*) qui conduit à la définition d'un nouveau type (*aina*) de composition au sein du genre SHAIRI. Mnyampala nomme et définit ce style MTIRIRIKO « le flux » dans une composition inaugurale du *Diwani* (Cf La définition du type MTIRIRIKO dans une première composition de ce type). Le MTIRIRIKO, que l'auteur rattache à la tradition des littératures orales traditionnelles de sa région d'origine, l'Ugogo, se traduit par l'ajout d'une règle aux règles classiques. C'est une contrainte forte sur la métrique qui veut une isométrie de chaque strophe/*ubeti* au sein d'une même composition. C'est à dire que les chaînes de rimes qui structurent et délimitent les éléments constitutifs de la

strophe/*ubeti* doivent recevoir systématiquement les mêmes valeurs de paramètres. Elles ont les mêmes valeurs phonologiques et décrivent exactement les mêmes parcours, de là les mêmes motifs d'orientation dans la strophe/*ubeti* (Cf Le principe des rimes (vina) [P.R.], ses paramètres et ses effets).

Le *Diwani ya Mnyampala* va s'écarter de la tradition de deux manières qui ne se manifestent que dans une minorité des poèmes. La première manière est la création d'un genre poétique nouveau, le MSISITIZO « insistance » sur la base de la transformation du genre SHAIRI. Cette innovation est reconnue dans une composition du *Diwani* qui inaugure le nouveau genre MSISITIZO en définissant ses règles dans une composition qui applique ces règles-mêmes (Cf La composition inaugurale NATUNGA MSISITIZO « je compose un msisitizo ») comme cela avait été le cas du style MTIRIRIKO. La deuxième manière s'écarte plus de la tradition de l'anthologie poétique car il y a ajout d'un auteur à ce qui est au départ un projet individuel. Certains des poèmes en effet ont été signés, avant d'être choisis comme des éléments du *Diwani*, par Mary Mangwela (Wastara), la femme de Mathias E. Mnyampala. Que ce nom corresponde à l'auteur effectif des poèmes, c'est l'hypothèse que nous privilégions, ou à un pseudonyme féminin de Mathias E. Mnyampala, il introduit une dualité des auteurs et des genres sexuels qui est absente de la tradition du *Diwani* de la poésie d'expression swahilie classique. Cette transformation du principe de l'auteur unique du *Diwani* est en accord avec d'autres formes d'art africain, comme la sculpture, et avec un substrat religieux traditionnel africain, qui favorisent l'éclectisme et la juxtaposition d'objets hétérogènes dans la production d'une unité, qu'elle soit artistique ou religieuse. Ce phénomène est reconnu par Mnyampala dans une seule ligne de l'introduction du *Diwani* mais n'est pas affiché ensuite dans le texte comme cela avait été pourtant le cas du style (*mtindo*) MTIRIRIKO et du genre (*bahari*) MSISITIZO qui sont deux autres innovations de l'auteur. Mnyampala n'aurait peut-être pas pu intituler son recueil de poème « *Diwani* » si la violation du principe de l'auteur unique avait été reconnue sans ambiguïté. C'est une transformation qui se fonde *ex materia* comme pour le MTIRIRIKO et le MSISITIZO qui dérivent tous deux du genre classique SHAIRI. La polyphonie dans le *Diwani* nous semble provenir en effet d'un substrat culturel africain et plus particulièrement de la culture *gogo*. Mais le résultat du passage d'un auteur unique à deux auteurs est trop différent du projet original du *Diwani* que Mnyampala applique par ailleurs à la lettre dans la majorité de son recueil. Dans le cas du genre NGONJERA, le

passage se fait dans le sens inverse d'une pluralité d'auteurs à un auteur unique mais il a fallu trouver un nom à ce nouveau genre. Le nom d'origine *cigogo* « *ngonjera* » qui signifie de manière paradoxale « palabres » alors que les palabres supposent des interlocuteurs justement. Un *Diwani* familial à deux voix, celle de la femme et de son époux, ou celle de Mnyampala et son double et pseudonyme féminin, aurait peut être du trouver une autre dénomination. Ce n'est pas le projet général de Mnyampala qui veut composer une œuvre classique, d'une manière conformiste et compréhensible du grand public de la poésie d'expression swahilie.

Aussi le projet général d'un *diwani* est d'appliquer, de maintenir et de magnifier une norme classique de la poésie d'expression swahilie. La collection dans laquelle le *Diwani* est publié, suivant les déclinaisons et mutations de l'EALB, s'intitule d'ailleurs « *Johari za Kiswahili* », « joyaux du *kiswahili* » et elle a pour but de valoriser et de publier des ouvrages classiques. Africaine dans l'âme, la polyphonie du *Diwani* est annoncée avec un certain hermétisme auprès des rares initiés tandis que la lecture générale et conventionnelle suivant le principe de l'auteur unique reste la seule possible. Les poèmes de ou sous le nom de Mary Mangwela (Mnyampala) ne sont pas identifiés dans le *Diwani ya Mnyampala*. Les textes de poèmes d'autres auteurs d'expression swahilie, comme Snow-White Akilimali, qui répondaient à certaines compositions de Mnyampala et formaient ensemble un dialogue, ont été supprimés :

« *Mshairi mmoja wa Kigoma aitwae Snow-White alipinga shairi hili lilipotoka, naye alisema hivi* Kuzaa si kazi kubwa, kazi kubwa ni kulea. *Nami nilimjibu tena kwamba:[...] TUTALEA MWANA GANI?»* (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 17-18)

« Un poète de Kigoma qui s'appelle Snow-White s'est opposé à ce poème. Il a parlé ainsi : *Procréer n'est pas un grand travail, le grand travail est d'élever*¹⁶⁸. Et moi je lui avais répondu [...] QUEL ENFANT ELEVERONS-NOUS ?¹⁶⁹ »

¹⁶⁸ C'est le titre du poème de Snow-White qui répondait à celui de Mnyampala.

¹⁶⁹ C'est à nouveau le titre d'un poème en réponse qui lui, étant de Mnyampala, est recueilli dans son *Diwani*.

L'existence du dialogue est annoncée tandis que son contenu doit se conformer au projet du *Diwani* qui exige un auteur unique. Le poème de Snow-White est absent. La pratique de l'anthologie poétique ou *Diwani* est un projet individualiste, qui vient d'une aire culturelle arabo-persane différente de celle des sociétés africaines du Tanganyika et de la Tanzanie. Elle s'est cependant profondément enracinée dans la culture littéraire des Swahilis de la côte et par là est devenue africaine et swahilie. Le projet colonial de trans-ethnisation du *kiswahili* et de ses formes littéraires repris par le projet national de tanzanisation des genres classiques a poursuivi la diffusion de cette pratique du *Diwani*. Mathias E. Mnyampala s'y conforme. Cette démarche est cohérente avec le projet colonial puis le projet national et nationaliste quand il nécessite une reterritorialisation la plus fidèle possible des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie. Nous verrons qu'au sein de la poésie d'expression swahilie, la pratique des dialogues entre poètes en vers de genre SHAIRI, comme les *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » restitue la dimension collective et une certaine forme d'africanité de la composition, voire de la négociation, poétique à plusieurs.

2. Les *Mashairi ya vidato* ou « *mashairi en entailles* »

Mathias E. Mnyampala va illustrer sa maîtrise du genre SHAIRI dans un nouveau style qu'il nomme « *mashairi ya vidato* » ou « *mashairi en entailles* ». L'ensemble de ces compositions est inédit et a été rédigé à la fin des années 1960 qui correspond aussi aux début des années d'indépendance et à la fin de la vie du poète. Il s'agit de tapuscrits inédits de compositions du genre SHAIRI où Mathias E. Mnyampala élabore une structure relationnelle inter-strophes pour toutes les chaînes de rimes. Les documents que nous avons copiés sont des feuillets qui étaient rangés dans une enveloppe dans les archives Mnyampala physiques. L'ensemble des feuillets présents est également conservé sous forme numérique dans les archives Mnyampala électroniques (NMMK). Nous les avons identifiés par le code à trois lettres MYV suivi d'un numéro attribué au fur et à mesure que nous sortions des feuillets de l'enveloppe pour les copier. Certains d'entre eux sont présentés dans la deuxième annexe de cette thèse dans la partie réservée au MASHAIRI YA VIDATO. Ils correspondent aux compositions que nous avons sélectionnées à des fins d'analyse métrique ou en raison de leur thématique dans le respect de la limite des 10% d'images diffusées définie par le contrat que nous avons signé avec Charles M. Mnyampala, héritier et conservateur des archives Mnyampala physiques.

Mathias E. Mnyampala a donné le nom de « VIDATO » ou « entailles » à ce nouveau style. Cette traduction qui est la nôtre ne va pas de soi. En effet, le nominal swahili *vidato* a le sens de « classes » dans une école dans le secondaire, c'est à dire les différents degrés par lesquels passe successivement un élève. Et le syntagme « *mashairi ya vidato* », sans plus d'informations, pourrait être traduit immédiatement par « poèmes scolaires » ou « poèmes de classes » comme les élèves pourraient s'exercer à la composition poétique avec leur aide. Mais il n'en est rien lorsque nous nous attachons à l'étude de la forme métrique de ces poèmes et lisons la propre définition du terme faite par Mathias E. Mnyampala (deuxième annexe myv18).

D'abord, le nominal pluriel en classe 6 « *mashairi* » qui désigne à la fois des poèmes en général et un genre poétique particulier caractérisé par le mètre SHAIRI (Cf Le genre SHAIRI) est à prendre dans son sens particulier dans ce cas précis. Il nous faut traduire par *mashairi*

en français car l'ensemble des compositions du style VIDATO « entailles » est de genre SHAIRI dans les tapuscrits inédits que nous avons pu lire et copier. C'est aussi un courant du genre SHAIRI le plus répandu dans la poésie d'expression swahilie et le plus utilisé par Mathias E. Mnyampala, qui est présent. Il s'agit du courant classique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques (Cf Courant à deux hémistiches octosyllabiques).

Ensuite, la structure métrique décrite par les parcours et motifs d'orientation des chaînes de rimes est complexe et novatrice au sein du genre SHAIRI. Ce degré de complexité ne nous semble pas compatible avec l'enseignement dans les classes qui aurait besoin de transmettre de nombreuses connaissances de base sur la poésie d'expression swahilie avant de se livrer à ces complexes exercices de style. Nous le verrons en détails ci-dessous mais le nouveau motif imprimé dans les strophes par les chaînes de rimes « en entailles » exerce une contrainte forte sur le lexique qui dépasserait les capacités du novice, même s'il est déjà entré dans l'enseignement secondaire. La forme métrique de ce motif « en entailles » que nous observons dans les textes du style VIDATO, nous fait rejoindre le sens premier du nominal *kidato* d'où a dérivé l'usage scolaire et qui est celle d'une entaille dans le bois, au sens propre. Le sens se construit ainsi : dans un tronc d'arbre, le *kidato* est une « entaille, une encoche », sur une échelle, c'est un « échelon » et aussi « une classe (dans le secondaire), un grade » (source : <http://www.kamusi.org/en/lookup/sw?Word=VIDATO> kamusi.org consulté le 10 juin 2012 et www.fie.nipa.com consulté le 15 août 2012). Le dictionnaire du BAKIZA donne également comme sens premier à la paire nominale *kidato/vidato* (Cl. 7/8) celui « d'encoche » ou « d'entaille » : « *keo kwenye kigogo linalotumika kupandia mti* » ; « entaille dans un tronc qui est utilisée pour monter dans l'arbre » (BAKIZA, 2010, *kidato1* : 158) tout comme le *Kamusi ya Visawe* (dictionnaire des synonymes) à l'entrée *kidato* : « *mkato (wa kupandia nazi)* » ; « encoche (pour monter dans un cocotier) » (MOHAMED ABDULLA MOHAMMED *et al*, 2008: 99). Le dictionnaire de Lenselaer qui traduit celui de Johnson, ignore ce sens du terme auquel il préfère les notions « d'échelon », de « traverse d'une échelle » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 196).

Enfin, en surcroît des observations liées à la stricte analyse métrique formelle et nos interprétations sémantique en corrélation quant au sens du nom « VIDATO », Mathias E. Mnyampala a défini lui-même le terme. Conformément à son habitude que nous avons déjà constatée dans la définition du genre MSISITIZO « insistance » et du style MTIRIRIKO « flux »

dans son *Diwani*, Mathias E. Mnyampala a rédigé une composition inaugurale du style VIDATO « entailles ». Ce poème est de genre SHAIRI et est intitulé JARIDA LA KISWAHILI « la revue en *kiswahili* ». Il se trouvait parmi les feuillets rangés dans l’enveloppe des tapuscrits inédits des MASHAIRI YA VIDATO et nous lui avons attribué le code myv18. La composition est suivie sur le même feuillet d’un lexique ou « petit dictionnaire » (*kamusi ndogo*) qui explique les mots difficiles ou rares ou dialectaux au lecteur swahilophone de la composition. Le nominal *vidato* fait partie de ce lexique :

« KAMUSI NDOGO : Vidato Tungo mpya za kubadilishana vina – kina cha mwisho huja katikati katika ubeti wa pili na kuzua kingine tena kipya kwa ubeti ufuatao n.k. »

(deuxième annexe myv18)

« PETIT DICTIONNAIRE : Entailles [Vidato NDT] Nouvelles compositions de changements des rimes – la rime de fin vient au milieu dans la deuxième strophe et donne naissance à une nouvelle autre [chaîne de rime/*kina*, d’après l’accord de classe nominale NDT] dans la strophe qui suit, etc. »

La définition de Mnyampala est technique, concise et elle décrit précisément le parcours sur deux strophes/*beti* qu’effectue une chaîne de rime (*kina*) ainsi que le changement d’orientation des chaînes de rimes – de la position finale (*mwisho*), c’est à dire en syllabe finale du deuxième hémistiche d’un vers, vers la position médiane (*katikati*), c’est à dire en syllabe finale du premier hémistiche d’un vers. C’est la succession de ces motifs des chaînes de rimes d’une strophe/*ubeti* à l’autre qui va décrire une suite d’entailles comme c’est le cas dans le sens concret du nom *vidato*. Ce type de composition est présenté comme « nouveau » par Mathias E. Mnyampala sans qu’il ne s’en attribue la paternité. Le feuillet myv3 comprend un autre nom d’auteur, M. Romuald M. Mella d’Arusha tandis que la structure de la composition est forgée dans le style VIDATO du genre SHAIRI (Cf première annexe myv3) comme les autres innovations de Mnyampala contenues dans l’enveloppe. Les formes de VIDATO du genre SHAIRI ne sont donc pas une invention exclusive de Mnyampala mais un patron métrique utilisé dans le milieu des années 1960.

Ce patron respecte toutes les règles métriques du genre SHAIRI tout en définissant en son sein un nouveau style VIDATO caractérisé par la succession « en entailles » des chaînes de rimes d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Nous ne disposons pas d'autre information pour déterminer les modalités précises de la genèse de ce style.

Le type de tissage en entailles de relations d'identité entre strophes/*beti* pour les chaînes de rimes est autorisé par les règles de la métrique classique du genre SHAIRI. Shariff lorsqu'il décrit les règles générales du genre évoque explicitement les artifices supplémentaires qui relèvent de l'habileté d'un poète donné (SHARIFF, I., N, 1988 : 51). Mathias E. Mnyampala est à l'origine de l'innovation que constitue au sein du genre SHAIRI la contrainte d'isométrie stricte des paramètres des chaînes de rimes dans le style MTIRIRIKO (Cf Le MTIRIRIKO « FLUX » : un nouveau type de composition au sein du genre SHAIRI). Dans le cas du style VIDATO, Mnyampala va être l'un des initiateurs, si ce n'est l'initiateur principal, nous ne le savons pas, d'une nouvelle règle de composition ajoutée aux règles classiques. Elle portera principalement sur la modification de la valeur d'un paramètre du P.R. : la portée d'une chaîne de rime décrivant un parcours en « L inversé » est étendue à deux strophes/*beti*. Cette nouvelle valeur de la portée sur deux strophes/*beti* qui se fonde *ex materia* sur une transformation d'un parcours existant des chaînes de rimes, constitue la base d'une règle additionnelle qui doit être respectée par chaque chaîne de rime dans l'ensemble d'une composition de style VIDATO « entailles ». Mathias E. Mnyampala, non seulement applique une règle additionnelle aux règles générales du genre SHAIRI *mais surtout il rend manifeste la conscience théorique qu'il a de cette innovation* de par la définition qu'il nous en donne. La démarche théorique quant à l'esthétique des œuvres est présente dans les écrits de Mnyampala. Elle a pour correspondances principales un dictionnaire de poétique *TAALUMA YA KISWAHILI* « précis de *kiswahili* » et le tapuscrit inédit des commentaires de la révision du manuscrit du *Diwani* du Cheikh Harold E. Lambert. Des poèmes aussi qui définissent explicitement les règles en les appliquant simultanément comme c'est le cas des compositions inaugurales du genre MSISITIZO (Cf La composition inaugurale NATUNGA MSISITIZO « je compose un msisitizo ») et du style MTIRIRIKO (Cf La définition du type MTIRIRIKO dans une première composition de ce type). La composition JARIDA LA KISWAHILI « la revue en *kiswahili* » datée du 24 février 1967 qui est accompagnée par la définition du nominal *vidato* (deuxième annexe myv18) ne va pas dans cette direction

métalinguistique. Elle traite principalement de la revue *Kiongozi* de l'église catholique qui offre des pages à la poésie en vers classiques et que l'auteur présente comme une école de la poésie. La première strophe/*ubeti* emploie le terme technique *vidato* « entailles » dans une structure de ce style-même VIDATO mais c'est la seule, sur les douze que comporte la composition, qui a un rapport direct avec ce nouveau style. Le caractère métalinguistique du nominal *vidato* est indiqué ici par l'usage typographique des apostrophes dans le texte de la composition :

JARIDA LA KISWAHILI « la revue en *kiswahili* »

première strophe/*ubeti* :

« *KAMA watunga 'Vidato', ya vina kuvibadili,*

Lugha uipambe vito, bora bora vya aali,

HAKUNA mwingine mto, ububujao kuwili !

KIONGOZI ndio mali, Jarida la Kiswahili. »

« S'ils composent des 'entailles', de rimes pour les changer,

La langue orne-la de bijoux, de la meilleure et plus haute qualité,

IL N'Y A PAS d'autre fleuve, qui jaillirait en double !

LE GUIDE c'est lui la richesse, la revue en *kiswahili*. »

Mathias E. Mnyampala (image, transcription et traduction complète : deuxième annexe myv18)

Nous allons maintenant présenter l'analyse métrique du motif des « entailles » du style VIDATO afin d'envisager la correspondance entre le sens du terme *vidato*, sa définition technique et les structures métriques effectivement présentes. Les compositions myv3, myv12, myv17 et myv40 font l'objet d'une analyse métrique détaillée dans la première annexe (Cf Le genre SHAIRI et le style des MASHAIRI YA VIDATO « *mashairi* en entailles »). Nous utilisons le texte des trois premières strophes/*ubeti* de la composition JARIDA LA KISWAHILI « la revue en *kiswahili* » (deuxième annexe myv18) pour décrire le motif des entailles généré par la succession caractéristique des chaînes de rimes.

Description du motif à l'échelle de trois strophes/beti

JARIDA LA KISWAHILI « la revue en *kiswahili* » (deuxième annexe myv18)

Quatre éléments : *KAMA* « comme, si », *HAKUNA* « il n'y a pas », *KIONGOZI* « la direction, le guide », *Jarida la Kiswahili* « la revue en *kiswahili* » sont répétés à des emplacements identiques dans toutes les strophes/*beti* de la composition. L'existence de ces quatre relations d'identité omni-strophe à ces emplacements précis dans la strophe/*ubeti* est une caractéristique que nous retrouvons dans les autres poésies de genre SHAIRI de ce style (Cf première annexe).

Les chaînes de rimes ont été numérotées de (1) à (4).

genre **SHAIRI** (quatre vers à hémistiches octosyllabiques par strophe/*ubeti*)

strophe/*ubeti* 1

1 ^{er} vers :	KAMA watunga 'Vidato'	ya vina kuvibadili
	1 ^{er} hémistiche	2 ^{ème} hémistiche
2 ^{ème} vers :	Lugha uipambe vito	bora bora vya aali
	8 syllabes (1) /to/	8 syllabes
3 ^{ème} vers :	HAKUNA mwingine mto	ububujao kuwili
4 ^{ème} vers :	KIONGOZI ndio mali	Jarida la Kiswahili /li/ (2)
	(3) /li/	

strophe/*ubeti* 2

1 ^{er} vers :	KAMA fawidhi fadhili	afadhiliye taifa
	1 ^{er} hémistiche	2 ^{ème} hémistiche
2 ^{ème} vers :	Kuandika Kiswahili	cha ufasaha na sifa
	8 syllabes	8 syllabes
3 ^{ème} vers :	HAKUNA kupita hili	kwa ukarimu wa dhifa
4 ^{ème} vers :	KIONGOZI ndio shufa,	Jarida la Kiswahili /li/ (2)
	(3) /fa/	

strophe/*ubeti* 3

1 ^{er} vers :	KAMA utapiga defa	gazeti lipi lapita
	1 ^{er} hémistiche	2 ^{ème} hémistiche
2 ^{ème} vers :	Kwa mpango na sahifa	tegemeo la UKUTA
	8 syllabes	8 syllabes
3 ^{ème} vers :	HAKUNA ila magofa	magazeti ya matata
4 ^{ème} vers :	KIONGOZI ndiye nyota	Jarida la Kiswahili /li/ (2)
	(4) /ta/	

La structure générique de ces compositions inédites est celle du genre (*bahari*) SHAIRI dans son courant (*mkondo*) le plus fréquent c'est à dire quatre vers par strophe/*ubeti* avec chaque vers divisé de manière égale en deux hémistiches octosyllabiques.

C'est la répétition du motif des « entailles » ou VIDATO qui constitue une particularité très technique et qui ajoute une contrainte métrique supplémentaire. Chaque entaille est une chaîne de rime qui délimite la fin des hémistiches à droite d'un vers (ou en deuxième position) pour les trois premiers vers d'une strophe/*ubeti*. C'est précisément la description qu'a donnée Mnyampala de la naissance d'une chaîne de rime finale ou « *kina cha mwisho* » dans sa définition du nominal *vidato*. La chaîne change d'orientation et passe à gauche, c'est à dire qu'elle délimite la fin du premier hémistiche qui passe par le milieu (*katikati*) du quatrième vers. C'est le parcours connu du « L inversé » qui est décrit ici mais Mnyampala choisit de prolonger ce parcours sur la strophe/*ubeti* suivante. Alors la chaîne reste du côté gauche le long des hémistiches initiaux des trois premiers vers et elle prend fin sur le troisième vers. La chaîne de rime qui décrit le parcours en « L inversé » d'une strophe/*ubeti* immédiatement antécédente, donne naissance de cette façon à une nouvelle chaîne à gauche comme le concevait en définitive Mathias E. Mnyampala dans sa définition brève qui décrivait exactement le fait de « *kuzua kingine tena kipya kwa ubeti ufuatao* » ; (deuxième annexe myv18) « donner encore naissance à une nouvelle autre [chaîne NDT] dans la strophe *suivante* ». En parallèle de cette chaîne qui vient de la strophe/*ubeti* immédiatement antécédente, une chaîne de rime prend naissance dans la strophe/*ubeti* du côté des hémistiches finaux des trois premiers vers puis de l'hémistiche initial du quatrième vers, générant le début d'une nouvelle entaille qui va elle aussi se prolonger suivant la règle générale que doivent suivre les chaînes de rimes dans le style VIDATO. Les chaînes de rimes (1), (3) et (4) décrivent ce motif en « entailles » dans la succession de leurs orientations d'une strophe/*ubeti* à l'autre dans le début du poème où nous les avons représentées. La chaîne de rime (2) décrit un motif en « pointillés » qui relie chaque syllabe finale d'hémistiche final de vers final de manière omni-strophe/*ubeti*.

La succession de ces chaînes de rimes sur deux strophe/*beti* avec une orientation en forme de courbe allant de droite à gauche est un méta-motif qui décrit, à l'échelle de la composition entière, une série d'entailles ou VIDATO comme la succession des encoches dans le tronc des cocotiers (Cf deuxième annexe photographies vidato1 et vidato2) . La maîtrise métrique dans ce genre de composition est élevée et requiert un poète expert.

Nous avons déjà vu, dans le cas du genre WIMBO, des chaînes de rimes qui passent de la même façon d'une strophe/*ubeti* à l'autre en suivant un motif en forme de «] » dans le cas des ZINA ZA ZITOTO ou « rimes enfantines » (Cf WIMBO WA ZINA (VINA) ZA ZITOTO) mais la situation est différente. La portée des ZINA ZITOTO et des VIDATO est différente. Les chaînes de rimes de type ZINA ZITOTO portent sur trois strophes/*beti* tandis que les chaînes de rimes en VIDATO « entailles » portent sur deux strophes/*beti*. Aussi les chaînes de rimes enfantines délimitent trois vers dans les strophes/*beti* mais ces vers restent indivis tandis que les chaînes de rimes en entailles découpent quatre vers en hémistiches octosyllabiques. Les chaînes de rimes en entailles ont également une profondeur plus importante car elles se prolongent sur trois vers dans la deuxième strophe/*ubeti* qu'elles délimitent. Sur le plan lexical, les rimes enfantines reprennent les syntagmes en leur faisant suivre des permutations syntaxiques laissant intacts leurs constituants. Il y a plus un jeu avec les mots que l'appel à la richesse du lexique. Les mots qui portent les chaînes de rimes contraintes par le style des entailles sont renouvelés à chaque vers ce qui est une démarche plus complexe de structuration lexicale du mètre. Dans les deux cas de chaînes de rimes, qu'elles soient dites « enfantines » comme c'est le cas dans la comptine française du jeu de la ficelle ou qu'elles décrivent des « entailles », nous voyons que notre modèle de description métrique est adéquat. En effet, en se fondant sur le principe des rimes (*vina*) [P.R.], il permet de décrire complètement les phénomènes. Nous pouvons comprendre qu'elle transformation du P.R. a été effectuée par Mathias E. Mnyampala (et Romuald M. Mella) pour aboutir au style VIDATO « entailles » à la fin des années 1960. Mnyampala est l'un des initiateurs et le seul théoricien que nous connaissons de la modification du paramètre de la portée des chaînes de rimes qui suivent le parcours usuel en « L inversé ». Mnyampala décrit un passage sur deux strophes/*beti* et non plus une seule ainsi que la prolongation de la chaîne comme nous l'avons vu. L'orientation du parcours de ces chaînes de rimes en forme « d'entailles » résulte d'une transformation *ex materia* liée au P.R. tel qu'il s'exprime dans

les compositions traditionnelles du genre SHAIRI. Il faut aussi une contrainte ajoutée aux règles générales et classiques : à savoir que ce type de parcours en « entailles » est le seul possible pour les chaînes de rimes. C'est cette contrainte additionnelle qui crée la succession des entailles et l'impression caractéristique liée au genre VIDATO. Enfin, notre modèle fondé sur le P.R. suppose que ce P.R. et donc les chaînes de rimes, aient un pouvoir structurant des unités métriques au sein de la composition : strophe/*ubeti*, vers et hémistiches. Ceci ne serait pas possible si nous n'avions que des chaînes en entailles de type (1), (3) ou (4). Ces chaînes délimitent des hémistiches et des vers mais comme elles passent le long de deux strophes/*beti* elles n'ont pas la possibilité de délimiter ce type d'unité métrique qu'est la strophe/*ubeti*. Le parcours et la contrainte inventés par Mnyampala et ses pairs, en changeant le paramètre de la portée des chaînes de rimes, portent atteinte à une propriété structurante d'un principe fondamental. Il faut donc qu'il existe des chaînes de rimes de type (2) qui réunissent les dernières syllabes de chaque strophe/*ubeti* dans une chaîne en « pointillés ». Ce sont à ces emplacements terminaux que la fin d'une strophe/*ubeti* est marquée. Ils pourraient aussi être réservés à une syllabe non-homophone des chaînes de rimes en exercice dans une série de vers environnants afin d'établir une différenciation sonore et donc une coupure de strophe/*ubeti*.

Au sein du genre classique, c'est donc une différenciation importante qui apparaît avec les MASHAIRI YA VIDATO. Les règles générales sont respectées à la lettre mais nous le voyons, la logique de la succession des entailles apporte une contrainte puissante sur la métrique et le lexique qui transforme l'apparence du genre SHAIRI. Ces poèmes inédits, rédigés après la période coloniale, ont aussi un contenu politique critique de la société tanzanienne (deuxième annexe myv17 et myv40). Il assume aussi la pensée théologique du monde de Mathias E. Mnyampala (deuxième annexe myv25). Mnyampala ne se fait pas ici le porte-voix (*kipaza sauti*) du régime comme il a pu être décrit voire caricaturé par Ndulute (NDULUTE, C., L., 1985) par rapport au contenu propagandiste des poésies de genre NGONJERA (RICARD, A., 1995 : 86). Ces poèmes en entailles de genre SHAIRI avaient une parole plus libre. Nous les avons trouvés sur des feuillets dactylographiés mais ne savons pas s'il était destinés à la publication. Contrairement à d'autres textes des archives Mnyampala, nous n'avons pas d'indices d'une connaissance, d'une acceptation, d'une promotion ou d'un refus de ces textes par des membres de l'exécutif de la République Unie de Tanzanie.

3. Adaptations des *Psaumes* et des *Évangiles* dans des compositions de genre UTENZI

Mathias E. Mnyampala a composé deux *tenzi* chrétiens qui ont été publiés sur les presses de l'imprimerie des missionnaires bénédictins de Ndanda dans le Sud-est de la Tanzanie. Les textes adaptés dans le genre classique UTENZI proviennent du livre des *Psaumes* (MNYAMPALA, M., E., c.1965) et des *Évangiles* (MNYAMPALA, M., E., c.1967). Deux questions se posent en priorité. Quel est le rapport qu'entretiennent, sur le plan de la forme métrique, ces *tenzi* chrétiens avec les *tenzi* classiques du XIX^{ème} siècle (Cf Le genre UTENZI (ou UTENDI)) ? Et Mathias E. Mnyampala a-t-il justifié de son choix de faire passer les textes chrétiens sous cette forme ? Mathias E. Mnyampala réalise ici une intégration *ex materia* des textes chrétiens au sein d'un mètre classique d'expression swahilie. Ce type de synthèse composite en *kiswahili* est permis par la dissociation de la forme, qui vient de la tradition swahilie, du fond qui vient de la tradition chrétienne. L'auteur est catholique et a appris à lire et écrire en *kiswahili* avec les textes de la *Bible* dans une école missionnaire villageoise dépendant de la mission catholique de Bihawana dans l'Ugogo (Cf L'alphabétisation de 1933). De cette alphabétisation tardive, Mnyampala avait quinze ans, la révélation de l'écriture, de sa foi chrétienne et probablement du *kiswahili* écrit se sont trouvés indissociablement réunis pour tout le reste de la vie de l'auteur. Nous comprenons qu'ayant appris à lire et à écrire avec les textes sacrés, ayant reçu une élévation sociale inespérée par cette maîtrise de l'écrit et étant devenu un écrivain et un poète, l'auteur ait pu désirer écrire des textes religieux. Nous envisageons le cas ici de la poésie religieuse de Mathias E. Mnyampala et nous verrons plus loin le cas de son essai théologico-politique inédit intitulé *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » (Cf Religion et politique : le fondement théologique de la TANU et de la déclaration d'Arusha). Dans le cas de la poésie religieuse le projet de Mnyampala a été accepté pour publication par l'imprimerie missionnaire et catholique de Ndanda. La question demeure : pourquoi avoir choisi la forme du mètre classique du genre UTENZI pour réaliser le passage des deux textes chrétiens des *Psaumes* et des *Évangiles* en *kiswahili* ? La *Bible* a déjà été traduite intégralement en *kiswahili*, et depuis longtemps, au milieu des années 1960 quand paraissent ces textes. Ces raisons se retrouveront peut être tandis que Mnyampala décide d'employer de manière analogue la forme du mètre classique SHAIRI de la poésie d'expression swahilie comme une base *ex materia* de la formation d'un nouveau genre poétique, le NGONJERA (Cf Le genre

NGONJERA) ? Ce genre, qui a, quant au fond, un message principalement politique avec le but de la diffusion du texte de la *Déclaration d'Arusha* de 1967. Que les textes soient chrétiens ou socialistes (*Ujamaa*), une forme classique (ou transformée sur la base d'un mètre classique) permet d'accueillir leur message au sein de la littérature d'expression swahilie. La force et la stabilité du mètre du genre classique UTENZI s'exprimeront aussi dans les *tenzi* chrétiens de Julius Kambarage Nyerere, le premier président du Tanganyika indépendant puis de la Tanzanie. Ils seront publiés chez le même éditeur confessionnel et adapteront les quatre livres des *Evangiles* ainsi que les *Actes des Apôtres* (NYERERE, J., K., 1996a, b, c, d et e). Nous pourrions nous interroger, dans le cadre de la promotion en tant qu'artiste national de Mathias E. Mnyampala et de l'implication littéraire de Julius K. Nyerere pour la construction nationale, sur les raisons de cette prégnance des mètres classiques UTENZI et SHAIRI dans la culture religieuse, littéraire et politique de la jeune nation swahilophone.

a. *Utenzi wa Zaburi* « *utenzi des Psaumes* »

Mathias E. Mnyampala adapte les quarante huit premiers psaumes en suivant le mètre UTENZI. Ce n'est pas une traduction, même non littérale. Comme le remarque l'auteur dans son introduction signée le 20 mai 1965 à Dar es Salaam :

« *Utenzi huu wa zaburi haukufuata ukariri wa kila mstari kwa mstari, aya kwa aya ya zaburi zenyewe kama zilivyo hasa. Utenzi huu umetungwa kwa kufuata mawazo yaliyomo katika sura na aya za zaburi. Utenzi huu ni tangu zaburi 1 mpaka zaburi 48. »*

(MNYAMPALA, M., E., c.1965 : 5)

« Cet *utenzi des Psaumes* n'a pas suivi la répétition ligne à ligne, verset par verset des *Psaumes* eux-mêmes et de la façon dont ils sont précisément. Cet *utenzi* a été composé en suivant les idées qui sont dans les chapitres et les versets des *Psaumes*. Cet *utenzi* va du psaume 1 au psaume 48. »

Mathias E. Mnyampala réalise le passage de certaines « idées » (*mawazo*) des quarante huit premiers psaumes qui vont être reçues en *kiswahili* dans la forme du genre UTENZI. Pour lui, la forme poétique UTENZI s'impose en *kiswahili* pour deux raisons. Les *Psaumes* d'origine eux-mêmes rédigés en hébreu ressortent à la langue poétique. Et le genre UTENZI est connu pour avoir déjà permis de forger des compositions relatives aux textes sacrés dans la langue swahilie :

« *Zaburi ni ushahiri wa Waebrania. Ingawa ushari huo uliandikwa vile ni kwa mtindo wa kale sana katika lugha ya kiebrania, mashairi haya yamefasiriwa mara nyingi katika lugha nyingi sana za ulimwenguni humu.*

Zaburi hizi zimefanywa upya kwa mtindo wa tenzi za Kiswahili - kwa vina na mizani zinazoafikiana na tenzi za Kiswahili, kama vile Utenzi wa Ayubu, Utenzi wa Enjili Takatifu na nyinginezo zinazozuka kutokana na maandishi matakatifu. »

(MNYAMPALA, M., E., c.1965 : 5)

« Les *Psaumes* sont la poésie des Hébreux. Bien que cette poésie ait été écrite dans un style très ancien en langue hébraïque, ces poèmes ont été traduits de nombreuses fois dans de très nombreuses langues de ce monde.

Ces *Psaumes* ont été renouvelés dans le style des *tenzi* d'expression swahilie – par des rimes et une mesure qui correspondent avec les *tenzi* d'expression swahilie, comme l'*Utenzi* de Job, l'*Utenzi* des *saintes évangiles* et d'autres qui apparaissent à partir des saintes écritures. »

a. Le mètre du genre UTENZI comme forme actuelle du fond poétique ancien des textes sacrés des Psaumes

Mathias E. Mnyampala décrit très clairement et de manière technique le passage depuis les saintes écritures vers les *tenzi* d'expression swahilie. Il s'agit de renouveler les textes sacrés au travers des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) correspondant au genre UTENZI. Mathias E. Mnyampala invoque ici les deux principes fondamentaux de la métrique classique des poésies d'expression swahilie que nous avons isolés de manière analytique au regard des systèmes de description existants (Cf Deux axiomes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie : le principe des rimes (*vina*) [P.R.] et le principe de la mesure (*mizani*) [P.M.]).

Le principe des rimes (*vina*) [P.R.] et le principe de la mesure (*mizani*) [P.M.], tels qu'ils s'expriment dans le genre UTENZI, organisent les idées venues des Ecritures et sont à l'origine de la composition des nouveaux *tenzi* religieux qui apparaissent ou, littéralement, « qui surgissent » (*zinazozuka*) à partir des Ecritures. C'est un passage depuis les textes sacrés originels et par là il ne se limite pas aux textes chrétiens. Mnyampala précise que cette forme UTENZI est celle qui sera à même de toucher les lecteurs swahilophones et de leur apporter la nouvelle de l'existence de dieu. Le classicisme du genre UTENZI et son emploi religieux fait que les lecteurs le connaissent et peuvent comprendre des poèmes religieux rédigés suivant ce mètre. C'est une sorte de « mode d'emploi » du genre UTENZI qui est connu des lettrés swahilophones. Le dessein religieux est favorisé par l'emploi de cette forme classique, puissante et répandue dans la littérature d'expression swahilie. Mais la poésie a rapport au sacré chez Mathias E. Mnyampala, ce quel que soit le mètre et quelle que soit la langue. Comme le roi David à son époque avait composé de nombreux psaumes dans un autre style et une autre langue, Mnyampala va à son tour associer poésie et prédication :

« Jambo kubwa na shabaha ya Utenzi huu kutolewa katika umbo hili ni kutaka kuwazindua wasomaji wake wamkumbuke mwenyiezi Mungu mkuu, mwenye uwezo wa pekee katika dunia hii na huko mbinguni. Wakifanya hivyo watakuwa wamejitolea mikononi mwa ulinzi wa Mlinzi mkuu, Muumba wa viumbe vyote na kumtegemea kama vile alivyotegemewa na Mfalme Daudi mtungaji wa zaburi nyingi. »

(MNYAMPALA, M., E., c.1965 : 5)

« L'objectif principal et le but qui font que cet *utenzi* soit produit sous cette forme est la volonté de délivrer ses lecteurs. Qu'ils se rappellent de Dieu le seigneur tout puissant, dont le pouvoir est unique en ce monde et au ciel. S'ils font ainsi, ils se seront placés dans les mains protectrices du grand Protecteur, le Créateur de tous les êtres et s'en remettront à lui de la même manière que le Roi David, le compositeur de nombreux psaumes, s'en était remis à lui. »

L'écriture poétique a trait au sacré d'une manière intemporelle qui abolit les différences des langues et des genres poétiques. Comme les écritures anciennes, la composition poétique nouvelle dans le genre UTENZI de la poésie d'expression swahilie est une prédication et est source de délivrance.

b. Un modèle métrique strictement conforme au genre classique UTENZI

Se pose à présent la question de la forme métrique qui reçoit les textes sacrés en *kiswahili*. Nous allons voir que Mathias E. Mnyampala se conforme strictement au mètre classique du genre UTENZI (Cf Structure métrique de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI (ou UTENDI) classique selon la synthèse des sources disponibles). Il suit cependant l'ordre graphique latin dans la présentation de son UTENZI. La strophe/*ubeti* est inscrite sur quatre lignes sur la page imprimée. Aussi le poème de Mnyampala se sépare de la prédominance de l'ordre oral en ce qu'il est adressé explicitement à un lecteur (*msomaji*) dans l'introduction en vers de l'*utenzi* et qu'il fait référence à l'écriture avec la racine sémitique verbale ancienne *-takalamu* « écrire » d'où est issue en français le nom « calame ». Les poésies classiques étaient écrites pour être chantées. La référence à l'écriture n'y était pas absente comme c'est le cas dans la troisième strophe/*ubeti* de l'*Utenzi wa Mwana Kupona* où l'auteur demande de l'encre (*wino*) et du papier (*qaratasi*) pour consigner par écrit son poème (ALLEN, J., W., T., 1971 : 58). Mais l'écrit est subordonné à l'oral dans la représentation traditionnelle de la poésie d'expression swahilie en ce qu'il se limite à être l'instrument de la reproduction à l'oral de l'œuvre. L'apparition de la notion de lecteur « *msomaji* » est une nouveauté dans le poème de genre UTENZI de Mathias E. Mnyampala. Tout comme son projet qui est le passage de textes écrits à d'autres textes écrits, des saintes écritures à son poème de genre UTENZI. L'écrit et par là l'ordre graphique ont une existence autonome de l'ordre oral chez Mnyampala. Le motif métrique qui va être reproduit tout au long de l'*utenzi* est aussi introduit par la prière en vers qui initie le poème :

« <i>Mungu unipe uwezo,</i>	Dieu donne-moi la possibilité,
<i>Nondolee matatizo,</i>	Ôte-moi des troubles,
<i>Tenzi ipate timizo,</i>	Que le <i>tenzi</i> trouve une fin,
<i>Zaburi ipate timu.</i>	Que les <i>Psaumes</i> soient achevés.

<i>Waisome walimwengu,</i>	Que les hommes les lisent,
<i>Wamhimidie Mungu,</i>	Qu'ils rendent gloire à Dieu,
<i>Muumba nchi na mbingu,</i>	Le Créateur du pays et du ciel,
<i>Aabudiwe Karimu¹⁷⁰.</i>	Qu'Il soit vénéré le Généreux.

<i>Dibaji nimemaliza,</i>	L'introduction j'ai terminée,
<i>Naanza kuieleza,</i>	Je commence à l'expliquer,
<i>Msomaji tekeleza,</i>	Lecteur prends conscience,
<i>Haya ninotakalamu.</i>	De ces choses que j'écris.

<i>Ninaianza zaburi,</i>	Je commence les <i>Psaumes</i> ,
<i>Kwa njia ya ushairi,</i>	Par le chemin de la poésie,
<i>Kama inavyohubiri,</i>	Comme il annonce ,
<i>Kuwadibu wanadamu.</i>	Pour enseigner aux êtres humains. »

(MNYAMPALA, M., E., c.1965 : 9)

La structure métrique de ces quatre premières strophes/*beti* sera partagée avec l'ensemble des autres strophes/*beti* qui vont les suivre dans le poème. Elle se caractérise, conformément à l'expression du P.R. dans le genre classique, par deux chaînes de rimes. Une chaîne de rimes x(n) internes à la strophe/*ubeti* particulière n réunit les syllabes finales des

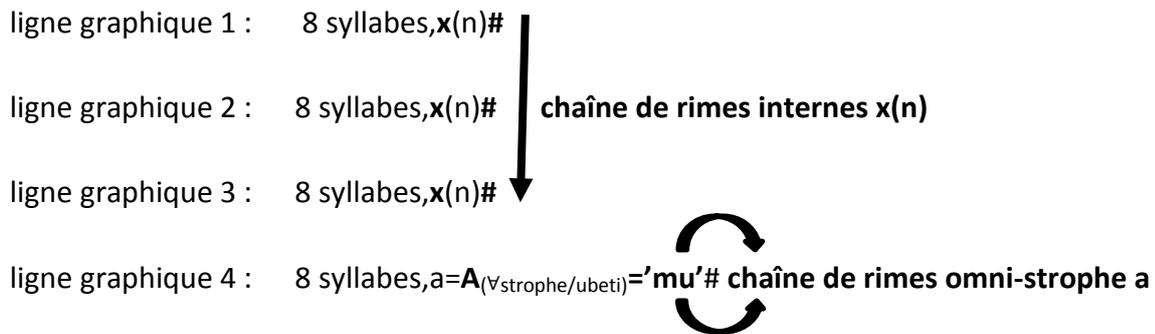
¹⁷⁰ Le nominal swahili '*Karimu*' « le Généreux » est à l'origine étymologique l'une des 99 dénominations de dieu à la manière musulmane. Le passage des textes dans les formes du genre classique UTENZI est aussi un passage linguistique. Le contexte chrétien de cet *utenzi* conduit à une versatilité religieuse du nominal qui s'éloigne de sa connotation islamique pour en venir à se rapprocher d'une dénotation religieuse plus générale en rapport à la désignation de dieu.

trois premières lignes graphiques. Sa valeur phonologique varie d'une strophe/*ubeti* n à l'autre mais pas son parcours qui demeure vertical suivant la logique graphique ou qui se réalise de manière séquentielle, trois fois, toutes les 7 syllabes sur la 8^{ème} syllabe, en suivant la logique de la lecture, qu'elle soit réalisée mentalement ou oralement. La quatrième ligne est le lieu d'une deuxième chaîne de rimes constantes a, omni-strophe, qui décrit un parcours « en pointillés » entre chaque syllabe finale de ligne finale dans toute les strophes/*beti* de la composition. La valeur phonologique en notation API des rimes de cette deuxième chaîne est a=/mu/ dans *l'Utenzi wa Zaburi*. Le P.M. trouve quant à lui son expression selon la mesure classique : quatre lignes graphiques octosyllabiques sont délimitées dans la strophe/*ubeti* par les parcours des deux chaînes de rime. L'analyse métrique de ces quatre premières strophes/*beti* est placée en annexe (Cf première annexe *Utenzi wa Zaburi* « *utenzi des Psaumes* ») tandis que nous résumons la structure métrique globale du poème par la formule et le schéma qui suivent. Ils reprennent à des fins de comparaison la syntaxe explicitée dans la partie de description et de définition des genres classiques (Cf Le genre UTENZI (ou UTENDI)).

Modèle métrique général de l'Utenzi wa Zaburi

strophe/*ubeti* n :

Une représentation graphique unique pour trois interprétations prosodiques :



- Interprétation suivant l'ordre graphique :

Un quatrain de vers octosyllabiques :

UTENZI $3 * (8, x(n)\#) + (8, a = \mathbf{A}_{(\forall \text{strophe/ubeti})} = \text{'mu'\#})$

et/ou

- Interprétation suivant l'ordre oral :

Un distique avec des vers scindés en hémistiches octosyllabiques

UTENZI $(8, x(n) - 8, x(n)\#) + (8, x(n) - 8, a = \mathbf{A}_{(\forall \text{strophe/ubeti})} = \text{'mu'\#})$

Les strophes/*beti* présentent une ambiguïté d'interprétation prosodique qui existe également dans les représentations classiques du genre UTENZI sur quatre lignes de texte en caractères latins. Comme nous l'avons vu, il ne nous apparaît pas possible de décider si les quatre lignes graphiques qui font une strophe/*ubeti* dans le texte imprimé de *l'Utenzi wa Zaburi* doivent être interprétées suivant l'ordre oral, suivant l'ordre graphique ou suivant les deux ordres simultanément (Cf Modélisation graphique de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI ou UTENDI suivant les définitions du Cheikh Kaluta Amri Abedi et leurs interprétations dans les théories concurrentes). Suivant l'ordre oral, la ligne graphique correspondrait à un hémistiche

octosyllabique. Alors la strophe/*ubeti* serait un distique. Suivant l'ordre graphique la ligne graphique correspondrait à un vers indivis et la strophe/*ubeti* serait dans ce cas un quatrain aux vers octosyllabiques. Le texte de Mnyampala, car il se conforme à la lettre aux règles du genre classique UTENZI, n'exclut pas une représentation orale suivant les mélodies traditionnelles et la prosodie traditionnelle en distique de la strophe/*ubeti*. Mais comme ce texte est de nature première graphique et qu'il est destiné explicitement à être lu, et non pas chanté, il peut aussi à l'évidence s'orienter vers une interprétation graphique exclusive. Il n'est pas possible de trancher en l'espèce en faveur de l'une ou l'autre interprétation. Ce qui fait la conformité du poème au genre UTENZI est la succession de quatre unités octosyllabiques dans la strophe/*ubeti*. Que ces quatre unités, représentées sur le papier par la succession de quatre lignes graphiques, soient interprétées comme des hémistiches et/ou des vers. Cette conformation est le résultat de l'action structurante de deux chaînes de rimes, $x(n)$ et a , qui délimitent les frontières de la strophe/*ubeti* et de ses constituants. Les caractéristiques liées aux chaînes de rimes sont les paramètres fondamentaux qui font un genre poétique. Le principe des rimes (*vina*) [P.R.] est premier et fondamental dans notre système de description métrique qui s'avère être opérant dans ce cas pratique de *l'Utenzi wa Zaburi*. La valeur phonologique variable x de la chaîne de rimes internes à la strophe/*ubeti* est dépendante de la strophe/*ubeti* n qu'elle contribue à définir. La valeur de la chaîne de rimes finales omni-strophe est une constante a qui définit la relation d'identité A entre toutes les strophes/*ubeti* du poème. Nonobstant la structure intrinsèquement ambiguë des représentations graphiques du genre UTENZI sur quatre lignes graphiques, la composition de Mathias E. Mnyampala est entièrement conforme au genre classique UTENZI, sur le plan de l'analyse métrique. Il n'y a pas d'innovation métrique sur la base du genre UTENZI quand il s'agit d'accueillir les idées (*mawazo*) des textes sacrés des *Psaumes*. Mathias E. Mnyampala applique les règles du genre classique de manière stricte.

b. Utenzi wa Enjili « *utenzi des Evangiles* »

Mathias E. Mnyampala assimile explicitement la poésie au sacré (Cf Utenzi wa Zaburi « *utenzi des Psaumes* »). Il n'y a donc pas suivant sa conception de différence de nature intrinsèque entre les genres classiques UTENZI et SHAIRI de la poésie d'expression swahilie et la poésie hébraïque biblique du temps des règnes des rois David et Salomon, quand ces genres ont trait au sacré. Les mètres, les langues varient mais pas la portée prédicatrice de la poésie. Comme nous l'avons vu dans le cas de sa représentation explicite de la création poétique et du genre MTIRIRIKO (Cf L'origine du type MTIRIRIKO suivant Mathias E. Mnyampala), l'auteur conçoit que la poésie permet de se rapprocher de la parole sacrée. Que ce soit celle des ancêtres défunts qui anime le style MTIRIRIKO, ou celle de dieu et des apôtres que Mathias E. Mnyampala veut faire passer dans cet *Utenzi wa Enjili* « *Utenzi des Evangiles* ». Lire, écrire, composer des poèmes c'est se rapprocher de dieu comme l'alphabétisation de 1933 de Mnyampala le lui avait déjà révélé. L'écriture poétique est aussi une activité immémoriale, sacrée dans certains cas. Elle annonce la nouvelle de l'existence de dieu et délivre les hommes de leur ignorance. Mathias E. Mnyampala ne fait dans sa conception que renouveler les actes poétiques et religieux d'une longue chaîne de poètes qui l'ont précédé indépendamment de la langue et des genres poétiques dans lesquels ils forgeaient leurs poèmes sacrés. L'auteur exprime également l'idée de la passion amoureuse de l'être humain pour la poésie (sacrée) dans l'introduction de l'*Utenzi wa Enjili* « *Utenzi des Evangiles* ». Les lecteurs swahilophones sont tombés amoureux de la poésie écrite et la voie de la prédominance de l'ordre graphique (et latin) sur l'ordre oral ne peut être plus clairement tracée. Le point commun à la poésie est son rapport au sacré tandis que les modalités pratiques varient d'une époque à l'autre :

« *Walimwengu wa leo wa kila lugha wana huba sana na sanaa za tenzi ama mashairi kama walivyokuwa walimwengu wa nyakati za mfalme Daudi na mwanae Suleimani bin Daudi. Katika lugha yetu ya kiswahili sasa mapenzi yaliyo makuu siku hizi yameangukia katika sanaa hii kwa mashairi yaandikwayo ndani ya vitabu ama magazetini.* »

(MNYAMPALA, M., E., c.1967 : 5)

« Les hommes d’aujourd’hui de toute langue ressentent une grande passion pour l’art des compositions ou des poèmes comme les hommes des temps des rois David et de son fils Salomon bin David. Dans notre langue le *kiswahili* à présent les grands amours dans cet art sont tombés sur les poèmes qui sont écrits dans les livres ou les journaux. »

Comme dans le cas de l’*Utenzi des Psaumes*, l’*Utenzi des Evangiles* n’est pas une traduction linéaire des quatre livres des *Evangiles* mais une adaptation et un résumé de certains passages du nouveau testament. A la manière des Ahmadis, Mathias E. Mnyampala poursuit cette description de son projet religieux et poétique en puisant dans le champ sémantique du besoin (*haja*), de la passion amoureuse (*huba*) et de l’amour (*kupenda ;mapenzi*) de dieu que viennent satisfaire les poèmes sacrés :

« *Vile nilipotanabahi kwa haja zao walizo nazo za kupenda kitu hiki nimewaandikia Utenzi wa Enjili Takatifu kwa muhtasari kutokana na baadhi ya aya zilizomo katika Agano Jipya. Maneno yaliyoandikwa ndani Utenzi huu yametokana na Enjili nne – Enjili ya Mateo, Marko, Luka na Yoane. »*

(MNYAMPALA, M., E., c.1967 : 5)

« Ainsi, lorsque j’ai pris conscience du besoin qu’ils avaient d’aimer cette chose j’ai écrit pour eux l’*Utenzi des Evangiles* en résumé de certains des versets du *Nouveau Testament*. Les mots qui sont écrits au sein de cet *utenzi* proviennent des quatres évangiles : l’évangile de Mathieu, de Marc, de Luc et de Jean. »

Ce projet de passage du contenu des textes des *Evangiles* dans le mètre classique du genre UTENZI appelle un voeu d’unité oecuménique au sein du christianisme et au delà d’unité inter-confessionnelle. La parole sacrée, qu’elle provienne des ancêtres ou de dieu, est unique et réfère à la même source qui est suivant Mathias E. Mnyampala la causalité première et le moteur (*nyenzo*) du monde, c’est à dire la « Parole » (*Neno*) ou Jésus qui est dieu lui-même dans son texte.

Mnyampala fait passer dans son Utenzi ces cinq premiers versets du prologue de l'*Évangile* selon Saint Jean :

« *Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu.*

Elle était au commencement avec Dieu.

Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle.

En elle était la vie, et la vie était la lumière des hommes.

La lumière luit dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont point reçue. »

(Jean 1 : 1-5 ; traduction Segond 1910)

Les idées viennent être réorganisées dans la matrice métrique de trois strophes/*beti* du genre UTENZI. L'ordre de progression des idées est modifié par rapport à la *Bible* et dieu est désigné par Jésus. Des notions sont ajoutées au texte original par Mnyampala qui, bien qu'il ait renouvelé en *kiswahili* poétique l'assimilation du divin et du verbe, place Jésus en tant que sujet de cette partie du poème, et non la parole comme c'est le cas dans la *Bible* :

« <i>Yesu aliitwa 'Neno',</i>	Jésus a été appelé la « Parole »,
<i>Wala hakuwa mfano,</i>	En aucun point il ¹⁷¹ n'avait de comparable,
<i>Ndio hasa mlingano,</i>	C'est ceci la correspondance,
<i>Ndivyo ilivyotukia.</i>	C'est ainsi que cela s'est produit.

¹⁷¹ Bien que Jésus et la « Parole » ne fassent qu'un dans le texte de Mnyampala comme dieu et la parole dans la *Bible*, le texte de Mnyampala ne suit pas celui de la *Bible* où c'est la « Parole » qui est le sujet grammatical des versets. Chez Mnyampala les accords de classe du sujet se font dans la classe des êtres animés ce qui indique que le sujet grammatical est Jésus et non la « Parole » dont le nominal aurait piloté des accords en classe 5. Mnyampala assimile Dieu à Jésus quand il s'agit d'exprimer la primauté de la « Parole » et il parle de Jésus dans son texte. Les concepts de Dieu, de Jésus et de « Parole » sont analogues entre les deux textes mais ils ne sont pas hiérarchisés de la même façon. Le prologue de l'*Évangile* selon Saint Jean est du côté de la « Parole » tandis que l'*Utenzi wa Enjili* est du côté de « Jésus », qui est aussi la « Parole » dans l'adaptation de Mnyampala, et donc, par comparaison avec la *Bible* (Jean 1 : 1-5), Jésus est ici Dieu lui-même.

Alikuwa tangu mwanzo, Il était dès le commencement,
Kwetu akawa ni nyenzo, Et pour nous il fut le moteur¹⁷²,
Kila kiumbe na tunzo, Chaque créature et récompense,
Ni kwake vinatokea. C'est de lui qu'elles proviennent.

Uzima ukawa kwake, Et la plénitude fut à lui,
Mwanga kuwa ndani mwake, La lumière fut en lui,
Ndipo giza litoweke, C'est alors, que les ténèbres sont dissipées,
Dunia kumulikia. Que le monde s'illumine. »

(MNAMPALA, M., E., c.1967 : 118)

La « Parole » est Jésus, c'est à dire dieu ou son fils. C'est le commencement du monde et elle est une poésie sacrée. Le judaïsme, le christianisme et l'islam proviennent de cette même origine. Ce sont des paroles sacrées qui annoncent la « Parole » originelle ou dieu :

« Enjili zote hizo nne ndizo zilizoshika imani ya kila mkristu wa madhehebu yo yote iliyomo Ulimwenguni humu. [...] »

Enjili hizi nne hazikuaminiwa na wakristu peke yao tu la, lakini pia hata waumini wa madhehebu mengineyo nao wanakiamini kitabu cha Enjili. Kwa mfano, katika imani ya dini ya Kiislamu inawahimiza kwamba kila Islamu lazima kuviamini vitabu vinne – Torati ya Nabii Musa, Zaburi, Injili ya Nabii Issa (Yesu Kristu) na mwisho ni Furkani ya Mtume Muhammadi (S.A.W.). »

(MNYAMPALA, M., E., c.1967 : 5)

¹⁷² Le nominal *nyenzo* en cl.10 est le pluriel de *wenzo* en cl. 11. Il signifie littéralement les « rouleaux » ou les « leviers » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 96). C'est ce concept qui exprime ici la notion de causalité première du monde chez Mathias E. Mnyampala. Il s'agit littéralement de ce qui met en mouvement le monde comme les rouleaux ou de son moteur.

« Tous ces quatre évangiles, ce sont eux qui fondent la croyance de tout chrétien en ce monde, quel que soit le rite.

Ces quatre évangiles ne sont pas de la croyance des seuls chrétiens, non. Même les croyants d'autres rites se fient dans le livre des *Evangiles*. Par exemple, suivant la croyance de la religion musulmane, chaque musulman est incité à être dans l'obligation de croire en quatre livres : la *Torah* du prophète Moïse, les *Psaumes*, l'*Evangile* du prophète Issa (Jésus-Christ) et finalement le *Coran* du prophète Mohamed (S.A.W.). »

Nous le devinons et continuerons de le voir à de maintes reprises, le fondement de la vision du monde de Mathias E. Mnyampala est de nature théologique. Ce rapport à dieu et au sacré est médié par l'écriture en *kiswahili* et la poésie qui forment chez l'auteur un ensemble indissociable lorsqu'il s'agit de rappeler la parole originelle. Le politique n'échappera pas à cette règle du fondement théologique du monde. L'unité politique de la nouvelle nation tanzanienne se fonde sur l'unité première qui est celle de la parole sacrée, quelle que soit la religion. De même l'idéal de justice (*usawa*) sociale du projet socialiste rejoint la justice divine qui seule existe réellement et est un fondement de la transformation du monde. Tout concourt, chez Mnyampala, à en faire un fervent défenseur du socialisme tanzanien (*ujamaa*) tant ce projet politique rejoint sa vision religieuse du monde dans l'expression de l'égalité des hommes sur terre. Mais ces prémisses d'une version tanzanienne de la théologie de la libération qui entrent dans un rapport de synergie avec la dynamique socialiste de construction nationale tanzanienne sont en même temps étrangers au politique et peuvent constituer une menace à son égard en ce qu'ils empiètent sur son pouvoir et ses prérogatives. La confrontation du pouvoir temporel et spirituel est une dynamique ancienne et récurrente des sociétés humaines. Nous verrons avec l'histoire de la réception de l'essai resté inédit intitulé *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » que le fondement religieux du politique qu'opère Mnyampala sur la base des textes sacrés de la *Bible*, du *Coran*, du *Veda* et des enseignements de Bouddha est une affirmation forte de l'unité nationale qui peut pourtant mettre en difficulté le politique (Cf Religion et politique : le fondement théologique de la TANU et de la déclaration d'Arusha).

Le sacré à une forme poétique qui varie suivant les langues et les époques. A présent, sur le plan de la forme métrique que prend l'*Utenzi wa Enjili* « *Utenzi des Evangiles* », nous observons exactement les mêmes techniques de compositions que celles qui ont été employées dans l'*Utenzi wa Zaburi* « *Utenzi des Psaumes* ». Le cadre qui reçoit les textes sacrés est le même, il s'agit du mètre du genre classique UTENZI de la poésie d'expression swahilie, respecté de manière strictement conforme à la tradition. Comme dans l'*Utenzi wa Zaburi* « *Utenzi des Psaumes* », les strophes/*beti* sont écrites suivant l'ordre de présentation graphique latin, sur quatre lignes graphiques et nous constatons la même ambiguïté prosodique que celle qui a été décrite ci-dessus. Le motif métrique qui va être respecté suivant la règle du genre UTENZI dans chaque strophe/*ubeti* de ce long poème s'égrenant sur plus de cent pages est introduit dès l'introduction en vers structurés par ce mètre.

Introduction du motif métrique dans la composition d'ouverture de l'utenzi

Le modèle métrique est exactement le même que celui de l'*Utenzi wa Zaburi* (Cf Modèle métrique général de l'*Utenzi wa Zaburi*). Les deux compositions ont été publiées avec un intervalle de deux années d'écart, *circa* 1965 pour l'*Utenzi wa Zaburi*, *circa* 1967 pour l'*Utenzi wa Enjili*. Mais la date des préfaces signées par Mathias E. Mnyampala suit une logique temporelle inverse qu pourrait correspondre au moment de leur composition. La préface de l'*Utenzi wa Enjili* est datée du 20 août 1962 et signée à Mpanda, donc lors de la période des fonctions de cadre administratif de Mnyampala où il compose de nombreuses œuvres en vers classiques d'expression swahilie. La préface de l'*Utenzi wa Zaburi* est datée du 20 mai 1965 et signée à Dar es Salaam. L'isométrie des deux *tenzi* vient de leur conformité aux règles de la métrique du genre UTENZI. Ils ne semblent pas avoir été rédigés au même moment même s'ils partagent un projet de prédication. Deux chaînes de rimes, x(n) et a, structurent la strophe/*ubeti* en quatre éléments octosyllabiques : lignes graphiques, vers ou hémistiches selon les interprétations. La chaîne x(n) intra-strophe qui relie les trois premiers éléments à une valeur phonologique variable x en fonction de chaque strophe/*ubeti* n. La valeur constante a de la chaîne de rimes omni-strophe qui réunit toutes les syllabes finales des lignes finales de toutes les strophes/*beti* est différente d'avec celle de l'*Utenzi wa Zaburi*. Sa valeur phonologique est /a/ (notation API) dans le cas de l'*Utenzi wa Enjili*.

Comme dans l'*Utenzi wa Zaburi*, le motif métrique du genre UTENZI est introduit dès la composition d'introduction :

« [strophe/*ubeti* 1]

Mungu unipe wagio,

Nitowe masimulio,

Nitimize kusudio,

La Enjili kusifia. /a/



x(1)=/o/



Dieu donne-moi la voix,

Que je raconte les histoires,

Que j'accomplisse mon dessein,

Des *Evangelies* de les décrire.

[strophe/*ubeti* 2]

Nasifia utukufu,

Maandiko matakatifu,

Mungu wetu kumsifu,

Mwana naye Roho pia. /a/



x(2)=/fu/



Je décris la splendeur,

Des saintes écritures,

Notre Dieu de le décrire,

Le Fils et le Saint-Esprit aussi.

[strophe/*ubeti* 3]

Asiyejua ajue,

Dini yetu atambue,

Wapotovu nizindue,

Utenzi nawandikia. /a/



x(3)=/e/



Que celui qui ne sait pas sache,

Notre religion qu'il la connaisse,

Les égarés que je les délivre,

L'*Utenzi* je l'écris pour eux.

[...]

[la mise en évidence des chaînes de rimes et la traduction sont de nous NDR] »

(MNYAMPALA, M., E., c.1967 : 9)

L'analyse métrique détaillée est placée en première annexe (*Cf Utenzi wa Enjili* « *utenzi des Evangelies* »).

c. L'utilisation du genre classique UTENZI

Mathias E. Mnyampala emploie dans ses deux *tenzi* les formes du mètre classique du genre UTENZI pour faire passer des éléments conceptuels du fond chrétien constitué par les livres des *Psaumes* et des *Evangiles*. Dans une assimilation constante du poétique et du sacré, Mnyampala poursuit un projet de prédication. Sur le plan formel, le cadre métrique est strictement conforme au cadre classique. L'auteur s'appuie ici sur la force et la stabilité d'une forme classique qui garantit que le lectorat soit à-même de comprendre et de mémoriser ces poèmes au contenu nouveau dans le genre UTENZI. Ceci implique que les genres poétiques et les formes littéraires sont passés avec le *kiswahili* à l'époque coloniale à l'échelle du premier espace inter-tanganyikais. Le mouvement de reterritorialisation coloniale des genres classiques de la poésie d'expression swahilie s'est fait par la diffusion du *kiswahili*, les publications et l'éducation coloniales. Des journaux comme *Mambo Leo* ont beaucoup fait pour la formation d'un public avisé et l'appréciation de la poésie d'expression swahilie par les Tanganyikais (Cf L'écriture journalistique en 1942 dans *Mambo Leo*). Mathias E. Mnyampala écrit ses *tenzi* chrétiens aux tous débuts de l'indépendance du Tanganyika (1961). La dynamique de diffusion des genres classiques, qui accompagne l'expansion du *kiswahili* planifiée à son tour par les autorités du pays indépendant, demeure constante. La forme classique du genre UTENZI qui se répand dans la culture littéraire swahilophone puis nationale est la forme romanisée. Nous avons vu que deux ordres de réalité différents prévalaient dans l'interprétation des formes écrites, quel que soit l'alphabet utilisé, latin ou arabe adapté au *kiswahili* (*ajami*). L'ordre de référence peut être oral ou écrit. Les caractères graphiques *ajami* restituaient une connaissance métrique relevant de la poésie orale. L'ordre oral était resté premier par rapport à sa représentation graphique. Les caractères latins ont pu se comporter comme les caractères *ajami* et ne faire que transcrire une réalité d'abord orale. Mais en brisant par la présentation typographique sur quatre lignes graphiques la structure en distiche de la strophe/*ubeti* orale traditionnelle, les caractères latins ont introduit un potentiel de variation dans la métrique et la possibilité d'un basculement vers des logiques graphiques de la poésie, uniquement destinées à être lues et impossibles à reproduire oralement suivant les techniques de chant traditionnelles. La poésie de Mnyampala est écrite en caractère latin et ces deux *tenzi* sont destinés avant tout à des

lecteurs. Mais il n'exploite pas ici les possibilités de décrochage de l'ordre oral que permet l'apparition d'un ordre graphique indépendant. Dans leur grand conformisme métrique, il apparaît que les deux *tenzi* chrétiens de Mnyampala sont écrits avec les caractères latins dans lesquels il a découvert la poésie d'expression swahilie et la *Bible* à l'époque de son alphabétisation de 1933 dans une école villageoise dépendant de la mission catholique de Bihawana. Le mètre est strictement identique au mètre classique du XIX^{ème} siècle car il respecte les paramètres fondamentaux liés aux chaînes de rimes et au P.R. qui structurent les strophes/*beti* dans le genre UTENZI (Cf Synthèse : principes et paramètres du genre UTENZI (ou UTENDI) classique). Dans ces *tenzi* la puissance de la tradition classique est appelée pour donner forme aux savoirs chrétiens. Un art poétique ancien et sacré trouve son point de passage dans une forme également poétique et classique de la langue cible, le *kiswahili*.

4. Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi* « Palabres poétiques »

Les « *malumbano ya ushairi* » ou « palabres poétiques » entre poètes sont une pratique traditionnelle et répandue dans le monde de la poésie d'expression swahilie. Au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, ils ont fait parfois l'objet d'une utilisation politique dans les conflits inter-swahilis entre Cités-Etats du Nord de la côte du Kenya actuel dont les textes ont été conservés et participent du corpus classique swahili. Les palabres en vers de genre SHAIRI exprimaient par poètes fâmeux interposés les positions des camps en présence, l'histoire des batailles menées et des prédictions quant à l'avenir des guerres en cours (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 117-130). Le corpus des textes classiques du palabre ne se réduit pas cependant à ce jour polémique où le mot palabre prend le sens d'une dispute ou d'une querelle si intense que sa solution se trouve en dehors de lui-même, dans la victoire militaire d'une Cité-Etat sur une autre. L'usage du palabre est varié et peut se diviser en trois grandes catégories qui relèvent de l'art du dialogue : des parties du texte du palabre seront, de manière non-exclusive car un même palabre peut présenter différents aspects, didactique, dialectique ou polémique. Le palabre peut ainsi, dans une certaine réalisation de la catégorie dialectique, constituer un échange de plaisanteries entre poètes (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 147-148). De même, la pratique des *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » est passée telle quelle au XX^{ème} siècle dans un espace géographique swahilophone incluant la côte occidentale de l'océan indien et le continent africain. Le palabre en vers classiques d'expression swahilie est un instrument versatile. Comme aux siècles précédents, les poètes entrent en dialogue et opposent des vues différentes, à propos de thèmes divers. Ainsi, le palabre intervenant à partir d'août 1935 dans les colonnes du journal de l'administration coloniale *Mambo leo* entre poètes tanganyikais, qu'a conservé Mathias E. Mnyampala dans le tapuscrit inédit intitulé *Hazina ya Washairi* « le trésor des poètes », a pour objet de discussion une amulette (*hirizi*) qui a coûté la forte somme de cent shillings (Cf deuxième annexe hyw1a). Les trois dimensions polémique, didactique et dialectique sont représentées dans ces palabres poétiques du XX^{ème} siècle. Les palabres prennent la forme de dialogues en vers structurés dans une stricte conformité avec les mètres classiques. Les espaces d'expressions du palabre sont les journaux ou des reproductions radiodiffusées des poèmes qui le composent.

Mathias E. Mnyampala reconstitue dans un livret publié à compte d'auteur (MNYAMPALA, M., E., c.1965b) un palabre qui s'est effectivement déroulé entre poètes d'expression swahilie. Dans le cas présent, nous verrons que tous les poèmes ont été échangés par écrit et sont de genre SHAIRI. D'autres palabres emploient le genre UTENZI et peuvent donner naissance à de très longues répliques ou diatribes, comme le *Kimwondo* « étoile filante » du poète Mahmoud Ahmed Abdulkadir de Lamu, connu sous le nom de plume Mao¹⁷³. Le *Kimwondo* était le message en vers du genre UTENZI d'un camp politique à l'autre et un message adressé aux électeurs, par radiodiffusion et enregistrement sur cassette. Ces électeurs allaient décider du dénouement du palabre lors des élections législatives partielles de 1975 à Lamu (ASSIBI, A., A., 1990). La fonction générale du palabre poétique est, comme dans le cas du palabre traditionnel, d'envisager collectivement un problème et d'y trouver, du fait du processus du palabre, une solution négociée et consensuelle, une réponse commune ou une connaissance élaborée à plusieurs du fait de la parole et de la confiance placée dans l'autre. Le palabre peut ainsi amener à des décisions politiques ou judiciaires. Les palabres guerriers reprennent cette dimension minimale du palabre qui est celle du dialogue même si leur dimension polémique ne permet pas de trouver la solution dans le palabre et la parole auxquels se surajoute le devenir des opérations militaires. Mathias E. Mnyampala va reconstituer un long palabre paru dans des livraisons successives de journaux swahilophones. Un conflit est survenu entre les plus fameux poètes d'expression swahilie tanzaniens des années 1950-1960 et le palabre se propose de le régler. Un camp de poètes emmené par le Cheikh Kaluta Amri Abedi est en lice avec un autre mené par Khamis Amani Khamis, connu sous le nom de plume *Nyamaume* « Animâle » et Mahmoud Hamdouniy ou *Jitu-Kali* « Méchant-Ôgre », tous deux issus de Dodoma.

Ces *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » partagent avec le genre NGONJERA des caractéristiques formelles et fonctionnelles (Cf Le genre NGONJERA). Comme les *ngonjera*, les *malumbano ya ushairi* sont des dialogues en vers dont les répliques sont structurées dans le mètre du genre classique SHAIRI. Mais les *malumbano ya ushairi* sont entrepris entre personnes réelles, entre poètes, tandis que les *ngonjera* sont des dialogues inventés par

¹⁷³ Le nom de plume du poète a été choisi en référence au célèbre homme politique chinois Mao Zedong (1893-1976) suivant un entretien filmé avec lui et présenté dans le film *KISWAHILI BILA MIPAKA* « Le *kiswahili* sans frontières » réalisé par Nicolo GNECCHI dans le cadre de l'ANR SWAHILI (2007-2012).

Mathias E. Mnyampala et qui interviennent, au moins dans le livre I des *ngonjera* (MNYAMPALA, M., E., 1970), entre personnages de fiction. Cette intervention créative de Mnyampala constitue cependant aussi un point commun entre *malumbano* et *ngonjera*, dans le sens où il *construit* déjà ces dialogues ou *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » comme il a construit les *ngonjera*. L'intervention de Mnyampala dans les *malumbano* se fait par le choix des poèmes qui sont les répliques des poètes, leur présentation dans le livret, leur agencement les uns aux autres par des lignes explicatives qui sont de lui. Tous les poèmes qui constituent le palabre ne sont pas repris dans le livret et les poèmes sélectionnés sont parfois présentés dans une version partielle.

Avec la forme métrique de facture classique des répliques du dialogue et l'action d'assemblage et d'agencement de Mathias E. Mnyampala, nous voyons que les *malumbano* partagent aussi avec les *ngonjera* une caractéristique fonctionnelle qui est la restauration de l'harmonie au sein du groupe. Les deux types de dialogues visent aussi *explicitement* à promouvoir l'idéal social de la construction nationale tanzanienne tel qu'il a été défini dans la déclaration d'Arusha de 1967 par Julius Kambarage Nyerere. Ce positionnement idéologique point dans la préface de Mnyampala de la deuxième édition de 1968 du livret (Cf deuxième annexe myh0v). Les *malumbano ya ushairi*, qui sont l'un des précurseurs du nouveau genre NGONJERA forgé *ex materia* par Mathias E. Mnyampala, sont aussi le symbole d'un grand moment d'unité nationale fondée de manière composite et duelle sur deux institutions associées : le progrès du palabre et les mètres classiques de la poésie d'expression swahilie.

Ce n'était ni le but, ni l'objet du palabre initial reconstitué par Mnyampala que de faire la démonstration du chemin de l'unité nationale. Il y a ici une forme de mise en scène implicite qui trouvera sa pleine expression avec l'invention du genre NGONJERA. Les poètes s'affrontent par rapport à un scandale judiciaire intervenu à Dar es Salaam et d'une personne célèbre, mais anonyme, qui a fait l'objet d'une condamnation. C'est déjà une construction que d'utiliser ce palabre particulier comme un symbole de la dynamique de construction nationale et de son succès du fait du respect des règles de deux institutions traditionnelles. A savoir l'institution judiciaire traditionnelle, c'est à dire le palabre (BIDIMA, J.-G., 1997 : pp 14-21) et l'institution poétique, c'est à dire l'emploi d'une forme métrique classique et le respect de l'éthique des poètes. C'est le sens de l'introduction du livret

rédigée par Julius K. Nyerere, le président de la République Unie de Tanzanie, qui est aussi un poète et disciple du Cheikh Kaluta Amri Abedi et de son traité de métrique de 1954 (Cf deuxième annexe myhi0). Cette introduction comprend un poème innovant sur le plan de la métrique et composé sur la base d'une transformation des règles du genre UTENZI (Cf Manifestations créatives dans le nouvel ordre graphique latin). C'est le seul poème du recueil à ne pas être strictement conforme à un genre classique. C'est par ailleurs bien un appel à l'unité et à la solidarité au sein du « navire de la Nation » (*chombo cha Taifa*) qui s'y exprime. Mathias E. Mnyampala, dans le choix de ce palabre, sa présentation et la sélection des compositions des différents protagonistes participe à la construction d'une démonstration d'unité nationale. Les participants au palabre sont des poètes d'expression swahilie célèbres qui sont localisés. C'est à dire qu'ils s'expriment depuis une certaine région du pays qui leur est associée et qu'ils représentent d'une certaine façon. La provenance géographique des poètes est systématiquement rapportée dans le texte du livret imprimé composé par Mnyampala. L'unité va être d'autant plus nettement démontrée que le conflit (*mzozo*) de départ, qui oppose les poètes, est violent tout comme les textes des vers des poèmes antagonistes, même s'ils respectent une éthique de la courtoisie entre poètes. Un camp de Dodoma est en lice avec les autres régions de Tanzanie, en premier lieu Dar es Salaam la capitale économique dont le Cheikh Kaluta Amri Abedi, originaire d'Ujiji près de la frontière avec le Zaïre d'alors, est devenu le maire. L'harmonie sera pourtant parfaitement rétablie entre les poètes à l'issue du palabre en vers. Mathias E. Mnyampala, qui est aussi un participant au palabre et a choisi le camp tanzanien contre le camp de Dodoma, sa région natale, reconstitue, avec ces *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques », une démonstration de la dynamique d'unité nationale fondée sur le code de conduite et d'honneur des poètes et le mètre classique du genre SHAIRI qui donne leur forme aux répliques des protagonistes. Le palabre en vers, sur le plan de son analyse, peut être envisagé suivant deux approches complémentaires. L'analyse métrique de chacune des compositions qui composent le palabre va nous permettre d'établir le genre de composition poétique auquel nous avons affaire, le genre SHAIRI en l'occurrence et aussi quel est le degré de conformité de ces poèmes avec les poèmes classiques de genre SHAIRI. Nous pourrions envisager ainsi la question de l'utilisation de la force et de la stabilité d'une forme classique dans un nouvel espace poétique d'expression swahilie défini à l'époque coloniale par l'espace de dialogue swahilophone inter-tanganyikais puis à l'indépendance par le

territoire du Tanganyika (1961) et celui de la Tanzanie après la fusion de 1964 avec l'archipel de Zanzibar. Les poètes sont cependant tous issus du continent dans ce palabre. La deuxième approche est rendue nécessaire par la nature dialogique-même et la fonction générale d'harmonisation des positions du groupe d'un palabre. Il s'agit d'en envisager la structure, de son initiation à son règlement, en observant les marqueurs formels du dialogue d'un poème à l'autre. Les poètes ne se répondent pas nommément, ce qui favorise la violence des attaques et aussi leur apaisement car elles respectent le nom des personnes. Mais les textes se répondent, négocient et progressent ensemble d'un poème à l'autre avec des éléments linguistiques qui montrent cette structure d'échanges anonymes entre les poèmes et leurs auteurs. Les relations entre les textes des poèmes que nous allons observer et décrire sont les uniques éléments formels qui construisent le dialogue et en font un ensemble cohérent. Sans Mathias E. Mnyampala qui reconstruit pour nous cette structure, et en tenant compte de l'hermétisme et de la règle d'anonymat qui prévalent dans ce palabre, les marqueurs formels seraient les uniques éléments nous indiquant l'existence d'un dialogue entre des poèmes dispersés dans le temps en fonction des parutions successives des journaux où ils interviennent.

Le surgissement des MALUMBANO YA USHAIRI ou « palabres poétiques »

Le sens général du mot *malumbano* au pluriel en classe 6 est celui de : « débats, discussions ». Il dérive de la racine verbale –LUMBA dans son sens de « parler en public, raconter, relater des faits (comme devant un tribunal, un conseil d'anciens, etc) » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 268). Une traduction française du mot pourrait être « pourparlers » qui est au pluriel comme *malumbano* et reprend à la fois la notion de discussion et celle de s'entretenir en préalable « à la conclusion d'une entente, d'un traité ou en vue de régler une affaire » (source : www.larousse.fr consulté le 25 juin 2012). Cependant, dans un contexte (est-) africain la traduction du mot par « palabres » nous apparaît préférable car elle dénote la dimension culturelle de la représentation de la notion de « pourparlers » par le *kiswahili*. Avec la langue swahilie, la démarche ethno-linguistique est grandement favorisée par l'existence de dictionnaires monolingues qui nous indiquent les différents traits sémantiques d'une notion et donc la façon dont la langue conceptualise cette notion.

Nous lisons que toutes les entrées lexicales qui dérivent de la racine verbale -LUMBA réfèrent à une dimension polémique du dialogue, ce que ne fait pas le terme « pourparlers ».

Le verbe *kulumba* présente ce sens agonistique du débat :

« **-lumba** kt sema kwa nia ya kumteta mtu au kugombana naye » (MDEE et al, 2009 : 249)

« **-lumba** v. parler dans l'intention d'affronter une personne ou de se quereller avec elle »

Tout comme le nominal *malumbano* :

« **Malumbano** nm majadiliano yanayoambatana na maswali na majibu na kutawaliwa na hoja zenye kupingana baina ya washiriki. » (MDEE et al, 2009 : 261)

« **Malumbano** n débats accompagnés de questions et de réponses dominés par des sujets témoignant d'une opposition réciproque entre les participants. »

La querelle entre ou l'opposition des points de vue des participants sont le moteur des palabres ou « *malumbano* » dans la conception de ce mot en *kiswahili*-même. C'est le conflit qui le fait se diriger de manière quasi-paradoxe, non pas vers la division du groupe mais vers une solution de concorde qui restaure son harmonie. Les palabres sont une technique de négociation qui se fonde sur l'expression de la divergence codifiée et encadrée par une éthique de la parole – en l'occurrence une éthique des poètes d'expression swahilie. Le conflit régulé par les procédures du palabre évolue au fur et à mesure des répliques vers une issue qui se veut un consensus et une réconciliation. Ce but, dont la réalisation est le fruit d'une procédure collective de négociation, n'est pas toujours atteint et le palabre peut dégénérer, c'est à dire échouer dans son rôle régulateur de la violence. Le mot « palabre » en français d'Afrique de l'Ouest (constatations personnelles de l'auteur) codifie également dans son sens cette possibilité du palabre inachevé. Le mot « palabre », pris dans ce sens contemporain, dénote effectivement des discussions mais aussi des disputes qui dégènèrent, sortent du cadre régulateur du palabre traditionnel ou ne peuvent plus s'y maintenir tant les causes, les enjeux et les manifestations du conflit sont puissantes. Ces « palabres » ont été l'autre nom de la crise politico-militaire des années 2000 en République de Côte d'Ivoire.

Mais ce n'est pas une notion nouvelle, les palabres guerriers entre poètes swahilis du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle n'avaient pas non plus une issue résultant de leur dynamique propre et dépendaient de facteurs extérieurs comme les guerres entre Cités-Etats rivales pour la progression de leur propos.

La possibilité et l'expression sémantique d'une tension telle qu'elle fait se rompre le fil du dialogue nous apparaissent comme un élément essentiel du sens du nominal « *malumbano* » et dans une certaine mesure de notre traduction par « palabres ». La démonstration d'unité nationale que va entreprendre Mnyampala avec son livret des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « *Mashairi* de sagesse et palabres poétiques » (MNYAMPALA, M., E., c.1965) n'en sera que plus remarquable. Le palabre des poètes tanzaniens, que Mnyampala nous rend intelligible, part effectivement d'un vif conflit. C'est parce que la corde pourrait se rompre entre tanzaniens, et qu'elle ne le fait pas, au contraire, que l'unité nationale est magnifiée dans le choix de Mathias E. Mnyampala de présenter ce palabre particulier. Les échanges d'idées par poèmes interposés de genre SHAIRI respectent une éthique des poètes que Mnyampala explicite dans les phrases d'introduction des différents poèmes. La résolution du conflit se fait en privé, de manière épistolaire et secrète après une profusion de poèmes qui ont parcouru le chemin du palabre qui mène de la divergence à l'unité rétablie. Un foisonnement de positions et d'arguments proposés par les poètes au sujet de l'interprétation d'un poème du Cheikh Kaluta Amri Abedi, intitulé RAHA « joie » (deuxième annexe myh8), se résout dans la perte de l'enjeu du conflit de départ et dans la prise de conscience du morcellement en résultant. L'un des antagonistes de Cheikh Kaluta Amri Abedi va refermer le palabre qu'il avait contribué à ouvrir. Le palabre se termine par un poème, intitulé SAA « L'horloge » (deuxième annexe myh20) de Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) qui traduit la prise de conscience poétique de l'égarement des poètes et de la nécessité de restaurer l'harmonie initiale, comme chacun remet sa montre à l'heure sur le grande horloge d'une tour (*mnara*).

A. Agencement et structure métrique des poèmes composant les palabres poétiques (malumbano ya ushairi)

Les *malumbano ya ushairi* ou « palabres poétiques » interviennent entre poètes de Tanzanie et correspondent à une chaîne de poèmes qui se répondent les uns aux autres au sujet d'une personne célèbre ayant fait l'objet d'une inculpation et des perceptions qu'ont les poètes de cette actualité judiciaire. Le fil du dialogue est fait de compositions qui sont toutes de genre SHAIRI. Les participants à cette joute poétique sont parmi les poètes les plus connus de Tanzanie. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi de Dar es Salaam déclenche les *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » avec sa poésie *Raha* « joie ». Deux poètes de Dodoma s'opposent à lui dans la reconstruction de Mnyampala. Il s'agit de Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) et Mahmoud Hamdouniy (*Jitu-Kali*). Il n'y a pas d'autres poètes contre le Cheikh Kaluta Amri Abedi mais une suite de poètes qui lui sont favorables ou qui sont partisans d'une cessation des hostilités : le Cheikh Mahmoud, Mathias E. Mnyampala lui-même, Mohamed Ali (*Mwanafunzi* « l'écolier ») de Dar es Salaam, Akilimali Snow White de la région du lac Tanganyika, Mohamed Selemani de Dar es Salaam et R.A Gwiji (*Watendewao*) de Dar es Salaam. A la fin, deux des principaux protagonistes, le Cheikh Kaluta Amri Abedi et Khamis Amani Khamis reprendront la parole en direction de l'apaisement. La reconstruction du dialogue effectuée par Mathias E. Mnyampala et sa représentation dans le livret des *Mashairi ya hekima na malumbano ya ushairi* cite avec précision le nom de chaque participant au dialogue, son nom de plume (que nous écrivons entre parenthèse) et le nom de l'endroit depuis lequel il écrit. Le *dialogue réel* qui a eu lieu se fait uniquement par poésies interposées et sans jamais citer le poète à qui l'on s'adresse. La chaîne de poème se reconstruit lorsque l'on est un poète et un initié uniquement – alors les poèmes épars qui apparaissent au fur et à mesure dans la presse peuvent être compris et resitués comme parties d'un tout cohérent : des *malumbano* « palabres » ayant un sujet et un enjeu avec des camps antagonistes et bien délimités. Sans Mathias E. Mnyampala qui la reconstitue par écrit et nous l'explique, cette chaîne de dialogue aurait disparue et seuls ses éléments auraient été conservés dans des textes d'expression swahilie isolés.

Mathias E. Mnyampala identifie clairement un début et une fin des palabres. Nous en donnons le déroulement complet ci-dessous avec une analyse de la structure métrique de chaque maillon de la chaîne du dialogue.

1. Le commencement ou noyau initial des palabres poétiques

Le début des palabres (*malumbano*) peut s'analyser en deux parties antagonistes. Il y a d'abord le « déclencheur » de toute la chaîne du dialogue. Il s'agit de la poésie *Raha* « Joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi (deuxième annexe myh8) de genre SHAIRI. *Raha* est immédiatement suivie de deux réponses antagonistes, elles aussi des poésies de genre SHAIRI. Il s'agit de *Mtego* « le piège » de Khamis Amani Khamis (*Nyamaume* « Animâle ») de Dodoma et *Dunia duara* « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali* « Méchant ôgre ») de Dodoma également.

a. Le déclencheur : *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi

Mathias E. Mnyampala introduit ces vers de genre SHAIRI qui seront riches en conséquences littéraires et en répercussions dans la société des poètes tanzaniens d'expression swahilie. Une phrase d'introduction se trouve en-tête du poème *Raha* « joie » :

« *Marehemu Sheikh K. Abedi alitunga shairi jingine lenye jina la RAHA. Shairi hili lilileta mgongano kidogo baina ya washairi wa huku na kule. Shairi hili lilikuwa na mawaidha tu. »*

(deuxième annexe myh8 et myhp6_7)

« Feu le Cheikh K. Abedi a composé une autre poésie ayant le nom de JOIE. Cette poésie a apporté quelques heurts entre poètes d'ici et là. Cette poésie ne comprenait qu'une seule exhortation. »

Nous lisons aussi dans l'introduction générale de Mnyampala une explication du rôle déclencheur du poème du Cheikh :

«Mashairi mengine yanayofuata ni ya marehemu Sheikh K. Amri Abedi na washairi wengine mbali mbali. Kisa cha kuingia mashairi haya ni kutokana na shairi la « RAHA » lililotungwa na Sheikh Amri, ambalo lilifikiriwa vingine na baadhi ya washairi wengine. Fikira yao iliwatuma kuwa eti Sheikh Amri alitunga shairi hilo kwa ajili ya kumjugumu mtu fulani maarufu nchini Tanzania aliyepata kushtakiwa na kupelekwa Mahakamani. Washairi hao waliandika mashairi yao wakimjibu marehemu Skeikh Amri ili kumtetea mtu huyo. Yalizuka malumbano makubwa ya kishairi, lakini mwisho malumbano hayo yalikwisha. »

(deuxième annexe myh0v ou myhp0ii_1)

« Les poésies qui suivent sont de feu le Cheikh K. Amri Abedi et d'autres poètes. L'histoire qui a fait entrer en ces poèmes est en rapport avec la poésie « JOIE » composée par Cheikh Amri, qui a été considérée d'une manière ou d'une autre par certains autres poètes. Ils ont été conduits à penser que Cheikh Amri avait bel et bien composé cette poésie afin de dénigrer une certaine personne connue en Tanzanie qui avait eu l'occasion d'être accusée et conduite au tribunal. »

La poésie *Raha* « joie » est resituée avec précision dans son contexte social et présentée clairement comme le déclencheur de toutes les discussions qui la suivirent en réponse. La fin des *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » entre poètes sera elle aussi signifiée de manière explicite par Mnyampala.

Quelles sont les causes de ce surgissement des palabres poétiques ? S'agit-il de groupes qui s'affrontent par poèmes et poètes interposés suivant une ligne de clivage entre partisans et ennemis de la « personne connue en Tanzanie » qui a eu à passer en jugement ? Si oui, sur quelles bases sociales, politiques, ethniques, régionales ou autres, ces groupes sont-ils constitués? Cette ligne de démarcation n'exclut par ailleurs pas des positions neutres chez certains poètes appelant à la cessation des hostilités. Ou alors l'opposition se situe-t-elle sur un plan moral entre des partisans de l'exhortation à la probité, qui utiliseraient la condamnation de la personne connue comme un exemple et des partisans de la clémence appelant à la retenue envers une personne déjà éprouvée par le processus judiciaire ?

Quelles que soient les causes de ce surgissement, nous constatons que c'est bien à une *joute verbale* en vers rimés à laquelle le lecteur assiste par le biais de la présentation qu'en fait Mathias E. Mnyampala. La causalité première du développement des palabres repose sur le *conflit*, quelles que soient par ailleurs les raisons, les enjeux ou la nature de ce conflit.

Un autre élément relatif aux palabres est celui de leur possibilité-même inscrite dans un code culturel de la joute en vers que nous retrouvons par ailleurs dans la culture swahilie traditionnelle (*vide supra*). Il n'y a pas que la langue swahilie qui se soit répandue à l'échelle de toute la Tanzanie (et du continent) mais aussi ses formes littéraires, les mètres classiques de la poésie d'expression swahilie et le code d'éthique des poètes. Les attaques les plus virulentes qui n'excluent pas les coups bas voire la diffamation d'un camp par l'autre, ou l'insulte, sont scerées dans le réseau métrique le plus fin et classique par des poètes confirmés et renommés. Une règle centrale de la courtoisie poétique est l'exclusion des attaques nominatives. Il faut que les initiés comprennent qui s'adresse à qui et pourquoi tandis que les simples lecteurs des poèmes prenant part au palabre restent à un degré plus superficiel de compréhension. Sans Mathias E. Mnyampala qui nous la présente dans son contexte, la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi reste compréhensible comme une exhortation (*mawaidha*) à la probité et à la reconnaissance de la joie véritable qui ne passe pas par la jouissance des objets et richesses matérielles et coure le risque de disparaître du fait de l'enrichissement illicite. Les poètes tanzaniens qui se livrent aux palabres partagent donc avec les poètes swahilis des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles – en plus de la langue swahilie et des formes métriques de la poésie classique – ce trait culturel de la joute en vers qui donne son cadre à la lutte et vise à minimiser le risque qu'elle ne dégénère dans la violence. Les répliques entre poètes de renom se succèdent par intervalles discontinus en fonction des moyens de diffusion des éléments constitutifs de la joute comme à l'époque classique de la poésie d'expression swahilie.

Il y a bien un conflit et une ouverture des hostilités par un poème. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi exprime avec *Raha* « joie » une opinion provocante. C'est ce que Mathias E. Mnyampala qualifiera de « *mawaidha* » qui désigne de manière neutre une exhortation, de bons conseils, des instructions ou un rappel mais aussi un sermon ou une réprimande,

surtout dans le cas d'un office religieux¹⁷⁴. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi est un grand dignitaire religieux de la communauté islamique de l'*Ahmadiyya*. Il a pu prendre l'exemple de la situation de cette « personne connue en Tanzanie » à des fins d'édification par voie de poésie en vers classiques, ce qui est une fonction traditionnelle de la poésie d'expression swahilie. Cependant le Cheikh s'adresse à une personne dans son poème en utilisant la deuxième personne du singulier. Ce pronom renforce l'ambiguïté et la possible visée *ad hominem* car il sert grammaticalement à la fois d'anti-ontif et de pronom impersonnel dans certains textes.

L'esprit général de ce poème de genre SHAIRI qui a joué le rôle du déclencheur du palabre se laisse percevoir dans cette traduction partielle :

RAHA « JOIE »

(deuxième annexe myhp6_7 ou myh8)

[Première strophe/*ubeti* :]

« *Raha ya kweli kinaya, kukinai yako hali,* La vraie joie est suffisance, c'est se suffire de ta condition,

Ukaepuka mabaya, na mema ukayajali, Alors tu as évité les mauvaises [choses NDT], et tu te préoccupes des bonnes,

Kisha usione maya, utosheke na akali, Qu'enfin tu ne ressenties pas de colère, que tu te satisfasses de peu,

Ya upatacho halali, ndipo utaona raha. De ce que tu obtiens légalement, c'est de là que tu ressentiras de la joie.

[...] »

¹⁷⁴ Source : www.fienipa.com consulté le 1er octobre 2012.

(deuxième annexe myhp6_7 ou myh9)

[Dernière (et 6^{ème}) strophe/*ubeti* :]

« *Mengi tuitayo raha, ni mauzauza bali,* Beaucoup de ce que nous appelons joies, ne sont
que des illusions au contraire,
Ni fupi zake furaha, zingawa na bei ghali, Ils sont courts leurs plaisirs, bien que le prix en
soit élevé,
Raha ya kweli kifaha, kwa kumtii Jalali, La vraie joie est le combat , pour obéir à la
Majesté,
Na kuambaa batili, ndipo uipate raha. Et d'éviter le futile, c'est alors que tu auras la
joie. »

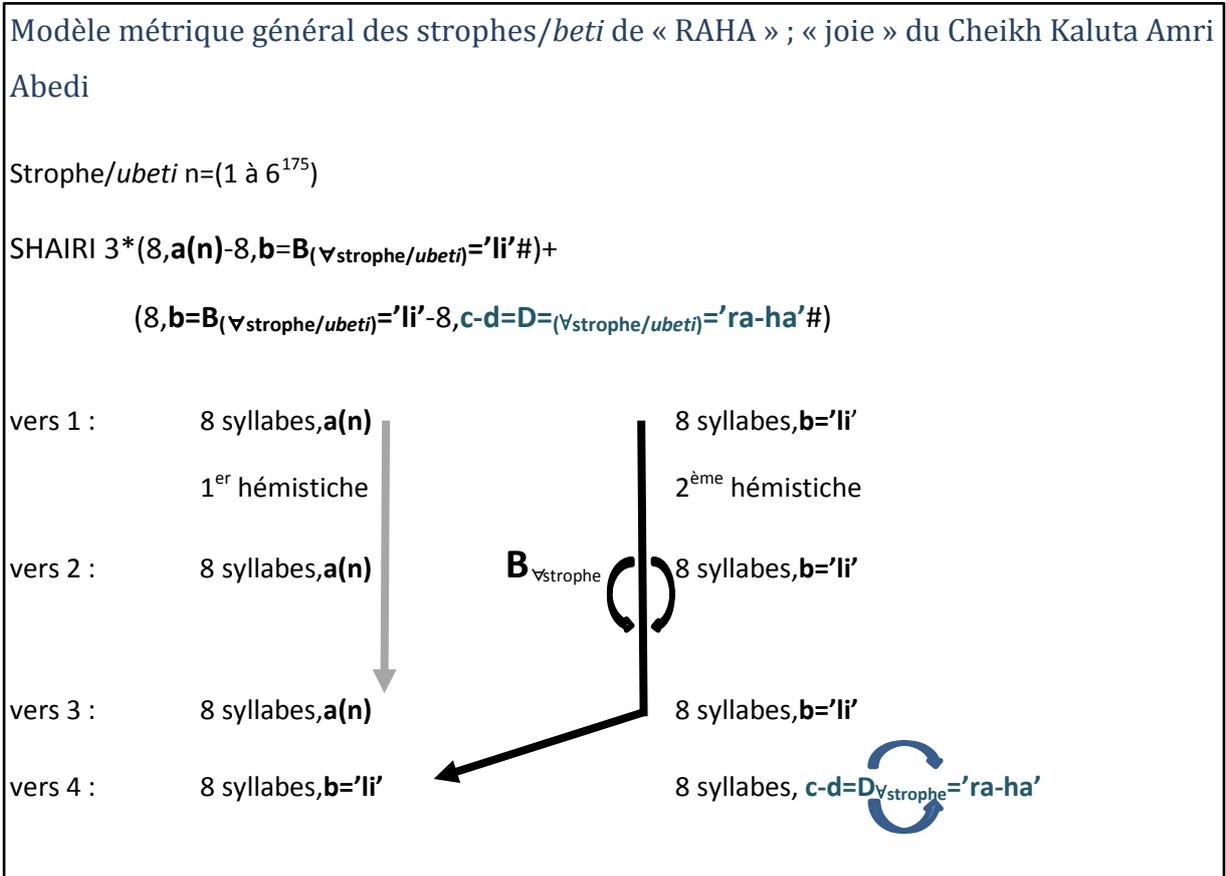
Le conflit qu'invoque le Cheikh Kaluta Amri Abedi, est, pour un lecteur non-initié des enjeux politiques et sociaux de l'affaire qui vont faire naître les palabres, le combat (*kifaha*) de l'homme contre lui-même pour obéir à dieu. Dieu est par ailleurs désigné à la manière islamique, sous l'un de ses 99 attributs, « *Jalali* » ou « la Majesté ». Mais Mnyampala nous révèle l'existence de deux camps opposés, l'un du côté du Cheikh Kaluta Amri Abedi et l'autre du côté de « l'homme à terre » dont nous ne connaissons pas l'identité dans les textes du livret :

« *Washairi hao waliandika mashairi yao wakimjibu marehemu Sheikh Amri kwa kumeteta mtu huyo. Yalizuka malumbano makubwa, lakini mwisho mjadala huo ulikwisha. Baadhi ya wengine walikuwa upande wa Sheikh na wengine kwa hao .* »

(deuxième annexe myh0v ou myhp0ii_1)

« Ces poètes ont écrit leurs compositions en répondant à Cheikh Amri pour prendre la défense de cette personne. De grands palabres advinrent mais ce débat a trouvé une issue à la fin. Certains s'étaient trouvés du côté du Cheikh et d'autres de leur côté. »

Sur le plan formel, le poème fait de six strophes est de facture classique. Il est du genre SHAIRI. La strophe/*ubeti* est un quatrain dans le courant syllabique des vers à hémistiches octosyllabiques :



La strophe/*ubeti* est structurée par trois chaînes de rimes. La chaîne de rime $a(n)$ délimite en milieu de vers les frontières des hémistiches des trois premier vers. Sa valeur phonologique est propre à chaque strophe/*ubeti* n où elle se réalise avec un parcours vertical. La chaîne de rimes b est de valeur phonologique /li/ (notation API). Elle se réalise de manière identique dans toutes les strophes suivant le parcours classique en « L inversé ». Sa répétition d'une strophe à l'autre définit la relation omni-strophe d'identité B . Enfin, une dernière relation omni-strophe vient marquer de façon classique également la fin de chaque strophe/*ubeti*. Mais la frontière de strophe/*ubeti* est ici marquée par une structure phonologique plus complexe qu'à l'accoutumée. Par une rime double, c'est à dire sur deux syllabes

¹⁷⁵ La sixième strophe/*ubeti* est un cas particulier où la chaîne de rimes $a(6)$ est remplacée par la chaîne de rimes $c-d='ra-ha'$, c'est à dire la rime double qui marque le passage d'une strophe à l'autre dans les autres strophes. Le motif général d'orientation des chaînes de rimes de cette strophe/*ubeti* est donc en « X » (Cf première annexe *Raha* « joie » de Kaluta Amri Abedi).

homophones qui définissent une chaîne « en pointillés » entre toutes les strophes et la relation d'identité D. C'est le nominal bisyllabique *Raha* « joie » qui se répète à la fin de chaque dernier vers de toutes les strophes du poème.

La structure métrique est strictement conforme à celle des compositions classiques de genre SHAIRI (Cf Courant à deux hémistiches octosyllabiques). Elle se redouble cependant formellement d'une complexité supérieure. Remarquons que si le poème *Raha* « joie » a été le déclencheur d'une polémique exprimée de manière formelle par une joute poétique ou *malumbano* « palabres » de mètre SHAIRI, il s'y exprime aussi une belle technicité sur le plan de la maîtrise de la rime et des relations qui peuvent l'accompagner. Fallait-il que le déclencheur des *malumbano*, reconstruits et représentés par Mathias E. Mnyampala, soit d'une fine qualité sur le plan de la métrique ? Outre l'existence, rare, d'une double rime nous observons aussi des relations d'identité phonologique accompagnant les chaînes de rimes sur une amplitude syllabique ternaire comme dans le néo-UTENZI *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation » de Julius K. Nyerere qui introduisait le livret des palabres poétiques. L'ouverture des hostilités se fait donc dans une composition experte et riche sur le plan formel (Cf première annexe *Raha* « joie » de Kaluta Amri Abedi), ce qui par analogie ne peut que conduire les poètes à respecter également avec raffinement le code éthique de la joute en vers dans les réponses qui vont se succéder.

b. Première réponse antagoniste à *Raha* « joie » : le poème *Mtego* « piège » de Khamis Amani Khamis (*Nyamaume* « Animâle ») de Dodoma

La composition *Mtego* « piège » ne présente aucune marque formelle de reprise d'élément de *Raha* « joie » ou des termes d'adresses qui témoigneraient d'une relation entre ces deux compositions. La structure métrique de ce poème est la-même que celle de *Raha*. A savoir que nous observons le même nombre de chaînes de rimes et les mêmes parcours (Cf Modèle métrique général des strophes/*beti* de « RAHA » ; « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi). La strophe/*ubeti* est structurée de même dans le genre classique SHAIRI selon le courant syllabique le plus fréquent. C'est à dire celui du quatrain avec des vers scindés en hémistiches octosyllabiques (Cf première annexe *Mtego* « le piège » de Khamis Amani Khamis (Nyamaume)). Les différences sur le plan formel avec *Raha* consistent dans l'existence d'un refrain dans *Mtego* qui est la répétition à l'identique du quatrième vers dans les six strophes du poème. Ainsi la rime double qui refermait chaque strophe/*ubeti* est remplacée par un refrain où seize syllabes sont identiques sur le quatrième vers d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Ce refrain est une menace adressée à un interlocuteur non-identifié dans le texte du poème auquel le poète s'adresse à la deuxième personne du singulier :

« *Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe* » (deuxième annexe myh9 et myh10)

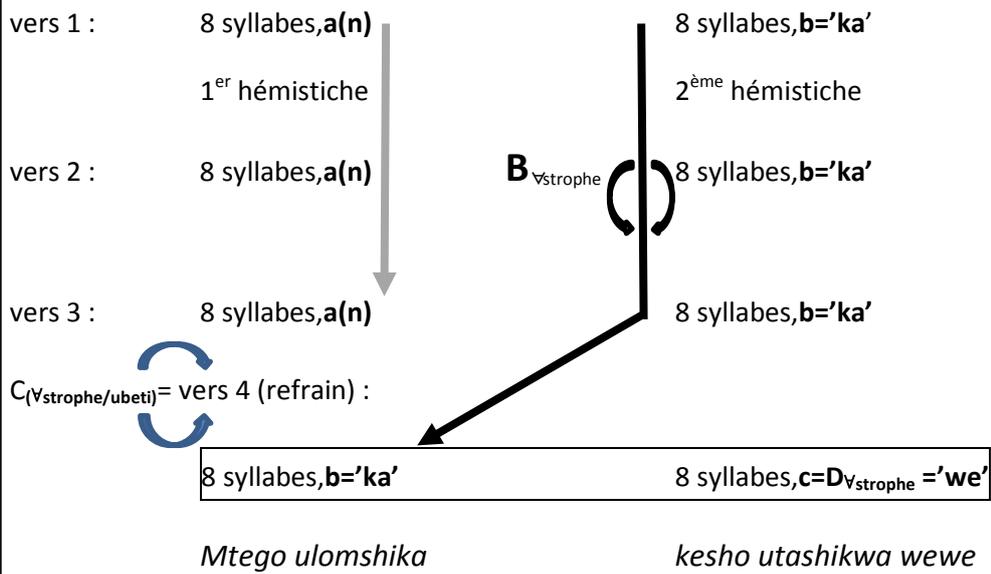
« Le piège où tu l'as pris, demain tu y seras pris toi. »

Modèle métrique général des strophes/*beti* de « MTEGO » ; « le piège » Khamis Amani
Khamis

Strophe/*ubeti* n

SHAIRI 3*(8,a(n)-8,b=B_(∇strophe/ubeti)'ka'#)+

C_(∇strophe/ubeti)=(8,b=B_(∇strophe/ubeti)'ka'-8,c=D_(∇strophe/ubeti)'we'#)



- c. Deuxième réponse antagoniste à *Raha* « joie » : quatre poèmes de genre SHAIRI de Mahmoud Hamdouniy (*Jitu-Kali* « Méchant-Ôgre ») de Dodoma :

La réponse est présentée par Mathias E. Mnyampala en quatre parties séparées qui sont autant de poèmes de genre SHAIRI. Seul le poème intitulé *Dunia duara* « le monde est un cercle » a été publié dans le livret imprimé (deuxième annexe myhp8_9).

- a. **DUNIA DUARA** « LE MONDE EST UN CERCLE » (deuxième annexe myh10 et myh11)

Le poème est de genre SHAIRI comme les deux précédents avec lesquels il partage aussi la structure du courant syllabique des quatrains où les vers sont scindés en hémistiches octosyllabiques. La composition présente un refrain sur le dernier vers : « *Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.* » (deuxième annexe myh10 et myh11) « Le monde est un tour, sache que le monde est un cercle. »

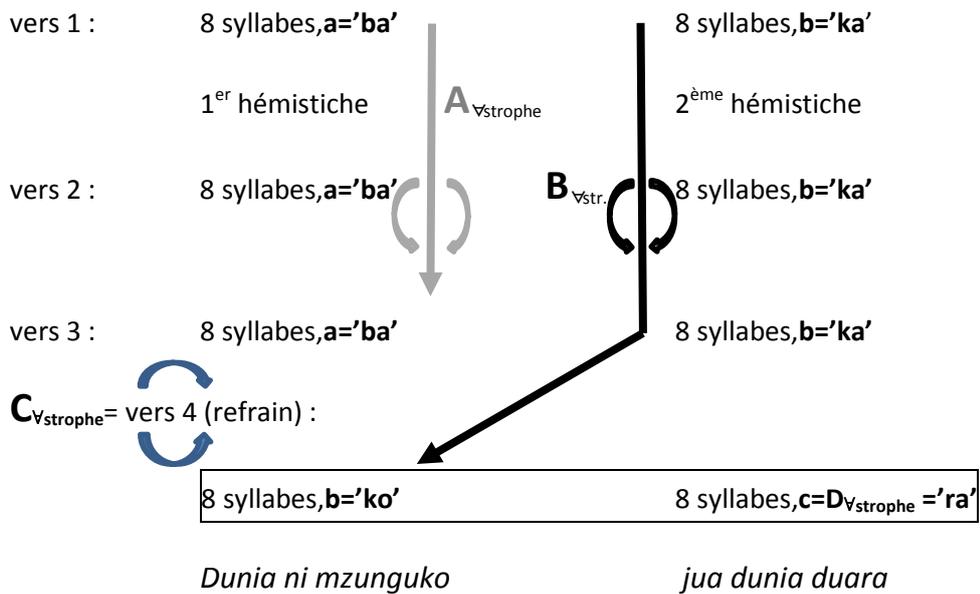
Sa structure métrique est très proche de celle de *Mtego* (Cf Modèle métrique général des strophes/*beti* de « MTEGO » ; « le piège » Khamis Amani Khamis). Une différence consiste dans la valeur phonologique de la chaîne de rimes qui délimite les frontières des hémistiches au sein des trois premiers vers. Ici cette chaîne de rimes à une valeur constante et identique dans toutes les strophes/*beti* du poème.

Modèle métrique général des strophes/*beti* de « DUNIA DUARA » ; « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (Jitu-Kali)

Strophe/*ubeti* n¹⁷⁶

SHAIRI 3*(8,a=A_(∇strophe/ubeti)= 'ba'-8,b=B_(∇strophe/ubeti)= 'ka'#)+

C_(∇strophe/ubeti)=(8,b=B_(∇strophe/ubeti)= 'ka'-8,c=D_(∇strophe/ubeti)= 'we'#)



¹⁷⁶ La 7^{ème} et dernière strophe ne réalise pas la relation C sur son premier hémistiche.

b. **DUNIA NYAMA YA TEMBO** « LE MONDE EST COMME LA VIANDE D'ÉLEPHANT »
(deuxième annexe myh11)

Le modèle métrique de ce deuxième poème de Jitu-Kali est le même que celui de *Mtego* (Cf Modèle métrique général des strophes/*beti* de « MTEGO » ; « le piège » Khamis Amani Khamis) à la différence près des valeurs phonologiques prises par les chaînes de rimes (Cf première annexe) et du refrain sur le dernier vers. C'est à nouveau le genre classique SHAIRI dans son courant le plus répandu des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques qui est employé. Le refrain reprend le texte d'un proverbe :

« *Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.* » (deuxième annexe myh11)

« Et que celui qui a un couteau découpe, le monde est comme la viande d'éléphant. »

c. **MIZANI** « BALANCE » (deuxième annexe myh12)

C'est le modèle métrique de *Dunia duara* « le monde est un cercle » qui est ici repris à l'identique (Cf Modèle métrique général des strophes/*beti* de « DUNIA DUARA » ; « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (Jitu-Kali)). Le genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques va constituer l'unique patron suivi par toutes les compositions qui prennent part à ces palabres poétiques. Seules les valeurs des chaînes de rimes changent par rapport à *Dunia duara*, la chaîne de rimes omni-strophe A a pour valeur phonologique /li/ (notation API), la chaîne de rimes omni-strophe B a pour valeur /dyi/ (notation API) et la chaîne de rimes omni-strophe C a pour valeur /ko/ (notation API) (Cf première annexe c. **MIZANI** « BALANCE »). Le refrain du quatrième vers qui définit la relation d'identité omni-strophe C est :

« *Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.* » (deuxième annexe myh12)

« Comme c'est toi la mesure, examine ta balance [ou aussi le décompte syllabique des éléments composant la strophe/*ubeti* NDT] »

d. **HUJUVYWA ASIYEJUA** « CELUI QUI NE SAIT PAS EST MIS AU COURANT UN JOUR »

(deuxième annexe myh12 et myh13)

Cette dernière composition est à nouveau de genre SHAIRI dans le même courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Elle est présentée comme une « ouverture » ou une « amulette qui délivre d'un sort » (même mot *zinduo*) par Mathias E. Mnyampala. Ce qui montre que la quatrième partie de la deuxième réponse antagoniste à *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi prend déjà le chemin d'un apaisement et d'une sortie du conflit. Le code éthique des poètes est également invoqué :

« *Nalo hili lifuatalo ni katika malumbano hayo ambayo hayakugusa utusi wala jina la mtu. Sheikh Mahmoud alitoa zinduo hilo [...]* » (deuxième annexe myh12)

« Quant à celle [la poésie NDT] qui suit dans ces palabres qui n'ont pas touché à l'insulte ni au nom d'une personne. Le Cheikh Mahmoud a fourni cette ouverture [...] »

Mathias E. Mnyampala ne choisit cependant pas d'inclure cette composition dans le livret imprimé. De fait, le début des palabres va être défini de manière polémique, en éliminant volontairement la nuance que cette composition apporte, avec un déclencheur, *Raha* « joie » et deux réponses clairement antagonistes, *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle ».

Comme pour la composition précédente *Mizani* « la mesure », c'est encore le modèle métrique de *Dunia duara* « le monde est un cercle » qui est ici repris à l'identique (Cf Modèle métrique général des strophes/*beti* de « DUNIA DUARA » ; « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (Jitu-Kali)). Les valeurs des chaînes de rimes changent par rapport à *Dunia duara* : la chaîne de rimes omni-strophe A a pour valeur phonologique /mba/ (notation API), la chaîne de rimes omni-strophe B a pour valeur /a/ (notation API) et la chaîne de rimes omni-strophe C a pour valeur /shwa/ (notation API) (Cf première annexe).

Le refrain du quatrième vers qui définit la relation d'identité omni-strophe C est :

« *Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.* » (deuxième annexe myh12)

« Celui qui ne sait pas est mis au courant un jour, ou on lui fait réaliser d'un coup. »

2. Réponse aux protagonistes et position de Mathias E. Mnyampala

Mathias E. Mnyampala apprend aux lecteurs dans la phrase qui introduit son poème que l'ouverture des palabres ou *malumbano*, telle qu'il l'a reconstruite sur le mode agonistique, a donné lieu par la suite à de nombreux commentaires en vers dont le sien fait partie :

« *Mashairi haya yalijibiwa na washairi kadhaa pamoja na yeye wenyewe Sheikh K. Amri Abedi. Miongoni mwa wale waliowajibu washairi hawa wawili na mimi nilikuwamo.* »

(deuxième annexe myh13)

« Plusieurs poètes, au nombre desquels le Cheikh K. Amri Abedi, ont répondu à ces poèmes. Et j'étais parmi ceux qui ont répondu à ces deux poètes ».

Il donne immédiatement sa propre position, qui est celle de prendre la défense du Cheikh Kaluta Amri Abedi et d'appeler à un retour au calme des esprits qui se sont échauffés suite à la composition de la poésie *Raha* « joie ». Elle prend la forme d'un poème de genre SHAIRI intitulé *Ni Waadhi Ushairi* « c'est une exhortation la poésie » (deuxième annexe myh13 et myh14).

Sur le plan formel, le poème est structuré exactement comme ceux qui le précèdent dans la reconstruction du livret ou des tapuscrits de la progression chronologique des palabres poétiques faite par Mathias E. Mnyampala. Les paramètres généraux sont celui du genre classique SHAIRI. Les strophes du poème sont faites de quatre vers qui sont chacun divisés en hémistiches octosyllabiques. Comme l'ensemble des compositions précédentes, cette structure de la strophe/*ubeti* est le résultat du parcours de trois chaînes de rimes qui décrivent un motif général en forme de « L inversé » connu de la métrique classique (Cf Le motif en « L inversé »). Des variations mineures sur ce motif différencient la composition de Mnyampala des précédentes tandis qu'elles conservent un fort « air de famille » et partagent de nombreux traits formels de définition. La chaîne de rimes de valeur a(n) qui décrit un parcours vertical au milieu des trois premiers vers de la strophe/*ubeti* a une valeur propre à chaque strophe n où elle intervient.

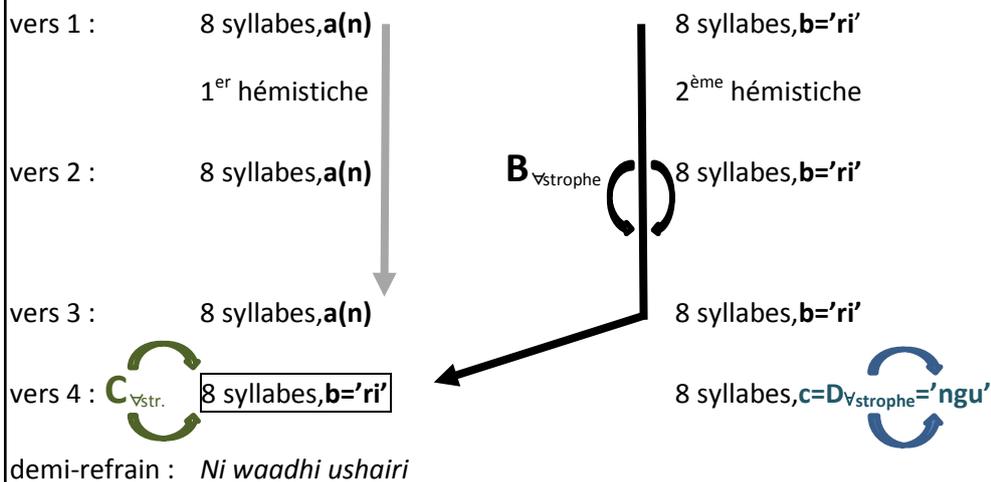
La valeur phonologique et le parcours de la chaîne de rimes b en « L inversé » et de la chaîne de rimes c « en pointillés » sont répétés à l'identique d'une strophe à l'autre et décrivent des relations d'identité omni-strophes. Un demi-refrain répète à l'identique le premier hémistiche du quatrième vers dans toutes les strophes.

Modèle métrique général des strophes/*ubeti* de « NI WAADHI USHAIRI » ; « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala

Strophe/*ubeti* n=(1 à 8)

SHAIRI $3*(8, a(n)-8, b=B_{(\nabla_{\text{strophe/ubeti}}='ri'\#)}+)$

$(C_{(\nabla_{\text{strophe/ubeti}})=(8, b=B_{(\nabla_{\text{strophe/ubeti}}='ri')}-8, c=D_{(\nabla_{\text{strophe/ubeti}}='ngu'\#)})$



3. Réponse de Mohamedi Ali (*Mwanafunzi*) de Dar es Salaam aux protagonistes

Le poème *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » (deuxième annexe myh14 et myh15) de Mohamed Ali (*Mwanafunzi* « l'écolier ») est présenté comme une réponse aux protagonistes par la phrase d'introduction de Mathias E. Mnyampala :

« *Baada ya shairi hili Sheikh Mohamedi Ali (Mwanafunzi) wa Dar es Salaam aliwajibu naye [...]* »

(deuxième annexe myh14)

« Après cette poésie [c'est-à-dire la poésie écrite par Mathias E. Mnyampala « *Ni waadhi ushairi* » NDT], le Cheikh Mohamedi Ali (L'écolier) de Dar es Salaam leur [c'est moi qui souligne NDT] à quant à lui répondu [...] »

De manière générale, chacune des strophes de cette composition se conforme au même modèle métrique général du genre SHAIRI le plus répandu. A nouveau, les strophes sont des quatrains où chaque vers est scindé en hémistiches octosyllabiques. Cette conformation métrique est le résultat, à la manière classique, du parcours des chaînes de rimes qui ont une faculté structurante de la strophe/*ubeti*. La composition *Mtego umefyatuka* est la première du livret à présenter le motif classique d'orientation des chaînes de rimes en « X » (Cf Le motif en « X »). Dans les six strophes du poème, les deux chaînes de rimes a et b qui se croisent au niveau du quatrième vers sont identiques. Le quatrième vers est aussi répété à l'identique en un refrain d'une strophe à l'autre dont le texte est : « *dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka* » (deuxième annexe myh14 et myh15) ; « le monde est un tour, le piège s'est déclenché ». Nous verrons de manière détaillée que ce refrain reprend des éléments des compositions des antagonistes du Cheikh Kaluta Amri Abedi (Cf Modèle de la mise en relation formelle des trois constituants du noyau initial des palabres par la composition *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché »). La reprise se fait dans l'ordre chronologique dans lesquelles les compositions *Mtego* « le piège » de Khamis Amani Khamis (Nyamaume) et *Dunia duara* « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (Jitu-Kali) sont réagencées par Mnyampala dans la structure de son livret des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*).

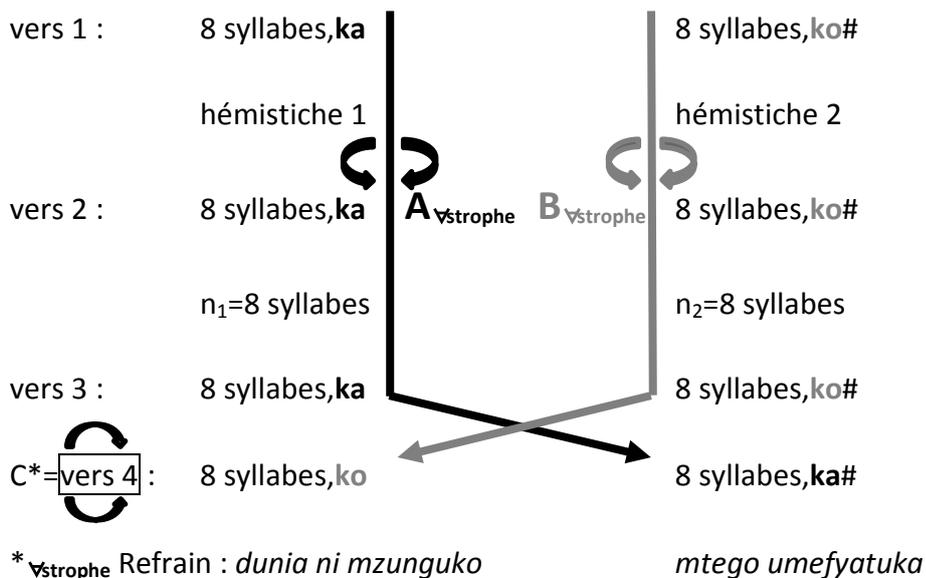
La structure métrique détaillée de la composition de Mohamed Ali est présentée dans la première annexe (Cf *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » de Mohamedi Ali (*Mwanafunzi*)). Nous en résumons les traits généraux par la formule métrique et le modèle graphique suivants :

Modèle métrique général de la strophe/*ubeti* dans « *MTEGO UMEFYATUKA* » ; « le piège s'est déclenché » de Mohamed Ali (*Mwanafunzi*)

Strophe/*ubeti* n (1 à 6) :

SHAIRI 3*(8,a=A(\forall strophe/*ubeti*)='ka'-8,b=B(\forall strophe/*ubeti*)='ko'#)+

C(\forall strophe/*ubeti*)=(8,b=B(\forall strophe/*ubeti*)='ko'-8,a=A(\forall strophe/*ubeti*)='ka'#)



4. Réponse non-nominative du Cheikh Kaluta Amri Abedi à ses deux antagonistes de Dodoma

La composition *Dhana* « suppositions » (deuxième annexe myh15) est introduite par Mathias E. Mnyampala comme une réponse explicitement non-nominative à des choses, des poèmes finement ouvragés, et non à des personnes. Cette dépersonnalisation des palabres au profit de leurs éléments textuels en vers est une expression du code d'éthique des poètes d'expression swahilie, tel que les descriptions de Mathias E. Mnyampala nous permettent de le comprendre, où le débat public dans les journaux entre participants et agonistes des palabres doit demeurer anonyme pour le public des non-initiés :

« *Hivyo marehemu Sheikh K. Amri Abedi naye aliyajibu mashairi hayo mawili ya Dodoma bila kutaja mtu jina, kama yalivyo mashairi ya kuzama ya ubingwa wa ushairi.* »

(deuxième annexe myh15)

« Ainsi feu le Cheikh K. Amri Abedi répondit à ces deux poèmes de Dodoma sans citer le nom de quiconque, comme ils étaient des compositions profondes de maîtrise poétique. »

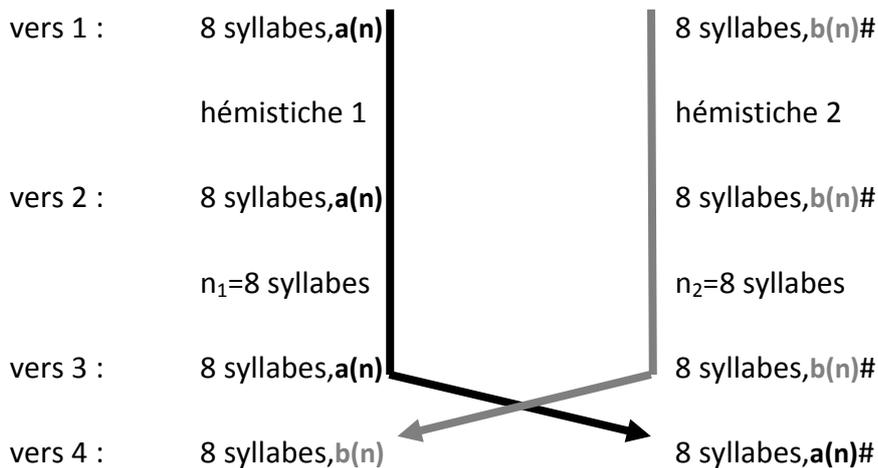
Sur le plan de la métrique formelle (Cf première annexe *Dhana* « suppositions » de Kaluta Amri Abedi) la composition est du genre classique SHAIRI. Exactement comme celles qui la précèdent dans les palabres reconstruits, elle est faite de quatrains où chaque vers est scindé en hémistiches octosyllabiques. De manière générale, les chaînes de rimes présentes dans les strophes de *Dhana* « suppositions » du Cheikh Kaluta Amri Abedi sont au nombre de deux par strophe et réalisent le motif classique d'orientation en « X » (Cf Le motif en « X »). Sur un total de cinq strophes, les strophes 1, 4 et 5 manifestent le motif du « X » avec les mêmes valeurs phonologiques pour les deux chaînes de rimes a et b qui les parcourent. Le modèle métrique est alors le même que celui de la composition précédente (Cf Modèle métrique général de la strophe/*ubeti* dans « *MTEGO UMEFYATUKA* » ; « le piège s'est déclenché » de Mohamed Ali (*Mwanafunzi*)). Si ce n'est que les relations d'identité entre chaîne de rimes sont d'une portée plus réduite dans *Dhana*. C'est à dire qu'elles ne sont pas omni-strophes mais simplement inter-strophes entre les strophes déjà désignées ci-dessus. Il n'y a pas non plus de refrain.

Les chaînes de rimes présentes dans les strophes 2 et 3 réalisent aussi le motif du « X » mais avec des valeurs phonologiques dépendantes de la strophe où elles apparaissent pour chacune d'entre elles. C'est donc un modèle métrique particulier à *Dhana* qui introduit un jeu à l'échelle de ses cinq strophes/*beti* entre la régularité métrique des chaînes de rimes dans les strophes 1, 4 et 5 et la variabilité métrique des strophes 2 et 3.

Le modèle métrique irrégulier des chaînes de rimes en « X » des strophes/*beti* 2 et 3 de *Dhana* « suppositions » du Cheikh Kaluta Amri Abedi

Strophe/*ubeti* n (2 à 3) :

SHAIRI 3*(8,a(n)-8,b(n)#)+
(8,b(n)-8,a(n)#)



Enfin, le poète introduit un point d'irrégularité dans cette irrégularité des strophes 2 et 3, dans le premier hémistiche du deuxième vers de la troisième strophe/*ubeti*. C'est à dire à proximité du milieu du texte. Là, la syllabe finale de l'hémistiche n'est pas /mbi/ (notation API), qui est la valeur de la chaîne de rimes a(3), mais /mbo/ (notation API). La rime se fait consonnantique et partielle. Nous pouvons penser que ce qui est une « anomalie » sur le plan de la régularité métrique est un effet volontaire sur la métrique de la part du Cheikh en vue de mettre en relief un nom. C'est le nom *fumbo* « énigme » qui vient en effet à l'appui de cette rime irrégulière et il entre bien en résonance, sur le plan sémantique, avec le titre et le message global du poème *Dhana* « suppositions » qui se veut relativiser les opinions du camp des deux détracteurs de l'auteur.

Peut-être ont-ils confondu leurs suppositions quant à son poème *Raha* « joie », déclencheur des palabres, avec des certitudes ? Le message s'appuie ici très finement sur la métrique du poème *Dhana* « suppositions » pour la structure de son expression et sa mise en relief.

5. Trois poèmes de genre SHAIRI en direction de l'apaisement de Snow White Akilimali de Kigoma

Dans la reconstruction du fil du dialogue poétique telle que la compose Mathias E. Mnyampala, le grand poète de Kigoma dans l'Ouest de la Tanzanie, Snow White Akilimali¹⁷⁷, est convoqué. Il a inscrit *de facto* ses compositions dans les palabres en cours en rappelant les titres de deux compositions précédentes : *Dhana* « suppositions » du Cheikh Kaluta Amri Abedi et *Ni Waadhi Ushairi* « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala qu'il reprend ou transforme pour la désignation de deux compositions nouvelles. Puis nous lisons une composition au titre non-repris de ceux des compositions des palabres, mais d'un proverbe *Duwa la kuku uwongo* « la prière de la poule est un mensonge ». Après avoir tissé des liens avec le camp du Cheikh Kaluta Amri Abedi et de son ami Mathias E. Mnyampala, Snow White Akilimali prend une position quasiment moqueuse à l'égard des imprécateurs de ces palabres. Comme la faible prière de la poule, qui ne nuit pas à l'aigle, dans la version complète du proverbe¹⁷⁸, leurs vers mauvais ne sont-ils pas en définitive que de simples paroles qui ne seront pas exaucées ? Seule cette dernière composition sera reprise dans le livret imprimé (deuxième annexe myhp12_13) qui sélectionne et simplifie les positions des poètes en les réduisant à une seule composition par personne lorsqu'il y en a plusieurs à avoir été émises simultanément dans le palabre en vers. Nous avons déjà constaté ce travail d'élaboration du fil du palabre publié par Mnyampala dans le cas du poète Mahmoud Hamdouniy (*Cf* Deuxième réponse antagoniste à *Raha* « joie » : quatre poèmes de genre SHAIRI de Mahmoud Hamdouniy (*Jitu-Kali* « Méchant-Ôgre ») de Dodoma).

¹⁷⁷ Ce poète tanzanien célèbre écrit en *kiswahili*, son nom de plume est cependant mixte à l'évidence, entre anglais et *kiswahili*. Il est fait de la reprise de deux éléments pré-existants. Soit le nom d'un personnage féminin de fiction, *Snow White* ou « Blanche neige » et un proverbe en *kiswahili* : *Akili ni mali*, c'est à dire « l'esprit est une richesse ».

¹⁷⁸ *Duwa la kuku uwongo, halina dhara kwa mkewe.*

Le poème *Duwa la kuku uwongo* (deuxième annexe myhp12_13) et son auteur, Snow White Akilimali, sont introduits dans le réseau du palabre en vers par une phrase qui insiste à nouveau sur le code d'éthique des poètes et sa règle d'anonymat du palabre. Une locution spatiale, *huku na kule* « ici et là », évoque la dimension géographique de ces palabres par le rattachement de ses poètes participants à des espaces déterminés :

« *Baada ya mjadala huu usiogusa mtu jina bali wajuana wenyewe washairi baina ya washairi wa huku na kule, pia alijitokeza mshairi wa kule Ziwani Tanganyika aitwaye Akilimali Snow White akatunga mashairi yake kwa kisa hiki.* »

(deuxième annexe myh15)

« Après ce débat qui ne touche pas le nom d'une personne, bien que les poètes eux-mêmes se connaissent entre poètes d'ici et là, il s'est également manifesté un poète de là-bas dans le lac Tanganyika du nom de Akilimali Snow White. Et il a composé ses poèmes pour cette histoire. »

a. *Dhana* « suppositions » de Snow White Akilimali

Cette composition ne figure que dans le tapuscrit (deuxième annexe myh15 et myh16). Sur le plan métrique, elle introduit pour la première fois dans le déroulement du palabre, le motif, classique, des chaînes de rimes en « double barre verticale » (Cf Chaînes de rimes symétriques en « double barre verticale ») dans une composition de genre SHAIRI du courant des quatrains de vers divisés en hémistiches octosyllabiques.

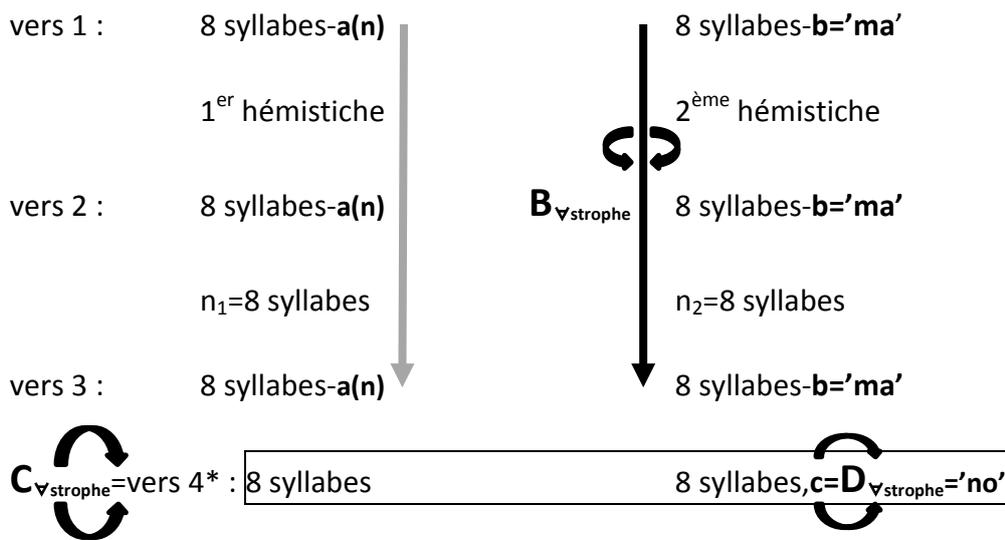
Les deux chaînes de rimes impliquées dans la définition de ce motif et de la structure de la strophe/*ubeti* passent au niveau des trois premiers vers uniquement. La chaîne de rimes médianes délimite les frontières entre les premiers et les deuxièmes hémistiches. Elle est d'une valeur a(n) propre à chaque strophe/*ubeti* n. La chaîne de rimes en finale de vers est de même valeur phonologique b dans chaque strophe/*ubeti* et décrit une relation d'identité omni-strophe B. Le quatrième vers est un refrain qui est lui aussi divisé en deux hémistiches sur le papier mais ces derniers ne riment pas avec ceux des lignes précédentes. A l'oral, ce refrain, associé à l'effectuation des parcours des chaînes de rimes médianes et finales, marque la frontière des strophes entre elles. En effet la dernière syllabe de ce dernier vers est identique et définit une chaîne de rimes omni-strophe « en pointillés » de valeur

phonologique $c=/no/$ (notation API). Ainsi la composition de Snow White Akilimali respecte une caractéristique générale de la métrique classique qui est celle du caractère nécessaire et suffisant des chaînes de rimes pour délimiter les strophes et leurs éléments de manière autonome (Cf Deux axiomes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie : *le principe des rimes (vina)* [P.R.] et *le principe de la mesure (mizani)* [P.M.]). Cependant, rien dans la prosodie qui serait lié aux chaînes de rimes ne permet de scinder ce dernier vers en deux hémistiches. Cette scission relève soit d'une pause à l'oral ou d'un *kiwango*, soit d'une autonomisation de l'ordre graphique par rapport à l'ordre oral.

Modèle métrique général des strophes/*beti* de « DHANA » ; « Suppositions » de Snow White Akilimali :

strophe/*ubeti* $n=(1 \text{ à } 4)$

$$\text{SHAIRI } 3^*(8, a(n)-8, b=B_{(\nabla \text{strophe}/\text{ubeti})}='ma'\#)+ C_{(\nabla \text{strophe}/\text{ubeti})}=(8-8, c=D_{(\nabla \text{strophe}/\text{ubeti})}\#)$$



*refrain *Dhana si kitu kizuri* *vibi kudhanisha neno*
 La supposition comme mettre en doute
 n'est pas une bonne chose la parole

b. *Ushairi ni Waadhi* « la poésie est une exhortation » de Snow White Akilimali

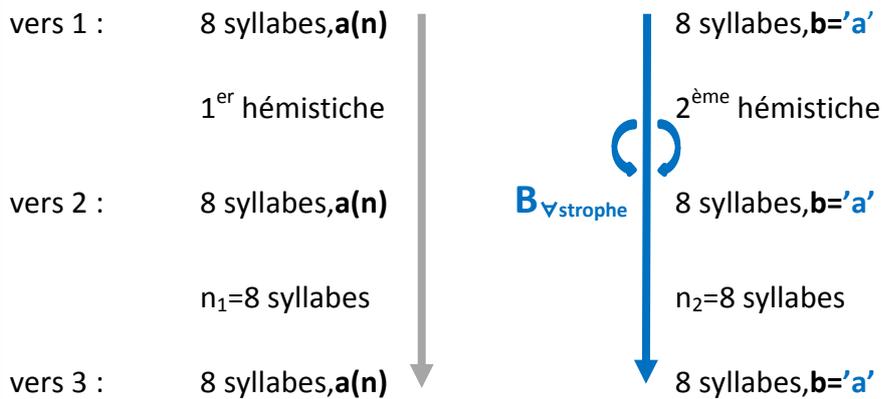
Le poème intitulé *Ushairi ni Waadhi* « La poésie est une exhortation » (deuxième annexe myh16 et myh17) reprend en effectuant une permutation syntaxique celui de la composition précédente de Mathias E. Mnyampala *Ni Waadhi Ushairi* « c'est une exhortation la poésie » (deuxième annexe myh13 et myh14).

Sur le plan de la métrique, Snow White Akilimali reprend la structure de la composition précédente *Dhana* « suppositions ». Le poème est de genre SHAIRI et les strophes ont une structure en quatrains avec des vers divisés en hémistiches octosyllabiques. Le motif de la « double barre verticale » des chaînes de rimes est repris également mais la chaîne de rimes finales est prolongée jusqu'au quatrième vers. La chaîne de rimes médianes a(n) a une valeur propre à chaque strophe/*ubeti* et la chaîne de rimes finales b est de même valeur phonologique suivant la relation omni-strophe d'identité B. Il y a encore un refrain qui se traduit par la répétition de ce quatrième vers selon une relation d'identité omni-strophe C. La chaîne de rimes omni-strophe c « en pointillés » qui apparaissait dans le poème précédent est ici remplacée par la chaîne de rimes b du fait de l'augmentation de la portée de cette dernière. La chaîne de rimes b est une longue descente verticale qui relie tous les deuxièmes hémistiches de la composition sans interruption. La délimitation des strophes est donc signifiée par les variations de la chaîne de rimes a(n) et son extinction sur le premier hémistiche du quatrième vers. Avec les expressions du principe fondamental des rimes (*vina*) [P.R.], la répétition régulière du refrain marque aussi le passage d'une strophe à l'autre. L'existence d'un refrain dépend ici du principe dérivé des vers [P.V.] car c'est la répétition intégrale d'un vers qui le définit ici. Le vers est délimité par l'action des chaînes de rimes quant elles isolent une régularité métrique des éléments qu'elles délimitent de par leur parcours.

Modèle métrique général des strophes/*beti* de « USHAIRI NI WAADHI » ; « La poésie est une exhortation » de Snow White Akilimali :

strophe/*ubeti* $n=(1 \text{ à } 11)$

SHAIRI $3^*(8,a(n)-8,b=B_{(\nabla\text{strophe}/\text{ubeti})}='a'\#)+ C_{(\nabla\text{strophe}/\text{ubeti})}=(8-8,b=B_{(\nabla\text{strophe}/\text{ubeti})}='a'\#)$



$C_{\nabla\text{strophe}}=\text{vers } 4^* : \boxed{8 \text{ syllabes}} \quad \boxed{8 \text{ syllabes, } b='a'}$

*refrain *Ushairi ni waadhi* *kwa mtu mwenye kujua*

La poésie est une exhortation pour qu'une personne ait à savoir

c. *Duwa la kuku uwongo « la prière de la poule est un mensonge »*

Le titre de la composition *Duwa la kuku uwongo* (deuxième annexe myh17 et myh18) est la reprise partielle d'un proverbe. Le poème est de genre SHAIRI et reprend à l'identique, à la différence des valeurs phonologiques des chaînes de rimes et du nombre de strophes près, la structure métrique du genre SHAIRI en « double barre verticale » de la composition *Dhana* (Cf Modèle métrique général des strophes/*beti* de « DHANA » ; « Suppositions » de Snow White Akilimali). La strophe/*ubeti* est faite, c'est la seule structure utilisée par les poèmes de tous les participants de ces palabres en vers, de quatre vers divisés chacun en hémistiches octosyllabiques. L'énoncé complet du proverbe est réparti sur les deux hémistiches du refrain :

« *Duwa la kuku uwongo, halina dhara kwa mwewe.* »

(deuxième annexe myh17 et myh18)

« La prière du poulet est mensonge, elle ne nuit pas à l'aigle. »

Dans ses trois compositions Snow White ne crée pas *ex nihilo* un contenu original mais il travaille sur la base de l'existant qu'il réagence et transforme dans la direction qu'il souhaite et de là lui donne une nouvelle signification. Le proverbe est utilisé ici dans le sens d'une relativisation des enjeux du conflit par un rappel de la loi divine qui est bien au delà des passions et querelles humaines qui ont enflammé et suscité ces palabres. Le nom de dieu, désigné par l'un de ses 99 attributs à la manière islamique apparaît dans le texte dès le deuxième hémistiche du premier vers de la première strophe (deuxième annexe my17). Il en constitue le premier mot « *Rabi* », « le Puissant ». C'est la loi et l'ordre religieux qui vont fournir un horizon au règlement inter-confessionnel du palabre par ses participants de confessions chrétienne et musulmane. Le propos controversé de la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi, les imprécations qui ont été proférées et les interprétations proposées ne pourront au final qu'aboutir à un morcellement du groupe des poètes qui se reformera par la croyance partagée en un être divin qui règle et définit le cours des choses, en une causalité première et fondamentale auprès de laquelle les affects humains s'apaisent et apparaissent futiles.

Cette horizon théologique de l'union et par extension de la construction nationale posera un problème constant au politique dans le rapport de la pensée politique, c'est à dire théologique, de Mathias E. Mnyampala et l'idéologie socialiste des années 1960 en Tanzanie.

6. Un nouvel appel à l'apaisement : *Ndovu wanapopigana* « lorsque s'affrontent les éléphants » de Mohamed Selemani (*Mtu-Chake*) de Dar es Salaam

La composition *Ndovu wanapopigana* « lorsque s'affrontent les éléphants » (deuxième annexe myh18 et myh19) représente l'absence d'issue pacifique du conflit lorsqu'il a franchi les limites de la violence physique et, en l'occurrence, animale. La dimension conflictuelle des palabres est présente dans la phrase d'introduction de Mathias E. Mnyampala :

« *Kwa kisa hiki cha shairi la RAHA na mpambano huo mshairi Mohamed Selemani (Mtu-Chake) wa Dar es Salaam alitunga shairi lake* »

(deuxième annexe myh18)

« En raison de cette histoire de la poésie JOIE et de cet affrontement, le poète Mohamed Selemani (*Mtu-Chake*) de Dar es Salaam a composé sa poésie »

Le conflit peut générer une spirale autodestructrice incapable de s'arrêter d'elle même si ce n'est par la victoire finale d'un adversaire sur son rival. L'issue de ce conflit ne se trouve que dans le résultat de l'action violente elle-même. Les grands poètes tanzaniens d'expression swahilie doivent prendre garde dans leurs palabres en vers de ne pas franchir la limite qui sépare la joute verbale de l'affrontement verbal. Mohamed Selemani nous indique une caractéristique fondamentale des palabres, qu'ils soient en vers ou non. Il s'agit d'un dispositif de régulation de la violence voire d'une juridiction de la parole. L'horizon du palabre est son dénouement et sa solution par et au cours de la parole. Il faut quelqu'un qui tranche et décide. Que cela soient des juges traditionnels, le groupe ou dieu, la figure du « médiateur » ou *msuluhishi* est centrale dans le déroulement des palabres.

Les poètes en lice doivent compter sur une autorité qui leur apportera une solution et la réconciliation. A la différence d'autres affrontements dont l'issue se trouve dans le résultat de l'action violente comme le combat des géants de la savane :

« [sixième strophe/*ubeti* du poème de Mohamed Selemani, deuxième annexe myh19 :]

<i>Hakuna msuluhishi, akatokeza bayana,</i>	Il n'y a pas de médiateur, et qu'il soit apparu clairement,
<i>Kuuamua ubishi, ndovu wakaeleana,</i>	Pour décider de la querelle, et que les éléphants s'entendent,
<i>Wakawa nao ucheshi, kama kijuzi na jana,</i>	Qu'ils retrouvent la gaité, comme hier et autrefois,
<i>Ndovu wanapogombana, hata nyasi huumia.</i>	Lorsque s'affrontent les éléphants, même les herbes souffrent. »

Nous avons vu aussi que les palabres guerriers des Swahilis de l'époque classique présentent cette dimension exclusivement agoniste et trouvent leur issue non pas dans la parole elle-même et l'institution ou processus du palabre mais dans le progrès des guerres et des batailles des Cités-Etats swahilies entre elles. Les conflits inter-swahilis des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles et les palabres en vers qui les ont accompagnés ont à voir avec le combat des éléphants. Dans ces palabres la parole et la poésie la plus fine sont des armes parmi d'autre et l'échange entre poètes des camps rivaux se fait toujours contre l'autre, jamais en se reposant sur lui et son propre discernement. C'est le rappel de cette éventualité hostile des palabres qui permettra peut-être aux poètes d'expression swahilie de garder à l'esprit l'existence et la possibilité d'un autre palabre qui guéri le groupe de sa querelle (*ubishi*) et trouve la solution de son problème. En s'appuyant sur l'autre et en plaçant en lui sa confiance, le poète, qui exprime son hostilité en vers, œuvre avec lui à la construction d'une solution négociée. Le médiateur peut être le progrès de la parole elle-même ou le processus, codifié par une éthique des poètes, des palabres en vers (*malumbano ya ushairi*). La décision est d'une certaine manière collégiale entre les poètes d'expression swahilie qui ont pris parti au conflit.

Sur le plan de la métrique, les sept strophes du poème présentent les mêmes caractéristiques structurales que la composition *Mtego* (Cf Modèle métrique général des strophes/*beti* de « MTEGO » ; « le piège » Khamis Amani Khamis). La composition est de genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Le motif d'orientation réalisé par les parcours des chaînes de rimes est celui du « L inversé » qui est un motif classique. Le quatrième vers est un refrain. Dans certaines strophes, la chaîne de rimes qui a le parcours en « L inversé » est accompagnée et prolongée par une relation D sur la syllabe précédente. Cette augmentation de la complexité est connue également de la métrique classique (Cf première annexe *Ndovu wanapopigana* « lorsque s'affrontent les éléphants » de Mohamed Selemani (*Mtu-Chake*)).

7. Réaffirmation sous la forme d'une énigme de l'objet et des effets du conflit : *Jiti*
« l'arbre majestueux » de K. A. Khamis

Khamis Amani Khamis est le premier antagoniste déclaré au Cheikh Kaluta Amri Abedi et sa poésie *Raha* « joie » suivant la chronologie reconstituée par Mathias E. Mnyampala dans son livret des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*).

La poésie *Jiti* « L'arbre majestueux¹⁷⁹ » (deuxième annexe myh19) est introduite ainsi par Mathias E. Mnyampala :

« *Mshairi mmoja wa kule aliongeza shairi lake akitoboa kwa fumbo kueleza kuwa ni kitu gani wanachogombea wao. Mtu huyo waliyemfikiria kuwa ndiye aliyeshambuliwa na shairi la RAHA walimpanga kwenye cheo cha Jiti.* »

(deuxième annexe myh19)

« Un poète de là-bas [à Dodoma, la région natale de Mnyampala NDT] a ajouté sa poésie en dévoilant par énigme pour expliquer à propos de quelle chose ils étaient en train de se quereller. Cette personne dont ils avaient pensé que c'était elle qui était attaquée par la poésie JOIE, ils la promurent au rang de l'arbre majestueux. »

¹⁷⁹ Nous choisissons de traduire par un adjectif les traits sémantiques de grandeur et d'évaluation positive associés au passage en classe 5 augmentative du nominal *jiti* « arbre majestueux » sur la base du nominal *mti* « arbre » en classe 3. L'adjectif majestueux traduit en effet de même un caractère de grandeur qui impose le respect.

Mathias E. Mnyampala ne se situe pas dans le camp des deux poètes issus de sa région natale. C'est à souligner dans le choix qu'il opère afin de reconstituer et de publier un exemple de palabres. Nous pourrions y voir une volonté d'afficher une inscription dans le réseau *national* des poètes et la démonstration de l'absence d'une influence régionaliste ou provincialiste dans les positions de Mnyampala. L'énigme reste hermétique dans le poème qui ne parle littéralement que de l'arbre majestueux abattu par certains et c'est Mnyampala dans sa phrase d'introduction qui nous fait avancer, partiellement, dans son élucidation. L'image de l'arbre majestueux est celle de la personne qui a été perçue comme injustement attaquée par la poésie *Raha* « joie ». Cependant Mnyampala lui-même ne révèle pas complètement le secret, à commencer par le nom de cette personne qui ne sera jamais cité dans le livret des palabres poétiques.

De nombreux points de ces palabres sont appelés à demeurer secrets. L'auteur de *Jiti* « l'arbre majestueux » montre à la fois l'importance de cet arbre pour une communauté ou un groupe et le caractère de victime de ce groupe du fait de l'abattage de l'arbre majestueux par des tiers anonymes auxquels le poème est adressé. Aucun des deux groupes en lice n'est identifié plus précisément. Il s'agit aussi d'une certaine forme de relativisation et d'apaisement. Nous sortons de la confrontation frontale avec le Cheikh Kaluta Amri Abedi et son camp pour un appel à une réflexion de leur part sur les torts et la tristesse qu'ils ont provoqués avec la poésie *Raha* « joie ».

À la différence des valeurs sonores particulières des chaînes de rimes et du nombre de strophes, nous retrouvons la même structure métrique que celle présentée dans le modèle général de *Ndovu wanapopigana* « lorsque s'affrontent les éléphants » de Mohamed Selemani (*vide supra*) qui partage également l'intégralité de ses paramètres de définition métrique avec la composition *Mtego* « le piège ». Dans ses deux compositions, *Mtego* « le piège » et *Jiti* « l'arbre majestueux », le poète Khamis Amani Khamis choisit de structurer ses strophes/*beti* par le motif d'orientation des chaînes de rimes en « L inversé » et en reprenant le quatrième vers en un refrain. Ces poèmes sont par ailleurs structurés de manière strictement conforme à la métrique classique du genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers répartis en hémistiches octosyllabiques.

8. Réponse virulente : *Jiti* de R.A. GWIJI (*Watendewao*) de Dar es Salaam (absente dans le livret imprimé)

Le feuillet myh20 du tapuscrit et le livret imprimé partagent cette phrase d'introduction de la composition *Jiti* « l'arbre majestueux » de R.A Gwiji :

« *Shairi hili lilijibiwa na mshairi mmoja aitwaye R.A.Gwiji (Watendewao) wa Dar es Salaam. Majibizano mengi yalitokea kwa washairi wengi na mahali pengi nchini.* »

(deuxième annexe myh20 et myhp14_15)

« Ce poème [*Jiti de Khamis Amani Khamis NDT*] a fait l'objet d'une réponse de la part d'un poète appelé R.A. Gwiji (*Watendewao*) de Dar es Salaam. Il y eut de nombreuses réponses de beaucoup de poètes et depuis de nombreux endroits dans le pays. »

Mais à la page 14 du livret imprimé (deuxième annexe mhp14_15), le texte du poème de R.A. Gwiji n'est pas repris. Nous passons directement de la poésie *Jiti* « l'arbre majestueux » de Khamis Amani Khamis de Dodoma, l'auteur de la première réponse antagoniste à la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi, à une autre composition de Khamis Amani Khamis, *Saa* « l'horloge », qui annonce la fin des palabres. A l'évidence, une sélection a été opérée par Mathias E. Mnyampala qui décide de tronquer les palabres dans l'espace offert par le livret imprimé. Le poème *Jiti* de R.A. Gwiji est le seul cité dans cette masse anonyme des autres poèmes. Ces poèmes absents des palabres reconstitués sont décrits par le nombre de leur auteurs mais aussi de manière significative par les lieux depuis lesquels ils ont été écrits. Les palabres poétiques sont des palabres inter-tanzaniens au sens géographique et politique du terme.

Jiti de R.A. Gwiji de Dar es Salaam nous apparaît très virulent pour précéder immédiatement la composition d'arrêt des palabres. Son refrain ne peut être interprété comme une concession faite au camp de « l'homme à terre » qui pleure la disparition de son arbre majestueux ou « *jiti* » :

« *Lakatwa*¹⁸⁰ *jiti bichi, sembuse jitilo kavu.* » (deuxième annexe myh20)

« On coupe l'arbre vert, il va sans dire de celui qui est sec. »

Sur le plan de la métrique, nous observons le même nombre de strophes/*beti* et la même structure métrique générale (à la valeur des chaînes de rimes près) que celle de *Jiti* « l'arbre majestueux » de Khamis Amani Khamis de Dodoma (*vide supra*). Cette structure qui se caractérise par le genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques, la réalisation du motif en « L inversé » par les chaînes de rimes et la présence d'un refrain est de caractère classique et a déjà été employée dans *Mtego* « le piège » de Khamis Amani Khamis et *Ndovu wanapopigana* « lorsque s'affrontent les éléphants » de Mohamed Selemani de Dar es Salaam.

¹⁸⁰ Le refrain repris de manière intégrale et systématique sur le dernier et quatrième vers de chaque strophe/*ubeti* ne compte que sept syllabes dans le premier hémistiche des quatrième vers des strophes/*beti* 2 à 6. Ceci représente un défaut du point de vue de la métrique et nous nous attendrions à compter huit syllabes à cet emplacement. Le défaut est corrigé à la main dans le quatrième vers de la strophe/*ubeti* 1 sur le feuillet myh20. En effet, le correcteur transforme un verbe du premier hémistiche de ce vers en modifiant sa marque aspectuelle, en passant du présent général '*lakatwa*' « il se coupe » à l'inaccompli '*linakatwa*' « il se coupe (inaccompli, en cours) ». L'hémistiche gagne une syllabe sans grande modification sémantique et nous atteignons le nombre désiré de huit syllabes. Le correcteur ayant repéré ce problème en strophe/*ubeti* 1 et lui ayant trouvé une solution, nous supposons qu'il aurait pu le faire également dans les autres strophes. Dans le feuillet myhp14_15 du livret imprimé, la composition de R.A. Gwiji est signalée mais pas recopiée. Nous n'avons donc que le tapuscrit du feuillet myh20 pour source. Nous prendrons donc dans le modèle métrique général de cette composition le nombre correct de huit syllabes pour le premier hémistiche du quatrième vers, c'est-à-dire le refrain.

9. Résolution du conflit : *Saa* « L'horloge » de K. A. Khamis

Le Cheikh Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) est le premier antagoniste déclaré au Cheikh Kaluta Amri Abedi et sa composition *Raha* « joie ». La thématique de *Saa* « l'horloge », ce dernier poème des palabres recomposés, manifeste une tonalité d'apaisement et la fin des palabres (*malumbano*). Il est en effet significatif que la personne ayant ouvert les hostilités écrive un poème exprimant de manière explicite la relativité des choses et donc la relativisation des points de vue qui avait généré le conflit et les palabres. Il y a nécessité lorsque les esprits se sont égarés de la mesure, comme les montres individuelles peuvent ne plus être à l'heure et s'éloigner au fur et à mesure, chacune dans sa direction, de l'heure officielle, de se remettre à l'unisson de la grande horloge de la « Tour » ou « *Mnara*¹⁸¹ ».

Dans le feuillet myh20, Mathias E. Mnyampala introduit ainsi cette déclaration de cessation des hostilités faite par l'un des deux principaux antagonistes :

« Baada ya hapo Sheikh Nyamaume alitunga shairi la beti kama tano akisema kuwa « saa za huko zimekosana majira. » Yaani mawazo ya washairi wa huku na huko yamekosana kwa fikira zao. Alisema kuwa saa za mikono na ukutani, pia na mezani inafaa zirekebishwe kufuata saa kubwa ya Mnara ikiwa imepotea majira basi kumbe hata hizo nyingine hazikosi zitapotea majira yake, kwa vile saa ndogo hurekebishwa kufuata kubwa ya Mnara. »

(deuxième annexe myh20)

¹⁸¹ *Mnara* signifie « tour, minaret, clocher » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 368). Cet édifice qui symbolise le retour à l'harmonie et la possibilité de la fin des palabres a donc à l'évidence des connotations et dénnotations religieuses, chrétienne et musulmane, avec la possibilité d'une dénnotation non-religieuse, la désignation d'une « tour » de manière générale. Le mot *mnara* a une étymologie arabe qui se retrouve dans la phonologie du mot français, le « minaret ».

« Ensuite [après la poésie *Jiti* de R. A. Gwiji dans le tapuscrit (myh20) et la propre poésie *Jiti* du Cheikh Nyamaume dans le livret imprimé (myhp14_15) NDT] Cheikh Nyamaume composa une poésie de cinq¹⁸² strophes en disant « les montres d’ici ne sont plus à l’heure ». C’est-à-dire que l’imagination des poètes d’ici et là¹⁸³ a dépassé leur pensée. Il a dit que les montres, les pendules et les réveils doivent être réglés afin de suivre la grande horloge de la Tour s’il s’avère que l’on a perdu l’heure. Et bien même ces autres horloges ne manquent pas de se dérègler. Par conséquent les petites horloges sont réglées sur la grande de la Tour. »

Mathias E. Mnyampala place ce poème en dernier, comme clôture des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*). Nous lisons la première strophe/*ubeti* uniquement dans le livret imprimé (deuxième annexe myhp14_15) et trois strophes/*beti* (deuxième annexe myh20 et myh21) dans son tapuscrit. Le poème en compterait cinq au total.

10. La dimension hiérarchique familiale de la connaissance et de l’autorité

Dans cette phrase tirée de la présentation « *Yaani mawazo ya washairi wa huku na huko yamekosana kwa fikira zao.* », « C’est-à-dire que l’imagination des poètes d’ici et là a dépassé leur pensée. » (deuxième annexe myh20), nous retrouvons la conception géographique des palabres en vers qui sont émis par des poètes *depuis* certains lieux dont l’identité topologique apparaît significative pour Mathias E. Mnyampala. Le verbe *kuwaza* qui signifie « imaginer » donne par dérivation la racine du nominal pluriel *mawazo* « idées, fantasmes » dans le sens de « produits de l’imagination ». Ce verbe se différencie du verbe *kufikiri* « penser » qui indique une activité également intellectuelle comme celle d’imaginer mais avec la caractéristique d’être réfléchie, surtout consciente et rationnelle. Le mot *Fikira* « pensées » que nous retrouvons dans cette phrase est le nominal en classe 10 (pluriel) qui dérive de la même racine arabe que le verbe *kufikiri*. D’un point de vue psychologique les idées/*mawazo* sont partiellement inconscientes, incontrôlées par le sujet dans la conscience duquel elles émergent. Les idées/*mawazo* ou « fantasmes » sont proches du chaudron bouillonnant du Ça et de l’inconscient tandis que les pensées/*fikira* sont beaucoup plus froides, conscientes et du côté du Moi, voire du Surmoi que la figure de la « Tour » ou

¹⁸² « *beti kama tano* » signifie littéralement « des strophes comme cinq ».

¹⁸³ Littéralement « *huku na huko* » signifie « ici et ici (dont on a déjà parlé) » ce qui est intraduisible en français. Nous proposons donc de garder la double référence locative tout en employant la locution « ici et là ».

« *Mnara* » régulatrice nous semble exemplifier de manière significative. Au final, c'est un rappel à l'ordre et à la loi que signe Khamis Amani Khamis dans sa déclaration de paix marquant la fin des palabres. De la même manière que les palabres traditionnels en Afrique doivent se faire sous le contrôle et en présence des ancêtres vivants ou décédés, c'est l'autorité de la loi qui est présentée ici comme une référence fondamentale.

De quelle loi s'agit-il ? Nous l'avons déjà noté, le mot *kiswahili* « *mnara* » est emprunté à l'arabe dont il conserve les mêmes dénotations de « minaret » et de « phare » (SACLEUX, C., 1939 : 576). Les mots français « minaret » et swahili « *mnara* » ont gardé trace de cette étymologie arabe *manâra* commune. Mais comme pour l'arabe *manâra*, et à la différence du français « minaret », le mot swahili « *mnara* » n'a pas une connotation religieuse exclusive. *A fortiori*, le sens premier du mot arabe n'est d'ailleurs pas de nature religieuse. Il s'agit d'un « endroit où l'on voit la lumière, où l'on a allumé du feu » et, par extension, d'un « phare », d'un « minaret », de la « tour d'une mosquée » (SACLEUX, C., 1939 : 576). Le nominal arabe *manâra* provient de la racine verbale arabe *nâra* signifiant « luire » (SACLEUX, C., 1939 : 666). Le *kiswahili* conserve ce sens dans la dénotation du nominal *mnara* « phare » et dans d'autres emprunts à l'arabe comme *nuru* « lumière », *kunawiri* « briller », etc. Le nominal swahili *mnara* désigne une « tour » ou un « phare » qui peuvent revêtir des fonctions religieuses ou profanes (Cf LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 368 ; MERTENS, G., 2006 : 71 ; SACLEUX, C., 1939 : 576). Le *kiswahili* est une langue versatile sur le plan religieux et cet état a pu être volontairement créé. Quant à l'ordre qui porte la grande horloge régulatrice et normatrice, s'agit-il d'un ordre chrétien et de la tour d'un clocher d'église, d'un ordre islamique, de la tour d'une mosquée et du rythme quotidien des prières ou de l'heure donnée par un édifice public ou privé ? Ce qui importe ici est qu'il y a bien une référence, une heure officielle et qu'il faut se régler sur elle. Nous revenons au sens étymologique du terme swahili *mnara*, que le mot en *kiswahili* n'oublie pas, celui de la lumière qui nous guide et nous écarte d'un danger comme la lumière du phare.

La mention et le symbole de l'horloge de référence entrent aussi de manière fondamentale dans l'opposition hiérarchique entre grand (*-kubwa*) et petit (*-ndogo*). Dans le deuxième hémistiche du refrain : « *mabingwa rekebisheni* », « Ô experts, ajustez » c'est à des tiers qu'il est fait appel pour résoudre le conflit et le poète reconnaît par là sa soumission à la loi et à la justice du groupe, ce qui est une caractéristique du palabre traditionnel en tant que

juridiction de la parole. Le passage de la multiplicité à l'unité par voie hiérarchique est présenté ici comme le rétablissement de l'harmonie du groupe : « toutes les montres ont la même heure ». L'image de la tour sur l'heure de laquelle les experts sont appelés à remettre les horloges à l'heure nous apparaît comme un symbole phallique de l'autorité du père. Le texte du poème pourrait entretenir cette analyse en terme d'autorité familiale. Il est bien question de petites et de grandes horloges, « *saa ndogo* » et « *saa kubwa* ». Les mêmes mots désignent les petits, *wadogo*, et les grands, *wakubwa*, avec dans certains usages les connotations différentes d'enfants et d'adultes.

Dans *Saa* « l'horloge » c'est donc l'autorité des grands, des adultes voire des pères ou du père qui serait invoquée pour mettre un terme au conflit qui a sous-tendu et généré les palabres en vers. Ce sont eux les *wasuluhishi* « les solutionneurs » qui résolvent le conflit de par leur autorité et leur ancienneté. Cette dimension familiale et hiérarchique de la politique et du droit correspondrait à la culture politique tanzanienne. Nous savons que le vocabulaire politique du socialisme en *kiswahili* a beaucoup (quasiment tout) emprunté à la terminologie familiale et que les orientations éthiques où « les structures d'autorités [sont NDT] considérées comme légitimes » sont « largement dérivées d'un modèle familial dont « l'idéal » est lui-même soumis aux pressions de la réalité sociale » (MARTIN, D.-C., 1988: 251). Le néologisme-même qui vient proposer une adaptation en *kiswahili* des notions politiques couvertes par le terme « socialisme » est « *ujamaa* » qui signifie littéralement « familialisme ». Mais cette autre dimension de la famille, qu'est l'autorité des grands, des adultes ou *Wakubwa*, sur les petits ou *Wadogo* implique aussi l'irresponsabilité, l'ignorance naturelle des petits, c'est-à-dire des enfants et leur soumission à l'autorité des adultes qui les ont en charge.

Cette dimension familiale de la conception de l'autorité qui se laisse entrapercevoir ici nous interroge en politique sur la dimension démocratique des processus de décision. Nous ne pouvons pas, à proprement parler, traiter d'une dimension autoritaire de l'autorité au sein de la famille mais il y a logiquement deux niveaux, celui des adultes et des enfants. Si des processus décisionnels de nature démocratique ou négociables interviennent, c'est de manière horizontale entre les individus situés au même niveau générationnel. Dans une famille, ou dans les sociétés africaines qui connaissent une structuration en classe d'âge, le rapport d'autorité vertical est de manière générale celui de la soumission des plus jeunes

aux décisions des adultes. Dans des palabres, la parole d'un jeune ne compte pas contre celle d'un aîné. En politique, le premier président Tanzanien, Julius Kambarage Nyerere, est connu sous le nom de « *mwalimu*¹⁸⁴ », le « maître d'école ». La transmission du « savoir » se fait de manière verticale, du haut vers le bas. Mais qui sont les élèves (*Wanafunzi*) ? Sont-ce les Tanzaniens qui reçoivent les directives qui ont été négociées en haut entre pairs et qu'ils doivent d'abord appliquer dans l'attente d'être en mesure de les comprendre un jour et de devenir adultes ?

L'ordre qui donne la « grande heure » sur l'horloge de la tour fait autorité en raison d'une différence de nature *générationnelle* dans la conception hiérarchique des inférieurs et des supérieurs. C'est un ordre dont le fondement éthique est de nature familiale. Cette différence de statut entre les individus, qui nous semble avoir un lien avec l'âge et le monde des enfants par rapport à celui des adultes, nous semble devoir au minimum appeler à une révision de notre conception de la démocratie en Tanzanie. L'élection au suffrage universel n'est pas compatible avec cette structure hiérarchique et elle n'était pas à l'ordre du jour dans les années 1960 qui connaissaient un parti unique, le *Chama Cha Mapinduzi* (CCM) ou Parti de la Révolution. Nous remarquons de surcroît, que les poètes d'expression swahilie qui participent aux palabres et se soumettent à l'autorité centrale de la grande tour de l'horloge ne peuvent que difficilement être considérés comme des inférieurs, des enfants ou *Wadogo* car ce sont des hommes mûrs et ils font partie des plus grands poètes de Tanzanie d'alors. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi par exemple, dont la composition *Raha* « joie » a enflammé les esprits et déclenché les palabres, est le maire de Dar es Salaam, la capitale économique. Il occupera aussi les fonctions de ministre de la culture et il est un grand dignitaire religieux de la communauté islamique de l'Ahmadiyya qu'il dirige à l'échelon national de la Tanzanie. Pourtant, lui comme les autres, se soumettent à l'autorité du niveau hiérarchique supérieur comme les y invite la composition *Saa* « l'horloge » du Cheikh Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) de Dodoma.

¹⁸⁴ Comme le nom *mnara* qui signifie « tour » ou « minaret », le mot *mwalimu* a aussi un sens profane et un sens religieux, islamique, en *kiswahili*. C'est alors le « le maître d'école coranique » qui est désigné. Mais ce sens aussi est devenu générique dans la langue actuelle et le mot « *mwalimu* », tout en conservant dans certains usages son sens spécifique et islamique, peut tout aussi bien signifier le « maître d'école » ou le « professeur ».

Le terme *ndugu* qui signifie « parent » au sens de « membre de la parentèle » est un autre élément du lexique familial transposé dans la traduction du socialisme en *kiswahili* pour la notion d'égalité entre chaque membre de la société ou « camarades ». Le terme masque cette dimension hiérarchique générationnelle. Ou plutôt le terme *ndugu* est un terme générique qui désigne le membre de la famille élargie ou d'une société socialiste/familialiste (*jamii ya kijamaa*), mais il n'exclut nullement les autres relations d'opposition de la structuration familiale de type enfants/parents, jeunes/vieux, etc. De manière centrale, la notion politico-familiale de « *ndugu* » associée aux notions hiérarchiques de grand « *-kubwa* » et de petit « *-dogo* » permet justement de retrouver l'opposition entre adultes et enfants que notre interprétation a abordée. Il s'agit plus largement d'une double structuration, entre ascendants et descendants, les grands « *wakubwa* » et les petits « *wadogo* » se situent sur une échelle verticale. Et de manière horizontale, la différence s'établit entre la proximité/l'éloignement des parents « *ndugu* » de même génération.

Être membre de la même famille – à égalité d'appartenance – ne signifie donc nullement être membre de la même façon de la famille. Ce de par la situation de chaque individu au sein de cette double grille hiérarchique. Sur le plan de la détention de l'autorité, tous ne sont pas égaux non plus et ce sont bien les grands « *wakubwa* » qui décident. Suivant l'analyse de la culture politique tanzanienne de Denis-Constant Martin, « Le corps social est donc ici, comme en bien d'autres civilisations, envisagé comme un corps familial qui peut être résumé ou condensé dans le corps du chef ou du souverain » (MARTIN, D.-C., 1988 : 269). Ce que nous semble dire aussi le poème *Saa* « l'horloge » dans notre interprétation du symbole de la grande et des petites horloges ou d'autres références que la « tour » (*mnara*) indiquent une centralisation hiérarchique du pouvoir et de l'autorité. Il y est aussi question (*vide infra*) de la « Boussole » (*Dira*) et du fait d'être « à la cime » (*kileleni*), toutes notions qui véhiculent des notions de direction, de verticalité et de la nécessaire soumission à un ordre hiérarchique, qu'il soit temporel ou spirituel. L'ambiguïté du terme *mnara* « tour, clocher, minaret » (SACLEUX, C., 1939 : 576) demeure et pose un problème constant au politique dans son rapport au religieux en Tanzanie. Mais le politique sait veiller sur son indépendance et ses prérogatives (*Cf* Religion et politique : le fondement théologique de la TANU et de la déclaration d'Arusha).

Dans les poèmes de genre NGONJERA où l'idéologie appliquée et revendiquée est celle de l'*Ujamaa* et du *Chama Cha Mapinduzi* (CCM), le Parti de la Révolution, les compositions, à destination des écoles, font autorité du fait de cette différence hiérarchique et générationnelle que nous avons identifiée ici. Cette conception de l'autorité nous semble plus problématique lorsqu'elle se transpose à l'échelle nationale et se met au service d'une idéologie et d'un parti unique. En effet, quel est alors la place de l'opposition et des opposants à la propagande et à la ligne directrice officielle ? Sont-ils considérés aussi comme des enfants ? Des enfants têtus qui ne savent pas où est leur bien et qu'il conviendrait d'éduquer, voire de corriger ? Nous y reviendrons, le problème est (était) plus dans le monopole de l'autorité à l'échelon national et donc le monopole de la position d'adulte que dans cette conception hiérarchique et générationnelle de l'autorité. Rien n'interdit qu'il y ait plusieurs adultes et plusieurs conceptions politiques différentes, en définitive une certaine forme de pluralisme. Mais ce n'est pas le cas dans *Saa* « l'horloge » de Khamis Amani Khamis où il n'y a qu'une seule « grande heure » (*saa kubwa*) et une seule tour (*mnara*) qui l'affiche sur son horloge. L'Etat nouvellement indépendant d'alors a beaucoup à faire sur le plan de la construction nationale et peut ne pas identifier comme une priorité la promotion du pluralisme. Ce pourrait être aussi le cas des poètes d'expression swahilie qui comprennent le prix à payer à l'unification nationale par le *kiswahili* et s'engagent au service de la construction nationale. Mais la dimension d'exemple de dialogue national dans les palabres qui se referment ici est une construction de Mathias E. Mnyampala. Les palabres en vers réels avaient pour objet un scandale judiciaire et la composition *Saa* « l'horloge » qui y met un terme par un rappel de l'autorité et de la loi, pourrait être le rappel de l'autorité d'un ordre profane ou religieux, de manière indéterminée et avec pour fondement la conception traditionnelle de la famille élargie africaine. Cette notion familiale est un point commun avec l'*Ujamaa* mais les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) réels qu'a reconstitués Mathias E. Mnyampala dans son livre ne participaient pas de cet engagement idéologique. Ils avaient surtout manifesté la réussite du processus traditionnel des palabres et de la restauration de l'harmonie du groupe par le respect du code d'éthique des poètes d'expression swahilie. En définitive, l'autorité qui appelait les poètes à une réconciliation était peut être issue du processus de la parole et des palabres eux-mêmes ainsi qu'au code ancien de la courtoisie et de l'amitié entre poètes d'expression swahilie. Ce code d'éthique est passé de la côte des Swahilis aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, aux espaces de discussions

coloniaux des journaux et des radios du Tanganyika, puis à la Tanzanie indépendante et sa presse. Les palabres et le respect de l'éthique de la discussion en vers entre poètes avaient mené à la prise de conscience que le moteur du conflit s'était affaibli et épuisé de lui-même du fait de son développement dans des poèmes. La prolifération des positions des protagonistes, que nous a indiquée Mnyampala, serait au final un épuisement, un morcellement et une perte du sens initial de la lutte. D'où la possibilité et la nécessité de remettre les montres individuelles à l'heure. Enfin, ces palabres restent hermétiques et Mnyampala ne nous en révèle pas l'intégralité du déroulement et des enjeux. Si nous en connaissons le déclencheur, qui est le poème de genre SHAIRI intitulé *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi, nous ne savons en revanche pas quel(s) texte(s) ou évènement(s) ont abouti à leur résolution et à ce poème de fin :

SAA « L'horloge¹⁸⁵ » (deuxième annexe myh20 et myh21) de Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*)

<i>Saa za huku na huko, zimekosana majira,</i>	Les horloges d'ici et là, ne sont plus à l'heure,
<i>Sababuye mzunguko, kuzunguka mduara,</i>	Sa raison en est le tour, tourner est un cercle,
<i>Sasa rai iliyoko, ni kurekebisha Dira,</i>	A présent l'opinion qui se fait jour, est d'ajuster la Boussole,
<i>Saa zatupa majira, mabingwa rekebisheni.</i>	Les montres nous donnent le temps ¹⁸⁶ , Ô experts, ajustez.

¹⁸⁵ La racine 'saa' est empruntée à l'arabe dans le mot swahili « saa » qui signifie « horloge, montre » et « temps, heure ». Le mot, selon les variétés dialectales du *kiswahili*, a été soit intégré dans la paire de classe 5/6 et il donne *saa* « horloge » au singulier en classe 5 et *masaa* « horloges » au pluriel en classe 6. Soit dans la paire de classes 9/10 et le mot *saa* « horloge(s) » a alors la même forme que ce soit au singulier (cl.9) ou au pluriel (cl.10). Dans le texte de la poésie, nous observons que le mot est accordé suivant les règles de la paire de classes 9/10. Il y a donc la même forme « saa » au singulier et au pluriel. En l'absence d'information complémentaire – comme c'est le cas ici dans le titre de la poésie « SAA » - nous pourrions tout aussi bien traduire en français par « horloge » ou « horloges » tant le trait singulier/pluriel est indécidable et indéterminé en l'état. Nous avons donné un titre au singulier. Au singulier, nous affichons l'unité et l'autorité de « la grande horloge ». Il s'agit ici d'une affaire de choix et de subjectivité.

¹⁸⁶ Cf LENSELAER, A. *et al*, 1983, p.275 : « MAJIRA : temps, période, saison »

<i>Na saa za mikononi, na kanda zake imara,</i>	Quant aux montres, et leurs solides bracelets,
<i>Za meza na ukutani, twarekebisha majira,</i>	Aux réveils et aux pendules, nous les mettons à l'heure,
<i>Twatazama kileleni, saa kubwa ya mnara,</i>	Nous regardons vers la cime, la grande horloge de la tour ¹⁸⁷ ,
<i>Saa zatupa majira, mabingwa rekebisheni.</i>	Les montres nous donnent le temps, Ô experts, ajustez.
<i>Saa kubwa kipotea, mishale zake za Dira,</i>	Quand la grande heure sera perdue, et ses flèches de Boussole,
<i>Na ndogo zitakosea, kwa kufuata ya mnara,</i>	Alors les petites seront en faute, si l'on suit celle de la tour,
<i>Wote tarekebeshea, kwa ile kubwa majira,</i>	Tous nous ajusterons sur, cette grande-là le temps,
<i>Saa zatupa majira, mabingwa rekebisheni.</i>	Les montres nous donnent le temps, Ô experts, ajustez.

Nous voyons que sur le plan de l'analyse métrique, la poésie *Saa* est du genre SHAIRI commun avec des strophes en quatrains de vers divisés en hémistiches octosyllabiques. Les chaînes de rimes réalisent le motif d'orientation du « L inversé » très représenté dans ces palabres poétiques et qui avait été introduit pour la première fois par le Cheikh Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) lui-même dans le cadre de son poème *Mtego* « le piège », la première réponse antagoniste à *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi.

¹⁸⁷ Nous traduisons *mnara* par le mot « tour » qui est sa signification la plus générale. Par là, nous préservons l'ambiguïté du terme quant à savoir quel ordre, religieux ou profane, ou quelle religion, donne l'heure de référence aux poètes égarés.

Les palabres (*malumbano*) se referment sur une poésie de genre SHAIRI de structure commune à celles qui l'ont précédée.

11. Fin des *malumbano* ou « palabres »

La fin des palabres n'est pas signifiée par une autre composition que *Saa* « l'horloge » de Khamis Amani Khamis dans le fil poétique des palabres en vers. Elle est aussi indiquée en dehors des textes des palabres par Mathias E. Mnyampala et liée par lui à l'opinion « *rai* » exprimée dans ce dernier poème. Mnyampala précise le caractère épistolaire et privé de cette clôture des débats :

« Rai ya shairi hilo hapo juu lilikaribisha mawazo ya kuandikiana barua washairi wenyewe na kurekebisha hitilafu zao na kuwa katika hali ya ueleano kama vile zamani, udhia huo ukaisha. »

(deuxième myh21)

« L'opinion de la poésie ci-dessus [*Saa* « l'horloge » NDT] invita à l'idée de s'écrire des lettres entre les poètes eux-mêmes et d'arranger leurs discordes, d'être dans un état de compréhension mutuelle comme autrefois. Et cette gêne cessa. »

La cessation déclarée des hostilités par Mathias E. Mnyampala se termine aussi sur le rappel du caractère hermétique de ces discussions et de ces attaques « *mashambulio* » :

« Marehemu Sheikh K. Amri Abedi alisema siku moja kwamba ingawa ushairi huu uliendelea kwa muda mrefu wa malumbano haya lakini washairi tu ndio wanaojua na kufahamu kuwa ni kitu gani kinaongelewa humo katika ushairi. Alisema ni vigumu sana kwa mtu wa kawaida kugundua ni nini kinachosemwa, hasa kwa vile hakuna anayetajwa jina humo wala kueleza wazi ni kisa gani kinachosimuliwa. Hii ni kweli, ni wachache sana wasiokuwa washairi waliofahamu mashambulio hayo. »

(deuxième annexe myh21)

« Feu le Cheikh K. Amri Abedi a dit un jour que bien que cette poésie [*Raha* « joie » NDT] continua pendant le long moment de ces palabres, ce n'était en revanche que les poètes seuls qui savaient et comprenaient de quelle chose il était question dans cette poésie. Il dit qu'il était très difficile, surtout pour une personne ordinaire, de découvrir de quoi il était

question, surtout parce qu'il n'y avait pas de personne citée nommément en son sein, ni d'explication claire de l'histoire qui était racontée. Ceci est vrai, ils sont très peu nombreux ceux qui ne sont pas des poètes qui ont compris ces attaques. »

Le rappel final par Mnyampala de la dimension violente des attaques (*mashambulio*) qui ont eu lieu de manière inaccessible aux non-initiés, est aussi la mise en relief du parfait succès du processus des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*). Les palabres ont tenu leur rôle traditionnel de régulateur de la violence sociale et ont permis d'atteindre le stade du dénouement du conflit et de la réconciliation de ses participants. Ces palabres reconstitués par Mnyampala, quand ils sont pris comme exemple d'une construction nationale en cours, témoignent ainsi de la réussite d'une entreprise rendue difficile au départ par l'intensité des divergences entre poètes tanzaniens d'expression swahilie.

B. Structure dialogique formelle des palabres poétiques (malumbano ya ushairi)

Les palabres (*malumbano*) présentés dans la reconstruction de Mathias E. Mnyampala sont des débats en vers entre des poètes renommés au sujet d'un fait d'actualité judiciaire qui a donné lieu à la cristallisation de camps et de positions opposés au sein de la communauté des poètes tanzaniens. Les palabres (*malumbano*) dans leur nature dialogique et agonistique sont précisément le lieu de l'expression poétique de ce conflit, de sa résolution et de la réconciliation des participants aux palabres en vers (*malumbano ya ushairi*).

Mais s'il est certain que ce dialogue a effectivement eu lieu entre des personnes réelles, il n'est pas sûr qu'un non-initié pourrait percevoir l'existence-même de ces négociations entre poètes sans l'aide de Mathias E. Mnyampala. C'est-à-dire sa reconstruction de l'agencement des répliques en vers, la représentation des poèmes et ses commentaires explicatifs. Mathias Mnyampala lui-même avertit son lecteur dans l'introduction des compositions qui ont constitué le noyau initial du conflit et des palabres qui s'en sont suivis :

« Kama nilivyosema mbele kwamba shairi hili lilileta malumbano ya ushairi bila huyu kumtaja yule. Kama ilivyo desturi, mshairi ye yote akizama kwa shairi wengine hutambua kuwa amesema nini. »

(deuxième myhp6_7)

« Comme je l'ai dit avant, cette poésie [*Raha* « joie » NDT] a apporté des palabres poétiques sans qu'un tel [participant au palabre NDT] ne cite tel autre. Comme il est de coutume, pour tout poète qui s'immerge dans un vers, les autres discerneront ce qu'il a dit. ».

Ici, le conflit est à la fois violent et effacé, secret : ses participants sont comme des poètes au masque qui respectent le code courtois du dialogue poétique. Un poète qui compose un vers, s'immerge voire sombre, c'est le sens du verbe *kuzama*, et immerge le sens du vers avec lui. Les autres poètes sont comme des plongeurs à la recherche de la perle que constitue le sens du vers. Ils ont la capacité, la coutume (*desturi*), de la rapporter à la surface pour leur propre compte, pas nous.

Du conflit, un initié y participant comprendra chaque réplique, l'insertion de cette réplique dans l'ensemble global du palabre et son pouvoir de faire évoluer le palabre vers une issue apaisée et réconciliée. Le profane qui aurait pu lire les journaux de l'époque (années 1960) où sont parus de façon nécessairement discontinue les poèmes constitutifs de ces palabres aurait tout aussi bien pu être dans l'incapacité de discerner l'existence-même d'un dialogue. Pour le profane, il n'y a pas d'éléments permettant d'identifier les camps en présence et l'enjeu du conflit, ni même simplement sa cause et ses manifestations poétiques. Le code de conduite des poètes d'expression swahilie veut un affrontement caché, hermétique et à la fois public, c'est-à-dire interprétable par les initiés que sont les poètes eux-mêmes.

Être poète semble impliquer par nature d'être inscrit dans une communauté en dialogue poétique et d'en connaître les tendances, les débats et les conflits. C'est cette interprétation que donne le poète Mathias E. Mnyampala à ses lecteurs, même s'il maintient des éléments dans le secret. Nous ne saurons par exemple pas quelle est l'identité de la personnalité tanzanienne qui a eu des difficultés en justice, ni même quelle a été la nature de ces difficultés et en définitive quel était l'enjeu des *malumbano* « palabres » ! Pour le profane, il n'y a ni palabres, ni conflit, ni enjeux, ni participants. Les éléments d'explications qui nous sont fournis sont là pour insister sur la résolution du conflit. Pour cela il fallait bien en révéler l'existence en reconstruisant les palabres pour ceux qui ne les avaient pas perçus mais sans aller jusqu'à en révéler les ressorts cachés. Cette discrétion est aussi un signe du respect de l'éthique policée des poètes d'expression swahilie. Le noyau du conflit est opaque sur le plan formel, nous ne saurions pas qu'il s'agit d'un dialogue si les poèmes le constituant n'étaient pas décrits comme étant en réponse les uns par rapport aux autres par Mathias E. Mnyampala et reproduits les uns à la suite des autres dans les feuillets dactylographiés ou le livret imprimé.

Par la suite, la nature dialogique des réponses faites des uns aux compositions des autres se manifeste plus clairement sur le plan formel. Des vers ou des extraits de vers sont repris dans des compositions nouvelles avec ou sans transformations syntaxiques, tel auteur est cité nommément ou telle question est posée de façon explicite.

Nous étudions les palabres en vers en tant que dialogues dans le livret publié où la coutume de discrétion ne peut que s'illustrer avec netteté en raison justement de la publication de ce livret par le *Chama Cha Washairi wa Kiswahili – Tanzania* ou « Association des Poètes de langue Swahilie – Tanzanie ». Nous soulignerons les éléments de divergence entre tapuscrit et livret imprimé. Des éléments du tapuscrit ne sont pas retenus en effet pour la publication.

1. Le noyau poétique opaque du conflit et le début des palabres poétiques : *Raha* « joie », *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle »

La poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi qui a enflammé les esprits et déclenché les palabres (*malumbano*) est présentée comme une simple « exhortation » (*mawaidha*) ou « sermon » par Mathias E. Mnyampala (deuxième annexe mhp6_7). Et il est vrai qu'à la lecture des seuls vers de cette composition (Cf Le déclencheur : *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi), le lecteur aura reçu une réflexion morale sur la futilité des plaisirs du monde et la vraie joie qui réside dans l'acceptation de son sort, le respect de la légalité et de l'obéissance à dieu¹⁸⁸.

Il n'y a pas d'indice clair dans le texte-même de *Raha* « joie » d'un conflit qui aurait vu se cristalliser des camps opposés au sujet de telle affaire judiciaire d'alors et de ses enjeux politiques et sociaux au niveau des élites tanzaniennes. La signification politique de ce poème est ailleurs. Elle se trouve justement dans l'esprit des autres poètes qui sont au fait des événements extérieurs à ce « sermon ». Mathias E. Mnyampala fait partie des initiés, lui qui va reconstruire l'ensemble de ces *malumbano*. Il distille une unique clef d'interprétation dans l'introduction datée du 20 avril 1965 (deuxième annexe mhp6_7) et tient le reste secret comme l'ont fait les autres participants des palabres. Une personne célèbre a été condamnée. Le poème *Raha* « joie » du Cheikh K. Amri Abedi et son message d'exhortation ont été interprétés comme une attaque de cet homme à terre. Un camp de poètes d'expression swahilie s'est formé pour exprimer sa défense de cette personnalité tandis qu'un autre camp a suivi le Cheikh dans son exhortation à la morale. Ces deux camps vont s'affronter dans une joute en vers écrits puis se réconcilier. C'est ce fil du dialogue par poèmes interposés, tous du genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers à

¹⁸⁸ Dieu est nommé par l'un de ses 99 neuf attributs, « *Jalali* », « Majesté » puisé dans la culture islamique.

hémistiches octosyllabiques, que Mathias E. Mnyampala nomme « palabres poétiques » (*malumbano ya ushairi*) et qu'il reconstitue dans une optique différente. Celle de montrer la possibilité de l'unité nationale dans ces palabres aboutis où se sont pourtant affrontés de nombreux poètes célèbres de différentes régions tanzaniennes.

Le déclencheur des palabres (*malumbano*) porte un sens hermétique si nous ne nous en remettons qu'au texte seul de la composition *Raha* « joie ». Il en sera de même des deux réponses antagonistes à *Raha* « joie » de Cheikh Amri Abedi. Pas de traces formelles d'un dialogue, aucun indice des enjeux du conflit et des camps en présence. C'est une *absence* de lien formellement marqué que nous devons décrire si nous étudions les textes seuls sans les explications et agencements de Mathias E. Mnyampala les accompagnant. Comme nous l'avons écrit plus haut, et il s'agit ici de réaliser l'exercice difficile de rendre manifeste une absence, le lecteur non-initié qui lirait successivement les trois compositions du noyau de départ des *malumbano* : *Raha* « joie », le déclencheur, puis ses deux réponses antagonistes : *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle » serait dans l'incapacité de les mettre en relation car elles sont justement écrites pour ne pas pouvoir y être mises par des profanes. Ni détails évènementiels, ni informations patronymiques ne sont communiqués. La signification des ces *malumbano* est aussi à l'extérieur des textes : dans les évènements qui les précèdent ou les accompagnent, dans les connaissances qu'en ont les poètes et dans leurs attitudes et positions vis-à-vis de ces évènements.

Cependant, ce sont bien des textes qui expriment le conflit et permettent, au moins dans la reconstruction de Mnyampala, de le régler sur le long cours des *malumbano ya ushairi* ou « palabres poétiques », où se succède les lutteurs. Ces palabres sont politiques également car le Cheikh Kaluta Amri Abedi en plus d'être un grand poète de langue swahilie et le premier théoricien des techniques de compositions poétiques en langue swahilie est aussi un homme de pouvoir et un homme d'Etat. Même si aucun élément ne nous est donné pour mieux comprendre le conflit, ses enjeux et ses participants, la prise de position du Cheikh dans *Raha* « joie » avait en puissance la capacité de générer des grands palabres car le poète qui s'exprimait était aussi le maire de Dar es Salaam – premier centre économique de la Tanzanie - et l'un des chefs spirituels de la communauté islamique des Ahmadis, très implantée et influente sur les plans politique et sociaux dans toute l'Afrique de l'Est. Une composition comme *Raha* « joie », écrite au moment de la chute ou des difficultés judiciaires

d'une personnalité importante de l'époque ne manquerait pas d'être interprétée par les initiés à l'aune de ces lieux de pouvoir depuis lesquels parlait le Cheikh Kaluta Amri Abedi même s'il le faisait à titre individuel, en tant que poème publié ce discours devenait public. Plus le sens était caché, plus les interprétations pouvaient foisonner. Parmi elles, celle de *Raha* « joie » comme une condamnation à la fois publique et secrète, un réquisitoire codé. Le palabre attendait donc des réponses antagonistes qui suivent en guise de plaidoyers et d'attaques.

La composition *Mtego* « piège » ne présente aucune marque formelle, de reprise d'élément textuel de *Raha* « joie » ou de termes d'adresses qui témoigneraient d'une relation entre ces deux compositions. Des vers du poème montrent cependant explicitement que *Mtego* est une réponse à une autre composition dont l'auteur est pris à parti et menacé de subir à l'identique la peine qu'il a infligée à son prochain (*mwenzi*) dans le refrain-même du dernier vers identique dans chacune des six strophes du poème :

MTEGO « le piège » (deuxième annexe myhp6_7) de Khamis Amani Khamis (Nyamaume) de Dodoma

strophe/*ubeti* 1

« *Kalamu tungali nazo, usambe*¹⁸⁹ *zimekatika.* Bien que des stylos nous ayons, ne dit pas qu'ils sont coupés

Tuyaonapo mauzo, kujibu hatuna shaka. Lorsque nous en voyons l'intérêt, de répondre nous n'avons pas d'hésitation,

¹⁸⁹ *Usambe* est une forme ancienne faite d'un subjonctif négatif « *-si-* » à la deuxième personne du singulier « *u-* » et de la racine verbale *-amba* « dire ». *Usambe* signifie donc littéralement « que tu ne dises pas » et se décompose comme le décrit Lenselaer : « **usambe** = usiambe ; mais en sw. actuel usiseme sera employé » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 :542). Le verbe dire n'est plus utilisé que sous sa forme applicative « *kuambia* » en *kiswahili sanifu* (standard), les formes comprenant la racine *-amba* seule étant des formes figées ou archaïsantes. Le langage poétique conserve la mémoire de ces formes et les utilise plus couramment que la *kiswahili* courant contemporain.

Mafumbo na mageuzo, si yenye kutuzunguka. Les énigmes et les transformations, ne sont pas de nature à nous égarer.

Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe. Le piège dans lequel tu l'as pris, demain tu y seras pris toi. »

La première strophe/*ubeti* ouvre une offensive écrite – comme le montre la référence aux stylos¹⁹⁰ « *kalamu* » - où il s'agit bien de « répondre » (*kujibu*) à quelqu'un de manière collective « *hatuna shaka* » « **nous** [c'est moi qui souligne NDT] *n'avons pas d'hésitation* ». Dans la première strophe/*ubeti*, c'est d'abord le caractère flou et trompeur de l'élément qui a constitué un déclencheur qui est évoqué :

« *Mafumbo na mageuzo, si yenye kutuzunguka.* » (deuxième annexe myhp6_7)

« Les énigmes et les transformations, ne sont pas de nature à nous égarer. »

Puis, L'élément déclencheur des palabres (*malumbano*) est précisé, partiellement, au niveau du deuxième vers de la troisième strophe/*ubeti*:

« *Na wewe umethubutu, makala kuyaandika.* » (deuxième annexe myhp6_7)

« Et toi tu as osé, un article de l'écrire. »

Le problème est bien le fait d'avoir écrit un article dans une certaine situation qui est jugée par l'auteur de *Mtego* « le piège » comme un manque hostile de convenance à la tradition et aux lois du groupe :

« *Mila na sheria zetu, zakataza kujicheka* » (deuxième annexe myhp6_7)

« Nos lois et la tradition, refusent de se tourner en ridicule »

¹⁹⁰ Le nom « *kalamu* » a pris un sens générique désignant les « crayons, plumes, stylos, etc » dans le *kiswahili* standard. Son étymologie se fonde sur le nom du calame qui est un morceau de bois taillé utilisé pour écrire sur des feuillets ou des papyrus à l'aide d'encre.

La poésie *Raha* « joie », suivant Mathias E. Mnyampala, a provoqué ce qu'il appelle des « palabres poétiques » (*malumbano ya kishairi*) :

« *lilileta malumbano ya kishairi* » (deuxième annexe myhp6_7)

« elle a apporté des palabres poétiques »

Elle a bien été comprise par certains poètes comme une offense, ce en dépit de ses codes et de son caractère essentiellement moral et religieux. La menace qui constitue le refrain de la composition *Mtego* « le piège » et se répercute dans son titre est claire :

« *Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.* » (deuxième annexe myhp6_7)

« Le piège où tu l'as pris, demain tu y seras pris toi. »

Elle matérialise la loi du Talion et en même temps respecte la tradition hermétique des palabres en vers en vigueur chez les poètes d'expression swahilie : si le conflit qui vient d'être ouvert se montre vif, nous ne savons ni de quel piège il s'agit, ni qui en ont été les premiers acteurs. Nous ne savons ni de quel article (*makala*) il s'agit, encore moins de la forme qu'il a prise ou du nom de son auteur, ni en quoi il aurait constitué un piège (*mtego*) ou une violation des lois et de la tradition d'un groupe qui se revendique comme tel mais dont l'identité reste indéterminée. Nous rappelons ici que c'est Mathias E. Mnyampala qui nous propose d'établir un lien entre les poèmes *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi de Dar es Salaam et *Mtego* « le piège » de Khamis Amani Khamis de Dodoma. Sans cette proposition, les deux compositions se liraient séparément sans que des marques formelles ou des analogies thématiques ne viennent nous conduire à établir une relation.

Par ailleurs, le contenu explicite de *Mtego* « le piège » nous semble plus être une critique du procédé consistant à attaquer un homme à terre, de façon brutale, qu'une prise de position d'un membre du « camp de l'homme à terre » contre celui de ses triomphateurs :

« *Jikumbuke ndugu yetu, kwani umeghafilika* » (deuxième annexe myhp6_7)

« Souviens-toi camarade, car tu as pressé les choses. »

Il s'agit du respect des traditions et des lois qui « refusent d'être tournées en ridicule » (deuxième annexe myhp6_7). De la prise en considération de l'affliction qui règnerait parmi les amis de l'homme à terre et de la convenance qui voudrait qu'aucune composition ou article (*makala*) ne viennent ajouter à sa détresse présente :

strophe/*ubeti* 4 :

« <i>Tumeudhika wenzio, kwa yale ulotamka,</i>	Nous sommes offensés nous tes prochains, de ce que tu as prononcé,
<i>Washangilia kilio, nduguyo kilomfika.</i>	Les compatissants au sanglot, de ce qui est advenu à ton parent,
<i>Wampigia hario, hadharani wamcheka,</i>	Tu cries hurra, en public tu te moques de lui,
<i>Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.</i>	Le piège dans lequel tu l'as pris, demain tu y seras pris toi. »

Il conviendrait de compatir, ou au minimum de demeurer silencieux, en pareil cas et non de se moquer bruyamment en public de la personne en détresse. Car ceci revient à faire honte non seulement à elle mais à ses proches, amis, parents ou alliés nous ne le saurons pas :

« *Sisi twaona aibu, na wewe washereheka.* » (deuxième annexe myhp8_9)

« Nous nous avons honte, et toi tu fais la fête. »

D'où le caractère réprobateur de cette composition et la promesse qu'elle contient d'une forme de revanche ou de vengeance. La composition suivante exprime la même chose : la condamnation de l'absence de compassion à l'égard de celui qui a été frappé d'un malheur et de ses proches. De même l'expression du sentiment contraire, c'est-à-dire la célébration et la réjouissance du malheur de l'autre par l'écriture et la publication d'un poème, est également attaquée. Ces comportements réprouvés sont une faute morale qui trouvera sa juste punition en l'action de dieu. Le monde est un cercle (*Dunia duara*) et le fautif sera justement puni lorsqu'il subira la même offense que celle qu'il a injustement infligée.

Dunia duara « le monde est un cercle » est la deuxième réponse antagoniste à la poésie *Raha* « joie » dans la présentation que nous en donne Mathias E. Mnyampala dans le livret. Nous lisons en effet dans le même paragraphe décrivant *Mtego* « le piège » et juste à la suite de cette description :

« *Halafu lilitokea shairi jingine la Bwana Mahmoud Hamdouniy (Jitukali) wa Dodoma.* »

(deuxième annexe myhp8_9)

« Ensuite une autre poésie apparut de Monsieur Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) de Dodoma. »

Mathias E. Mnyampala recompose donc un noyau initial du conflit où le Cheikh Kaluta Amri Abedi de Dar es Salaam et sa composition de genre SHAIRI *Raha* « joie » font l'objet par poèmes interposés d'une double contre-attaque par deux poètes de Dodoma, Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) et Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*). L'analogie entre *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle », en tant que réponses antagonistes à *Raha* « joie », est ici suggérée par le rapport de consécution des deux poésies dans le livret et leur introduction conjointe par un court paragraphe d'accompagnement écrit par Mnyampala. *Dunia duara* « le monde est un cercle » constitue la dernière et troisième composante du noyau de départ des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) dans le livret imprimé. Elle est accompagnée de trois autres poèmes du même auteur dans le tapuscrit (deuxième annexe myh11, myh12 et myh13), mais non publiés, dont la nature n'est plus aussi nettement antagoniste que *Dunia duara* « le monde est un cercle » voire comprend une dimension d'exhortation comme *Raha* « joie ». Le contraste et la constitution d'un noyau de départ sur la base de l'opposition entre *Raha* « joie » et ses deux réponses antagonistes en vers, *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle », sont maintenus et d'une certaines façons *accentués*, en ne publiant pas les trois autres poèmes de Mahmoud Hamdouniy. La construction du livret réserve au noyau de départ un caractère exclusivement agonistique pour laisser venir dans un deuxième temps des compositions allant dans le sens d'une solution au conflit et d'une réconciliation, ce qui passe nécessairement par des relativisations déjà présentes – *trop tôt* – dans les compositions non-publiées de Mahmoud Hamdouniy. Ces dernières sont *Dunia nyama ya tembo* « le monde est de la viande d'éléphant » qui reprend le texte d'un proverbe célèbre aux

interprétations naturellement multiples et fonctions des situations d'énonciation. Ici, dans le contexte d'une affaire judiciaire, nous pourrions comprendre que le mis en cause n'a finalement pas causé de tort si le monde comprend tellement de richesses que chacun pourra y tailler son morceau de viande sans nuire à l'autre, pourvu qu'il soit muni d'un couteau et décidé à s'en servir. C'était le cas dans la brousse ou la savane lorsqu'un éléphant avait été abattu par des chasseurs. Tout un village allait profiter de la viande pendant un long moment sans qu'il y ait, *a priori*, une source de conflit sur le partage tant la quantité de viande était grande en comparaison des besoins des villageois.

La composition *Mizani* « balance, mètre, mesure », quant à elle, insiste sur la correction du mètre dans les compositions en vers et appelle au respect du décompte correct des syllabes. Nous sommes loin d'une réponse antagoniste car il n'est question, *stricto sensu*, que de métrique. Cependant le nom *mizani* a trois sens en *kiswahili* sur lesquels joue l'auteur car tous trois sont pertinents dans le cas présent (Cf troisième annexe glossaire sg. MIZANI « mesure » (Classe 9)). Aussi des allusions sur le rapport d'analogie entre norme métrique et norme juridique sont présentes, ce qui nous renvoie incidemment à l'actualité judiciaire en cours et à la menace du piège qui se referme sur celui qui l'a posé. En effet, si le poème insiste sur la métrique et la mesure des syllabes ou mètre (*mizani*), l'autre sens du mot *mizani* « balance » n'est pas sans évoquer, chez les écrivains d'expression swahilie également, la balance de la justice. Le poète utilise les trois sens¹⁹¹ du nominal *mizani* : *mizani* 1 « balance », *mizani* 2 « mètre » et *mizani* 3 « mesure (qualité morale) » simultanément, mais toujours sous couvert du deuxième qui a trait à la métrique. Nous rappelons ici que les rapports entre poètes sont policés et discrets et que leur éthique répugnerait à l'expression d'une critique nominative, claire et directe. Ce code de bonne

¹⁹¹ Les sens du nom *mizani* sont décrits en détail dans le *Kamusi ya Kiswahili Sanifu*, dictionnaire monolingue de référence du *kiswahili sanifu* (standard) qui nous donne les trois définitions suivantes :

« mizani nm 1. chombo cha kupimia uzito wa vitu [...]
 2. idadi ya silabi katika mstari wa shairi au utenzi.
 3. utulivu wa fikira wa kumwezesha mtu apime jambo kwa busara. »

Soit en français :

« mizani n 1. [mizani 1 « **balance** » NDT] instrument pour mesurer le poids des objets [...]
 2. [mizani 2 « **mètre** » NDT] nombre de syllabes dans une ligne de [d'un poème de genre NDT] shairi ou d'utenzi.
 3. [mizani 3 « **mesure** » NDT] calme de la pensée permettant à une personne d'évaluer une affaire avec sagesse. »

conduite n'interdit pas cependant (favorise ?) l'expression d'opinions contraires voire de violentes critiques et des attaques, à condition de respecter ces conditions de confidentialité et de respect de l'adversaire.

Ainsi le premier vers de la quatrième strophe/*ubeti* établit un lien inattendu entre les balances métrique, morale et judiciaire. Le nominal *mizani* est toujours aussi ambigu et peut être interprété comme signifiant, le mètre (*mizani 2*) mais aussi la mesure (*mizani 3*) comme qualité morale. Le mauvais poète, celui qui ne maîtriserait pas le décompte des syllabes, c'est-à-dire le mètre (*mizani 2*) et le principe fondamental de la métrique classique qu'est le P.M. (Cf Le principe de la mesure (*mizani*) [P.M.]), passera devant un juge qui s'inscrit dans une institution dont le symbole est la balance (*mizani 1*). :

MIZANI « balance, mètre, mesure » (deuxième annexe myh12)

strophe/*ubeti* 4

« *Mizani uikabili, sijefikishwa kwa Jaji,*

La mesure fais-y face, que tu ne sois pas conduit chez le Juge,

Ichungue kiakili, utimu uridhishaji,

Examine la avec conscience, que tu atteignes la satisfaction,

Kupunjwa ni udhalili, jua kama mjuaji,

D'en manquer est une humiliation, sache-le en connaissance de cause,

Kama wewe ni mpimaji, chungua mizani yako.

Comme tu es celui qui évalue, examine ta [propre NDT] mesure. »

Mais le poète, sous couvert d'un appel au respect du mètre (*mizani 2*), envoie un message plus polémique et plus dur à l'intention de son interlocuteur à qui il s'adresse à la deuxième personne du singulier. C'est à une interrogation sur le bien fondé des évaluations de cet interlocuteur que le poète l'invite à se poser dans sa composition.

Ce qui implique de comprendre le nom *mizani* dans son rapport à la « balance » (*mizani* 1) ou symbole de l'institution judiciaire et le tempérament personnel de celui qui s'est de fait auto-proclamé juge, soit la « mesure » (*mizani* 3) dont il fait montre dans son jugement en vers. Ceci remet en question la qualité et la légitimité des jugements et évaluations qui pourraient être émis dans la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi.

La dernière et cinquième strophe/*ubeti* du poème est signée par son auteur « *Hamduni Jitu Kali* » dans le premier hémistiche octosyllabique du premier vers. Elle continue à la fois de traiter explicitement de métrique et de la mesure des syllabes (*mizani* 2). Tout en évoquant la religion et dieu, qui est nommé *Jalali* « Majesté » à la manière islamique. Comme dans *Raha* « joie » de Cheikh Kaluta Amri Abedi, dieu est la vraie et la seule source de mesure, c'est l'autorité fondamentale. L'homme n'est pas la mesure de toute chose dans cette approche et les évaluations humaines trouvent leur transcendance dans la loi et la justice divine. Cette composition est aussi un appel à l'humilité et à la relativisation de la possibilité de justice des hommes. A nouveau, ce poème indique une voie de sortie religieuse des palabres qui intervient beaucoup trop tôt pour être reprise par Mathias E. Mnyampala dans le livret imprimé des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*). Mnyampala choisit de créer un noyau initial des palabres, clivé, sous tension et clairement composé de deux camps antagonistes. Sa démonstration d'unité nationale n'en sera que plus éclatante une fois les palabres dénoués, tranchés et les poètes tanzaniens d'expression swahilie réconciliés :

(deuxième annexe myh12) ; strophe/*ubeti* 5 :

« *Hamduni Jitu Kali, hapa tama utungaji,*

Hamduni Jitu Kali, ici achève la composition,

Namhofu Jalali, mvika watu mataji,

Je crains la Majesté, celui qui donne les couronnes,

Ndiye peka na Azali, wote watirikaji,

C'est lui le seul sans début ni fin, tous ne faisons que passer¹⁹²,

Kama wewe ni mpimaji, chungua mizani yako.

Comme tu es celui qui évalue, examine ta [propre NDT] mesure. »

Rendre justice, comme composer un poème demande une grande rigueur et de l'humilité. Le poème *Mizani* « balance, mètre, mesure » de *Jitukali* permettrait d'interroger la démarche entreprise dans *Raha* « joie ». Il y a toujours dans une exhortation le risque de dépasser la mesure et de prendre la place qui revient à dieu dans la définition des règles et l'exercice de la justice. *Raha* « joie » est bien une composition en vers et la mesure en syllabes (*mizani*) en est soignée. Mais sur le plan de la justice et de la morale ne s'arroge-t-elle pas, en faisant référence elle-même à dieu (*Jalali* « Majesté ») le privilège divin de rendre la vraie justice ? La composition *Raha* « joie », en plus d'être inconvenante ferait aussi montre d'un manque d'humilité mais nous ne poursuivons pas plus avant ce qui n'est qu'une interprétation de notre part. Car si la composition *Mizani* n'a pas en effet été retenue et présentée dans le livret imprimé des *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques », le lien que nous établissons existe bel et bien dans les feuillets du tapuscrit mais il a été effacé lors de la publication. Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) a invoqué le nom de dieu par son 42^{ème} attribut suivant la tradition musulmane, *Al-Jalil*, « celui qui est parfaitement exempt d'être comparé à ses créatures » (MANDEL KHÂN, G. *et al*, 2009) exactement comme le fait le Cheikh Kaluta Amri Abedi dans sa composition *Raha* « joie ». La présence dans les dernières strophes des compositions *Raha* et *Mizani* de ce même nom swahilisé d'un attribut de dieu, *Jalali* « Majesté » (deuxième annexe myh9 *Raha* dernière strophe, deuxième hémistiche du troisième vers et deuxième annexe myh12 *Mizani* dernière strophe, premier hémistiche deuxième vers) est-elle fortuite ou s'agit-il d'une référence implicite faite par Mahmoud Hamdouniy à la composition *Raha* « joie » ?

Enfin, *Hujuvywa asiyejua* « Celui qui ne sait pas reçoit une leçon » reprend le proverbe qui consiste à dire que celui ou celle qui n'a pas eu l'occasion d'être instruit dans sa famille ou à l'école, recevra une leçon du monde ou aura l'intuition brusque de la vérité « *au*

¹⁹² Littéralement « *watirikaji* » signifie « ceux qui s'écoulent ».

hutabanahiswa». Nous pouvons proposer l'interprétation suivante comme une nouvelle relativisation de la situation délicate en cours pour la personne célèbre. Cette situation est réinscrite dans une forme de naturalité et donc de normalité. Par ailleurs, Mathias E. Mnyampala décrit cette composition comme une ouverture, « *zinduo* », ou délivrance d'un sort dans l'introduction brève qu'il en fait dans le feuillet myh12 :

«*Nalo hili lifuatalo ni katika malumbano hayo ambayo hayakugusa utusi wala jina la mtu. Sheikh Mahmoud alitoa zinduo hilo akisema :-* »

« Et la [poésie NDT] suivante se situe dans ces palabres qui n'ont touché ni à l'insulte ni au nom d'une personne. Cheikh Mahmoud a fourni cette ouverture en disant [...] »

Le caractère policé des palabres est rappelé car il en constitue l'une des valeurs fondamentales dans l'éthique de la discussion entre poètes d'expression swahilie : respect mutuel et discrétion. Cette ouverture (*zinduo*) ne sera pas publiée et seuls restent au début des palabres imprimés et (re)construits, le poème déclencheur, *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi, *Mtego* « le piège » de Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) et la composition *Dunia duara* « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*). Dans le livret imprimé, il y a la création d'une séquence entre, d'abord un début du conflit ou palabre par trois compositions agonistes, puis un déploiement des palabres (*malumbano*) dans des compositions qui introduisent des éléments de relativisation du conflit, que leurs auteurs se trouvent dans un camp ou dans l'autre. Les compositions de Mahmoud Hamdouniy qui formaient un tout dans le palabre en vers réel ont été triées dans le palabre en vers construit sur cette base par Mathias E. Mnyampala et publié pour assurer cette claire ligne de démarcation entre un noyau conflictuel et des compositions relativisantes.

Dunia duara « le monde est un cercle » est ainsi la seule poésie publiée depuis le corpus de Mahmoud Hamdouniy. Elle présente un caractère d'antagonisme plus marqué à *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Ce, à la fois sur le plan formel par la reprise de ce nom *raha* « joie » dans le troisième vers de la quatrième strophe/*ubeti* :

« *Si raha wala nasaba, bali ni midukoduko* » (deuxième annexe myhp8_9)

« Ce n'est pas de la joie ni sa parenté, mais de la confusion »

Et surtout dans la dernière strophe/*ubeti* où ce nom *raha* vient modifier le texte du refrain qui avait prévalu jusque là. Il y a aussi l'emploi d'expressions relatives aux affects de manière métaphorique : *dhoruba* « orage » (deuxième annexe myhp8_9) ou non : *chuki* « haine » (deuxième annexe myhp8_9). La composition présente par ailleurs une analogie thématique avec *Mtego* « le piège » qui souligne la dimension éthique du conflit généré par l'écriture de *Raha*. L'existence d'une communication réelle en vers entre poètes est ici vérifiable pour le non-initié, même s'il aurait été difficile de s'en apercevoir sans l'intervention de Mnyampala. C'est un manque de compassion et la haine qu'il provoque en retour qui est reproché à des interlocuteurs qui ne sont pas nommés explicitement. L'expression des sentiments est nettement plus importante dans cette dernière composition du noyau de départ du palabre. Nous rappelons qu'elle se trouve accompagnée de compositions plus apaisées du même auteur dans la partie inédite de ce palabre en vers.

De fait Mathias E. Myampala renforce les thèmes de la critique – absence de compassion, arrogance - de *Raha* « joie » déjà introduits par *Mtego* « le piège » et referme le noyau de départ sur l'expression d'affects de colère et de tristesse mêlés. Le reproche du manque d'amour, de passion (*huba*) pour l'autre, se fonde sur l'un des piliers du code d'éthique des poètes, mais aussi de la communauté islamique de l'Ahmadiyya que dirige le Cheikh Kaluta Amri Abedi. La critique est vive, acerbe, personnelle mais reste adressée à un destinataire anonyme :

DUNIA DUARA « le monde est un cercle » (deuxième annexe myhp8_9), Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) de Dodoma

strophe/*ubeti* 1

Nakujua huna huba, nadhani ni badiliko,

Je te connais tu n'as pas d'amour, je suppose que c'est le changement,

Badiliko la kushiba, kwa dalili ya tamko,

Le changement d'être rassasié, par des indices manifestes,

Njia yenu ina miba, mwakichafua kivuko,

Votre chemin a des épines, quand vous
salissez le gué,

Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

Le monde est un tour, sache que le
monde est un cercle. »

[...]

strophe/*ubeti* 5

« *Nawe ungeomba toba, yalomkuta mwenzako,*

Si toi tu avais montré du repentir¹⁹³, pour
ce qui a frappé ton camarade,

Wasije wakakubeba, ukakosa lalamiko,

Et qu'ils ne viennent pas te soutenir, que
tu ne reçoives point de compassion,

Tukalia masuhuba, machozi mtiririko,

Alors nous avons pleuré les amis, un
torrent de larmes,

Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

Le monde est un tour, sâche que le
monde est un cercle. »

strophe/*ubeti* 6

« *Chuki nyingi mumebeba, hamjali maudhiko,*

Beaucoup de haine vous avez versée,
vous ne vous souciez pas des peines,

Tunapitisha hesaba, kungoja yenu maziko,

Nous tenons les comptes, et attendons
les vôtres de funérailles,

¹⁹³ *Toba* signifie littéralement « remord, repentir » et nous avons voulu conserver ce sens dans la traduction car il comprend une dimension religieuse qui se retrouve en d'autres endroits de la composition et des palabres. Cependant la locution verbale « *kuomba toba* » signifie « demander pardon » et serait aussi une proposition de traduction valide.

Leo mumo kwenye ghuba, cheleeni mafuriko,

Aujourd'hui vous êtes dans la baie, ayez
crainte de la crue,

Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

Le monde est un tour, sâche que le
monde est un cercle. »

Le poème s'adresse à un individu à la deuxième personne du singulier *u-* « tu » dans la cinquième strophe/*ubeti* puis à un groupe à la deuxième personne du pluriel *mu-*¹⁹⁴ « vous » dans la sixième strophe/*ubeti*. Mais toujours le refrain est au singulier : « *Le monde est un tour, sâche que le monde est un cercle* ».

Il contient la promesse d'un revers de fortune et d'une punition en raison de l'offense qui a été commise par ces interlocuteurs : « Aujourd'hui vous êtes dans la baie, ayez crainte de la crue ». C'est un groupe également qui exprime sa colère et sa détresse : « Alors nous avons pleuré les amis, un torrent de larmes ». Ce qui est reproché est l'écriture-même de *Raha* « joie ». C'est cette composition qui a rendu évidente l'absence de compassion qui a été ensuite source de détestation ou de haine (*chuki*) et de peines (*maudhiko*). Il y a aussi l'expression d'un sentiment d'injustice à l'égard d'un individu et d'un groupe qui lui est lié : « Si toi tu avais montré du repentir [...] qu'ils ne viennent pas te soutenir, que tu ne reçoives point de compassion [...] ». Le « camp de l'homme à terre » est en deuil et a demandé pardon tandis que le « camp de *Raha* » n'a pas respecté cette douleur et au contraire a exprimé précisément sa « joie » (*raha*).

La composition *Raha*, le déclencheur des palabres (*malumbano*), est aussi dans cette optique la cause première des palabres. Il ne s'agit plus d'une cause située dans un enjeu extérieur, extra-littéraire, social ou politique. Il y a un déplacement du conflit d'une réalité historique - qu'il ne nous est par permis d'aborder en raison du manque d'information - vers une question de morale exprimée en vers et suivant les codes des palabres poétiques. Ce recentrement dans une négociation poétique, non plus de la réalité judiciaire du moment et

¹⁹⁴ La forme *mu-* de la deuxième personne du pluriel n'existe pas en *kiswahili sanifu* (standard) qui utilise la forme consonnantique *m-*. *Mu-* est présente actuellement dans d'autres langues bantoues et dans les textes de la poésie classique swahilie. Notamment les textes du XIX^{ème} siècle et des siècles précédents. La langue poétique se montre donc ici plus conservatrice que la langue standard. Sur le plan de la métrique, les formes *mu-* ou *m-* constituent également une syllabe unique et l'emploi de l'une ou de l'autre forme est d'un effet indifférent quant au mètre. Le choix pratiqué est donc stylistique. Il rattache cette poésie à la poésie classique.

de ses conséquences mais d'une question d'éthique des poètes d'expression swahilie soulevée par l'écriture et la publication de la poésie *Raha* « joie » nous semble être la voie d'un premier apaisement des participants à la joute. Il ne s'agit plus en effet de traiter de la réalité apparemment sensible à laquelle ferait écho *Raha* « joie » mais de *la façon* dont *Raha* fait écho à cette réalité, de son caractère moral ou non.

Raha « joie » contient elle-même un enseignement moral (*waadhi*). Il est à remarquer que les protagonistes trouvent dès le début des palabres un langage commun – celui de l'éthique des poètes et de la morale religieuse – qui les rapproche et les fait s'éloigner du conflit qui a pu advenir dans le monde de tous les jours et trouver des traductions judiciaires. Ici l'on va négocier, s'affronter, au sujet de l'éthique et de la nature morale de la composition *Raha* « joie ».

Le texte tend vers une communication entre les poètes plus marquée formellement dans cette composition, même si seuls les initiés, dont fait partie Mathias E. Mnyampala, pourraient déchiffrer le message et établir de manière certaine une relation entre les trois compositions de départ. Sur le plan formel, il est question de *Raha* dans cette composition qui referme le noyau initial. Une première fois dans le troisième vers de la quatrième strophe/*ubeti* :

« *Si raha wala nasaba, bali ni midukoduko* » (deuxième annexe myhp8_9)

« Ce n'est pas de la joie ni sa parenté, mais de la confusion¹⁹⁵ »

La notion de « joie » y est donc contestée une première fois, critiquée dans son adéquation à la situation réelle de l'homme à terre et redéfinie de manière négative. Mais c'est surtout à un emplacement beaucoup plus stratégique et significatif dans la construction métrique de ce poème de genre SHAIRI à refrain que le nom *raha* intervient. Il vient en effet dans le vers final de la strophe/*ubeti* finale où il modifie la première partie du refrain. Il s'agit de la seule

¹⁹⁵ Le nom *duko* est donné comme synonyme de *wasiwasi* « soucis, tracas », *fazaa* « difficulté, embarras » dans le dictionnaire des synonymes (MOHAMED ABDULLA MOHAMMED *et al*, 2008 : 47). Il dénote par ailleurs une personne qui n'entend pas ou pas complètement ce qu'on lui dit (TUKI, 2004 : 69). Le nom *midukoduko* est absent des dictionnaires en notre possession et nous ne pouvons donc proposer qu'une hypothèse quant à son sens en tenant compte du changement de classe nominale (passage en cl.4) et de la duplication du thème *duko*, à valeur probablement intensive. Nous proposons la traduction « confusion » qui nous semble entretenir un rapport sémantique avec les notions de « soucis », d'« être sourd » et la duplication thématique.

modification du refrain dans toute la composition et elle est réalisée à la fin comme pour mieux faire passer un message. Ceci constitue une remarquable mise en relief de ce nom *raha*, ainsi que de la composition éponyme. Le refrain qui prévaut dans les six premières strophes/*beti* est le suivant : « Le monde est un tour, sâche que le monde est un cercle. ». Nous avons vu plus haut qu'il s'agit de l'annonce de la punition naturelle de celui qui a offensé le « camp de l'homme à terre » ainsi que de ses partisans.

En dernière strophe/*ubeti* le refrain inscrit le nom de *raha* « joie » dans cette annonce et en précise le contenu. Le refrain devient : « **Joie ou changement** [c'est moi qui souligne NDT], sâche que le monde est un cercle. ». Les deux parties du refrain (qui correspondent chacune à un hémistiche octosyllabique dans la composition originale) sont analogues sur le plan sémantique : « le monde est un tour » ou « le monde est un cercle » affirment de deux façons quasi-synonymes la même réalité et les prévisions qu'elle permet. En changer une, la première par « Joie ou changement » nous semble établir un lien formel entre *Raha* « joie » et *Dunia duara* « le monde est un cercle ». Il y a là la matérialisation du fait que l'auteur de *Dunia duara* répond à la composition *Raha* de Cheikh Kaluta Amri Abedi. La composition *Raha* est située dans la perspective de l'annonce d'une punition en raison de la nature même du monde qui est circulaire. Si le changement (*badiliko*) est dans la nature des choses, la joie (*raha*) est appelée à disparaître dans une des phases de la rotation (*mzunguko*) du monde. C'est bien à la joie, et probablement à la composition éponyme dans le cadre des palabres en vers, que l'annonce d'un juste retour des choses est adressée. Il s'agit de l'application de la loi du Talion à l'égard de celui et de ceux qui n'ont pas respecté la peine du « camp de l'homme à terre ». Il s'agit de la même logique que celle exprimée dans *Mtego* « le piège », la première réponse antagoniste à *Raha*. Comme le piège se refermera sur l'injuste qui a pris un homme à terre avec son aide, le monde est un cercle où la joie n'est pas durable pour celui qui a transgressé les règles du groupe. En définitive, c'est en la justice divine qu'il faut se confier. C'est elle qui entretient le mouvement du monde et lui fournit une transcendance. La référence à dieu intervient dans la dernière strophe/*ubeti* qui comporte également la mention de la joie (*raha*) dans une modification faite pour être remarquée du refrain. Au final, c'est dieu qui jugera et la composition *Raha* a donné des signes laissant penser que la décision ne sera pas favorable à son auteur.

Les palabres s'ouvrent sur une opposition violente entre deux camps. Le « camp de l'homme à terre » est défendu en vers par deux poètes chevronnés et célèbres, Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) et Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*), tous deux de Dodoma. Le « camp de *Raha* » est représenté par le Cheikh Kaluta Amri Abedi de Dar es Salaam, lui aussi un maître-poète, homme politique de premier plan et grand dignitaire musulman renommé et célèbre. Sur le plan de la géopolitique nationale, deux villes entrent en lice : Dar es Salaam, capitale économique de la Tanzanie, qui est aussi la capitale administrative à l'époque de la rédaction de ces palabres en vers, et Dodoma, la future capitale fédérale et pour l'heure le grand centre régional de l'Ugogo. La tension est vive, mais, si d'une certaine manière Mathias E. Mnyampala choisit de nous la montrer de cette manière, c'est que sa résolution effective va dans le sens d'une démonstration d'unité nationale. Les palabres se règlent et se résolvent car dès le départ les antagonistes déplacent l'enjeu de la négociation du judiciaire et du social vers l'éthique. Il ne s'agit pas de renégocier une affaire qui a déjà trouvé sa solution au tribunal mais de se poser la question de la moralité de l'écriture de *Raha* « joie ». Cette question possède une double dimension sur le plan éthique. Il y a d'une part le code de conduite des poètes et les règles d'engagement dans les palabres poétiques, mais aussi la question de la morale religieuse. L'appel au monde, à la nature des choses, est aussi un appel à la transcendance divine qui réglera nécessairement le cours des affaires du « camp de *Raha* » et des palabres en eux-mêmes.

Les premiers poètes à se lancer dans les palabres portent tous des prénoms musulmans et la façon de nommer dieu se fait selon la tradition islamique. Dieu est en effet nommé au moyen de ses 99 attributs, noms swahilisés depuis la langue arabe : *Jalali* « Majesté », *Raba* « le Puissant », etc. La poésie swahilie classique est elle aussi ancrée dans un imaginaire islamique mais, avec l'expansion de grande ampleur de la langue swahilie aux XIX^{ème} et au XX^{ème} siècles, cette langue est devenue versatile sur le plan de la sémantique du religieux. Des missions chrétiennes, en grand nombre, ont choisi le *kiswahili* pour traduire la *Bible* et exprimer leur prosélytisme. C'est dans une mission catholique que Mathias E. Mnyampala a trouvé sa future langue d'écriture et sa foi (Cf L'alphabétisation de 1933). Emprunter les formes classiques de la poésie – ici le genre SHAIRI – dire « Dieu » à la manière musulmane ce n'est plus, depuis le XIX^{ème} siècle, revendiquer une identité islamique. Le message chrétien est également passé en *kiswahili* en reprenant ces mêmes formes et ces mêmes

dénominations. Les auteurs se comprennent car ils font référence à un dieu unique. A l'inverse du cours historique des monothéismes qui a connu le christianisme avant l'islam, dans l'histoire linguistique de la pensée religieuse en *kiswahili*, c'est l'islam qui préexiste avec son lexique et ses références théologiques et culturelles quand elles ont été traduites de l'arabe en *kiswahili*. La traduction du *Coran* est prohibée par la religion mais pas la traduction de la vie du prophète et de la vie des saints. Ce qui a alimenté le lexique religieux swahili. Puis des traductions du *Coran*, présentées comme des commentaires (*tafsiri*) ont suivi en donnant une forme phonologique swahilie à un nombre important de racines arabes. Le christianisme est venu puiser dans ce fond lexical et a diffusé son message avec son aide. L'emploi des formes lexicales islamiques n'exclut pas les auteurs non-musulmans des palabres. Les auteurs non-musulmans reprendront ces même formes qui témoignent plus de la connaissance des formes classiques et du registre élevé de la langue poétique swahilie. Ce langage commun de l'éthique poétique et religieuse, exprimé dans le respect des normes de la poésie classique d'expression swahilie est une première étape vers une résolution du conflit. Il faudra ensuite que se poursuivent les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) pour qu'ils progressent vers leur solution et la réconciliation des protagonistes :

Septième et dernière strophe/*ubeti* de *Dunia duara* (deuxième annexe myhp8_9)

« *Kaditamati ni Raba, aletae farijiko,*

En définitive c'est le Seigneur, qui apporte la consolation,

*Rabi*¹⁹⁶ *asie niaba, wala asie lingiko,*

Le Maître de toutes choses qui n'a ni représentant, ni son pareil,

¹⁹⁶ Le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) nous donne la définition suivante, mêlée de références d'origine arabo-islamique et de références d'origine linguistique *bantu* quant au nom de Dieu : « **Rabana**² *pia Rabi nm jina litumikalo kumtaja Mwenyezi Mungu ; Mola* », « **Rabana**² aussi **Rabi nm** nom utilisé pour nommer Dieu Tout-Puissant ; le Seigneur » (TUKI, 2004 : 345). Nous choisissons de faire varier la traduction en français comme le poète a fait varier les sons.

Na dua ziwe mujaba, ziwe kabuli kuliko,

Et [qui fait NDT] que les prières obtiennent réponses, et soient de plus acceptées,

Raha au badiliko, jua dunia duara.

Joie ou changement, sâche que le monde est un cercle. »

2. Définition et négociation de la dimension éthique et religieuse par Mathias E.

Mnyampala dans *Ni waadhi ushairi* « c'est une exhortation la poésie »

La composition qui suit immédiatement l'ouverture des palabres dans le livret imprimé est de Mathias E. Mnyampala. Comme nous l'avons vu, le chapelet des palabres s'égrène en des poèmes uniquement du genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers répartis en hémistiches octosyllabiques (Cf Agencement et structure métrique des poèmes) et ce poème confirme la règle qui ne souffre pas d'exception. Mathias E. Mnyampala y réaffirme la dimension éthique qui anime le palabre et donne sa propre position et inscription dans les palabres en cours. Pour Mnyampala, la composition *Raha* « joie », comme d'autres compositions poétiques, contient un enseignement moral propre à une exhortation ou un sermon (*waadhi*) tenu dans un lieu de culte, discours qui, en tant que tel, ne vise personne en particulier et tend vers l'édification des lecteurs.

La question consistant à se poser la moralité de telle ou telle poésie particulière est absurde si cette poésie contient déjà un enseignement moral et le professe en une exhortation en vers. Dans ce raisonnement, l'approche éthique choisie par les antagonistes du Cheikh Kaluta Amri Abedi se neutralise d'elle-même car elle renvoie à la nature de certaines œuvres qui sont des exhortations. L'enseignement moral contenu par l'œuvre évacue la question de l'éthique de son écriture au regard d'une situation particulière car une exhortation faite à un public général, qui est de surcroît ignorant de l'enjeu ésotérique des palabres, ne constitue pas une offense publique. Considérée ainsi, en évacuant la question du double langage des poèmes, codé et public, pour la réduire à la seule dimension exotérique, la composition *Raha* « joie » peut tout aussi bien être lue comme un appel à la réflexion du lecteur sur la vanité et la futilité des possessions matérielles et du danger de les acquérir illégalement sous le regard de dieu.

Mnyampala aborde de la même façon la question religieuse. Dieu ne jugera pas négativement l'auteur d'une exhortation car elle ne fait qu'exprimer, avec les talents et les faiblesses de l'auteur, la volonté de dieu, sa justice et l'attitude morale qu'il convient d'adopter. Ici, Mathias E. Mnyampala, auteur chrétien qui a été reconnu par ses pairs comme un maître de la poésie swahilie classique, reprend comme nous l'avions annoncé plus haut le mode de désignation islamique, fondé par la doctrine islamique, de dieu par ses attributs, en l'occurrence le nominal swahili « *Kahari* » qui traduit le nom arabe du 16^{ème} attribut de dieu, *Al-Qahhār* : « celui qui est tout puissant à soumettre toute création à sa volonté » (MANDEL KHÂN, G. *et al*, 2009).

Un dictionnaire monolingue du *kiswahili sanifu* (standard) n'oublie pas cette étymologie et ce sens islamique précis :

« **Kahari**¹ nm (*kd*) *jina mojawapo la Mwenyezi Mungu ; Mwenye Nguvu* » (TUKI, 2004 : 139)

« **Kahari**¹ n (rel.) l'un des noms de dieu Tout-Puissant ; Celui qui a la Puissance »

Cette définition est remarquable dans le sens où elle provient du dictionnaire de référence du *kiswahili* standard pour la Tanzanie et qu'elle mêle l'étymologie islamique à des racines *bantu* non-spécifiques sur le plan religieux, *Mwenye Nguvu* « Celui qui à la Puissance » et *Mwenyezi Mungu* « Dieu Tout-Puissant », dans la même entrée lexicale d'origine islamique. Ces notions de « Puissance » (*Nguvu* et *Ezi*) et de « Dieu » (*Mungu*) sont fondées sur des racines *bantu* de la langue swahilie qui appellent à une interprétation religieuse générale, sans indication de la croyance de celui ou celle qui les utilise. En retour, cette définition entérine la description lexicographique du terme *Kahari* qui se trouve être utilisé de manière religieuse générale et non-spécifique par certains auteurs, même si d'autres l'utilisent dans un sens restreint à la foi musulmane. Les termes *bantu* pourraient aussi être restreints aux religions traditionnelles africaines¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Les populations ethniquement swahilies, elles-mêmes réputées musulmanes, *ne présentent pas un degré homogène d'islamisation*. Une autre religion est pratiquée en parallèle ou de manière syncrétique par certains *Waswahili*. L'une de ses manifestations concrètes est l'existence de lieux – les *mizimu* – dédiés, dans la forêt ou à l'abri des regards, à la communication avec les esprits (*mizimu* également) des morts. L'islam swahili reste une question passionnante et ouverte quant à sa définition.

Le *kiswahili* porte en son sein une forme d'inter-confessionnalité ou de versalité de son lexique religieux. Ce qui se manifeste ici est l'emploi non-islamique fait par Mathias E. Mnyampala, du nom d'un des 99 attributs islamiques de dieu, précisément du 16^{ème}, *Kahari*. Il s'agit d'une pratique poétique qui puise dans le fonds du lexique religieux des formes les plus anciennes et classiques de la poésie swahilie. La langue poétique est extraordinairement conservatrice – de formes dialectales ou lexicales, de structures syntaxiques – mais au fur et à mesure des siècles et de l'expansion du *kiswahili* et de ses arts poétiques jusqu'à plus de 3000 kilomètres à l'intérieur du continent africain, les formes conservées ont pris une signification générique quant à la notion de « Dieu ». Cette tendance s'observe dans la langue poétique quand elle rencontre la zone de grande expansion du *kiswahili* et la multitude de peuples, et donc de croyances, qu'elle recouvre. Mais elle se rencontre aussi dans la langue courante comme le laisse augurer une définition d'interprétation potentiellement multiconfessionnelle comme celle du dictionnaire vue précédemment (*vide supra*).

Mathias E. Mnyampala refermera par ailleurs sa composition sur le nom d'origine *bantu* de dieu « *Mungu* » qui nous semble avoir dans ce poème la même référence que « *Kahari* ». Le dernier vers du poème va ainsi aller beaucoup plus loin dans la direction d'une absolution de la composition du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Si la poésie *Raha* « joie » est une exhortation (*waadhi*), il s'agit aussi des « nouvelles de Dieu » ou « *mahubiri ya Mungu* ». Dans ce cas qui oserait les contester dans les palabres, même dans un poème écrit avec prudence en vers ? La question de la moralité du poète qui annonce les nouvelles de dieu a-t-elle autre chose qu'une réponse évidente comme solution ? La référence divine et la dimension d'exhortation de *Raha* « joie » écartent ici la possibilité de toute critique.

Les deux réponses antagonistes à *Raha* que sont *Mtego* et *Dunia duara*, ce sont elles qui sont fautives car elles sont le fruit de suppositions (*dhana*) non-vérifiées qui, à la fois ont ignoré la nature divine de la parole de l'exhortation en vers et n'ont pas hésité à jeter l'anathème sur leur auteur, humble relais des paroles divines. Les palabres pourraient se refermer ici car l'approche de la critique religieuse et éthique faite par les deux antagonistes de Dodoma s'exclut d'elle-même selon l'interprétation de Mathias E. Mnyampala lorsqu'il est question de composition poétique d'exhortation fondée religieusement et moralement. De plus, le caractère d'exhortation de la composition *Raha* « joie » – qui la dispenserait de

toute critique et rendrait même la critique immorale – peut fortement être déduit de la qualité de grand dignitaire musulman du Cheikh Kaluta Amri Abedi qui était alors l’un des chefs spirituels de la communauté *Ahmadiyya* en Tanzanie suite à ses études de théologie à Rabwah au Pakistan et son retour à Dar es Salaam. Les Cheikhs *Nyamaume* et *Jitukali* n’étaient peut être pas des musulmans Ahmadis mais si la langue poétique se veut inter-confessionnelle, le message émis par le catholique Mnyampala est très compréhensible : les exhortations poétiques ont un caractère *sacré*. C’est effectivement la référence au sacré qui arrêtera les palabres et leur apportera une issue. Mais alors le sacré se sera déplacé, dans un deuxième moment, de la religion vers l’autorité politique centrale et unificatrice de l’administration. Et avant cette solution, les auteurs de continuer leur joute poétique par poèmes de genre SHAIRI interposés.

NI WAADHI USHAIRI « C’est une exhortation la poésie » (deuxième annexe myhp8_9),
Mathias E. Mnyampala

Strophe/*ubeti* 1

« *Sahibu zangu sahibu, sahibu zangu mahiri,*

Amis mes amis, mes amis adroits,

Mahiri wa kuratibu, watunzi wa tabasuri,

Adroits dans l’agencement,
compositeurs de bon sens,

Dhana zenu¹⁹⁸ zimeghibu, jinsi mlivyofikiri,

Vos suppositions sont absentes,
de la façon dont vous pensez,

Ni waadhi ushairi, huadibu walimwengu.

C’est une exhortation la poésie,
elle éduque les êtres humains.

¹⁹⁸ C’est aux antagonistes Khamis Amani Khamis et Mahmoud Hamdouniy que Mathias E. Mnyampala répond. Mais on ne le sait que parce que c’est annoncé dans la phrase d’introduction de cette composition.

Strophe/*ubeti* 2

Huadibu walimwengu, ili wawe na hadhari,

Elles éduquent les êtres humains,
afin qu'ils fassent attention,

Yawaepuke machungu, mashaibu na jibari,

Qu'elles leur fassent éviter les
choses amères, [aux NDT]
vieillards et jeunes,

Na humpendeza Mungu, huvuta njema sururi,

Et elles plaisent à Dieu, elles
attirent la bonne chance,

Ni waadhi ushairi, wenye mema na machungu.

C'est une exhortation la poésie,
qui a du bon et de l'amer.

Strophe/*ubeti* 3

Ushairi ni waadhi, watowao washairi,

La poésie est une exhortation, que
délivrent les poètes,

Ya furaha na kuudhi, kwa unyonge na fahari,

De joie et de contrariété, de
misère et de fierté,

Huwaridhisha baadhi, na wengine hupata mori,

Elle fait plaisir à certains, et
d'autres deviennent furieux,

Ni waadhi ushairi, hutuondolea ukungu.

C'est une exhortation la poésie,
elle dissipe pour nous le
brouillard,

[...]

Strophe/*ubeti* 6

Ushairi si ghaidhi, wa kuchekana dosari,

La poésie n'est pas un accès de colère, à se moquer de nos fautes,

Kutangazana maradhi, mwenye waba kumwaziri,

D'annoncer une maladie, le pestiféré de l'humilier,

Na hino¹⁹⁹ siyo gharadhi, twamchukiza Kahari,

Et ceci n'est pas l'intention, nous offensoons le Puissant,

Ni waadhi ushairi, asili yake ya tangu.

C'est une exhortation la poésie, son origine première.

[...] »

Dans la sixième strophe/*ubeti*, Mathias E. Mnyampala reconnaît que si une composition calomnie une personne ou rend publique une faute (*dosari*) ou une maladie (*maradhi*), il s'agit d'une offense à Dieu. C'est une assertion complexe. La faute morale que pourrait contenir *Raha* « joie » de Kaluta Amri Abedi, si elle avait un rapport avec les difficultés de l'homme à terre, est reconnue car une exhortation ne peut être dirigée contre une personne. La faute que présenterait *Raha* « joie », qui est dénoncée et exposée par Khamis Amani Khamis et Mahmoud Hamdouniy dans leur deux poèmes antagonistes est donc reconnue ici et qualifiée comme ils le font de faute morale. Mais dans le même mouvement cette faute éventuelle de *Raha* est évacuée (et la critique avec) s'il est précisé que cette composition est une simple exhortation. L'aveu à demi mot de la possibilité d'une faute morale quant à l'écriture de *Raha* consiste en même temps la négation de cette faute par la limitation de *Raha* « joie » au strict cadre de l'exhortation non-nominative. Cette *négociation* des données initiales – qui est caractéristique des palabres – à aussi un prix sur le plan symbolique : le « camp de *Raha* » renonce publiquement à son réquisitoire contre « l'homme à terre » au profit d'une exhortation plus générale. Ceci témoigne d'une

¹⁹⁹ Le démonstratif anaphorique *hino* est donné dans sa forme dialectale des dialectes du Nord du *kiswahili* – nous assitons à la conservation d'une forme de Lamu ou de Mombasa par la langue poétique. Le démonstratif standard est *hiyo*.

concession qui sera pleinement faite lorsque l'auteur même de *Raha* concèdera à son tour dans une composition publiée, qui existe dans le palabre sous le titre de *Dhana* « suppositions ». C'est également une forme subtile d'excuse qui corrige la faute tout en maintenant la critique émise. Car exhorter le public à la morale en terme d'enrichissement personnel c'est aussi exhorter « l'homme à terre » lui-même même s'il a été formellement reconnu que ce n'est pas lui, en particulier, qui est visé et qu'au contraire l'exhortation n'est pas écrite *contre* un adversaire mais *pour* le bien de tous, également *amis*.

Strophe/*ubeti* 8 (deuxième annexe myhp8_9)

« *Ndugu yenu hakutenda, chukua njema busuri,*

Votre parent n'a rien fait, regarde avec une bienveillante attention,

Hana tabia ya anda, hata nanyi mwamkiri,

Il n'a pas un comportement mesquin, et vous-mêmes le reconnaissez,

Moyo wake hakupinda, wala hanacho kiburi,

Son cœur n'est pas retors, et il n'a nullement d'arrogance,

Ni waadhi ushairi, ni mahubiri ya Mungu.

C'est une exhortation la poésie, **c'est les nouvelles de Dieu** [c'est moi qui souligne NDT]. »

L'essentiel du travail de glissement de la problématique d'un conflit relatif à l'éthique et au jugement de dieu, des *circonstances* d'écriture de la composition *Raha* « joie » de Cheikh Kaluta Amri Abedi vers son *contenu* exhortatif seul a été accompli par la composition de Mathias E. Mnyampala. Il s'agissait de démontrer que l'auteur d'une exhortation ne commet pas de faute morale en l'écrivant même si d'aucuns ont pu se sentir concernés voire visés délibérément. Il ne s'agirait que de suppositions (*dhana*) invérifiables et seul demeure l'enseignement moral et l'avertissement bienveillant de l'exhortation. Il y a deux camps qui s'affrontent dans ce palabre : celui que nous avons nommé le « camp de l'homme à terre » et celui qui est favorable à la poésie *Raha* « joie », sans position intermédiaire.

Tout comme la composition précédente de Mathias E. Mnyampala, *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » (deuxième annexe myhp10_11) répond au « camp de l'homme à terre », c'est-à-dire à Khamis Amani Khamis et Mahmoud Hamdouniy. Ce poème de genre SHAIRI représente un appel au calme. Le texte-même de ses vers ne cite personne de manière nominative et ce sont d'autres indices qui nous permettent d'identifier une structure dialogique sur le plan formel entre ce poème et les poésies qui précèdent dans les palabres (*malumbano*).

Mathias E. Mnyampala nous indique également que son auteur, le Cheikh Mohamedi Ali (*Mwanafunzi* « l'élève »), qui écrit depuis Dar es Salaam comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi, répond aux Cheikhs *Nyamaume* et *Jitukali*. Nous lisons en effet dans sa phrase d'introduction du poème :

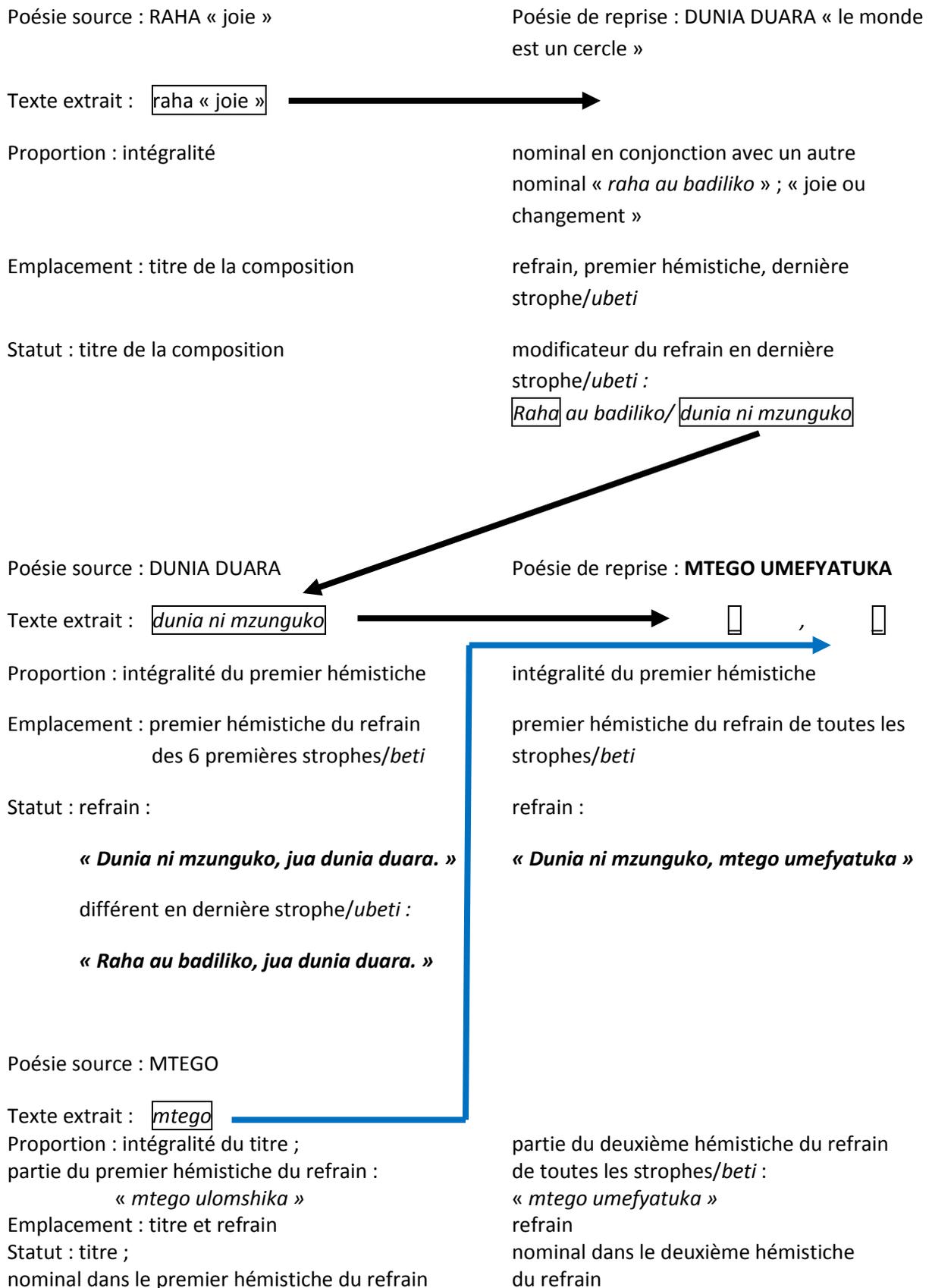
« *Baada ya shairi hili Sheikh Mohamedi Ali (Mwanafunzi) wa Dar es Salaam aliwajibu naye hivi [...]* » (deuxième annexe myhp10_11)

« Après cette poésie [qui est la composition précédente *Ni waadhi ushairi* de Mnyampala NDT] Cheikh Mohamedi Ali (*Mwanafunzi*) de Dar es Salaam leur a quant à lui répondu ainsi [...] ».

La qualité de réponse, sur le strict plan formel, se manifeste par la reprise dans le refrain d'extraits des compositions *Mtego* et *Dunia duara* qui forment une nouvelle phrase. Après un noyau opaque du début des palabres, la structure formelle du dialogue se manifeste. Il s'agit de la reprise de la première partie (premier hémistiche octosyllabique) ; « *Dunia ni mzunguko* » ; « Le monde est un tour » du refrain de *Dunia duara* dans ce nouveau refrain de *Mtego umefyatuka* ainsi que de la reprise du titre trisyllabique *Mtego* (et aussi partie du refrain de cette même composition) dans la deuxième partie (hémistiche octosyllabique) du nouveau refrain. Ce nom « piège » (*mtego*) devient ici le sujet syntaxique d'un verbe conjugué signifiant littéralement « il s'est déclenché » (*umefyatuka*). La partie reprise au refrain de *Dunia duara* est celle là même qui avait changé en dernière strophe/*ubeti* de *Dunia duara* pour faire appel et référence à la composition *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Là, le refrain devenait « *Raha au badiliko* » ; « joie ou changement » à la place de « *dunia ni mzunguko* » (*vide supra*).

Nous observons donc au niveau des refrains des poésies *Dunia duara* et *Mtego umefyatuka* comme un lien qui se tisse formellement entre ces deux poèmes et la composition *Raha*. C'est-à-dire que les palabres réels en vers qui ont lieu entre poètes autorisent cette façon de s'adresser à l'autre et d'insérer un *degré d'intelligibilité* de la structure du dialogue. Nous verrons par la suite que la reprise d'extraits des poèmes est une pratique fréquente qui ne se limite pas au seul refrain comme emplacement de départ ou d'arrivée de la ou des reprises. La reprise du nominal '*mtego*' qui est le titre d'une composition en est la preuve. Nous pouvons tenter de rendre plus visible cette structure et ces relations entre les textes.

3. Modèle de la mise en relation formelle des trois constituants du noyau initial des palabres par la composition *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché »



La composition *Mtego umefyatuka* « le piège s’est déclenché » (deuxième annexe myhp10_11) vient donc établir un lien formel entre les trois poésies *Raha* « joie », *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle » qui *constituent par ailleurs le noyau initial* des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*). Sur le plan thématique, *Mtego umefyatuka* se situe du côté du « camp de *Raha* » et répond à ses deux poésies (et poètes) antagonistes. *Mtego* comme *Dunia duara* assuraient la promesse à l’auteur de *Raha* que le piège auquel il avait pris « l’homme à terre » allait s’actionner sur lui – à son tour – car précisément la nature du monde est circulaire. Mohamed Ali (*Mwanafunzi*), tout en établissant un lien formel entre ces compositions, reprend à son tour leur logique circulaire dans le refrain qui est la manifestation de ces relations : « *Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka* », « Le monde est un tour, le piège s’est déclenché ». Mohamed Ali fait à nouveau tourner la roue du monde et du piège pour le retourner sur les deux opposants à *Raha* et la personne qu’ils défendent. Tout en appelant ces deux poètes du « camp de l’homme à terre » à un retour à la raison et à la modération :

MTEGO UMEFYATUKA « le piège s’est déclenché » (deuxième annexe myhp10_11),
 Mohamed Ali (*Mwanafunzi*) de Dar es Salaam

première strophe/*ubeti*

« *Kwa ghafula mnang’aka, na mengi mno mafoko,*

En toute hâte vous criez, des torrents de beaucoup trop [de mots NDT],

Na masombo kujivika, majasho mtiririko,

Et les écharpes [officielles NDT] de revêtir, la sueur qui coule à flots,

Silioni lilozuka, la kuwatia sumbuko,

Je ne le vois pas ce qui a surgi, pour vous donner du tourment,

Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.

Le monde est un tour, le piège s’est déclenché. »

Mohamed Ali se moque de ce qu’il présente comme un emportement ou de la « la sueur qui coule à flots » de la part des deux poètes du « camp de l’homme à terre ». Trop prompts selon lui à brandir leur qualité de dignitaires, c’est-à-dire de revêtir leurs écharpes pour une

raison que Mohamed Ali lui-même n'arrive pas même à voir. Le poète fait tourner la roue du piège en sens inverse et la ramène à l'instant où « l'homme à terre » est tombé, appliquant de ce fait toutes les menaces et promesses contenus dans *Mtego* et *Dunia duara* à cette situation-même et non plus à l'auteur de *Raha*. L'homme à terre n'a-t-il pas été lui aussi le témoin et l'objet de la nature changeante du monde ? Était-il innocent pour que le piège se referme sur lui ? De ce fait la poésie *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » constitue un deuxième piège qui se referme sur le « camp de l'homme » à terre et exprime cet état de chose clairement dans son refrain « Le monde est un tour, le piège s'est refermé ». Ce deuxième piège retourne également la logique circulaire de *Mtego* et *Dunia duara* en faisant référence de manière formelle à ces deux compositions. Il montre en définitive que si le déclenchement du piège comporte bien *une première fois* : celle où l'homme célèbre a connu des difficultés, ce déclenchement n'a pas de fin par la suite. Le caractère absurde de la logique circulaire du piège et de la vengeance du « camp de l'homme à terre » est démontré par l'exemple car cette circularité même peut se retourner contre lui. Le progrès des palabres ne peut pas être assuré par cette logique circulaire dont il convient de sortir, en en prenant conscience, pour se diriger vers une solution.

Nous pourrions considérer que Mathias E. Mnyampala, qui rédige le livret et nous offre une représentation et une (re)construction des palabres a été – en tant que participant à cette joute par poèmes interposés – un soutien du « camp de *Raha* ». Mnyampala a donc deux statuts bien différents, celui d'un acteur des palabres et celui d'un recompositeur des palabres. Son deuxième rôle consiste dans l'agencement des compositions des palabres réels, dans la sélection qu'il retient des œuvres car toutes ne sont pas reproduites, dans les phrases d'introduction des poèmes qu'il rédige, mais aussi, nous le verrons, dans le contenu-même des textes qui est reproduit dans le livret.

Au niveau des palabres réels en cours, c'est sa composition qui offre une direction de sortie des palabres, par l'obtention d'un consensus et d'une réconciliation des poètes y participant. La démarche de Mnyampala présente une analogie d'avec celle de Mohamed Ali (*Mwanafunzi*). Comme la composition *Mtego umefyatuka*, la composition *Ni waadhi ushairi* reprend et réinterprète une logique présente dans les deux compositions antagonistes *Mtego* et *Dunia duara*. *Mtego umefyatuka* a repris la logique circulaire de la punition mais l'a aussi réinscrite dans des références formelles aux textes précédents. *Ni waadhi ushairi*

réinterprète la logique de déviation du conflit vers une question d'éthique des poètes et de morale religieuse. Elle propose cette façon de présenter des excuses de la part du « camp de *Raha* » : si ce poème est uniquement une exhortation (*waadhi*) les opinions qui la concoivent comme une attaque contre l'homme à terre et une façon de se réjouir en public de la détresse des siens et de son « camp » sont sans fondement ou de simples suppositions (*dhana*) invérifiables.

C'est cette position que va reprendre le Cheikh Kaluta Amri Abedi dès le titre d'une nouvelle composition intitulée *Dhana* « suppositions » et qui constitue une réponse de genre SHAIRI à ses deux antagonistes de Dodoma. Comme nous le voyons de manière formelle, cette poésie est liée dans le développement des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) à la poésie *Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala qui indique une direction possible à la sortie du conflit. La nouvelle composition de Cheikh Kaluta Amri Abedi trouve de nombreux autres points de reprise de parties de la composition de Mathias E. Mnyampala. La mise en exergue du nom *dhana* « suppositions » par sa mise en titre de composition n'est donc pas la seule reprise mais celle qui se manifeste en premier et de manière évidente.

4. Relations formelles multiples entre *Ni waadhi ushairi* « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala et *Dhana* « suppositions » du Cheikh K. A. Abedi

La composition *Dhana* « suppositions » est constellée d'éléments communs à la composition *Ni waadhi ushairi* « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala (Cf première annexe Relations formelles entre les textes de NI WAADHI USHAIRI (M. E. Mnyampala) et DHANA (K. A. Abedi)). Une correspondance si régulière entre les deux œuvres écarte l'hypothèse d'un hasard et montre que le Cheikh Kaluta Amri Abedi a développé autour de ces points communs sa propre composition dans le mètre du genre SHAIRI qui est le seul à être utilisé dans toutes les compositions de ces palabres en vers (*malumbano ya ushairi*). Ces références sont une inscription manifeste dans les palabres en cours et indiquent un accord avec la mise en situation proposée par la composition de Mnyampala. En effet si de nombreux éléments de la composition de Mnyampala sont réintégrés dans la trame de la poésie du Cheikh K. Amri Abedi, en des points stratégiques (titre, chaînes de rimes, etc.) de cette nouvelle composition *Dhana*, le message en est également clair et il va dans la même direction que la poésie de Mnyampala.

Dhana « suppositions » doit d'abord son titre à *Ni waadhi ushairi* qu'elle extrait du troisième vers de la première strophe/*ubeti* où le nominal intervenait de la sorte : « *Dhana zenu zimeghibu, jinsi mlivyofikiri* », « Vos suppositions sont absentes, de la façon dont vous pensez ».

Dans *Dhana* il est maintenant question du caractère dangereux des suppositions dans le premier hémistiche du premier vers de la première strophe/*ubeti* où le nominal '*dhana*' est aussi présent en dehors du titre de la composition : « *Dhana jambo la hatari, hasa kwa mtu ghaidhi* », « Les suppositions sont chose dangereuse, en particulier pour une personne coléreuse ». Le mot '*ghaidhi*' « accès de colère » est lui-même commun avec *Ni waadhi ushairi* (strophe/*ubeti* 6) dont il prolonge une chaîne de rimes en '*dhi*'. La démonstration d'un parallèle entre les deux compositions commence de manière ostensible : non seulement le titre de *Dhana* est partagé entre les deux textes, mais nous voyons aussi que le

premier et le dernier mot du premier vers de la première strophe/*ubeti* de *Dhana* sont tous deux tirés de *Ni waadhi ushairi*.

A fortiori, il ne s'agit pas de mots de statut ou de signification anodins : non seulement le premier mot du premier vers de *Dhana* est aussi le *titre* de la composition mais il s'agit d'un des pivots logico-sémantiques sur lequel s'appuyait la composition *Ni waadhi ushairi*, d'où il est certainement tiré, pour faire triompher la thèse de l'innocence et de la nécessaire moralité d'un rédacteur d'une poésie d'exhortation comme *Raha* « joie » de Cheikh K. Amri Abedi. Ce, même dans un contexte particulier où cette simple exhortation pourrait être *supposée* être un coup supplémentaire porté à un homme à terre dont elle aurait pris le comportement répréhensible comme un contre-exemple et la source de sa critique morale et de sa réjouissance (*raha*).

Ce nominal *dhana* ou « suppositions » sert précisément dans *Ni waadhi ushairi* (mais aussi dans la composition de reprise *Dhana*) à reconnaître le caractère *exclusif* d'« exhortation » (*waadhi*) à la poésie et de discréditer de la sorte les interprétations ou « suppositions » (*dhana*) qui voudraient y voir – sans aucun autre fondement que la croyance suivant Mathias E. Mnyampala et le Cheikh Kaluta Amri Abedi – la possibilité de perpétrer une attaque personnelle. Ce nominal '*dhana*' « suppositions » appliqué aux interprétations des poètes Khamis Amani Khamis et Mahmoud Hamdouniy du « camp de l'homme à terre » vient leur rappeler le caractère hermétiquement subtil de la composition en vers d'expression swahilie tandis qu'il s'agit des personnes. Mathias E. Mnyampala le répète en de nombreux points de ses phrases d'introduction des éléments des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) : il est incorrect de désigner les personnes auxquelles le poète s'adresse dans ses répliques en vers par leurs noms.

Tous les poèmes constituant le noyau initial des palabres, c'est-à-dire *Raha* « son déclencheur » et *Mtego* et *Dunia duara*, les deux réponses antagonistes des poètes de Dodoma, nous le rappellent aussi en actes. Aucun d'eux ne cite qui que ce soit de manière nominative et la référence se fait de manière plus discrète, à la fois par des reprises thématiques à une composition précédente, ce qui constitue une forme de réponse ou de commentaire et aussi par des reprises formelles d'éléments textuels. Le degré maximum de l'explicite dans une réponse ou une reprise d'un composant du palabre se situe à ce niveau

formel. Jamais au niveau d'une désignation nominative dans le cas de l'émission d'une critique ou d'une réplique offensive à l'égard d'une composition précédente et de son auteur. Nous verrons plus loin qu'il y a peut être des dérogations à cette règle dans le cas où un auteur en félicite d'autres pour leur excellent travail de composition. Dans un contexte agoniste, c'est certainement le cas pour *Raha* « joie » de Cheikh Kaluta Amri Abedi, cette absence de référence nominative est aussi la garantie d'une possible disqualification automatique des interprétations d'attaques personnelles en tant que suppositions (*dhana*) infondées, invérifiables et précaires.

Le deuxième pendant du premier vers de *Dhana* « suppositions » – son dernier mot – est lui aussi tiré de *Ni waadhi ushairi* et il en représente une partie saillante mais pas pour les raisons sémantique et rhétorique qui prévalaient pour le nominal '*dhana*'. Ici c'est une chaîne de rime qui est tirée de *Ni waadhi ushairi* avec l'adjectif '*ghaidhi*'. La chaîne de rimes '*dhi*' (notation orthographique) est transposée de *Ni waadhi ushairi* à *Dhana*. Par cette opération métrique, le Cheikh K. Amri Abedi définit un nouveau type de relations de rimes : il s'agit ici de relations entre poésies de genre SHAIRI ou de *relations inter-poétiques*. La référence à la composition préexistante *Ni waadhi ushairi* se manifeste donc ici par la reprise d'une de ses chaînes de rimes en '*dhi*' dans *Dhana*. Là encore, tout le travail de composition du Cheikh K. Amri Abedi joue sur cette apparente contradiction entre la définition d'une référence manifeste à *Ni waadhi ushairi* sur le plan formel, en de multiples occurrences, et l'absence complète de référence à son auteur Mathias E. Mnyampala ou même aux compositions précédentes des palabres.

a. Redéfinition des chaînes de rimes en '*dhi*' (notation orthographique)

Il y a aussi dans ce passage, la redéfinition des chaînes de rimes en '*dhi*' par la dispersion des éléments empruntés et leur basculement vers le deuxième hémistiche de *Ni waadhi ushairi* à *Dhana*. Cette relation inter-poésies/*mashairi* est renforcée par l'emprunt d'autres mots en '*dhi*' dans *Ni waadhi ushairi* et leur resituation en position finale d'hémistiche dans *Dhana*, c'est-à-dire en position de rime pour leur syllabe finale en '*dhi*'. Ainsi les mots '*ghaidhi*' « accès de colère », '*maradhi*' « maladie » et '*gharadhi*' « intention » sont tous repris de la sixième strophe/*ubeti* de *Ni waadhi ushairi* où ils décrivaient une chaîne de rime en '*dhi*' entre les premiers hémistiches des vers. Cette chaîne originale est brisée dans *Dhana* où ces

mots sont projetés dans trois strophes différentes, respectivement la première, la deuxième et la quatrième strophe/*ubeti*. Mais à ces emplacements ils se retrouvent en position finale (c'est-à-dire en situation de définition de rime en 'dhi') des deuxièmes hémistiches où ils riment avec de nouveaux mots à finale en 'dhi'. La chaîne de départ est donc cassée en trois et basculée du premier au deuxième hémistiche en passant d'une composition à l'autre où elle génère trois chaînes de rimes. Il y a de cette façon la définition d'une relation de rimes en 'dhi' inter-poétique entre une chaîne de rimes de *Ni waadhi ushairi* et trois chaînes de rimes de *Dhana*.

Le phénomène du basculement des chaînes de rimes en 'dhi' du premier vers le deuxième hémistiche au passage de *Ni waadhi ushairi* vers *Dhana* est systématique. C'est le cas pour les mots '-*udhi*' « contrarier » et '*waadhi*' « exhortation » qui sont tous deux *tirés des premiers hémistiches* de la troisième strophe/*ubeti* de *Ni waadhi ushairi* où ils participent de la même chaîne de rime. A nouveau cette chaîne est scindée en deux parties et les mots passent respectivement vers la troisième (sous la forme nominale '*maudhi*' « contrariétés ») et la cinquième strophe/*ubeti* où ils riment avec d'autres éléments en finale 'dhi' *dans le deuxième hémistiche*.

Cette tendance à la définition de chaîne de rimes en 'dhi' et à une polarisation de la direction de l'emprunt des premiers hémistiches vers les deuxièmes se manifestera une dernière fois mais de façon incomplète par l'extraction de la racine verbale du verbe conjugué '*huwaridhisha*' « elle leur fait plaisir » dans le premier hémistiche de la troisième strophe/*ubeti* et sa nominalisation à finale 'dhi' '*radhi*' « contentement » mise en position de rime entre deuxièmes hémistiches de la quatrième strophe/*ubeti* de *DHANA*. Dans la quatrième strophe/*ubeti* le nominal '*radhi*' vient rencontrer un autre emprunt '*gharadhi*' « intention » qui a lui aussi suivi le tropisme du basculement du premier vers le deuxième hémistiche des chaînes de rimes en 'dhi' et la règle de cette relation inter-poétique en 'dhi' définie de la sorte par le Cheikh Kaluta Amri Abedi.

b. Emprunt et redéfinition d'une chaîne de rimes en 'ri' (notation orthographique) : dispersion des éléments empruntés et basculement vers le premier hémistiche

La chaîne de rime en 'ri' (notation orthographique) constituée par les mots '*ku_aziri*' « humilier » et '*Kahari*' « le Puissant » entre les deuxièmes hémistiches de la sixième strophe/*ubeti* de NI WAADHI USHAIRI va suivre le parcours inverse que la chaîne de rimes en 'dhi' dans son passage de *Ni waadhi ushairi* à *Dhana*. A savoir dans un basculement des deuxièmes hémistiches vers les premiers hémistiches dans *Dhana*. Ces emprunts de chaînes de rimes 'dhi' et 'ri' présentent les points communs de puiser dans la même strophe/*ubeti* de départ, à savoir la sixième, et de permuter systématiquement les hémistiches de localisation des chaînes de rimes. Les chaînes à gauche (entre premiers hémistiches) passent à droite (deuxièmes hémistiches) et *vice versa*. Aussi les éléments constitutifs des chaînes sont dispersés dans la poésie de reprise *Dhana*. '*Ku_aziri*' va entrer dans une chaîne de rimes en 'ri' de la première strophe/*ubeti* et '*Kahari*' dans une autre chaîne de la cinquième strophe/*ubeti*. Une chaîne de rime en 'ri' de départ est donc dédoublée dans la poésie de reprise dans des localisations inversées par rapport à celle de départ.

c. Reprise d'une partie complexe d'hémistiche et dispersion dans deux vers différents de la même strophe/*ubeti*

Le travail de reprise et de réagencement par dispersion et permutation du Cheikh K. Amri Abedi trouve une réalisation différente dans la reprise du syntagme '*shairi kulengwa*' (notation orthographique) « les poésies pointées sur » dans le premier hémistiche du premier vers de la cinquième strophe/*ubeti* de *Ni waadhi ushairi*. Ce syntagme est dissocié dans *Dhana* en ses deux éléments constitutifs qui sont intégrés dans des hémistiches différents de la quatrième strophe/*ubeti*. Le nominal '*shairi*' « poésies » est repris à l'identique et le verbo-nominal doté d'une extension passive '*kulengwa*' « être pointées sur [par quelqu'un NDT] » se présente sous une forme nominale en classe 5 conservatrice de la racine LENG : c'est le nominal '*lengo*' « but, objectif ».

d. Utilisation commune d'éléments lexicaux des dialectes du Nord du *kiswahili* (dialectes historiques de la poésie swahilie classique et dialectes kenyans contemporains) dans *Ni waadhi ushairi* et *Dhana*

Ni waadhi ushairi de Mathias E. Mnyampala et *Dhana* du Cheikh Kaluta Amri Abedi vont toutes deux témoigner d'une utilisation d'éléments non-standards ayant trait au vocabulaire de la poésie d'expression swahilie classique qui a été écrite historiquement dans des régions de l'actuel Kenya où le *kiswahili* était (et est toujours malgré la scolarisation en *kiswahili* standard) différent du *kiswahili sanifu* (standard). Le Cheikh K. Amri Abedi use du nominal en classe 4 '*nyoyo*' « les cœurs » pour sa composition *Dhana*, comme Mathias E. Mnyampala avant lui dans *Ni waadhi ushairi*. Ce nominal '*nyoyo*' correspond à la forme standard '*mioyo*' de même signification. La différence entre *kiswahili sanifu* (standard) et non-standard se manifeste ici dans le préfixe de la classe 4 qui est dans ce cas *mi-* en standard et *ni-* dans ce dialecte du Nord. Une telle ressemblance entre *Ni waadhi ushairi* et *Dhana* n'est pas fortuite du fait des nombreuses autres correspondances que nous pouvons observer entre ces deux œuvres. Mais ce point commun seul n'aurait pas suffi à affirmer avec certitude la possibilité d'un emprunt car l'utilisation des dialectes du Nord (non-standards) est fréquente dans la langue et l'écriture poétique en *kiswahili*. Il s'agit en effet d'un processus de création *ex materia* qui utilise le corpus classique écrit, d'une part dans des régions de dialectes du Nord du *kiswahili* et d'autre part avant la standardisation du *kiswahili*. Écrire et dire '*nyoyo*' pour '*mioyo*' « les cœurs » c'est donc pour des écrivains tanzaniens²⁰⁰ établir une relation d'intertextualité entre leurs compositions et des compositions anciennes tandis que le *kiswahili sanifu* (standard) est la norme en Tanzanie. C'est inscrire ces poésies écrites dans les années 1960, principalement en *kiswahili sanifu* (standard), dans une tradition dont elles ont déjà repris à l'identique le mètre de genre SHAIRI. Mathias E. Mnyampala utilisera par ailleurs le démonstratif en classe 9 anaphorique non-standard (et relevant des dialectes du Nord du *kiswahili*) '*hino*' pour '*hiyo*' « celui ou celle-là ». Séparément, le Cheikh K. Amri Abedi utilisera une forme dialectale du Nord du *kiswahili* dans '*wanazuoni*' « les professeurs » ou le nominal '*zuo*' en classe 8 correspond au nominal standard '*vyuo*' de

²⁰⁰ La situation kenyane est plus complexe car les dialectes du Nord ont évolué depuis le XVIII^{ème} siècle mais présentent des ressemblances très importantes.

même signification c'est-à-dire « les écoles ». Ici la différence porte au niveau du préfixe de classe à nouveau, le standard ayant un préfixe *vi-* pour la classe 8 tandis que les formes dialectales du Nord ont un préfixe *zi-*, en particulier dans l'archipel de Lamu (ROY, M., 2007a). La langue d'écriture non-standard du corpus classique d'expression swahilie correspond à un état historique de certains dialectes du Nord du *kiswahili* (*kiamu*, *kingozi*, *kimvita*, etc) qui présentent des différences et des points communs qui permettent de les regrouper dans un même ensemble dialectal. Certains dialectes ont disparu comme le *kingozi*, la langue poétique par excellence qui est « dure comme du cuir » (RICARD, A., 2009 : 33), sur la base du nominal *ngozi* « cuir, peau ». Elle ne se retrouve plus que dans les textes de poésies anciennes ou les emprunts qui leur sont faits par les poètes modernes ou contemporains d'expression swahilie. Le *kimvita* de la grande ville qu'est devenue Mombasa sur la côte kenyane de l'océan indien et le *kiamu* sont eux toujours vivants et ont naturellement évolué par rapport à leurs états des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Cependant l'approche diachronique comme l'approche synchronique isolent des traits de ressemblances majeurs et systématiques qui réunissent toutes ces variétés du *kiswahili* dans le grand ensemble des dialectes du Nord auquel la langue poétique doit beaucoup. Les dialectes du Nord dans la poésie sont en effet la langue d'écriture des poésies d'expression swahilie classiques. Ce, dans la forme qu'ils présentaient au moment de la constitution du corpus classique entre les XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles (Cf La définition des genres classiques de la poésie d'expression swahilie) dans des régions qui toutes sont comprises sur la côte et les îles du Kenya actuel (archipel de Lamu et Mombasa principalement). Des poètes en provenance de cette zone des dialectes swahilis du Nord étaient aussi actifs au Sud, dans le centre économique majeur qu'était Zanzibar au XIX^{ème} siècle – conservant leur langue. Il y a probablement eu beaucoup plus au Sud et dans les zone des dialectes du Sud du *kiswahili* des poètes et des arts poétiques de langue swahilie. A Tanga ou à Kilwa Kisiwani par exemple où la magnificence architecturale a pu s'accompagner d'une floraison littéraire. Malheureusement les textes ont été moins bien conservés et n'ont pas fait l'objet d'une diffusion et d'une promotion raisonnées à l'époque coloniale comme ce fut le cas du corpus du Nord de la zone des dialectes swahilis primaires. Les archives portugaises de Lisbonne et de Goa n'ont pas cependant révélé tous leurs secrets et elles sont pertinentes pour les états historiques anciens de l'aire swahilie, XIV^{ème} et XV^{ème} siècles notamment. Mais les textes en *kiswahili* de ces lieux et de ces époques ne nous sont pas encore parvenus, ni les noms de

leurs auteurs hypothétiques. C'est bien la littérature écrite en dialectes du Nord du *kiswahili* qui s'est diffusée à l'échelle de toute la zone swahilophone même si sa langue d'écriture n'est pas le *kiswahili* standard. Ces dialectes du Nord sont différents du swahili standard basé au moment de la standardisation dans les années 1930 – 1940 principalement sur le *kiunguja*, un dialecte du Sud. Le *kiswahili sanifu* (standard) comprend donc dans ses formes grammaticales profondes – celles qui changent le moins au cours du temps – des structures qui l'apparentent à un dialecte swahili du Sud.

Aussi les poèmes *Dhana* et *Ni waadhi ushairi* sont majoritairement structurés et écrits en *kiswahili sanifu* (standard) et font écho à la période d'effervescence littéraire classique de langue swahilie non-standard, située par la linguistique comparative diachronique et synchronique dans l'ensemble des dialectes du Nord du *kiswahili*. Elles peuvent partager des mots ou des structures syntaxiques de cet ensemble dialectal, c'est alors probablement une intention de s'inscrire formellement dans les palabres et le dialogue en vers qui se manifeste par la reprise d'éléments textuels à une composition précédente. Le cas est aussi fréquent d'une volonté des poètes d'expression swahilie de puiser dans ce fonds ancien pour y saisir les gemmes qu'ils incrustent dans la matrice de leur vers. Il ne s'agit alors pas d'une reprise stylistique quand deux compositions partagent cette caractéristique classique mais d'une tendance assez répandue chez les poètes. La matrice des textes poétiques, que nous envisageons dans le cas des *malumbano ya ushairi* (palabres poétiques) reconstruits par Mathias E. Mnyampala, est globalement standard sur le plan linguistique et classique sur le plan de la métrique. Le fonds ancien est transformé par les poètes qui écrivent en standard et ne reprennent que des éléments des textes classiques. La création se fait *ex materia* et est en parallèle très conservatrice des formes anciennes comme celle du mètre du genre SHAIRI.

5. L'interconfessionnalité d'expression swahilie basée sur des modes islamiques de la désignation de « Dieu » dans *Ni waadhi ushairi* et *Dhana*

En dernière strophe/*ubeti* des deux compositions *Dhana* et *Ni waadhi ushairi*, le nom de Dieu '*Kahari*', c'est-à-dire le « Puissant » est partagé. Les façons de nommer dieu sont nombreuses en *kiswahili* et le fait d'utiliser la même et de la situer au même emplacement du poème, en strophe/*ubeti* finale ne nous apparaît donc pas fortuit. Le Cheikh K. Amri Abedi a en toute vraisemblance repris cette forme à la composition de Mathias E. Mnyampala comme de nombreux autres éléments que nous avons présentés (Cf première annexe). Ceci nous ramène à la question du dialogue interconfessionnel qui se manifeste dans ces palabres où la notion de « Dieu » est invoquée en commun comme la voie vers une abolition du conflit par des Tanzaniens de religions différentes. Mnyampala, qui est de religion catholique a déjà employé une façon islamique de nommer dieu pour répondre aux protagonistes au sujet de dieu. Il s'agit du nominal '*Kahari*' « le Tout-Puissant » (Cf Définition et négociation de la dimension éthique et religieuse par Mathias E. Mnyampala dans *Ni waadhi ushairi* « c'est une exhortation la poésie »). Cette façon de désigner dieu est réintégrée dans la composition du Cheikh Kaluta Amri Abedi, l'un des chefs spirituels de la communauté islamique de l'Ahmadiyya à cette époque. La composition *Dhana* prolonge par ailleurs le mouvement de déviation amorcé par la composition *Ni waadhi ushairi* de Mnyampala d'une question d'éthique des poètes vers une question de morale religieuse qui sera reprise par tous les protagonistes de manière inter-religieuse. De manière générale dans le tapuscrit ou le livret des palabres, les différences religieuses ne sont pas mentionnées mais tous – musulmans et chrétiens notamment – utilisent la même langue, et des formes islamiques, pour trouver une solution théologique aux palabres. Le noyau initial des palabres poétiques oppose par ailleurs uniquement des musulmans, peut être d'obédiences différentes. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi suit *Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala dans la tentative de trouver une réconciliation fondé en dieu. Il sera lui-même suivi à son tour par d'autres poètes dont Khamis Amani Khamis lorsqu'il s'agira d'annoncer la clôture des palabres avec le poème *Saa* « l'horloge ».

6. L'absence d'une référence aux poèmes ou poètes antagonistes dans le texte de *Dhana* « suppositions » du Cheikh K. Amri Abedi

A la page 11 du livret imprimé, Mathias E. Mnyampala présente ainsi la composition *Dhana* :

« *Hivyo marehemu Sheikh K. Amri Abedi naye aliyajibu mashairi hayo mawili ya Dodoma bila kutaja mtu jina, kama yalivyo mashairi ya kuzama ya ubingwa wa ushairi* »

(deuxième annexe myhp10_11)

« Ainsi feu Cheikh K. Amri Abedi a répondu à ces deux poésies de Dodoma sans citer le nom d'une personne, comme c'est le cas des poésies profondes et maîtresses de l'art de la poésie »

Ce caractère de réponse aux deux poésies antagonistes *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle » qui est affirmé ici dans la brève introduction de *Dhana*, où Mnyampala recompose le fil des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*), ne ressort absolument pas de manière formelle dans la composition *Dhana* elle-même. Cette dernière comprend de nombreux points communs avec *Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala. Nous avons vu que *Dhana* a trouvé dans le texte de *Ni waadhi ushairi*, son titre et que des chaînes de rimes dans plusieurs de ses strophes, des fragments de textes aussi sont commun. Les deux poètes partagent le goût pour le *kiswahili* dialectal ancien du Nord. Ils partagent certainement aussi l'esprit de ces deux compositions qui veut un effacement des individus et de leurs conflits d'ordre privé devant « Dieu » et l'expression de la morale religieuse par une exhortation (*waadhi*) en vers classiques du genre SHAIRI. Mais aux poètes antagonistes de Dodoma, Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) et Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*), aux textes de leurs poèmes *Mtego* et *Dunia duara*, il n'est pas fait référence dans *Dhana*. Mathias E. Mnyampala lui-même dans sa présentation citée ci-dessus ne traite pas de personnes, c'est-à-dire de poètes de Dodoma mais d'objets culturels, des poèmes de genre SHAIRI auxquels il est donné une réponse. Il traite en effet de « ces deux poèmes de Dodoma (*mashairi hayo mawili ya Dodoma*) ». L'antagonisme entre personnes et entre poètes s'efface une première fois dans l'absence de citation nominative des antagonistes et l'absence de reprise formelle d'éléments textuels de leurs compositions dans le texte de

Dhana. Il est atténué une deuxième fois dans la présentation de Mnyampala qui met en avant les textes, leur localisation géographique pour effacer la notion de personnes qui les ont composés ou en suspendre l'application. De la sorte les textes deviennent comme une entité autonome constituant un rempart à l'expression de l'hostilité directe des hommes en conflit.

Ce seraient, dans cette perspective dépersonnifiante, des textes qui *en premier lieu* dialoguent, négocient et s'affrontent dans les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*), et non des hommes. Il y a aussi cette référence géographique à Dodoma. L'approche topologique persiste dans l'introduction des œuvres consécutives dans les palabres. A savoir trois compositions de Snow White Akilimaji (Cf deuxième annexe myh15, myh16, myh17 et myh18) de Kigoma dans la région du lac Tanganyika, la frontière occidentale de la Tanzanie, située à l'intérieur du continent africain à plus d'un millier de kilomètre de Dar es Salaam et huit cents kilomètres environ de Dodoma. Dans une logique où les personnes sont effacées par les textes qu'elles ont pourtant composés, cette approche topologique nous semble significative. En effet, la définition d'une forme de protection et de respect des auteurs par la mise en avant de leur seuls textes en dialogue ne nécessite pas l'addition de références géographiques relatives aux noms des lieux, des villes ou des régions depuis lesquels écrivent ces auteurs. Il y a là une forme particulière de sélection qui retient les noms des textes (poétiques), des lieux et efface les noms de leurs auteurs quand il s'agit de mettre en relation de manière explicite les poésies constitutives des palabres en vers. La relation reconstituée et représentée par Mathias E. Mnyampala – dans le cas de relations hostiles – est donc la relation des textes *et* des lieux. Les palabres sont donc un processus culturel qui utilise des formes élaborées de la culture littéraire d'expression swahilie, les poèmes structurés par le genre classique SHAIRI, dans le cadre d'un dialogue « inter-tanzanien » au sens géographique du terme. Parti d'un conflit que Mnyampala reconstruit en accentuant le contraste des positions antagonistes (Cf Le noyau poétique opaque du conflit et le début des palabres poétiques), ce dialogue est un succès. Mathias E. Mnyampala a utilisé des palabres particuliers pour construire une démonstration d'unité nationale qui s'y surajoute et n'était pas présente au départ dans les textes des poèmes qui prennent part aux palabres.

7. La règle d'anonymat des interlocuteurs dans les textes poétiques des palabres (*malumbano*)

La composition *Dhana* « suppositions » de Snow White Akilimali est présente dans le feuillet myh15 du tapuscrit uniquement, parmi d'autres du même auteur de Kigoma. Elle n'a pas été retenue pour publication. Elle est l'occasion d'un rappel de la règle d'anonymat des interlocuteurs et Mathias E. Mnyampala l'introduit ainsi :

« *Baada ya mjadala huu usiogusa mtu jina bali wajuana wenyewe washairi baina ya washairi wa huku na kule, pia alijitokeza mshairi wa kule Ziwani Tanganyika aitwaye Akilimali Snow White akatunga mashairi yake kwa kisa hiki. Moja ya mashairi yake lasema [...]* »

(deuxième annexe myh15)

« Après ce débat qui ne touche pas au nom d'une personne bien que les poètes eux-mêmes se reconnaissent entre les poètes d'ici et là, aussi se présenta de lui-même un poète de là-bas près du lac Tanganyika du nom de Akilimali Snow White et qui composa ses poèmes au sujet de cette histoire. L'un de ses poèmes dit [...] »

Nous constatons d'abord une nouvelle réaffirmation de la condition d'anonymat dans les textes du palabre entre des personnes qui se reconnaissent d'une autre manière. Il s'agit d'une règle qui s'exprime et concerne une sorte de code de conduite des poètes. Ainsi le débat en vers ne doit pas faire mention des noms de personnes. Le fait d'employer le verbe « toucher » (*kugusa*) dans « ce débat qui **ne touche pas** [c'est moi qui souligne NDT] au nom d'une personne » indiquerait par ailleurs qu'il n'est pas fait mention du nom des personnes tandis qu'il s'agirait d'exprimer des sentiments hostiles vis-à-vis de ces personnes. La règle d'anonymat est présentée ici comme une protection des personnes car littéralement on ne touche pas à elles, c'est-à-dire, dans un texte, à leurs noms. Cet égard vaut aussi bien vis-à-vis de la réputation et de l'honneur que du contenu des poèmes antagonistes qui peut être virulent. D'une certaine manière la condition d'anonymat est aussi une garantie pour la liberté d'expression des poètes. Tout peut être dit de cette manière si en définitive ce mode d'écriture-même permet toujours de rejeter les suppositions (*dhana*) d'attaques personnelles au motif que personne n'est cité nommément. En tout cas par rapport au public, car si les poètes ont des opinions divergentes et s'affrontent dans les palabres en vers

(*malumbano ya ushairi*) c'est qu'ils disposent de codes de reconnaissance comme nous l'avons vu précédemment et qui est rappelé de la sorte par Mathias E. Mnyampala : « bien que les poètes eux-mêmes se reconnaissent ». Leur conflit n'a pas à être connu du public qui lira pourtant leurs œuvres dans les journaux où elles ont été publiées et qui fournissent le moyen de communication des palabres réels en vers entre poètes. Chaque poète signe bien de son nom réel ou d'auteur sa composition dans ces journaux mais dans la lettre des textes les personnes, en particulier leurs noms, s'effacent quant il s'agit de la facilitation de la mise en relation des œuvres entre elles dans ce dialogue en vers qu'est le palabre. Pour un lecteur non-initié aux codes de références non-nominatives des poètes lorsqu'ils commentent une autre poésie ou un lecteur ignorant du conflit en cours au sujet de « l'homme à terre » et en particulier de ses enjeux extra-poétiques il n'y a que des compositions isolées. Il lui est impossible d'établir une relation correcte et complète entre chacun de ces textes sans l'aide d'un participant direct ou d'un fin connaisseur du palabre particulier en cours comme Mathias E. Mnyampala.

8. Description topologique systématique des éléments du palabre

Mathias E. Mnyampala poursuit dans cette phrase d'introduction de *Dhana* « suppositions » de Snow White Akilimali sa démarche topologique. Ainsi, les poètes se reconnaissent et reconnaissent leurs lieux de résidence, soit « ici et là » dans l'introduction de Mnyampala. Le nouveau participant aux palabres est quant à lui nommé « *Akilimali Snow White* » et localisé « là-bas près du lac Tanganyika » c'est-à-dire loin de Dar es Salaam et de Dodoma. Le rappel dans une même phrase de la condition d'anonymat des personnes auxquelles les poètes s'adressent dans le contenu des textes-mêmes et la citation nominative de l'un d'eux peut sembler paradoxal voire problématique au regard de l'éthique du dialogue en vers des poètes d'expression swahilie. Il ne s'agit pas *stricto sensu* d'une infraction à cette règle d'anonymat qui prévaut dans la façon de mettre en relation des poésies constituant les palabres. En effet, cette règle comporterait un *champ*, une *situation* et un *moment* d'application : à savoir qu'elle s'appliquerait uniquement aux *textes* de ces poésies, dans le cas de l'expression d'éléments *négatifs* vis-à-vis d'une ou de plusieurs personnes et au moment où les palabres sont *en cours*. Or nous avons ici affaire à une phrase d'introduction en prose, neutre quant à la présentation de Snow White Akilimali et écrite après le dénouement des palabres. Nous remarquons cependant que Mathias E. Mnyampala en

reconstituant le fil du palabre choisit de dévoiler des informations cachées au public au moment de son déroulement. Il pourrait s'agir d'une démarche de nature politique dans la perspective de la construction nationale, d'une dérogation, *pour la cause*, non pas à la lettre de la règle d'anonymat dont nous avons vu les conditions d'application mais peut être à son esprit. Une fois les palabres achevés sur une solution et une réconciliation des poètes, il peut être fructueux d'en montrer le caractère transrégional et surtout tanzanien, national. L'espace national comme lieu du conflit est aussi celui de sa résolution réglée par les vers des palabres. Quand l'harmonie et l'amitié ont été rétablies entre les poètes les palabres peuvent être reconstitués, comme le fait Mnyampala, comme une belle démonstration d'unité nationale fondée sur une maîtrise de la forme classique du mètre SHAIRI de la poésie d'expression swahilie.

S'agit-il pourtant d'une démarche conforme à l'éthique des poètes ? Dans quelle mesure l'hermétisme du dialogue en vers peut-il être abandonné même si Mnyampala a l'autorité pour le faire en tant que président de l'(unique) association nationale des poètes, l'UKUTA ? L'UKUTA est une institution quasi-administrative, soutenue par l'Etat tanzanien et l'idéologie officielle du parti unique et dont de nombreux membres sont des personnalités politiques tanzaniennes de haut niveau (Cf UKUTA : l'association officielle des poètes d'expression swahilie de Tanzanie). Les travaux de l'UKUTA sont aussi appliqués à la construction nationale par le développement du *kiswahili* et la promotion de ses formes littéraires, en particulier la poésie. Cette autorité serait en capacité de définir des règles nouvelles quant au code de conduite des poètes et membres de cette association ou de produire des interprétations à valeur normative des règles préexistantes. Aussi même si le poète tanzanien Snow White Akilimali est éloigné de l'enjeu des palabres et s'est présenté de lui-même, « *alijitokeza* » (deuxième annexe myh15), de manière peut être incongrue, ses compositions contiennent des références manifestes aux éléments précédents des palabres dont elles mettent en relation l'ensemble des constituants significatifs. A savoir les trois constituants du noyau de base du conflit (*Raha*, *Mtego* et *Dunia duara*) et les poèmes de réponses indirectes aux poètes de Dodoma (*Mtego umefyatuka*, *Ni waadhi ushairi* et *Dhana*). En respectant ces codes référentiels, Snow White Akilimali s'inclut de lui-même dans la chaîne des palabres en cours en mettant ces compositions en relation avec celles des palabres.

C'est aussi une région, celle du lac Tanganyika (« *Ziwani Tanganyika* » deuxième annexe myhp10_11), qui s'ajoute et est ajoutée explicitement par Mnyampala dans le livret publié, celle de Kigoma, après Dar es Salaam et Dodoma et qui augmente l'extension nationale des palabres.

Nous avons vu que les palabres ne se résument pas à un antagonisme binaire entre Dar es Salaam et Dodoma car Mathias E. Mnyampala, lui-même originaire de Dodoma ne prend pas partie pour Khamis Amani Khamis et Mahmoud Hamdouniy tous deux de Dodoma. Il n'y a pas montre d'une logique d'antagonisme ethno-régional dans ces palabres, que ce soit les compositions des palabres réels telles que nous en disposons dans les feuillets du tapuscrit ou celles publiées dans le livret. De même, si le Cheikh K. Amri Abedi est situé à Dar es Salaam dans les présents palabres et qu'il a effectivement été lié à de hautes responsabilités dans cette ville, il est lui-même originaire d'Ujiji et son père est d'origine congolaise (Cf Le rôle directeur du Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964) dans la poésie d'expression swahilie et la politique de construction nationale). L'arrivée de Snow White Akilimali dans les palabres confirme cette grande extension géographique, de la côte de l'océan indien aux rivages du lac Tanganyika, des lieux depuis lesquels sont écrits les poèmes ou qui sont significatifs quant à l'histoire personnelle des poètes.

Les lieux qui sont cités de manière systématique et par là significative par Mnyampala ne sont donc pas des blocs homogènes dont les originaires s'affronteraient sur des bases régionalistes mais plus des éléments constitutifs de la grande mosaïque nationale en cours de constitution sur le plan idéologique et dont il faut mentionner les toponymes. Les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) reconstitués par Mathias E. Mnyampala nous semblent fournir une démonstration en miniature de l'unité nationale structurée par la langue swahilie – ici des formes classiques de la poésie d'expression swahilie et par la langue poétique swahilie – et l'éthique unitaire des poètes. Il s'agirait peut être même de la raison de leur publication par l'association des poètes (*Chama cha Washairi*) et de leur reconstitution par Mathias E. Mnyampala : illustrer l'unité nationale comme horizon des palabres et l'espace national comme lieu de résolution des conflits. Les toponymes sont mobilisés comme des éléments d'un même ensemble en cours de négociation par les palabres en vers et non pas comme la désignation des bases territoriales d'un antagonisme.

9. Le jeu avec la règle d'anonymat des interlocuteurs : anonymisations et révélations de l'identité des protagonistes des palabres en vers

Dans la première composition de Snow White Akilimali intitulée *Dhana* « suppositions », recopiée dans les feuillets myh15 et myh16 mais non-publiée, l'auteur reprend le titre et les thèmes de la composition *Dhana* du Cheikh K. Amri Abedi qui reprenait elle-même ce nom '*dhana*' « suppositions » du texte de *Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala. Il s'agit d'un moyen de disqualifier les interprétations erronées de *Raha* « joie » du Cheikh K. Amri Abedi. La référence se fait ici redondance et met en relation les compositions citées précédemment qui vont dans le sens d'une défense de *Raha* « joie » comme d'une seule exhortation et exclut la possibilité d'une attaque *ad hominem*.

Nous donnons ici une traduction de la deuxième strophe/*ubeti* de *Dhana* de Snow White Akilimali afin d'en évaluer la proximité thématique et l'éventualité de l'expression d'un accord entre cet auteur, Mathias E. Mnyampala et le Cheikh K. Amri Abedi :

DHANA « suppositions » (deuxième annexe myh16) de Snow White Akilimali de Kigoma :

« <i>Ni uchache wa akili, na haba ya utu wema,</i>	C'est le peu d'esprit, et un manque d'humanité,
<i>Kudhani hili na hili, kwamba watu wanisema,</i>	De supposer ceci et ceci, que les gens parlent de moi,
<i>Chungua kwanza rijali, dhana si kitu kizima ;</i>	Regarde d'abord avec soin ô homme, la supposition n'est pas une chose complète,
<i>Dhana si kitu kizuri, vibibi kudhanisha neno.</i>	La supposition n'est pas une chose belle, comme mettre en doute une parole. »

La disqualification de la notion de supposition (*dhana*) est exprimée clairement, en particulier lorsqu'il s'agit de simplement supposer que l'on fait l'objet de critiques personnelles. Non seulement la supposition (*dhana*) n'est que de peu de valeur en ce cas, c'est-à-dire qu'elle ni une chose complète (*kitu kizima*) ni une chose belle (*kitu kizuri*) mais *a fortiori* la personne qui se laisserait guider par elle témoignerait d'un manque d'intelligence

et d'humanité. Cette forte critique associée au fait que *Dhana* de Snow White Akilimali est mise en relation par son auteur avec les compositions du « camp de Raha « joie » » représente un développement de la défense de l'auteur de *Raha*, le Cheikh Kaluta Amri Abedi. Les compositions précédentes (*Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala, *Dhana* du Cheikh K. Amri Abedi) ont voulu disqualifier les interprétations erronées de *Raha* par les poètes du « camp de l'homme à terre » comme de simples suppositions (*dhana*) qui auraient ignoré le caractère exclusif d'exhortation de la poésie. Dans *Dhana* de Snow White Akilimali, la dévalorisation de la notion de supposition (*dhana*) se fait de manière limitée à cette notion-même sans entrer dans une stratégie de déviation plus complexe des palabres vers le champ religieux et moral sur la base d'oppositions entre suppositions (*dhana*) et exhortation (*waadhi*). Ceci a été fait précédemment et la composition *Dhana* de Snow White Akilimali est reliée avec ces textes. Elle se spécialise cependant dans la seule critique de la notion de supposition (*dhana*).

Snow White Akilimali continue ensuite (selon l'ordre du tapuscrit) la mise en œuvre de relations inter-poétiques (ou inter-poésies/*mashairi*). Sa composition *Ushairi ni waadhi* « la poésie est une exhortation » reprend en entier un hémistiche²⁰¹ de *Ni waadhi ushairi* « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala et propose la permutation syntaxique de son titre. Le texte de cette nouvelle composition n'est présent que dans le tapuscrit (deuxième annexe myh16). « *Ushairi ni waadhi* » est la construction syntaxique courante en *kiswahili* que nous avons traduite par « la poésie est une exhortation » et « *ni waadhi ushairi* » correspond à une focalisation de l'information « *ni waadhi* », « [c']est une exhortation » sur le thème « *ushairi* », « la poésie ».

Snow White Akilimali fera également référence, non plus à une ou plusieurs œuvres par la technique de la reprise partielle ou intégrale d'hémistiches ou du titre de ces œuvres de référence mais par la citation *nominative* de deux auteurs. Nous avons vu dans la description du noyau initial du palabre que la référence ne doit pas se faire de manière nominative dans le texte d'une composition prenant part à des palabres en vers (*malumbano ya ushairi*). Or c'est manifestement le cas ici. Mathias E. Mnyampala insiste aussi sur ce point qu'il rappelle

²⁰¹ Il s'agit du 1^{er} hémistiche du 1^{er} vers de la 3^{ème} strophe/*ubeti* « *ushairi ni waadhi* », « la poésie est une exhortation » de *Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala (Cf deuxième annexe myhp8_9).

fréquemment dans les pages du livret imprimé et du tapuscrit partiellement inédit. Cette règle est-elle générale ou ne s'applique-t-elle qu'en cas d'hostilité entre les auteurs ? Snow White Akilimali – qui est un poète confirmé – dérogerait-il à une règle de l'éthique de la communication en vers entre poètes car il cite nommément deux participants du palabre dans le texte de sa composition ? À savoir Mathias E. Mnyampala lui-même et Mohamed Ali (*Mwanafunzi*), tous deux du « camp de *Raha* », dont les noms apparaissent dans le premier vers de la première strophe/*ubeti* de sa composition *Ushairi ni waadhi* :

« *AHSANTE Mnyampala, na Mohamed Alia, MERCI Mnyampala, et Mohamed Alia, »*
(deuxième annexe myh16)

En tout état de cause, une nouvelle mise en relation avec des compositions précédentes de ces palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) est établie par la référence nominative. La composition *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » de Mohamed Ali (*Mwanafunzi*) – cité nommément dans ce premier vers - établissait déjà le lien avec l'ensemble des éléments constitutifs du noyau initial des palabres (Cf Modèle de la mise en relation formelle des trois constituants du noyau initial des palabres par la composition *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché »). *Ni waadhi ushairi*, le poème du deuxième auteur cité, Mathias E. Mnyampala, proposait quant à lui une déviation du palabre vers une question de l'ordre de la morale religieuse et était accepté et repris par l'auteur du déclencheur des palabres (*Raha* « joie » du Cheikh K. Amri Abedi) dans sa propre composition *Dhana*, reprise à son tour dans la composition éponyme de Snow White Akilimali.

Ushairi ni waadhi de Snow White Akilimali constitue donc une mise en relation de tous les éléments précédents du palabre : noyau et plaidoyers en faveur du caractère d'exhortation de la poésie. La démarche de référence et de mise en relation avec des poèmes constituant ces palabres trouve donc un prolongement ici et un aboutissement : avec sa composition *Dhana* et sa composition *Ushairi ni waadhi*, Snow White Akilimali a forgé de manière systématique une chaîne référentielle avec tous les maillons du palabre. Fallait-il payer le prix d'une référence nominative pour réaliser cette mise en relation intégrale et cette insertion complète dans les palabres ? L'éthique des poètes d'expression swahilie privilégie l'amitié et l'union (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 61-62). Or le premier vers de Snow commence par le mot « *AHSANTE* », « *MERCI* » adressé à Mathias Mnyampala et Mohamed

Ali (*Mwanafunzi*). Même dans ce cas de remerciement nominatif et de mise en relation nominative entre textes composants les palabres, est-ce déjà trop d'information dévoilée ? Car ces deux auteurs se sont engagés dans les palabres dans des compositions qui ne reconnaissent pas la légitimité ou le bien-fondé de la colère exprimée par les poètes du « camp de l'homme à terre ». Snow White Akilimali sort de l'anonymat qui a été de rigueur jusque-là pour faire front avec Mnyampala et Mohamed Ali. Il crée ainsi un groupe identifiable là où jusqu'avant cette composition *Ushairi ni waadhi* le lecteur non-initié aurait été à la peine d'identifier l'existence même d'un dialogue entre les compositions précédentes. L'identification et la reconstitution intégrale du fil des palabres nous semblent même impossibles sans l'action de Mathias E. Mnyampala. L'attitude de Snow White Akilimali apporte donc un point de contraste avec la façon qu'ont eue les poètes de s'affronter et de négocier dans les palabres sans jamais se citer nommément. Cependant Snow White Akilimali est un poète reconnu et confirmé et le fait que cette composition n'ait pas été retenue dans le livret imprimé pourrait se justifier par d'autres raisons qu'une citation du nom de deux auteurs ou d'une violation, qu'il faudrait tenir secrète, de la règle d'anonymat dans les textes poétiques. Il nous semble aussi que la citation du nom d'une personne est inconvenante quand il s'agit d'une prise à partie, d'une attaque ou d'une critique de cette personne. C'est-à-dire dans le texte d'une poésie composant une partie agoniste des palabres en vers (*malumbano ya ushairi*). Snow White Akilimali doit certainement connaître les règles de conduite à suivre dans les palabres en vers et nous pouvons aussi prendre sa composition comme une possibilité de dégager une règle inconnue de nous car elle n'a pas été explicitée par Mnyampala. À savoir que la référence nominale serait uniquement exclue dans le cadre de la possibilité d'une association d'un nom de personne et d'un contenu négatif en vers, quel que soit par ailleurs sa nature.

La composition inédite de Snow White Akilimali est remerciement et félicitations :

USHAIRI NI WAADHI « La poésie est une exhortation » (deuxième annexe myh16), Snow White Akilimali de Kigoma

strophe/*ubeti* 1

« *AHSANTE Mnyampala, na Mohamed Alia,*

MERCI Mnyampala, et Mohamed Alia,

Hamkupenda kulala, au baya kuwachia,

Vous n'avez pas aimé dormir, ou de leur laisser le mauvais

Hii ni njema jamala, yenu mnayo tumia,

Ceci est une bonne disposition, que vous manifestez²⁰²,

Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.

La poésie est une exhortation, pour qu'une personne puisse savoir. »

Snow White Akilimali félicite les deux auteurs pour avoir rappelé le sens et la raison d'être de la poésie qui est celui d'exhorter ses lecteurs ou auditeurs et d'apporter un enseignement moral. Il s'agit à la fois d'une mise en relation des œuvres constituant les palabres (de manière nominative) et de l'expression d'un accord du poète avec la position exprimée par les défenseurs de *Raha* « joie » qui ne veulent y voir qu'une simple exhortation.

²⁰² Littéralement « *mnayotumia* », « que vous utilisez ».

strophe/*ubeti* 2 (deuxième annexe myh16), *Ushairi ni waadhi* de Snow White Akilimali

« <i>Maneno yenu timamu, watu yakiwaelea,</i>	Vos paroles sont parfaites, tandis qu'elles sont claires pour les gens,
<i>Kama wakiyafahamu, na kujua kutumia,</i>	Comme ils les comprennent, et en connaissent l'utilité,
<i>Tungo dau maalumu, la watu kusafiria,</i>	Une composition est un fameux navire, pour transporter les gens,
<i>Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.</i>	La poésie est une exhortation, pour qu'une personne puisse savoir. »

Dans d'autres textes inclus dans le *Diwani ya Mnyampala*, Mnyampala mentionne lui-même à plusieurs reprises le nom de Snow White Akilimali. Ceci dans le texte même d'une poésie de genre SHAIRI intitulée *Tutalea mwana gani ?* « quel enfant éleverons-nous ? » qui entre dans un dialogue en vers entre Mnyampala et Snow White Akilimali où les deux poètes se livrent à une joute oratoire :

« <i>Shairi ninakutuma, wende njia ya hewani,</i>	Ô poésie je t'envoie, prend le chemin des airs,
<i>Uvume toka Mrima, mpaka huko Ziwani,</i>	Que tu souffles depuis la Côte, jusqu'à là-bas dans le Lac,
<i>Umjibu wa Kigoma, Snow White jirani,</i>	Que tu répondes à celui de Kigoma, Snow White dans le voisinage,
<i>Tutalea mwana gani, iwapo wana twanyonga</i>	Quel enfant éleverons-nous, si les enfants nous étranglons »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : 18).

La règle de l'anonymat des interlocuteurs ne semble donc être impérative que dans le cas des conflits réels entre personnes, où la citation nominative pourrait avoir des conséquences fâcheuses en raison d'enjeux sociaux, économiques ou autres extérieurs aux palabres poétiques. Dire le nom d'une personne, c'est alors lui déclarer la guerre. Dans un exercice d'opposition rhétorique à une composition précédente, une joute oratoire ou des plaisanteries, même acerbes, la règle ne semble pas devoir jouer. Respecter le code d'éthique des poètes d'expression swahilie, en fonction de la règle de l'anonymat, est donc un signal que tel auteur choisit d'émettre, ou pas, dans certains cas particuliers comme les « palabres poétiques » (*malumbano ya ushairi*). Dans ces cas particuliers, la discussion peut être tendue et, bien que structurée par la métrique et certains éléments de la langue poétique classique, l'hostilité entre groupes ou entre individus est palpable. Les palabres traditionnels interviennent aussi comme un mécanisme régulateur de la violence, dans des cas graves où le préjudice est irréversible, comme le meurtre, ou présentent des enjeux financiers conséquents (BIDIMA, J.-G., 1997 : pp 11-21). Dans le dialogue en vers entre parties ou poètes en conflit, dire le nom de l'autre, c'est le désigner comme un ennemi. C'est aussi renoncer à trouver une solution au conflit par le processus-même des palabres et consentir à l'affrontement ou en décrire les étapes quand ce dernier a déjà démarré, en dehors des paroles, quelles que soient les formes : judiciaires, militaires, etc, que le conflit puisse prendre. Dans les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) reconstruit par Mathias E. Mnyampala, l'insistance sur le respect strict de la règle d'anonymat entre antagonistes peut aussi s'entendre comme la volonté de Mnyampala de mettre en évidence le fait que les participants au conflit ont toujours voulu le régler par la parole. La démonstration d'unité nationale qu'a construit Mnyampala a pour cadre les palabres en tant qu'institution traditionnelle et répandue dans les sociétés africaines, en tant qu'institution de la poésie d'expression swahilie et en tant que processus de résolution des conflits par la parole collective.

Ce sera cependant une poésie plus discrète de Snow White Akilimali qui sera publiée dans le livret des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*). Il s'agit de *Duwa la kuku uongo* « la prière de la poule est un mensonge ». Là encore, les participants aux palabres sauront se souvenir et reconnaître la trame des palabres en vers réel dans les parties reproduites et réagencées par Mnyampala. Le lecteur non-initié ne pouvant que suivre le fil explicitement

décrit par Mathias E. Mnyampala et déceler des traces d'un dialogue dans l'analyse des relations inter-poétiques formelles. La poésie *Duwa la kuku uongo* est introduite dans le livret imprimé par une phrase quasiment identique à celle qui introduisait *Dhana*, la première des trois compositions de Snow White Akilimali, dans le tapuscrit. Les parties retranchées à la phrase d'introduction du feuillet myh15 du tapuscrit sont mise entre parenthèses. Les parties ajoutées ou modifiées sont soulignées par nous.

« *Baada ya mjadala huu usiogusa mtu jina bali wajuana wenyewe washairi baina ya washairi wa huku na kule, pia alijitokeza mshairi wa kule Ziwani Tanganyika (aitwaye Akilimali Snow White) akatunga (ma)shairi (y)lake kwa kisa hiki akisema hivi (Moja ya mashairi yake lasema) [...]* » (deuxième annexe myh15 et Livret, p. 11 : myhp10_11)

« Après ce débat qui ne touche pas au nom d'une personne bien que les poètes eux-mêmes se reconnaissent entre les poètes d'ici et là, aussi se présenta de lui-même un poète de là-bas près du lac Tanganyika et qui composa son poème au sujet de cette histoire en parlant ainsi [...] »

La page 11 du livret imprimé ne présente qu'une seule composition de Snow White Akilimali – à savoir *Duwa la kuku uongo* « la prière de la poule est un mensonge » - à la différence du tapuscrit qui en comprend trois. Il y a donc une modification du nombre quant au nominal en *kiswahili* et en français : de « ses poésies » (*mashairi yake*) (deuxième annexe myh15) nous lisons à présent « sa poésie » (*shairi lake*) (deuxième annexe myhp10_11). Mais il s'agit là d'une modification mineure au regard de l'effacement de l'identité de l'auteur de ces poésies. Une différence significative réside dans le passage d'une citation nominative de Snow White Akilimali dans le feuillet myh15 où nous lisons « dont le nom est Snow White Akilimali » à une présentation sans information nominative dans le texte imprimé en page 11 (deuxième annexe myhp10_11) où il n'est plus question que « d'un poète de là-bas près du lac Tanganyika [...] parlant ainsi ». Cette différence de choix rédactionnels entre les deux versions du texte avec un passage à l'anonymat dans le livret publié pourrait indiquer que Mathias E. Mnyampala a eu conscience que le rappel fréquent de la règle d'anonymat dans les textes n'était pas harmonieux avec une citation nominale de l'un des auteurs, même dans une phrase d'introduction.

Mais le texte est signé à la fin en page 12 du livret imprimé « Akilimali Snow White – Kigoma » (deuxième annexe myhp12_13) et Mathias E. Mnyampala a maintenu des références nominatives dans d'autres phrases d'introduction du livret imprimé avec le même rappel de la règle d'anonymat. Ainsi nous avons lu page 11 (*vide supra*) :

« [...] *Marehemu Sheikh K. Amri Abedi* [...] *aliyajibu mashairi hayo* [...] *bila kutaja mtu jina* [...] » (deuxième annexe myhp10_11)

« [...] *Feu Cheikh K. Amri Abedi* [...] a répondu à ces poèmes [...] sans citer le nom d'une personne [...] »

La règle d'anonymat s'applique aux textes des poèmes et probablement dans les cas d'hostilités. Alors pourquoi avoir fait disparaître le nom de Snow White Akilimali de la phrase d'introduction ? Si les deux phrases d'introduction que nous avons rappellées ici font part toutes deux de la règle d'anonymat, nous pouvons observer que la phrase où apparaît le nom du Cheikh K. Amri Abedi traite de la réponse à des « poèmes » (*mashairi*) tandis que celle d'où a disparu le nom de Snow White Akilimali, traite de « poète(s) » (sg. *mshairi* ; pl. *washairi*). Il faudrait d'une certaine manière ne pas laisser percevoir le caractère interpersonnel des échanges tandis qu'ils sont mûs par le conflit. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi peut très bien mettre en relation des choses entre elles, c'est-à-dire répondre à des poèmes. Il est fait abstraction, dans cette façon de présenter les textes seuls, de l'existence d'un dialogue entre des auteurs. Mais dans le cas de la phrase d'introduction où le nom de Snow White Akilimali a disparu, les préfixes *m-* et *wa-* des classes 1 et 2 du *kiswahili*, ceux qui décrivent les accords dans le cas des êtres animés, sont présents, la personnalité du poète s'efface alors et il demeure un « poète » (*mshairi*) anonyme et en même temps localisé à Kigoma. La signature du poème *Duwa la kuku uongo* associera par ailleurs un nom d'auteur, Snow White Akilimali, a un lieu comme c'est la coutume dans ces poésies d'expression swahilie.

Mais ce qui est signé est un élément isolé du nom de *Duwa la kuku uongo* et nullement la mise en relation des poètes entre eux par l'intermédiaire du dialogue en vers. Cette mise en relation se déduit en fonction des capacités des lecteurs ou dans les phrases d'introduction des éléments des palabres en vers rédigées par Mathias E. Mnyampala. Nous avons vu que Mathias E. Mnyampala a écrit une nouvelle phrase non-nominative d'introduction de *Duwa*

la kuku uongo et ne retient pas aussi pour publication la composition *Ushairi ni waadhi* où il était nommément remercié avec Mohamed Ali en tant que participant des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*). La volonté d'effacement des échanges interpersonnels est bien présente dans cette reconstruction publiée de Mathias E. Mnyampala. Il s'agit peut être d'une volonté d'harmonisation avec le code de conduite des poètes qui tend vers la discrétion dans les échanges et l'application d'une règle d'anonymat dans les textes. Mais nous devons remarquer que si certains textes, en particulier les plus sensibles qui constituent le noyau initial du palabre sont hermétiques au lecteur non-initié et sont compatibles avec la règle de l'anonymat des interlocuteurs, cette règle nous est donnée par Mathias E. Mnyampala lui-même. D'où vient cette règle ? Quels en sont les modalités précises quant à l'application ? Est-elle également partagée par tous les poètes d'expression swahilie (ce qui ne semble déjà pas le cas de Snow White Akilimali) ? Mathias E. Mnyampala est notre unique source dans le cas du présent palabre et nous ne pouvons que déduire de la lecture des textes-mêmes l'existence, les modalités d'application et les effets d'une règle éventuelle. A ce point de notre analyse, il apparaît que les dialogues en vers entre poètes sont discrets, voire secrets et en même temps publiés. Les interlocuteurs sont anonymes, sauf dans le cas de la poésie *Ushairi ni waadhi* de Snow White Akilimali où deux interlocuteurs sont nommés et félicités. Aussi Mathias E. Mnyampala a pratiqué une sélection des textes et une réécriture de sa phrase d'introduction quant aux œuvres de Snow White Akilimali allant dans le sens d'une *anonymisation*. Si une règle d'anonymat des interlocuteurs existe, Mathias E. Mnyampala semble donc en étendre ici le champ d'application à un texte non-poétique quand ce dernier décrit des échanges interpersonnels. Les auteurs des poèmes constituant les palabres sont reconnus et situés, leurs signatures sont reproduites dans le livret publié mais ce sont des phrases décrivant leur dialogue de façon nominative qui sont absentes. Mathias E. Mnyampala dévoile déjà beaucoup du secret des palabres, il nous permet de mettre en relation des œuvres. Mais si cela rend évidemment trivial la démarche de mise en relation des auteurs, celle-ci n'est non seulement pas faite dans le livret publié mais les phrases d'introduction ou de présentation du fil du dialogue prennent soin de contourner cet façon de présenter un dialogue.

Il n’y a pas la phrase « X parle à Y » (*X *anzungumza na Y*), ou ses équivalents de type « X répond à Y, etc » (*X *anamjibu Y, nk*), où X et Y seraient *simultanément* des personnes désignées par leurs noms. X peut être un poète anonyme qui répond à d’autres poètes également anonymes. Ou X peut être un poète nommé qui répond à des objets Y, des poèmes, mais pas à des personnes :

« *Mashairi haya yalijibiwa na washairi kadhaa pamoja na yeye mwenyewe Sheikh K. Amri Abedi.* » (deuxième annexe myhp8_9)

« Ces poèmes obtinrent des réponses de plusieurs poètes dont Cheikh K. Amri Abedi lui-même ».

Pour Mathias E. Mnyampala, il s’agit d’une coutume (*desturi*) qu’il applique également à ses phrases d’introduction :

« [...] *shairi hili lilileta malumbano ya kishairi bila huyu kumtaja yule. Kama ilivyo desturi* [c’est moi qui souligne] [...] *wengine hutambua amesema nini* » (deuxième annexe myhp6_7)

« [...] ce poème apporta des palabres poétiques sans qu’un tel ne cite tel autre. Comme il est de coutume [c’est moi qui souligne NDT] [...] les autres reconnaissent ce qu’il a dit. »

Les auteurs se reconnaissent d’autres manières, par des références formelles ou par leurs connaissances de l’actualité du moment. Les toponymes sont quant à eux préservés, la région du lac Tanganyika, celle de la ville de Kigoma précisément qui entre ainsi dans les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) et en augmente l’aire d’expansion géographique tanzanienne. Pour les besoins de la cause de la construction nationale, Mathias E. Mnyampala viole lui-même *l’esprit* de la règle d’anonymat des interlocuteurs dans les palabres en vers en permettant de reconstituer le fil du dialogue. Le dialogue a probablement²⁰³ connu une première publication égrenée dans différents numéros de journaux et nécessairement discontinuée dans le temps car liée au processus de création des

²⁰³ Les titres des journaux où sont parus les compositions originales ne sont pas mentionnés dans le tapuscrit ou le livret imprimé. La publication des œuvres dans des journaux était la norme mais cela reste une hypothèse de notre part. Il y a cependant eu certainement publication car Mnyampala décrit une fin épistolaire, c’est-à-dire privée et non publiée, des palabres. Il semble cependant nécessaire que l’écriture de l’ensemble des compositions des palabres ait été, du fait de la pluralité des auteurs, un phénomène discontinu dans le temps.

palabres qui supposait un délai entre la lecture des poèmes et l'écriture, puis la parution des réponses dans des journaux. La republication d'un ensemble significatif des œuvres composant les palabres dans un même livret et l'établissement d'une continuité entre ces œuvres, c'est-à-dire la description systématique des liens qui les unissent les unes aux autres, ne peuvent que rendre caduque cet anonymat des interlocuteurs. En revanche, Mathias E. Mnyampala conserve la *forme* de cette règle dont il a lui-même tenu informé son lecteur en ne mettant jamais en relation dans le texte de ses phrases de présentation des noms d'auteurs ou de personnes entre eux.

Dans les palabres poétiques réels, les personnes s'effacent devant leurs compositions mises en dialogue de manière effective (formelle notamment) et hermétique et les personnes sont effacées, leurs noms du moins, dans les phrases d'introduction de Mnyampala. Ces phrases reconstruisent certaines parties de ces palabres et les rendent intelligibles au profane sans jamais mettre complètement en relation une personne précise avec une autre. Dans le livret imprimé, l'anonymat des palabres est donc certes artificiel et fictif mais le fait de le recréer par des moyens stylistiques témoigne d'un respect d'une coutume qui, selon Mnyampala, est celle des poètes d'expression swahilie.

La composition de Snow White Akilimali retenue pour publication est *Duwa la kuku uongo* « la prière de la poule est un mensonge ». Elle ne contient pas de référence nominative à des interlocuteurs qui seraient partie au palabre. Les références formelles à des compositions antécédentes sont à la fois très marquées et beaucoup plus hermétiques et subtiles. Par exemple, le nominal '*duwa*' « prière » établit un lien avec sa forme en *kiswahili sanifu* (standard) '*dua*' dans *Dunia duara* « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) de Dodoma et *Dhana* du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Il est en même temps intégré sous cette forme non-standard '*duwa*' dans un proverbe qui lui donne un sens tout en le dissimulant dans une apparente familiarité.

Le proverbe est tronqué dans le titre de la composition et repris en intégralité en un refrain dans les deux hémistiches des derniers vers de ses strophes :

« *Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe* »

(deuxième annexe myhp10_11 et myhp12_13)

« La prière de la poule est un mensonge, elle ne cause pas de dommage à l'aigle »

Le proverbe constitue une mise en relation avec un espace imaginaire et littéraire plus général que celui des palabres en cours. Du fait de cette généralité, le proverbe peut donc concerner les palabres en cours comme un contexte d'interprétation de certains éléments des palabres. Le proverbe renvoie en effet à l'expression d'une sagesse publique et partagée, populaire, qui est à interpréter en fonction des situations où elle est appelée. À ce titre, puisque Mnyampala nous dit que la composition *Duwa la kuku uongo* de Snow White Akilimali est un élément des palabres dans lequel le poète « parle » (*akisema*) (deuxième annexe myhp10_11) « après le débat » (*baada ya mjadala*) (deuxième annexe myhp10_11) mais aussi au sujet du débat, le proverbe peut être interprété au regard des éléments précédents du palabre. L'écho que nous trouvons d'eux est la référence à dieu et à la prière (*dua*) (deuxième annexe myhp10_11 et myhp12_13).

Duwa la kuku uongo reprend²⁰⁴ les nominaux '*Rabi*' « le Puissant » et '*dua*' « prière » de la même strophe/*ubeti* de *Dunia duara* :

DUNIA DUARA « le monde est un cercle » (deuxième annexe myhp8_9), Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) de Dodoma

dernière strophe/*ubeti* :

« *Kaditamati ni Raba, aletae farijiko,*

En définitive c'est le Seigneur, qui apporte la consolation,

Rabi [c'est moi qui souligne NDT] *asie niaba, wala asie lingiko,*

Le Maître de toutes choses qui n'a ni représentant, ni son pareil,

Na dua [c'est moi qui souligne NDT] *ziwe mujaba, ziwe kabuli kuliko,*

Et [qui fait NDT] que les prières obtiennent réponses, et soient de plus acceptées,

Raha au badiliko, jua dunia duara.

Joie ou changement, sâche que le monde est un cercle. »

Dunia duara « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) de Dodoma est la deuxième réponse antagoniste (deuxième annexe myhp8_9) à *Raha* « joie ». Snow White Akilimali utilise le nominal '*duwa*' dans le titre, le texte et le refrain de sa composition et le nominal '*Rabi*' est situé dans le deuxième hémistiche du premier vers de la première strophe/*ubeti* (deuxième annexe myhp10_11 et *infra*).

²⁰⁴ Il s'agit d'une hypothèse qui nous semble être renforcée par la présence de deux nominaux communs entre *Dunia duara* et *Duwa la kuku uongo*.

Par ailleurs, il s'agit d'une relation à trois éléments car la forme standard '*dua*' se retrouve aussi dans *Dhana* « suppositions » du Cheikh Kaluta Amri Abedi :

DHANA « suppositions » (deuxième annexe myp10_11), Cheikh Kaluta Amri Abedi

dernière strophe/*ubeti* (n°5)

« <i>Twajikinga kwa Kahari, mbora wa kuhifadhi,</i>	Nous nous protégeons dans le Tout Puissant, le meilleur à conserver,
<i>Na kila dua [c'est moi qui souligne NDT] ya shari,</i> <i>ya wenye nyoyo ghalidhi,</i>	De chaque prière mauvaise, de ceux aux cœurs ombrageux,
<i>Na shuku za kiayari, za wenye kilma fadhi,</i>	Et des doutes trompeurs, de ceux à la parole trouble,
<i>Na fitina mfawadhi, za komba wa kila pori.</i>	Des querelles le guide, des galagos ²⁰⁵ de toute brousse. »

Les trois poèmes tissent un réseau de relations formelles nombreuses par la sélection et éventuellement la modification d'extraits du titre et des vers de *Dunia duara* et *Ni Waadhi Ushairi* et leur insertion dans les vers de *Duwa la kuku uongo* (Cf première annexe Modèle relationnel de DUNIA DUARA, NI WAADHI USHAIRI, DHANA (K. A. Abedi) et DUWA LA KUKU UONGO). S'il y a bien une mise en relation volontaire de la part de Snow White Akilimali, c'est notre hypothèse, elle est donc réalisée entre des parties de compositions significatives des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*). La fine trame qui est formellement tissée par des emprunts d'éléments textuels relierait alors *Dunia duara* « le monde est un cercle » qui est la deuxième réponse antagoniste du noyau initial du palabre et *Dhana* « suppositions » qui est la réponse du Cheikh K. Amri Abedi lui-même à ses antagonistes. Le Cheikh K. Amri Abedi reprend par ailleurs formellement et thématiquement la solution au palabre envisagée par Mathias E. Mnyampala dans *Ni waadhi ushairi* « c'est une exhortation la poésie » (*vide supra*). Le nominal '*dhana*' « supposition(s) » notamment passe de *Ni waadhi*

²⁰⁵ Le nominal *komba* désigne un petit primate, *Galago senegalensis*, dont la particularité est de crier de manière continue la nuit.

ushairi à *Dhana* puis à *Duwa la kuku uongo*. Des indications d'une mise en relation volontaire de ces œuvres sont le passage simultanément de deux nominaux ('*Dua*' et '*Rabi*') de la dernière strophe/*ubeti* de *Dunia duara* dans une même unité métrique de *Duwa la kuku uongo*, sa première strophe/*ubeti*. Le nominal '*dua*' est quant à lui repris également de la dernière strophe/*ubeti* de *Dhana* du Cheikh K. Amri Abedi.

10. De la prière à la confirmation de l'horizon poétique et théologique de la résolution des palabres

Le nominal '*dua*' « prière » est le point de passage principal entre les trois compositions *Dunia duara*, *Dhana* et *Duwa la kuku uongo*. Dans cette dernière composition où il devient '*duwa*', sa forme non-standard, le nominal se retrouve à des emplacements importants, c'est-à-dire le titre et le refrain de la composition. Le nominal '*duwa*' émaille également les vers de *Duwa la kuku uongo*, il est présent dans six vers en dehors du refrain. Cette dispersion du nominal au sein de la composition inclut le premier vers de la première strophe/*ubeti*, ce qui constitue également un emplacement important sur le plan rhétorique. Pourquoi cet élément '*dua*' « prière », qui réalise sur le plan formel la référence la plus forte à des compositions indispensables de ces palabres poétiques, se retrouve-t-il changé de forme phonologique et de classe nominale dans *Duwa la kuku uongo* ?

L'hypothèse la plus pragmatique peut être celle d'une simple variation dialectale entre les nominaux en *kiswahili sanifu* (standard) utilisés par Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) dans *Dunia duara* et Cheikh K. Amri Abedi dans *Dhana* et le nominal non-standard de Snow White Akilimali. Le nominal est en classe 9 au singulier ou 10 au pluriel sous la même forme '*dua*' « prière(s) » dans les poésies sources où il pilote des accords du singulier ou du pluriel différents. Il est intégré en classe 5 '*duwa*' dans *Duwa la kuku uongo*. Dans les trois cas, il s'agit du même emprunt à l'arabe *du'â* qui signifie « invocation ». L'emprunt d'un nominal à une langue étrangère par le *kiswahili* doit remplir deux conditions nécessaires et suffisantes : le nominal doit être intégré dans la phonologie du *kiswahili*, c'est le cas ici mais avec deux résultats différents /*dua*/ ou /*duwa*/ (notation API). L'intégration sous la forme /*dua*/ sans la semi-voyelle /*w*/ est plus proche de la prononciation arabe d'origine ou le passage entre la voyelle /*u*/ et /*a*/ est discontinu en raison de la présence d'une consonne glotale. La deuxième condition est que le nominal soit intégré dans une chaîne (numérotée) d'accords

de classe. Ces accords se manifestant sur les nominaux-même sous la forme de préfixes, les classes 5, 9 et 10 qui présentent des préfixes nominaux « zéro » sont des solutions fréquemment retenues par la langue pour l'accueil – tel quel – des emprunts phonologiquement swahilisés. Ces classes offrent aux emprunts la possibilité d'entrer sans préfixe dans le système de la langue et de piloter tout de même des accords sur les autres parties du discours suivant les chaînes de préfixes propres à chaque classe. Là encore, le dialecte du *kiswahili* de Snow White Akilimali et du Cheikh K. Amri Abedi (ou de Mahmoud Hamdouniy) retiennent deux solutions différentes, à savoir respectivement la classe 5 pour 'duwa' et la paire de classes 9/10 pour 'dua'. Ces classes qui ne sont donc pas marquées par des préfixes sur les nominaux-mêmes se manifestent par les accords qu'ils pilotent, 'duwa la' « prière de » est un accord en classe 5 sur le connecteur 'la' « de » et 'dua ya' est un accord en classe 9 sur le connecteur 'ya' « de » tandis que 'dua ziwe' est un accord en classe 10 sur une forme subjonctive de la racine verbale –WA qui signifie « devenir, être ».

Les formes retenues par le *kiswahili sanifu* (standard) (TUKI, 2004 : 68 et BAKIZA, 2010 : 72) sont celles utilisées par Cheikh K. Amri Abedi et Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*), c'est-à-dire 'dua' « prière(s) » en paire de classes nominales 9/10. Mais une question demeure dans cette hypothèse pragmatique de la simple variation dialectale : pourquoi rétablir une variété dialectale 'duwa' si le mot est emprunté au standard 'dua' ? Il ne s'agit pas d'une simple différence orthographique ou phonologique comme nous l'avons vu car la différence porte plus loin et se manifeste morpho-phonologiquement dans les accords de classe. S'agit-il d'une certaine façon de brouiller ou de coder un peu plus la référence ? De citer des œuvres en utilisant la technique de la reprise formelle d'un élément d'un texte tout en modifiant légèrement cet élément ? S'agit-il aussi de manifester une certaine forme de souveraineté dans l'utilisation des variétés de *kiswahili* à retenir dans une poésie ? Nous avons vu que des formes dialectales non-standard des dialectes du Nord du *kiswahili* sont privilégiées dans certains contextes et valorisées par les poètes comme ressortant du *kiswahili* classique. Snow White Akilimali se permet donc peut être de rétablir la forme du nominal dans celle qui est la sienne dans le proverbe qu'il connaît, à savoir une forme différente de la forme standard dans sa prononciation et dans les accords de classe qu'elle dirige. Dans cette mise en relation de compositions qui disent 'dua ya'/'dua ziwe' en classes 9/10 avec la sienne, où il dit 'duwa la' en classe 5, Snow White Akilimali démontre un caractère pluraliste dans ces

palabres en vers, sur le plan de la grammaire. Il n’y a pas qu’une seule norme grammaticale qui serait valable, mais *plusieurs normes valables simultanément* dans le texte des compositions poétiques : le standard, les formes classiques en dialectes du Nord du *kiswahili* et des formes régionales bien intégrées, résistantes à la diffusion de la norme standard, comme c’est le cas dans un proverbe. Il n’y a pas, et ceci doit être noté en rapport avec la question de la construction nationale, un seul *kiswahili* qui serait imposé depuis le sommet de l’Etat vers chaque quartier et village de Tanzanie mais bien des *viswahili*²⁰⁶ qui coexistent au sein d’une matrice essentiellement standard. Dans le texte du livret imprimé dans son ensemble, le nom « prière » a deux formes et deux classes nominales possibles, également correctes en fonction de la norme retenue.

Ces degrés de (micro-)variations possibles sont peut-être aussi une condition de possibilité de l’unité nationale car ils introduisent une certaine latitude au sein d’une structure unifiée par le standard. Les degrés de variations dialectales manifestés dans la langue poétique donnent en tout cas une image de la réalisation pratique de la construction nationale : la nation est un être en devenir qui fonderait sa dynamique sur un certain degré de pluralisme. La construction nationale dans cette optique de la tolérance des variations dialectales nous semble éloignée de l’application d’un plan idéal et préétabli d’une langue standard. Nous observons ici l’absence d’une influence centralisatrice qui imposerait la norme standard à l’échelle de la Tanzanie. Dans la poésie, la langue officielle et nationale qu’est le *kiswahili* est une langue à plusieurs dimensions dialectales et historiques. La majorité des éléments lexicaux et des structures grammaticales sont en standard mais ceci n’exclut pas en pratique la présence d’autres variétés.

Une autre forme de pluralité dans l’unité que témoigne le texte intégral de ces palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) réside essentiellement dans le dialogue inter-confessionnel. La référence à « Dieu » et le champ sémantique de la religion constituent un horizon commun à tous les participants des palabres et il en fournira l’issue.

²⁰⁶ *Viswahili* est le pluriel de *Kiswahili*, nous avons entendu cette forme pour la première fois en septembre 2012 à l’occasion de la réception en France d’une délégation tanzanienne venue de Kilwa.

C'est Mathias E. Mnyampala qui oriente les débats en ce sens, le premier dans sa représentation du cours et du contenu des débats, dans sa composition *Ni waadhi ushairi* :

« *Ni waadhi ushairi, ni mahubiri ya Mungu* »

(dernière strophe/*ubeti* (n°8), dernier vers : deuxième annexe myhp10_11)

« C'est une exhortation la poésie, ce sont les nouvelles de Dieu. »

Nous avons vu que l'approche théologique et morale de la poésie permettait de faire accepter la critique émise en vers par le Cheikh K. Amri Abedi dans sa composition *Raha* « joie » et de fournir une base à la réconciliation des ex-antagonistes. Sur le plan des références formelles partagées entre compositions en vers des palabres, Snow White Akilimali, en reprenant comme il le fait le mot « prière » (*dua/duwa*) témoigne à l'évidence d'une inscription de sa composition *Duwa la kuku uongo* dans les palabres et surtout de leur horizon théologique. Il s'agit bien d'une « prière » adressée à dieu²⁰⁷ dont le poème va faire son objet, en reprenant par ailleurs d'autres notions du champ sémantique de la religion aux compositions précédentes. Elle développe la présentation de cette notion de prière (*dua/duwa*) qu'elle tire des textes précédents comme c'était le cas également avec le développement de la critique de la supposition (*dhana*) en tant que telle dans *Dhana* de Snow White Akilimali. Ici la notion de prière est évaluée à l'aune du proverbe dans le poème qui souligne la faiblesse et le manque d'efficacité de la prière (*duwa*) quand elle provient d'une créature moins bien dotée par la nature que celle contre laquelle l'imprécation est intentée :

« *Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe.* »

(deuxième annexe myhp10_11 et myhp12_13)

« La prière de la poule est un mensonge, elle ne cause pas de dommage à l'aigle. »

²⁰⁷ Les définitions des dictionnaires unilingues précisent bien que cette prière ne peut être adressée qu'à « Dieu » ou, dans un contexte musulman, d'un esclave (*mja*) auprès de son seigneur (*Mola*), c'est à dire « Dieu » (Cf TUKI, 2004 : 68 et BAKIZA, 2010 : 72).

Cette notion de prière (*duwa*) constelle la composition de *Snow White Akilimali*. Nous la retrouvons dès son titre puis dans le premier vers de la première strophe/*ubeti*, dans son refrain et encore six autres vers. Mais sur le plan formel, cette référence significative à la prière est atténuée par la différence dialectale qui préside à une homophonie imparfaite et des chaînes d'accords différentes entre les deux nominaux '*dua*' et '*duwa*' de même sens. Ce nominal '*du(w)a*' « prière » a aussi des statuts différents suivant qu'il fait partie d'un énoncé proverbial, figé ou d'un énoncé commun, ouvert, partie d'un hémistiche. Quelle est la signification de la mise en relation du proverbe et des deux compositions *Dunia duara* de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) et *Dhana* du Cheikh Kaluta Amri Abedi ? Dans *Dhana* du Cheikh K. Amri Abedi le nom présente son sens général – positif ou négatif - de « prière ; supplique » ou « d'imprécation, mauvais sort » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 89). Le caractère positif ou négatif de cet acte est déterminé à l'aide du connecteur '*ya*' et du nominal suivant '*shari*' qui signifie « mal, malheur, malveillance, infortune » (LENSELAER, A. *et al*, 1983 : 324). Le syntagme '*dua ya shari*' désigne donc une demande faite à dieu dans l'intention de nuire, « une prière malveillante » ou un *sort*. Dans *Dunia duara*, nous lisons « *Na dua ziwe mujaba* », « Et que les prières trouvent réponse » (deuxième annexe myhp8_9). C'est la dimension de l'attente de l'exaucement des prières qui est exprimée. C'est donc *Dunia duara* qui émettrait une prière (*dua*) à l'encontre du Cheikh K. Amri Abedi car elle est une réponse antagoniste à *Raha* « joie » composée par ce-dernier. Cette prière qui attend d'être exaucée veut et annonce que l'auteur de *Raha* « joie » subira le même sort que « l'homme à terre » qu'il a pris pour exemple dans sa condamnation et sa réjouissance. Mais cette prière qui est présentée comme une prédiction, une menace ou une promesse, dans *Dunia duara*, en raison de la nature circulaire du monde, ne pourrait très bien être que la prière de la poule à l'égard de l'aigle, le Cheikh Kaluta Amri Abedi. En ce sens, *Snow White Akilimali* prend partie pour le « camp de *Raha* » en interrogeant cette notion de prière (*dua*) et en présentant l'auteur de *Dunia duara* – Mahmoud Hamdouniy – avec dérision.

Dhana du Cheikh Amri Abedi condamnait déjà cette notion de prière (*dua*) qui la reliait à l'antagoniste *Dunia duara* en en faisant remarquer le caractère de malveillance (*shari*). *Duwa la kuku uongo* apporte donc son secours à *Dhana* et en prolonge le mouvement en redoublant la condamnation de l'imprécation (*duwa*) de la force d'un poème où elle apparaît vaine en raison du rapport de force entre l'imprécateur et le destinataire de l'imprécation.

Snow White Akilimali poursuit la condamnation de la prière malveillante (*dua ya shari*) de Mahmoud Hamdouniy sans le nommer si ce n'est par un jeu subtil des références formelles. Il apporte aussi une dimension humoristique dans les palabres en vers (*malumbano ya ushairi*). Ainsi le champ sémantique de la religion est ici associé avec une forme de dérision. Non seulement la notion religieuse de prière (*duwa*) est mobilisée avec l'humour du proverbe, mais aussi d'autres acteurs religieux. Le prophète Mahomet désigné par son surnom '*Hababi*' « le Bien-aimé » ou le personnage de la nonne (*Mtawa*) sont invoqués. Pas même eux ne seront en mesure d'intercéder en faveur de l'exaucement de la prière de la poule :

DUWA LA KUKU UONGO (deuxième annexe myhp10_11)

Strophe/*ubeti* 1 :

« *Kuna mengi maombi, Rabi hapokei duwa,*

Il y a de nombreuses prières, le
Puissant ne reçoit pas
l'imprécation,

Japo aombe Hababi, au aombe Mtawa,

Même s'il implore le Chéri, ou
qu'elle implore la Nonne,

Ombi haliendi dobi, wala kutakabaliwa,

La prière n'est pas assez lourde, et
ne sera pas acceptée,

Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe.

La prière de la poule est un
mensonge, elle ne porte pas de
dommage à l'aigle. »

Car « Dieu », désigné par l'un des 99 noms islamiques de ses attributs, '*Rabi*' « le Puissant », ne reçoit ni n'accepte cette faible prière. Snow White Akilimali utilise ici la logique inter-confessionnelle des palabres en mêlant figures islamiques ou non dans un discours destiné à des interlocuteurs de confessions variées, qui ont aussi utilisé ce même lexique. Les figures islamiques mobilisées sont de premier plan : il s'agit de « Dieu » et du prophète de l'Islam. Il y a également la présence de la « Nonne » (*Mtawa*) qui peut appartenir à différentes religions, en particulier chrétienne dans un contexte tanzanien. Tous sont convoqués dans cette première strophe/*ubeti* en association avec le proverbe de la prière de la poule. Snow

White Akilimali n'hésite pas à produire un effet comique avec cette hétéroclite conjonction de figures respectées au sein de diverses religions et un proverbe animalier. Le message est hermétique au public et clair aux initiés, personne, même les plus puissants intercesseurs auprès de « Dieu » ou dieu lui-même ne fera rien pour assurer le succès de la prière de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) qui est rappelée et mise en relation par deux emprunts simultanés '*dua*' et '*Rabi*' faits à la dernière strophe/*ubeti* de sa composition *Dunia duara* « le monde est un cercle ». Cette prière, si elle est le fait d'une poule ne sera jamais reçue par « Dieu ». L'allusion est une forte attaque contre le « camp de l'homme à terre » qui n'est pas cité nommément.

Snow White Akilimali va ensuite quitter le ton de l'humour amorcé en première strophe/*ubeti* pour rejoindre celui de la morale religieuse exprimée dans une langue swahilie classique initiée par Mathias E. Mnyampala dans *Ni waadhi ushairi*. Pour ce faire, la référence théologique est à nouveau impliquée par l'utilisation d'un nom de dieu emprunté à l'arabe et décrit comme relevant de la langue *poétique* par le dictionnaire du R.P. Charles Sacleux dans son supplément des emprunts exceptionnels (SACLEUX, C., 1939 : 1084) : '*Subhana*' « le Très Glorieux » :

DUWA LA KUKU UONGO (deuxième annexe myhp12_13)

quatrième strophe/*ubeti*

« *Likiwa duwa la dhana, ni la maovu na ngowa,*

S'il s'agit d'une prière liée à la supposition, elle est faite de mal et de jalousie,

Msaada huwa halina, au la kupokelewa,

Un secours elle ne reçoit, ni n'est accueillie,

Kwa nguvu za Subhana, duwa hiyo hupwelewa,

Par la puissance du Très Glorieux, cette prière échoue,

Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe.

La prière de la poule est un mensonge, elle ne porte pas de dommage à l'aigle. »

Dans ce contexte théologique formulé dans une langue classique, Snow White Akilimali poursuit sa démarche de description étendue de la prière (*duwa*) dont il a choisi et extrait la notion à partir de *Dunia duara* et *Dhana* (de Cheikh K. Amri Abedi). La qualification de la prière comme prière liée à la supposition (*duwa la dhana*) constitue une mise en relation complète *dans le même syntagme* de quatre éléments du palabre. Cette composition *Duwa la kuku uongo* est ainsi reliée à *Dunia duara* de Mahmoud Hamdouniy par la notion de '*du(w)a*' « prière » qu'elle développe et, de façon plus reserrée, par deux nominaux '*du(w)a*' et '*dhana*' « supposition(s) », à *Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala et à *Dhana* du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Le lien entre *Duwa la kuku uongo* et *Dhana* du Cheikh K. Amri Abedi est renforcé par le fait que le nominal '*dhana*' est le titre de la composition qui se retrouve dans ce premier vers de la quatrième strophe/*ubeti* de la composition de Snow White Akilimali. De manière formellement intense, ce premier vers prend position pour le « camp de *Raha* » dont il développe les arguments à l'égard de la prière (*dua*) malveillante ou guidée par une simple hypothèse de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) dans *Dunia duara*. Le premier hémistiche du premier vers de cette strophe/*ubeti*, « *Likiwa duwa la dhana* », « S'il s'agit d'une prière liée à la supposition » est donc dense sur le plan référentiel et il nous semble constituer une prise de position en faveur du camp de *Raha* « joie » dont il suit la position antagoniste à la prière (*dua*) vengeresse de *Dunia duara* « le monde est un cercle ». Ceci de manière non-nominative bien que trois poètes et participants à ces palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) soit évoqués par des références formelles aux textes de leurs compositions dans ce premier hémistiche.

La qualification de la prière (*duwa*) continue dans le deuxième hémistiche : « *ni la maovu na ngowa* », « elle est faite de mal et de jalousie ». Le nominal '*ngowa*' « jalousie » est une forme non-standard correspondant à '*ngoa*' qui a le même sens en *kiswahili sanifu* (standard). Comme pour '*duwa*' « prière », le standard et le non-standard diffèrent sur le plan orthographique par la présence d'une semi-voyelle /w/ entre deux voyelles. Par ailleurs, '*ngowa*' se retrouve dans le deuxième hémistiche du premier vers de la cinquième strophe/*ubeti* « *Kwa uhasidi na ngowa* », « avec envie et jalousie » (deuxième annexe myhp12_13) de *Duwa la kuku uongo*.

De la même manière, nous retrouvons ces deux notions, ‘*-hasidi*’ « envie ; envier » et ‘*ngowa*’ « jalousie » *ensemble* et sous la même forme phonologique quant aux radicaux dans le troisième vers de la douzième strophe/*ubeti* de l’*Utenzi wa Kisa cha Nabii Yusuf (A.S.)* ou « Utenzi de l’histoire du prophète Joseph (A.S.²⁰⁸) » écrit par Said Karama de Lamu :

« *Wamhasidi na ngowa*²⁰⁹ »

(KARAMA, S., sans date)

« Qu’ils l’envient et le jalouent²¹⁰ »

La référence islamique, le fait que les deux notions ‘*hasidi*’ – sous sa forme verbale « envier » – et ‘*ngowa*’ « jalousie » - à l’identique - soient également présentes de manière conjointe dans le même hémistiche et l’écriture d’une même forme non-standard ‘*ngowa*’ nous semble indiquer une relation entre la composition de Snow White Akilimali et celle de Said Karama. Nous ne disposons pas de la date d’écriture de la composition de Karama et les deux œuvres ne sont pas forcément reliées directement l’une avec l’autre. En revanche elles pourraient puiser toutes deux au même fonds littéraire et islamique, à l’histoire du prophète Joseph en particulier rédigée en *kiswahili*. Si c’est le cas, la prise de position de Snow White Akilimali se renforcerait de la légitimité d’une référence religieuse qui condamne précisément l’une des composantes de la l’imprécation (*duwa*) dans la description qu’en fait *Duwa la kuku uongo* dans sa quatrième strophe/*ubeti*. A savoir la jalousie (*ngowa*) associée à la notion synonyme de l’envie (*-hasidi*) en cinquième strophe/*ubeti*. L’*Utenzi* de Said Karama est écrit en dialecte *kiamu* du *kiswahili*. Le *kiamu* est un dialecte du Nord du *kiswahili*. La forme non-standard ‘*ngowa*’ qui est partagée entre cet *utenzi* et *Duwa la kuku uongo* de Snow White Akilimali partage donc peut-être aussi cette identité dialectale.

²⁰⁸ « A.S. » est l’abréviation de la formule arabe ALAYHI SALAAM correspondant à « que la paix soit sur lui ».

²⁰⁹ Cet hémistiche s’écrirait « *Wamhasidi na ngoa* » en standard. L’infixe objet *mu-* « elle, lui » du *kiamu* devenant *m-* sans la voyelle en standard et *ngowa* (*kiamu*) correspondant à *ngoa* « jalousie ».

²¹⁰ Littéralement « qu’ils l’envient avec jalousie ». L’intensité du sentiment exprimé est renforcée par cette construction.

Alors nous pourrions supposer que la décision d'écrire '*ngowa*' « jalousie » de manière non-standard, mais aussi '*duwa*' « prière » qui suit la même règle phonologique, représente un choix de langue en faveur du *kiswahili* classique de la composition poétique qui appartient (dans un état ancien) à la famille des dialectes du Nord du *kiswahili* comme le *kiamu*.

En donnant certains nominaux sous leur forme des dialectes du Nord du *kiswahili* (ou leur forme existant dans les textes de la poésie swahilie classique), Snow White Akilimali fait un choix supplémentaire en faveur de l'autorité et de la légitimité de la langue poétique utilisée dans les compositions swahilies classiques. Ce point est identifié d'une autre manière, convergente, en étudiant la question de la légitimité littéraire sous l'angle d'approche du choix du ou des dialectes à retenir pour le *kiswahili sanifu* (standard). Ainsi, nous lisons que « *Le dialecte standard retenu était en situation de faiblesse « littéraire » [...] les Européens souhaitaient utiliser une langue plus facile, c'est-à-dire moins imprégnée de tradition poétique [...]* » (RICARD, A., 2009 : 36). L'intensité de la critique de la prière (*dua*) de *Dunia duara* s'appuyerait donc sur une double légitimité : *religieuse*, par des références islamiques à l'histoire du prophète Joseph (*Nabii Yusuf*), le « Bien-aimé » (*Hababi*), c'est à dire le prophète Mahomet et le « Puissant » (*Rabi*) mais aussi aux ordres reclus chrétiens et la figure de la « Nonne » (*Mtawa*) et *linguistique* par les formes classiques du lexique employé apparenté aux dialectes du Nord du *kiswahili*.

La critique de la notion de prière (*duwa*) dite de manière classique s'achève dans le troisième vers de la dernière strophe/*ubeti*. C'est-à-dire le dernier vers ouvert à la variation de la composition, avant la répétition du refrain dont il partage une majeure partie du texte '*duwa la kuku uongo*' « la prière de la poule est un mensonge ».

Nous lisons en effet :

DUWA LA KUKU UONGO « la prière de la poule est un mensonge » (deuxième annexe myhp12_13)

septième strophe/*ubeti*, troisième vers :

« ***Duwa***²¹¹ *la* ***chuki***²¹² *uongo, vigumu kubarikiwa.* La prière de haine est un mensonge, difficile à être exaucé [...] »,

Cette dernière strophe/*ubeti* de *Duwa la kuku uongo* met en relation les éléments nominaux '*dua*' « prière » et '*chuki*' « haine » de *Dunia duara* avec eux-mêmes et par là leur parle et les expose au jour nouveau de l'horizon d'interprétation du proverbe et des références religieuses. Elle les met en lumière sous l'angle de leur défectuosité sur le plan moral et religieux. Ces nominaux sont situés dans des strophes/*beti* différentes de *Dunia duara*. Le nominal '*dua*' « prière » est présent dans sa dernière strophe/*ubeti* et le nominal '*chuki*' « haine » dans l'avant-dernière strophe/*ubeti*. Les deux nominaux se trouvent reliés directement par le connecteur grammatical '*la*' « de » dans le même hémistiche de *Duwa la kuku uongo* : « *Duwa la chuki uongo* », « la prière de haine est un mensonge ». La strophe/*ubeti* de *Dunia duara* d'où est extrait le nominal '*chuki*' « haine » est par ailleurs l'une des plus violente à porter au compte du « camp de l'homme à terre ». Elle présente une dimension de quasi-menace à l'encontre de l'auteur de *Raha* « joie » :

²¹¹ C'est moi qui souligne NDT.

²¹² C'est moi qui souligne NDT.

DUNIA DUARA « le monde est un cercle » (deuxième annexe myhp8_9), Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) de Dodoma

strophe/*ubeti* 6 :

« **Chuki**²¹³ *nyingi mumebeba, hamjali maudhiko,*

Beaucoup de haine vous avez suscitée, vous ne vous souciez pas des peines,

Tunapitisha hesaba, kungoja yenu maziko,

Nous tenons les comptes, et attendons les vôtres de funérailles [...] »

Menace dont l'accomplissement est présenté comme l'exaucement d'une prière (*dua*) par dieu :

strophe/*ubeti* 7 (deuxième annexe myhp8_9) :

« Na **dua**²¹⁴ *ziwe mujaba, ziwe kabuli kuliko,*

Et que les prières obtiennent réponses, et soient de plus acceptées [...] »

La mise en boucle dans *Duwa la kuku uongo* d'éléments disjoints de *Dunia duara* illustre de manière formelle le fait que la prière (*dua*) qui est faite dans cette dernière composition n'est autre que cette prière (*duwa*) mauvaise dont parle *Duwa la kuku uongo*. Les mauvaises intentions déplaisent à dieu lui-même si elles se fondent dans le rite consacré d'une prière. C'est toujours le religieux qui est invoqué comme horizon du palabre en cours et explication profonde du caractère vain de cette prière de haine (*duwa la chuki*) (deuxième annexe myhp12_13). La prière (*duwa*) est destinée à dieu, de par la grâce duquel elle peut être exaucée (*kubarikiwa*) (deuxième annexe myhp12_13).

²¹³ C'est moi qui souligne NDT.

²¹⁴ C'est moi qui souligne NDT.

Tout comme la notion de prière (*duwa*) parsème le titre et les vers de *Duwa la kuku uongo*, le nom de « Dieu », le destinataire de cette prière (*duwa*), constelle également le texte sous différentes formes. Le nom de Dieu '*Rabi*' « le Puissant » apparaît dès le premier vers de la première strophe/*ubeti* de la composition sous son mode de désignation islamique. Il s'agit de décrire les 99 attributs de « Dieu » et de nommer « Dieu » de manière nécessairement indirecte par l'un de ses attributs. La forme '*Subbhana*' « le Très Glorieux », suit également le mode islamique de désignation de dieu. Elle est présente en quatrième strophe/*ubeti*. Vient ensuite, à la strophe/*ubeti* immédiatement consécutive le nom *kiswahili* d'origine *bantu* '*Mwenyezi*'. Ce nom résulte de la contraction de '*mwenye*' « ayant » et de '*Ezi*' « Puissance ». Le nom composé '*Mwenyezi*' traduit la désignation « le Tout-Puissant » et s'utilise aussi bien chez les musulmans, les chrétiens ou les tenants d'autres religions. Il est présent en cinquième et sixième strophe/*ubeti* de la composition. Enfin, la forme *kiswahili* d'origine mixte arabo-*bantu* '*Mwenye Haki*' « celui qui a le Droit » est en sixième strophe/*ubeti*. La poésie *Duwa la kuku uongo* nous semble donc représenter sous certains aspects un texte religieux. Elle mêle formellement des références à des compositions précédentes d'un palabre poétique en cours dans lequel elle vient s'inscrire, le texte d'un proverbe, des fragments de poésie classique et des noms de « Dieu » – d'origine arabe ou *bantu* -, un nom du prophète Mahomet et une référence textuelle au prophète Joseph ainsi qu'aux gens de dieu vivant en réclusion.

Composite, la poésie *Duwa la kuku uongo* assemble des fragments de dialogues, de dialectes et des notions religieuses qui se trouvent comme dissimulés derrière l'apparente trivialité du proverbe « La prière de la poule est un mensonge, elle ne porte pas de dommage à l'aigle ». L'ensemble entre pourtant en résonance et parle aux initiés de ces palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) que sont les protagonistes et poètes à la recherche d'une résolution du conflit. Après Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*), Mathias E. Mnyampala et Cheikh K. Amri Abedi, Snow white Akilimali pointe un horizon d'ordre théologique comme mode de résolution du conflit. Comme Mnyampala et Cheikh K. Amri Abedi avant lui, Snow White Akilimali emploie en parallèle des formes classiques du *kiswahili*, non-standard, qui montrent que cette solution religieuse se dit dans une belle langue swahilie qui redouble l'effet de l'utilisation du mètre classique SHAIRI dans chaque poème prenant part aux palabres. L'esprit du palabre en mouvement nous apparaît donc être conservateur des

formes classiques sur le plan littéraire. Sur le plan religieux, les interprétations diffèrent de savoir quel auteur a commis une faute et pour quelles raisons d'ordre moral. Mais c'est la dimension théologique qui fournit la référence commune – par là, la voie d'une solution – à l'ensemble des protagonistes et poètes en cours de joute orale et de négociations dans les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*).

C'est aussi la nécessité d'un retour à l'harmonie pré-existant au conflit qui préside à l'écriture de *Saa* « l'horloge » par Khamis Amani Khamis (Cf Résolution du conflit : *Saa* « L'horloge » de K. A. Khamis). C'est la fin des palabres en vers et elle est composée par le premier auteur d'une réponse antagoniste à *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Cette poésie de genre SHAIRI comprend cinq strophes (« *beti kama tano* ») suivant la phrase d'introduction (deuxième annexe myh20) qui en est faite par Mathias E. Mnyampala dans le tapuscrit. Cependant seules trois strophes sont reproduites dans le tapuscrit (deuxième annexe myh20 et myh21). Le livret imprimé poursuit cette dynamique de réduction du nombre de strophes et il ne présente qu'une unique strophe/*ubeti* de *Saa*, la première strophe/*ubeti* quand nous comparons avec l'ordre des strophes/*beti* reproduites sur le tapuscrit :

SAA « l'horloge » (deuxième annexe myhp14_15), Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) de Dodoma

<i>« Saa za huku na huko, zimekosana majira,</i>	Les horloges d'ici et là, ne sont plus à l'heure,
<i>Sababuye mzunguko, kuzunguka mduara,</i>	Sa raison en est le tour, tourner est un cercle,
<i>Sasa rai iliyoko, ni kurekebisha Dira,</i>	A présent l'opinion qui se fait jour, est d'ajuster la Boussole,
<i>Saa zatupa majira, mabingwa rekebisheni.</i>	Les montres nous donnent le temps, Ô experts, ajustez. »

Les strophes manquantes sont celles qui font référence à la dimension familiale et hiérarchique de la connaissance et de l'autorité qui constitue la structure profonde qui soutient cette image de la remise à l'heure des montres individuelles qui se sont égarées (Cf La dimension hiérarchique familiale de la connaissance et de l'autorité). De manière fondamentale c'est le groupe familial élargi, plus particulièrement les adultes et les anciens, qui reçoivent les « nouvelles de Dieu », « *mahubiri ya Mungu* » (Cf Poème de Mathias E. Mnyampala, *Ni waadhi ushairi* « c'est une exhortation la poésie, deuxième annexe myhp10_11) transmises par la poésie et qui interprètent la valeur morale d'un poème comme *Raha* « joie ».

Trois entités constituent respectivement la base, le moyen et l'horizon de résolution des palabres : la famille élargie traditionnelle africaine, la poésie d'expression swahilie dans sa langue et ses mètres classiques et le sacré. Mathias E. Mnyampala utilisera le résultat favorable de ce processus des palabres comme une démonstration d'unité nationale. C'est un deuxième moment des palabres poétiques qui diffère du mouvement et des objectifs premiers qui les ont animés réellement. Cependant, la pensée politique de Mathias E. Mnyampala, comme l'idéologie officielle exprimée dans le texte de *la déclaration d'Arusha de 1967*, se base aussi sur les notions familiales et le *kiswahili* pour la conception de l'invention d'une culture nationale, c'est à dire d'une forme d'harmonisation du groupe national. Comme les protagonistes des palabres, en particulier Khamis Amani Khamis et sa composition *Saa* « l'horloge », se fondaient sur l'autorité familiale et la poésie d'expression swahilie pour trouver un dénouement à leur conflit et une réconciliation. Aussi les participants aux palabres en vers, Mathias E. Mnyampala particulièrement, ne quitteront pas l'horizon religieux pour la pensée du politique. C'est un point important de dissensus avec l'idéologie *Ujamaa* « socialiste/familialiste » car le religieux est alors premier et constitue la base de toute transformation du monde, quelle qu'en soit la nature.

La première strophe/*ubeti* de *Saa* « l'horloge » qui est sélectionnée en isolation pour être publiée dans le livret n'aborde pas ces éléments fondamentaux de la négociation sociale ou politique que sont la famille, le poétique et le sacré. Pourquoi ne pas les avoir consignés ? Il est difficile de trouver une interprétation satisfaisante à cette sélection opérée par Mathias E. Mnyampala. Tout au plus, nous pouvons constater que son projet est d'établir une démonstration de la dynamique positive d'unité nationale tanzanienne par les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*). Il choisit donc d'en rester à cette ligne directrice sans

aborder des paramètres fondamentaux sur le plan politique quant au déroulement des palabres. Les palabres se referment avec simplicité, sur une unique strophe/*ubeti* écrite par un ex-antagoniste du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Nous verrons que les poésies constitutrices de la chaîne des palabres sont encadrées dans le livret par des poésies qui traitent de la « Nation (*Taifa*) ».

La strophe/*ubeti* unique de *Saa* « l'horloge » de Khamis Amani Khamis fait référence dans le deuxième hémistiche du deuxième vers au « cercle » (*mduara*²¹⁵) et donc à la composition *Dunia duara* « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy. Cette dernière composait le noyau initial du palabre, dans la partie antagoniste où s'exprimait la logique circulaire de la punition de l'auteur de *Raha* « joie ». Il serait puni de la même façon que lui-même avait puni « l'homme à terre ». Dans *Saa*, cette logique circulaire est présentée comme la cause de la mécontente et du dérèglement des petites horloges individuelles. Elle constitue aussi la possibilité d'une remise à l'heure de ces-dernières en faisant tourner les aiguilles, mais par l'action des « experts (*mabingwa*) ». Le cours circulaire des palabres a permis aux poètes des différents camps de débattre et le conflit est terminé. Les tours de la parole et des palabres ou leur progression circulaire ont mené les protagonistes à l'égarement et à la tour de la grande horloge qui porte un ordre, versatile, qui leur redonne la bonne direction. C'est la prise de conscience-même du morcellement du groupe qui conduit à ce que le conflit se soit épuisé de lui-même. La fin annoncée du conflit est silencieuse et privée. Elle ne fait l'objet que d'une description par Mathias E. Mnyampala qui clôt ainsi les palabres poétiques (Cf Fin des *malumbano* ou « palabres »).

²¹⁵ Les nominaux *mduara* / *duara* ne présenteraient pas de différence sémantique (LENSELAER, A., 1983 : 295) mais uniquement une différence de classe nominale, respectivement la classe 3 et 5. Ces deux nominaux ont pour sens : « cercle, circonférence, rond, tour », toutes idées liées à la notion générale de circularité.

C. Autour des palabres poétiques, l'inscription du projet de démonstration de l'unité nationale tanzanienne :

Des deux parties précédentes, nous avons pu déduire que les palabres poétiques, ou *malumbano ya ushairi* en *kiswahili*, sont une longue suite de poèmes structurés par le mètre classique du genre SHAIRI. Ces différents poèmes qui composent les palabres ont été échangés comme autant de répliques en vers par les poètes les plus connus du Tanganyika des années 1960. Il y a un conflit entre eux, particulièrement entre le Cheikh Kaluta Amri Abedi et deux poètes de Dodoma, Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) et Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*). Mathias E. Mnyampala sélectionne des poèmes dans la séquence décrite par ces palabres réels suscités par un scandale judiciaire d'alors et la condamnation d'une personne célèbre, dont l'identité restera secrète. Le duel qui se livre entre les deux camps se fait à fleurets mouchetés. Il se dit dans une belle langue swahilie où la matrice du *kiswahili sanifu* (standard) qui est la norme des années 1960 au Tanganyika (puis en Tanzanie) accueille de nombreux emprunts lexicaux et syntaxiques à la langue classique des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles qui est proche des dialectes contemporains du *kiswahili* du Nord du Kenya. Un code d'éthique des poètes est respecté, il s'agit de ne pas « toucher (*kugusa*) » les personnes par leur nom. Un jeu subtil de références formelles entre les éléments textuels d'une composition à l'autre permet de deviner l'existence d'un dialogue entre les poètes sans que les noms des interlocuteurs ne soit mentionnés dans les textes des poèmes en réponse les uns aux autres. Mais les enjeux, les progrès réels des palabres resteraient complètement ignorés et inaperçus du lecteur non-initié sans l'intervention de Mathias E. Mnyampala. C'est la reconstruction de Mathias E. Mnyampala, sa sélection de poèmes et la présentation qu'il en fait dans des phrases d'introduction qui nous révèle l'existence du dialogue où les poètes ont pu se livrer à une véritable joute orale qui présentait le quasi-paradoxe d'être à la fois publiée et hermétique. Mais Mathias E. Mnyampala poursuit en parallèle un autre but en nous offrant un extrait de ces palabres. Il s'agit de faire la démonstration de l'unité nationale de la Tanzanie. Cette unité résulte chez Mnyampala de l'autorité des anciens et des adultes qui constitue une fondation familiale du politique et permet de dénouer les palabres, même si le conflit exprimé avec courtoisie a été très vif. Elle est aussi permise par la langue poétique swahilie classique et son mètre du genre SHAIRI qui

donnent leurs formes au divers poèmes composant les palabres. Enfin, la causalité primordiale du monde est en « Dieu » suivant la vision du monde de Mnyampala et de certains participants des palabres et c'est cet horizon du sacré qui donne une voie vers la réconciliation aux protagonistes. Suivre les enseignements des poèmes comme une « exhortation (*waadhi*) » et les comprendre comme les « nouvelles de Dieu (*mahubiri ya Mungu*) » c'est suivre la direction qui mène à la solution du conflit.

Dans son optique de démonstration de l'unité nationale, Mathias E. Mnyampala va s'appuyer sur l'association nationale des poètes d'expression swahilie pour faire paraître le livret des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « *Mashairi* de sagesse et palabres poétiques » à compte d'auteur (MNYAMPALA, M., E., c.1965b). Il demande à son ami, Julius Kambarage Nyerere, le président de la Tanzanie, d'écrire une introduction à ce livret et celui-ci accède à sa demande. L'introduction n'est pas reprise en intégralité dans le livret mais se trouve dans le tapuscrit (deuxième annexe Introduction de Julius K. Nyerere). Pour la publication, Mathias E. Mnyampala ne retient pas les phrases où Nyerere donne des détails sur son apprentissage et son rapport avec la poésie d'expression swahilie, où nous lisons que le Cheikh Kaluta Amri Abedi et son traité de métrique de 1954 ont joué un rôle crucial (ABEDI, K., A., 1954). Le président livre aussi des anecdotes sur ses rapports avec les poètes, il relève quelques observations quant à la métrique de certains poèmes. Enfin, il regrette que le livret publié ne soit pas d'une plus grande longueur et invite l'association des poètes à publier des textes plus long. Tout cela restera inédit au profit d'une composition poétique originale de Nyerere, rédigée à l'occasion de cette introduction. La structure métrique de ce poème intitulé *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation » témoigne d'un mode de création *ex materia* qui dérive du genre classique UTENZI et s'en démarque de manière très nette (Cf Manifestations créatives dans le nouvel ordre graphique latin). Cette composition, qui précède immédiatement *Raha* « joie » la première composition des palabres en vers, donne une impulsion éminemment et explicitement politique et nationale. Le président y décrit dans un mètre nouveau qu'il a forgé à l'occasion de l'introduction de ces palabres en vers les caractéristiques de la nation tanzanienne en la comparant à un navire. C'est l'occasion de témoigner des différences entre une nation (ou un navire) socialiste et une nation capitaliste. Les palabres en vers, qui ne poursuivaient pas un but premier de politique nationale, se trouvent insérés dans une manière de les présenter qui oriente la lecture vers

cette démonstration d'unité nationale que veut faire Mnyampala. En eux-mêmes les palabres sont le fait de poètes qui écrivent depuis différentes régions de Tanzanie : Dar es Salaam, Dodoma et Kigoma. Leur vif conflit, leur dialogue inter-régional et inter-confessionnel qui conduit à la réconciliation montre bien une unité. Mais c'est l'unité retrouvée d'individus en conflit qui ont parcouru avec succès les étapes du processus traditionnel des palabres en vers. Mnyampala insiste sur la dimension nationale de cette unité, il la produit d'une certaine façon et la met en relation, grâce au poème de Nyerere, à des problématiques plus générales de construction nationale par la langue poétique swahilie et des institutions traditionnelles comme les palabres, qu'ils soient en vers ou non. Le poème de Nyerere, qui est le seul à ne pas respecter de manière strictement conforme le mètre classique du genre SHAIRI, est aussi un appel au patriotisme des citoyens de la nouvelle nation swahilophone.

1. Introduction par le néo-*utenzi*, *Chombo cha Taifa Letu* « Le navire de notre nation » (J. K. Nyerere)

Texte intégral et adaptation en français

(deuxième annexe myh4)

*Première colonne*²¹⁶

<i>Chombo cha Taifa letu,</i>	Le navire de notre Nation,
<i>Si sawa na vya wenzetu,</i>	Est différent de ceux de nos compagnons,
<i>Vyao vyataka Rubani,</i>	Les leurs requièrent un pilote,
<i>Aushike usukani,</i>	Qui se saisisse du gouvernail,
<i>Awe na mabaharia,</i>	Avec des marins,
<i>Wanaomsaidia.</i>	Qui lui apportent leur aide.
<i>Na kiwe kina mafuta,</i>	Et que le navire ait du carburant,
<i>Ya kutosha kukivuta,</i>	En quantité suffisante,
<i>Au kiwe na makaa,</i>	Ou qu'il ait du charbon,
<i>Kwani pia yanafaa,</i>	Car cela aussi convient,
<i>Chombo kimekamilika,</i>	Le navire a-t-il tout cela,
<i>Bahari kitaivuka.</i>	Il traversera l'océan.

²¹⁶ Les strophes de l'*utenzi* ont été rangées en deux colonnes sur ce feuillet myh4. Nous suivons l'ordre de lecture graphique et donnons donc en premier la retranscription des strophes de la première colonne (à gauche) puis celles qui leur font suite dans le cours de l'*utenzi* dans la deuxième colonne située à droite de la première sur le papier.

Mamia kingapakia,

Hao huwa abiria,

Wakisha lipa nauli,

Na bei ya maakuli,

Hawadaiwi zaidi,

Safari kuifaidi.

Que des centaines aient embarqué,

Ceux-là sont des passagers,

Lorsqu'ils ont payé leur billet,

Et le prix des portefaix,

On ne leur réclame pas davantage,

Pour profiter du voyage.

Wanaweza wakakaa,

Sawa sawa na bidhaa,

Wakabebwa wasibebe,

Libebavyo maji debe,

Madhali wamo kazini,

Wanamaji na Rubani.

Et ils peuvent s'asseoir,

Exactement comme la marchandise,

Ils seront portés sans effort,

Comme l'eau dans un bidon,

Tandis que sont au travail,

Le pilote et l'équipage.

Deuxième colonne

Wote wanayo hakika,

Chombo chao kitavuka,

Chombo cha Taifa letu,

Ni chombo cha kila mtu,

Ni chombo cha makasia,

Hakibebi abiria.

Tous ont la certitude,

Que leur navire arrivera à bon port,

Le navire de notre Nation,

Est le navire de chacun,

C'est un navire à rames,

Il ne transporte pas de passagers.

Ni kweli kina Rubani,

Ashikaye usukani,

Akiepushaye myamba,

Na nyangumi au mamba,

Bali kila abiria,

Kwa kweli ni baharia.

En vérité il a un pilote,

Qui tient le gouvernail,

Tandis qu'il évite les récifs,

Les baleines ou les crocodiles,

Mais chaque passager,

En vérité est un matelot.

Kila aliye chomboni,

Baharia na Rubani,

Ni mvuta makasia,

Na mhimizaji pia ;

Kwa shibe au kwa njaa,

Wanaishi kijamaa.

Chaque personne sur le navire,

Le marin et le pilote,

Tirent sur les rames,

Et avec enthousiasme ;

Dans la satiété ou la faim,

Ils vivent comme une famille.

Walo 'nacho hupeana,

Wala hawana hiana,

Waso 'nacho hawanacho,

Si watu wenye kijicho ;

Ni waombi wa Manani,

Ahueni iwe pwani.

Ceux qui ont quelque chose se l'échangent,

Sans aucune ruse,

Ceux qui n'en ont pas s'en contentent,

Ce ne sont pas des envieux ;

Mais ils remercient le Bienfaiteur,

Que le soulagement arrive à la côte.

Feuillet myh5

Colonne unique

<i>Si chombo chenye nafasi,</i>	Ce navire n'a pas de place,
<i>Kwa watu wataanasi²¹⁷,</i>	Pour les gens satisfaits,
<i>Wadai kuhudumiwa,</i>	Qui réclament à être servis,
<i>Wagomvi wakidaiwa ;</i>	Batailleurs lorsqu'on leur réclame ;
<i>Siyo cha wapita njia,</i>	Ce n'est pas celui des passants,
<i>Au wabaya wa nia.</i>	Ou des malveillants.
<i>Si chombo cha wadoezi,</i>	Ce n'est pas un navire de parasites,
<i>Wala si chombo cha wezi ;</i>	Et encore moins de voleurs,
<i>Si chombo chenye nafasi,</i>	Ce n'est pas un navire qui a de la place,
<i>Kwa wagomvi na waasi,</i>	Pour les batailleurs et les rebelles,
<i>Watu wazua fitina,</i>	Les semeurs de trouble,
<i>Au wadhabidhabina.</i>	Ou les truands.

²¹⁷ Le nominal *wataanasi* en cl.2, ou *mtaanasi* en cl.1 est absent des dictionnaires bi- ou mono-lingues. Nous pouvons déduire son sens de par les règles de la morphologie dérivationnelle qui indiquent que cette paire nominale provient d'un verbe rare d'origine arabe -taanasi qui signifie « être heureux » (Cf KNAPPERT, J., 1972 : 195 et MOHAMED, M., A. *et al*, 2008 : 8). Le *Kamusi ya Kiswahili Sanifu* (TUKI, 2004 :388) indique pour la racine verbale -*taanisi* les significations suivantes que nous donnons en version française: « rendre heureux, procurer beaucoup de joie ». Cette racine -*taanisi* est donc différente sur le plan orthographique de -*taanasi* mais y est à l'évidence apparentée sur le plan sémantique. Le dictionnaire de poésie de K.W. Wamitila confirme cette hypothèse (WAMITILA, K.W., 2006 : 133, entrées *taanisa*, *taanisi*, *taanusi*). Nous proposons la traduction « les gens satisfaits » pour *wataanasi*, d'autres hypothèses seraient envisageables sur la base des racines verbales d'origine arabe -*taanasi* « être heureux » ou -*taanasi* « rendre heureux » qui fondent notre interprétation avec le sens global de la strophe/*ubeti* et du poème dans lesquels s'insère le nominal *wataanasi*. Nous relevons ici l'influence et la persistance du lexique classique de la poésie swahilie dans la poésie moderne. Ce nominal *wataanasi* n'est accessible que dans les textes classiques. Nous supposons que Julius K. Nyerere l'a employé du fait de sa culture littéraire swahilie.

<i>Hakina nafasi hata,</i>	Il n'a pas de place même,
<i>Kwa watu wenye matata ;</i>	Pour les gens compliqués ;
<i>Kila mtu baharia,</i>	Chacun est un matelot,
<i>Avuta lake kasia,</i>	Qui tire sur sa rame,
<i>Agombane baharini,</i>	Qu'il se querelle en mer,
<i>Lake atavuta nani ?</i>	La sienne qui tirera dessus ?

Le poème dont nous avons donné la transcription intégrale ajoute une signification bien différente de la signification première des palabres en vers réels entre les poètes. C'est de la politique intérieure tanzanienne et de la construction nationale dont il est question, non pas d'un enjeu particulier lié à l'actualité judiciaire. Un cadre et une exposition particulière sont déterminés pour la présentation des palabres poétiques reconstruits et réagencés par Mathias E. Mnyampala. Le poème *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation » diffère aussi des poèmes des palabres poétiques qui vont lui succéder car c'est le seul à ne pas être écrit dans un mètre classique. Pourtant, le politique, comme l'autorité dans les palabres, sont décrits avec le vocabulaire traditionnel de la parenté. Les marins vivent « comme une famille » ou « *kijamaa* » en *kiswahili*. La dimension collectiviste et socialiste/familialiste, « *Ujamaa* », de la nation est évidente. La référence à « Dieu » et au sacré est également présente avec le mot « *Manani* », « le Bienfaiteur ». Le projet national se construit sous le regard et avec la bienveillance de dieu dans ce poème. *Manani* est l'un des 99 attributs de dieu suivant la tradition musulmane. Il est remarquable que ce titre intervienne dans un texte politique. Il manifeste à la fois la perméabilité du politique au religieux ou la pertinence du religieux dans le champ politique – au moins du point de vue du rôle mobilisateur et didactique de la religion – et la persistance de la culture swahilie traditionnellement musulmane dans des compositions qui ne sont pas destinées à une religion en particulier. Julius K. Nyerere était catholique mais, comme il reprend les métaphores de la navigation caractéristiques de la culture maritime des Swahilis (liés dans la longue durée au commerce de l'océan indien), il reprend aussi une façon typiquement islamique de désigner dieu par l'un de ses attributs à la façon des compositions traditionnelles de la poésie swahilie. Dans le contexte national tanzanien, qui est multiculturel et multiconfessionnel, ce mot « *Manani* »

pourra être compris par les lecteurs d'une façon plus large et moins ancrée dans la culture islamique swahilie traditionnelle, d'une façon individuelle et personnelle aussi, faisant appel aux connaissances religieuses de chacun et à sa croyance propre. Par ailleurs, les mots d'origine arabe comme « *Manani* » ou « *wataanasi* », « les gens satisfaits », que nous lisons aussi dans le poème, sont considérés comme des objets de finesse et d'élégance par les poètes d'expression swahilie classiques. Nous rappelons que le mot « civilisation » se dit « *ustaarabu* » en *kiswahili*, ce qui signifie littéralement « le fait de devenir arabe ». Ceci est d'une certaine manière un bon indice de l'évaluation positive inscrite au cœur même de la langue swahilie quant à la langue, la culture et la civilisation arabe. Tout courant engendrant par ailleurs des contre-courants mais Nyerere dans sa poésie s'inscrit dans la tradition des Swahilis sans rejeter la mixité afro-asiatique de leur culture et en transformant cette culture du fait de sa mobilisation à un niveau supra-ethnique, national.

Le poème se termine sur un rejet des profiteurs, des parasites et des voleurs qui poseront problème lorsqu'il s'agira de faire avancer le navire à la rame. Nous comprenons le dessein collectiviste et égalitariste de ces vers tout en souhaitant leur poser la question de l'opposition politique et de sa permission. Il n'y a qu'une seule chose à faire dans une galère, c'est tirer sur les rames et la faire arriver à bon port. Il est louable que chacun occupe la même position de marin et que le travail ne soit pas servile. Mais lorsqu'il s'agit d'une nation, les directions à suivre, les modalités de son développement et les activités qui y sont encouragées ne sont elles pas multiples et beaucoup plus complexes que le simple fait de ramer ? Ne peut-il pas y avoir débat, opposition sur ces options politiques, si ce n'est en courant le risque d'être exclu de la nation (et de la famille) ?

En ce point, qui augure de la formation du parti unique et d'une idéologie officielle, les palabres poétiques qui vont suivre diffèrent beaucoup du projet politique de la construction nationale par le « familialisme (*Ujamaa*) » ou socialisme tanzanien. Dans les palabres en vers, l'accord se trouve à la fin d'un long cheminement collectif qui comprend des passages polémiques et ne désapprouve pas l'opposition voire la confrontation des opinions. Tant que le code de courtoisie et d'éthique des poètes d'expression swahilie est respecté. Dans le programme de construction nationale, le plan est là au départ et ne fait pas l'objet d'une discussion. Ce n'est pas le résultat d'un processus de négociation et de décision encadré par des codes culturels comme les palabres mais un donné, qui peut constituer un ordre. Il faut

tirer sur les rames et faire confiance au capitaine qui sait éviter les récifs, les baleines et les crocodiles. Nous constatons que cette différence de nature entre le poème directif de Nyerere et le processus de résolution des conflits des palabres poétiques s'accompagnent d'une différence structurelle quant à la forme métrique. L'idéologie nationale nouvelle, son projet surtout qui est prédéfini et appelle les Tanzaniens à son application, se dit dans une forme poétique nouvelle tandis que les palabres poétiques se conforment, à la fois dans leur éthique, dans leur langue et dans leur mètre du genre SHAIRI à des valeurs traditionnelles de la société des poètes d'expression swahilie et à des formes poétiques classiques. Le néo-UTENZI de Nyerere donne des directives tandis que le mètre classique du genre SHAIRI appliqué à la chaîne dialogique des palabres en vers permet l'expression de la pluralité des opinions conflictuelles et l'élaboration d'un dissensus. C'est à dire d'un consensus ayant pour moteur de définition le conflit initial entre opinions. Sur le plan politique, nous retrouvons les caractéristiques des palabres traditionnels dans les palabres poétiques : comme dissensus, comme tolérance et comme lien social (BIDIMA, J.-G., 1997 : pp 37-46). Les palabres poétiques sont une figure réelle du politique africain comme lieu de la négociation et de la production de nouvelles formes d'organisation et de projets. Le néo-UTENZI de Nyerere est aussi une figure du politique, plus autoritaire, artificielle et universelle. De nombreuses sociétés du monde comprennent ce qu'est un ordre et l'obligation de l'exécuter. L'impératif de la construction nationale peut justifier cela de manière très temporaire et provisoire, à moins de verser dans un régime autoritaire ou une « démocrature ». Les marins du « navire de la Nation (*chombo cha Taifa*) » doivent pouvoir entrer en palabres pour être les maîtres de leur destin et accéder à la prise de décision politique. Ceci ne témoigne ni d'un esprit querelleur ou à problèmes mais bien d'une réalité politique des sociétés africaines dans les modalités de prise de décision.

La confiance placée dans l'autorité et la sagesse des anciens et des adultes de la famille, la croyance en « Dieu » et sa justice restent des éléments communs aux deux types de poésies et de politiques. Elles nous apparaissent fondamentales dans la résolution des conflits ou dans la genèse d'une adhésion populaire à un projet politique en Tanzanie. Les poèmes qui constituent les palabres poétiques vont pouvoir se déployer juste ensuite. Une fois achevés, les palabres seront à nouveau suivis de compositions patriotiques en rapport avec la nouvelle nation tanzanienne en devenir et sa langue poétique.

2. Après les palabres poétiques : deux dernières compositions patriotiques de genre SHAIRI

Les deux poèmes qui vont suivre sont de genre SHAIRI classique dans le courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Comme les phrases qui les introduisent, ils ne sont consignés que dans le tapuscrit (deuxième annexe myh24, myh25 et myh26). Comme l'introduction (non-publiée) de Julius K. Nyerere et sa composition *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre Nation », ces compositions assuraient l'encadrement national et patriotique des palabres en vers reconstitués par Mathias E. Mnyampala. Palabres qui avaient eu pour finalité première de résoudre et d'accompagner un conflit d'ordre privé lié à l'actualité judiciaire du moment. Palabres qui n'étaient donc pas lié *stricto sensu* à la démonstration d'une volonté et d'une possibilité de la construction nationale sur la base du dialogue inter-régional tanzanien en vers classiques de genre SHAIRI. Cette dimension nationale et cette manière de représenter les palabres comme un mouvement vers l'unité de la communauté des poètes d'expression swahilie sont un apport et une construction de Mathias E. Mnyampala. Il nous apparaît avoir décidé d'utiliser le progrès réussi des palabres comme une image positive du processus de construction nationale. En particulier, cette image s'appuie sur un phénomène linguistique, littéraire et judiciaire, intrinsèquement lié à la poésie classique d'expression swahilie et à l'institution traditionnelle de résolution des conflits que sont les palabres. La construction nationale dans cette optique trouve des racines culturelles africaines, même si ces racines sont transposées du niveau régional ou ethnique au nouveau niveau national et sont, de là, l'objet d'une reterritorialisation tanzanienne. La culture littéraire des Swahilis de la côte de l'océan indien des XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle a déjà été mobilisée à l'époque coloniale dans la construction d'un espace de dialogue inter-tanganyikais (Cf Du premier espace poétique inter-tanganyikais dans la presse coloniale à l'invention du genre poétique NGONJERA). Les palabres, comme juridiction de la parole (BIDIMA, J.-G., 1997), sont une institution répandue dans de nombreuses sociétés africaines. La diffusion traditionnelle de ce mécanisme culturel de régulation de la violence n'est pas exclusivement réservée à l'Afrique de l'Est mais connaît bien une répartition continentale, en particulier en Afrique de l'Ouest. Les palabres ne sont pas aussi, traditionnellement, une institution répandue dans toutes les sociétés ou groupes ethniques d'Afrique. La diversité culturelle est dense à l'échelle continentale ou même d'un pays

comme la Tanzanie. Le foisonnement des règles et des institutions juridiques sont la norme et les sociétés connaissent d'autres processus de décision que les palabres. Cependant, du fait de leur reterritorialisation nationale à l'échelle de la République Unie de Tanzanie, le mètre classique SHAIRI associé à l'institution des palabres, deviennent le patrimoine culturel de tout(e) citoyen(ne) tanzanien(ne). Si l'éclairage national est un ajout de Mathias E. Mnyampala aux palabres initiaux, ces-derniers n'en portaient pas moins déjà le signe du partage inter-régional et inter-confessionnel du mètre du genre SHAIRI et des palabres. Ce genre des palabres en vers de genre SHAIRI s'est déjà diffusé à l'époque coloniale et est connu des poètes d'expression swahilie du Tanganyika, quelle que soient par ailleurs leurs origines ou enracinements ethniques, sociaux ou religieux. La construction nationale, dans son volet linguistique, très loin d'être une *tabula rasa*, se fonde sur une dynamique ancienne, précoloniale et coloniale, de diffusion à l'échelle continentale du *kiswahili* et de ses formes littéraires, en premier lieu ses genres poétiques.

La phrase d'introduction des dernières compositions patriotiques du tapuscrit établit un lien avec l'introduction de J. K. Nyerere. Elle nous rappelle que les palabres sont précédés et suivis de poèmes qui les mettent en place au sein de la construction tanzanienne et leur apportent un cadrage national. Dans ce cadre, la question de la langue poétique swahilie est centrale et Mathias E. Mnyampala nous le rappelle également. Les poètes d'expression swahilie sont aussi remis au premier plan après avoir cédé la place à leurs poèmes dans les palabres en vers qui, étant polémiques, avaient respecté la règle de l'anonymat des interlocuteurs :

« *Kama ulivyosema utangulizi ulioandikwa na Mtukufu Mwalimu Julius K. Nyerere akisifu mashairi yapambavyo lugha. Haya yafuatayo yanasifu utukufu wa Kiswahili na sanaa yake ushairi na washairi wenyewe.* »

(deuxième annexe myh24)

« Comme l'a dit l'introduction écrite par son excellence le *Mwalimu* Julius K. Nyerere qui louait la façon dont les poèmes embellissent la langue, les poèmes qui suivent louent la grandeur du *kiswahili* et de son art poétique et les poètes eux-mêmes. »

La composition *Mashairi ni sanaa* « Les poèmes sont un art » de Mohamed Ali²¹⁸ (*Mwanafunzi*) de Dar es Salaam va exprimer le lien entre poésie et « Nation » de manière explicite :

MASHAIRI NI SANAA « Les poèmes sont un art » (deuxième annexe myh24 et myh25),
Mohamed Ali

Strophe/*ubeti* 1 :

« <i>Sanaa ya mashairi, ni sanaa maarufu,</i>	L'art poétique, est un art renommé,
<i>Lakini kwa misururi, ya watu kwa maelfu,</i>	Mais pour des files, de personnes pour des milliers,
<i>Haipati kudhihiri, thamani hata ya dafu,</i>	Il n'a pas l'occasion d'apparaître, de la valeur même d'une noix de coco,
<i>Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.</i>	De la Nation la grandeur, se trouve dans la poésie.

[...] »

Le refrain de la composition : « *Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi* », « De la Nation la grandeur, se trouve dans la poésie » indique une direction d'interprétation du lien entre poésie et construction nationale. La poésie d'expression swahilie constitue la « grandeur (*utukufu*) » de la « Nation » dans la mesure où elle est le support des formes considérées comme les plus sophistiquées de la langue qui a été choisie comme langue de l'unification nationale, c'est à dire le *kiswahili*.

²¹⁸ Mohamed Ali a composé par ailleurs le poème *Mtego Umefyatuka* « le piège s'est déclenché » dans les palabres poétiques qui précèdent (Cf Réponse de Mohamed Ali (*Mwanafunzi*) de Dar es Salaam aux protagonistes).

A ce titre, la poésie d'expression swahilie doit faire l'objet d'un contrôle et d'un aménagement du fait de son caractère national :

Strophe/*ubeti* 7 :

« <i>Ushairi ni sanaa, tena bora usanifu,</i>	La poésie est un art, mieux encore l'aménagement,
<i>Kama vile motokaa, wataka utunduifu,</i>	Comme les automobiles, ont besoin d'une révision,
<i>Usipoweza zagaa, muda si muda ni mfu,</i>	Lorsqu'elle ne peut resplendir, en un rien de temps elle est défunte,
<i>Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.</i>	De la Nation la grandeur, se trouve dans la poésie.

[...] »

C'est le but de l'association nationale des poètes, l'UKUTA, dont le sigle signifie précisément *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* « Aménagement du *kiswahili* et de la poésie en Tanzanie ». Comme la poésie d'expression swahilie passe au niveau national, l'UKUTA lui apporte une norme et un aménagement, basés sur des transformations *ex materia* de la métrique classique, afin qu'elle ne perde pas de sa qualité au passage et qu'elle conserve sa réputation. Les membres de l'association, dont Mathias E. Mnyampala qui en a été le président au niveau national, assurent la diffusion de la connaissance des mètres et des règles de composition classiques à l'échelle de tout le pays. Comme s'il s'agissait d'une organisation para-étatique, les attaches nationales, régionales et locales de l'association suivent le maillage administratif de la Tanzanie. Le traité de métrique du Cheikh Kaluta Amri Abedi, *Sheria za kutunga mashairi na Diwani ya Amri* « lois de la composition poétique et *Diwani* d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954) constitue un ouvrage de référence pour la poésie classique et un outil efficace de diffusion de la connaissance poétique.

Si la norme classique est diffusée du haut vers le bas afin de garantir la splendeur linguistique et culturelle de la nouvelle « Nation » swahilophone tanzanienne, nous pouvons-nous interroger sur les degrés de liberté laissés aux poètes d’expression swahilie. Dans le livre du Cheikh, ce sont principalement les mètres classiques UTENZI et SHAIRI qui sont décrits de manière explicites dans leur rapport aux principes fondamentaux de la métrique de la poésie classique d’expression swahilie : le principe des rimes (*vina*) [P.R.] d’abord, et ensuite le principe de la mesure (*mizani*) [P.M.] (Cf Description des principes et des paramètres et de leur structure hiérarchique). Sur le plan linguistique, la matrice générale des vers est le *kiswahili sanifu* (standard) qui est la langue portée par l’administration coloniale britannique puis celle du Tanganyika et de la Tanzanie indépendants. Mais dans ce livre du Cheikh Kaluta Amri Abedi, comme dans les colonnes des journaux coloniaux ou les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) reconstitués par Mathias E. Mnyampala, la place est ouverte à la variation dialectale du *kiswahili*. En particulier des formes lexicales ou syntaxiques issues des dialectes du Nord du *kiswahili* sont présentes. Elles sont aussi conçues comme participant du registre supérieur de la langue poétique et sont très employées par les poètes. De cette manière particulière, les poètes d’expression swahilie tanzanien répondent à « l’exhortation (*waadhi*) » de leur dirigeants à veiller sur la réputation de l’Etat et à augmenter le prestige national en composant des poèmes classiques :

« <i>Kuitunza yao hadhi, wasiwe Dola dhaifu</i>	De garder leur statut, qu’ils n’aient pas un Etat faible,
---	---

[...]

<i>Tukaushika waadhi, wa wenzetu waongofu,</i>	Et nous suivrons l’exhortation, de nos camarades dirigeants,
--	--

[...]

<i>Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.</i>	De la Nation la grandeur, se trouve dans la poésie. »
---	---

(deuxième annexe my25)

L'Etat incite ainsi à une forme de conservatisme poétique. Si elle veut innover et s'éloigner de la norme classique, la composition poétique, quand elle veut, comme c'est le cas chez Mathias E. Mnyampala, être au service de la construction nationale, devra créer en suivant la norme, c'est à dire en la transformant sans l'abandonner ou en la recyclant. Cette possibilité d'une création *ex materia* se révélera par exemple dans le nouveau genre NGONJERA qui doit beaucoup au genre classique SHAIRI et à la pratique des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) des poètes classiques d'expression swahilie. Nous verrons que la création *ex materia* fait sortir la réflexion esthétique de l'alternative binaire, et peut-être eurocentrée, de la querelle des anciens et des modernes. En recyclant les formes poétiques anciennes au sein de nouvelles compositions, parfois en les associant à d'autres éléments culturels, à la manière d'un collage, le poète Mnyampala conservera son objectif lié au devoir de servir son jeune Etat et réinscrira *de facto* la composition nationale dans un mode créatif africain, simultanément conservateur et innovant.

La dernière strophe/*ubeti* de *Mashairi ni sanaa* « les poèmes sont un art » de Mohamed Ali va tendre un pont formel entre l'introduction en vers de Julius K. Nyerere et la poésie suivante de Mathias E. Mnyampala, *Johari za Tanganyika*. La notion de navire ou instrument (*chombo*) qui était central dans le poème de Nyerere fait l'objet d'une reprise textuelle qui indique que d'une certaine façon, le navire de la « Nation » est la poésie d'expression swahilie. C'est aussi un « Joyau (*Johari*) » comme le décrira par la suite Mnyampala dans une poésie de genre SHAIRI classique intitulée *Johari za Tanganyika* « les Joyaux du Tanganyika ». Ces points de passages lexicaux et ces relations entre éléments de textes de trois œuvres, *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre Nation », *Mashairi ni sanaa* « Les poèmes sont un art » et *Johari za Tanganyika* « les Joyaux du Tanganyika » apparaissent dans cette composition à dimension nationale et patriotique du tapuscrit. Ces œuvres encadrent dans le tapuscrit les palabres poétiques reconstitués dans une optique de définition d'une manifestation d'unité nationale.

Leurs relations volontairement inscrites dans les vers de Mohamed Ali soulignent à nouveau le plan d'organisation du tapuscrit (dans une moindre mesure du livret) dessiné par Mathias E/ Mnyampala :

Strophe/*ubeti* 9 :

<i>Shairi chombo thabiti, kipeteshacho marefu,</i>	La poésie est un instrument ²¹⁹ solide, qui passe au crible les mesures ²²⁰ ,
<i>Mawazo mengi ya dhati, huyavunga kama ndifu,</i>	Beaucoup d'idées intentionnelles, elle les filtre comme une étamine ²²¹ ,
<i>La kusema silipati, johari kuwa zingifu,</i>	De le dire je ne l'ai pas [le mot NDT], le joyaux qu'il soit arrondi,
<i>Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.</i>	De la Nation la grandeur, se trouve dans la poésie.

C'est ensuite au tour de Mathias E. Mnyampala de décrire l'un des « Joyaux (*Johari*) » du Tanganyika. La poésie d'expression swahilie est un élément fondamental de la dynamique de construction nationale, elle est composée par des hommes et des femmes (*Cf* Poèmes attribués à Mary MANGWELA « Wastara ») auxquels le poète veut rendre hommage dans cette dernière composition du tapuscrit.

²¹⁹ Le nominal *chombo*, qui a le sens de « navire » dans le poème *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre Nation » de Julius Kambarage Nyerere présente ici un sens plus général « d'instrument ». Les hémistiches suivants où la poésie est comparée tour à tour au tamis et à l'étamine n'infirmen pas notre choix de traduction.

²²⁰ Le nominal *marefu* désigne une unité de longueur au sein d'un panier carré, le *mstatili* (TUKI, 2004 : 223).

²²¹ Ce nominal *ndifu* appartient aux dialectes du Nord du *kiswahili*, précisément au dialecte de Mombasa, le *kimvita* (SACLEUX, C., 1939 : 151 et 168).

JOHARI ZA TANGANYIKA « Les joyaux du Tanganyika » (deuxième annexe myh25 et myh26),
Mathias E. Mnyampala

Strophe/*ubeti* 1

<i>Nazitukuza Johari, zilizomo Tanganyika,</i>	Je rends gloire aux Joyaux, qui sont au Tanganyika,
<i>Vito bora vya fahari, vile vinavyometuka,</i>	Gemmes excellentes de fierté, celles-la qui étincèlent,
<i>Vyametuka vyanawiri, nchini vyaangazika,</i>	Elles étincèlent elles brillent, le pays est illuminé,
<i>Johari ya Tanganyika, ni washairi kwa lugha.</i>	Le Joyau du Tanganyika, est les poètes pour la langue.

[...] »

Mathias E. Mnyampala ne se départ pas de sa vision religieuse du monde dans son hommage aux poètes. Si les poètes d'expression swahilie constituent la « fierté de la République (*fahari ya Jamhuri*) » parce qu'ils participent au succès du *kiswahili* et confirment le nouvel Etat dans son rassemblement (*kuunganika*) et sa liberté (*huri*), l'intervention et la sollicitation de dieu sont indispensables à la réussite et la perpétuation de ces actions.

La prière que le poète catholique adresse à leur intention dénomme par ailleurs « Dieu » par l'un de ses attributs islamiques, « le Tout-Puissant (*Kahari*) » comme c'est la coutume interconfessionnelle en vigueur dans la poésie classique nationale des années 1960 :

« <i>Nawaombea Kahari, wapate njema fanaka,</i>	Je prie pour eux auprès du Tout-Puissant, qu'ils obtiennent une bonne réussite,
<i>Humu Tanganyika huri, watunzi kuunganika,</i>	Au Tanganyika libre ²²² , les compositeurs [de poèmes NDT] d'être réunis,
<i>Fahari ya Jamhuri, Kiswahili kukiweka,</i>	La fierté de la République, le <i>kiswahili</i> de l'installer,
<i>Johari ya Tanganyika, ni washairi kwa lugha.</i>	Le Joyau du Tanganyika, est les poètes pour la langue.

[...] »

L'installation et la prospérité du *kiswahili* du fait de la triple volonté de « Dieu », des dirigeants tanzaniens et des poètes d'expression swahilie qui appliquent leurs directives en faveur du développement de la langue est aussi une purification. La nation se libère de la souillure laissée par la « langue de l'arrogance (*lugha ya jeuri*) ». Comme c'était le cas des interlocuteurs des palabres auxquels un poète adresse une réplique hostile, l'identité de cette langue est tue dans le poème de Mathias E. Mnyampala. Le poète respecte un code éthique de la courtoisie et de la discrétion dans ce cadre agoniste. L'hypothèse que cette langue dont le *kiswahili* et les poètes nettoient (et libèrent) le Tanganyika soit l'anglais apparaît cependant fort probable dans un contexte d'écriture du poème qui suit immédiatement l'indépendance du Tanganyika d'avec le mandat de la sociétés de nations attribué au Royaume-Uni.

²²² Le nominal *huri* est présent dans les dialectes *kiamu* et *kigunya*, deux dialectes du Nord du *kiswahili* (SACLEUX, C., 1939 : 940). La forme standard est *uhuru* « indépendance, liberté ».

« *Ile lugha ya jeuri, ya kigeni kutumika,*

Cette langue arrogante, étrangère d'être employée,

Lugha ilotuadhiri, tukisema watucheka,

Une langue qui nous affecte, quand nous parlons ils se moquent de nous,

Sisi hatukuikiri, tunaifuta haraka,

Nous ne l'avons pas acceptée, nous la faisons disparaître²²³ prestement,

Johari ya Tanganyika, ni washairi kwa lugha.

Le Joyau du Tanganyika, est les poètes pour la langue.

[...] »

Le poème se referme sur une nouvelle référence religieuse, qui est la prière de bénédiction de Mathias E. Mnyampala pour ses pairs les poètes d'expression swahilie :

« *Ninawaaga kwa heri, awajalie Rabuka,*

Je les salue au revoir, que les bénissent le Maître,

Awaondolee hatari, kiangazi na masika,

Qu'il les ôtent du danger, la saison sèche et la saison des pluies,

Awazidishe umri, kheri, raha na fanaka,

Qu'il leur en augmente la longévité, le bonheur, la joie et la réussite,

Johari ya Tanganyika, ni washairi kwa lugha.

Le Joyau du Tanganyika, est les poètes pour la langue. »

L'ensemble du poème fait écho à la « Nation », à « Dieu » - à nouveau désigné par l'un de ses attributs islamiques, « le Maître (*Rabuka*) » - et aux poètes d'expression swahilie. Ces derniers sont les artisans de la construction nationale par le *kiswahili* et du développement de l'écriture de poèmes qui suivent les formes classiques. Nous constatons dans ce dernier poème de Mnyampala que dieu demeure la causalité première du monde, même lorsqu'il

²²³ Le verbe *kufuta* « effacer, faire table rase, faire disparaître » présente la connotation d'effacer une tache, une souillure, de « nettoyer » (SACLEUX, C., 1939 : 239).

est question de politique. Nous retrouverons ce trait définitoire de la vision du monde de Mathias E. Mnyampala qui traverse l'ensemble de son œuvre. Un autre trait est sa propension à alterner des modes d'écritures poétiques strictement conformes à ceux du corpus classique de la poésie swahilie des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles avec une écriture composite qui procède par la juxtaposition d'éléments hétérogènes, parfois conformes parfois transformés de leurs conformations initiales, mais constituant toujours la base *ex materia* d'une composition originale. Le genre NGONJERA dont l'analyse formelle va suivre, doit beaucoup aux palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) qui ne dérogeaient pas du tout des techniques de composition classiques. Comme les palabres poétiques, les compositions qui le définissent se présentent comme des dialogues en vers où les répliques apparaissent sous la forme de poèmes de genre SHAIRI. Des transformations de cette base préexistante sont pourtant opérées par Mnyampala comme la combinaison de cette emprunt culturel et littéraire aux palabres poétiques avec des emprunts à d'autres cultures, celle du théâtre européen parmi d'autres. Le NGONJERA vient à l'appui du discours fondateur et programmatique de la déclaration d'Arusha de 1967 faite par le président Julius K. Nyerere. C'est ce nouveau genre qui a fait l'objet d'une sélection la plus claire et explicite par le pouvoir politique. Comprendre formellement les différences qui existent entre les palabres poétiques réels et les palabres politiques fictifs que sont les poésies du genre NGONJERA nous permettra peut-être de mieux comprendre les raisons de ce choix par le politique. De là, de mieux percevoir le politique lui-même en Tanzanie, lorsqu'il était question dans les années 1960 du début de la construction nationale et du socialisme/familialisme (*Ujamaa*) tanzanien. Il nous faut donc aborder les origines ainsi que les formes métriques et dialogiques de ce nouveau genre NGONJERA.

5. Le genre NGONJERA : origines, structures métrique et dialogique, applications politiques

Le genre NGONJERA de la poésie d'expression swahilie apparaît nommément dans deux livres de Mathias E. Mnyampala publiés tous deux à titre posthume : *Ngonjera za UKUTA, kitabu cha kwanza* « *Ngonjera* de l'UKUTA, livre I » (MNYAMPALA, M., E., 1970) et *Ngonjera za UKUTA, kitabu cha pili, Juu ya Azimio la Arusha* « *Ngonjera* de l'UKUTA, livre II, à propos de la déclaration d'Arusha » (MNYAMPALA, M., E., 1971). Ce genre est à la fois très connu et suscite de nombreuses interrogations restées en suspens jusqu'à présent. Mathias E. Mnyampala s'est vu décerné des reconnaissances officielles à titre posthume par la République Unie de Tanzanie pour ce genre dont le nom est consigné dans les textes qui détaillent les raisons de ses promotions à l'échelle nationale (Cf Distinctions à l'échelon national et leurs justifications). Nous le lisons dans les titres des deux livres, ce genre de poésie émane de l'UKUTA, l'association nationale des poètes qui a en charge l'aménagement et la diffusion des formes classiques de la poésie d'expression swahilie. C'est le sens de son sigle : *Usanifu wa Kiwashili na Ushairi Tanzania* « Aménagement du *kiswahili* et de la poésie en Tanzanie ». Comme l'administration tanzanienne, l'UKUTA a une organisation qui suit le découpage territorial en échelons : national, régional et local. Par le développement de la connaissance de la langue swahilie dans ses formes poétiques, l'UKUTA assure une partie du volet linguistique de la construction nationale tanzanienne. L'UKUTA vient renforcer les efforts des écoles dans la diffusion de la langue officielle choisie pour la nouvelle nation swahilophone. Le *kiswahili* est un pilier de l'invention de la culture nationale qui va produire un nouveau peuple, uni sans forcément être homogène. Le contrôle des genres poétiques et de leur diffusion par l'UKUTA est un dispositif important dans l'ensemble des dispositions visant à faire de la multiplicité des groupes ethniques, des langues, des territoires et des religions de Tanzanie une nation solide, idéalement une et indivisible.

A ce titre, les deux livres de *ngonjera* font l'objet d'une préface de la part de Rashidi M. Kawawa, qui est alors, le texte est signé du 23 janvier 1969, second vice-président de Tanzanie. Les poèmes qui définissent le genre NGONJERA sont d'une grande signification sur le plan national. Ils participent à la fois aux efforts de diffusion du pilier de la nation qu'est le

kiswahili, ici dans ses formes raffinées et dans sa langue poétique. Et à la diffusion du programme contenu dans la déclaration d'Arusha de 1967, ce moment fondateur de la politique dite *Ujamaa na kujitegemea* « socialisme/familialisme et autosuffisance ». Sur le plan du *kiswahili*, l'UKUTA contrôle donc la qualité de la forme, qui s'exprime ici par la conformité aux mètres classiques de la poésie d'expression swahilie, et le fonds, qui est lui constitué par une conformité à l'idéologie du socialisme tanzanien. Rashidi M. Kawawa l'écrit dans sa préface, les *Ngonjera* de l'association UKUTA sont une poésie « officielle » :

« *Ushairi huu huitwao Ngonjera za UKUTA ni ushairi rasmi* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 1 et MNYAMPALA, M., E., 1971 : 1)

« Cette poésie qui s'appelle les *Ngonjera de l'UKUTA* est une poésie officielle. »

Le genre NGONJERA n'est pas qu'un simple outil puissant de propagande, il participe aussi, au delà de l'idéologie, à la dynamique d'expansion du *kiswahili*. En Tanzanie, cette dynamique a trouvé le soutien de l'Etat contrairement aux pays voisins où la dynamique, également puissante, n'est pas mise au service d'un projet politique comme celui de la construction nationale. Nous avons commencé de le voir avec les palabres poétiques (Cf Autour des palabres poétiques, l'inscription du projet de démonstration de l'unité nationale tanzanienne), la normativité qui s'exprime depuis le niveau national n'est pas linguistique au sens strict lorsqu'il s'agit de poésie. Le *kiswahili* tanzanien qui est enseigné dans les écoles est bien le *kiswahili sanifu* (standard) mais la langue poétique admet et valorise de nombreux emprunts aux dialectes du Nord du *kiswahili*. Ces dialectes sont ceux dans lesquels s'est dite la poésie classique, au moins celle qui a été conservée et promue à l'époque coloniale puis, notre constat va se confirmer, à l'époque d'une administration indépendante. L'Etat tanzanien, lorsqu'il vise par l'intermédiaire de l'UKUTA une expansion du *kiswahili* et son acceptation comme langue officielle contrôle avant tout la correction des mètres de la poésie d'expression swahilie et les idées. L'UKUTA est garante d'une norme qualitative et politique de la langue poétique. Le *kiswahili* est par ailleurs laissé libre par rapport à un certain un degré de variation dialectale d'une région à l'autre au sein de la matrice nationalisée qu'est le *kiswahili sanifu* (standard).

Le genre NGONJERA est maintenant répandu dans toute l'Afrique de l'Est. Sa structure dialogique sous la forme de répliques échangées en vers de genre SHAIRI, comme les palabres poétiques, s'est d'abord bien prêtée à un enseignement du *kiswahili* dans les écoles tanzaniennes. Les générations des années 1970-1980 se souviennent de ces poèmes de genre NGONJERA. Cette structure a aussi trouvée un lieu d'expression privilégié dans les *media* radio ou télédiffusés. Le NGONJERA est un outil puissant, il touche les consciences à l'échelle du village, de l'école et il a dépassé les frontières tanzaniennes du fait de l'essor de la télévision. Mais le nom de son auteur a été, dans ce passage à l'international, oublié et ce n'est là qu'une expression parmi d'autres de l'ignorance générale quant à des traits importants du genre NGONJERA.

Des questions, qui pourraient avoir une signification quant au rapport de la poésie et du politique demeuraient en effet. Etions-nous certains d'avoir à faire à un nouveau genre créé par Mathias E. Mnyampala ? Dans le cas contraire, d'où viendraient les emprunts culturels et qu'en aurait-t-il fait ? Mais, quel qu'avait pu être le degré d'innovation apporté par l'auteur, la construction qu'il avait proposée avait été sélectionnée au niveau national, dans le cadre précis de la construction nationale par le *kiswahili*, notamment par le *kiswahili* poétique. Cette sélection officielle du genre NGONJERA pourrait recevoir un éclairage politique quand nous regarderions avec précision la façon dont le genre a été constitué, de quoi il a été fait et dans quel but.

Une autre question peut être posée dans une optique politique : que signifie ce mot « *Ngonjera* » ? Cette question évidente nous est parvenue telle quelle. Elle avait été posée depuis le départ, dans les livres mêmes des *Ngonjera* de l'UKUTA. Mais elle n'avait pas trouvée de réponse si ce n'est que nous savons que ce mot est d'origine *cigogo*, la langue maternelle de Mnyampala. Loin d'être satisfaisante cette réponse augmentait au contraire l'intensité de nos interrogations. Comment un genre de la poésie nationale, considéré comme « officiel » par le sommet de l'exécutif, écrit dans le but explicite de promouvoir le *kiswahili*, la langue de la nation, par un poète reconnu comme « artiste national (*Msanii wa Taifa*) » en 1987, pouvait-il recevoir son nom d'une langue régionale ?

N'y avait-il pas là une contradiction flagrante entre deux projets politiques, ou au contraire, l'information disponible étant trop limitée nous ne saisissons pas une dimension significative de la volonté de construction nationale telle qu'elle s'exprime dans la poésie de Mathias E. Mnyampala et qui fait qu'il a été sélectionné par des gouvernements successifs ?

Pour tenter de répondre à toutes ces questions préalables à notre interprétation politique, il nous a semblé convenable de nous rendre dans l'Ugogo afin d'y poursuivre notre recherche quant à la signification du terme *ngonjera* à la fois sur les plans linguistique, poétique ou anthropologique. Le terme intégré au *kiswahili* venait du *cigogo*. Il était probable qu'il aurait une ou plusieurs dénotations dans l'Ugogo et que les identifier nous ferait progresser dans l'étude du genre NGONJERA. Cette enquête de terrain n'avait pas été réalisée, à notre connaissance, avant cette étude. Une autre approche du genre serait par ailleurs d'en envisager, de manière rigoureusement analytique, la définition par la description des structures métrique et dialogiques des textes eux-mêmes. Cette approche formelle qui est la nôtre n'avait pas non plus été réalisée et, là encore, ses résultats, c'est à dire la description de la façon de faire de Mathias E. Mnyampala, pourraient avoir une signification politique. Il faudrait alors articuler ou intégrer ces deux faits : des structures de tel type d'une part et leur sélection par le politique d'autre part. Les *ngonjera* de l'UKUTA ont été sélectionnés en effet par le politique pour promouvoir, à la fois une langue, qui est le support de la construction nationale, et une idéologie. La forme des *Ngonjera* de l'UKUTA, tout comme leur rapport avec l'Ugogo et des éléments culturels pré-existants véhiculeraient peut-être des modalités favorables à ce projet politique d'invention d'une nation swahilophone et socialiste. La projection officielle dans l'espace national swahilophone des *ngonjera*, si nous comprenons ce que sont les *ngonjera*, nous indiquerait peut être de quoi avait besoin le politique pour la réussite de son projet de construction nationale quand il sélectionne Mathias E. Mnyampala et ce genre NGONJERA comme artiste et poésie officiels à différents moments de l'histoire de la Tanzanie.

a. Définitions du nominal 'ngonjera'

Le nominal 'ngonjera' est un emprunt au *cigogo*, langue *bantu* de la région de Dodoma dans le centre de la Tanzanie, intégré au *kiswahili* par Mathias E. Mnyampala. A ce titre le nominal présente des définitions dans les deux langues et nous attacherons systématiquement à préciser de quelle langue il est question afin de ne pas entretenir une quelconque forme d'ambiguïté. Le nominal 'ngonjera', comme un élément du lexique du *kiswahili*, a fait l'objet de quelques définitions ou commentaires. Nous allons commencer par la définition qu'en a proposé Mathias E. Mnyampala lui-même dans le premier livre des *ngonjera* de l'UKUTA.

a. La définition du genre NGONJERA par Mathias E. Mnyampala lui-même dans une composition inaugurale de genre NGONJERA

Comme il l'avait fait auparavant avec le genre MSISITIZO (Cf La composition inaugurale NATUNGA MSISITIZO « je compose un msisitizo ») et le type MTIRIRIKO (Cf La définition du type MTIRIRIKO dans une première composition de ce type) du genre SHAIRI dont il est l'auteur, Mathias E. Mnyampala va définir le genre NGONJERA dans un poème lui-même de genre NGONJERA. C'est le premier poème du livre I des *Ngonjera za UKUTA* « *ngonjera* de l'UKUTA » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 5-6) intitulé *Ngonjera ni kitu gani* « Qu'est-ce que le *ngonjera* ».

La composition est un dialogue en vers de genre SHAIRI dans le courant classique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Elle ressemble fortement aux palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) que nous avons décrits ci-dessus si ce n'est que le dialogue ne se déroule pas entre des personnes réelles mais entre deux personnages de fiction.

Comme les palabres poétiques, le dialogue en vers de genre NGONJERA est introduit par une phrase de Mnyampala qui en définit le cadre et le contexte :

« *Watu wengi huuliza, 'Ni nini maana ya ngonjera ?' Hivyo, kabla ya kuendelea na mashairi haya ya ngonjera na vidokezo vyake, ninaanza kwa kulijibu swahili hilo* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 5)

« De nombreuses personnes demandent, 'Quel est le sens de *ngonjera* ?' Ainsi, avant de poursuivre avec ces poèmes de *ngonjera* et leurs conseils, je commence par répondre à cette question »

C'est un premier dialogue de genre NGONJERA entre deux personnages qui va répondre à la question du sens du mot '*ngonjera*'. Le personnage qui pose, comme nous, cette question se nomme *Mdadisi*. Son nom est construit sur la racine verbale –*dadisi* qui signifie en *kiswahili* :

« S'enquérir des nouvelles; surtout interroger sans discrétion, sonder qqn avec une insistance gênante, être à l'affût des nouvelles, le plus souvent avec un sentiment de malveillance. » (SACLEUX, C., 1939 : 160)

Ce personnage *Mdadisi* est donc, par son nom en tout cas, quelqu'un de trop curieux, un fouineur qui veut connaître le sens du mot *ngonjera*. Il ne le saura pas mais, le deuxième personnage, prénommé *Jawabu* ou « la réponse » va lui apprendre quelle est l'une des fonctions principales du genre NGONJERA. Les lecteurs se familiariseront par ailleurs avec la structure métrique et dialogique du genre au fur et à mesure de leur découverte de cette composition inaugurale. D'une certaine façon, l'ignorance qui entoure le sens du mot *ngonjera* a été initiée volontairement par Mnyampala lui-même qui a posé la question sans y répondre. Le fait que ce mot, non-traduit depuis ses acceptions originelles dans la langue maternelle de l'auteur, le *cigogo*, ne soit pas même signalé comme un emprunt. Ni pourquoi Mnyampala a souhaité utilisé ce mot à la signification inconnue. Cette mise en scène d'une présentation incomplète du nominal *ngonjera* ne pouvait manquer de susciter des interrogations sur le long terme qui allaient nous conduire quarante ans plus tard dans l'Ugogo.

Dans ce poème de genre NGONJERA, le genre est défini par sa fonction *didactique*. Le refrain présent à la fin de chaque strophe/*ubeti* de genre SHAIRI des répliques de *Jawabu* « la réponse » le dit :

« *Maana yake ngonjera, ni mafunzo kwa shairi.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 5-6)

« Leur sens aux *ngonjera*, ce sont des leçons par la poésie. »

De là, le personnage de *Mdadisi* « le fouineur » va entrer lui-même dans le processus du *ngonjera* didactique et recevoir une leçon sur cette façon d’aborder le sens de *ngonjera* par le *ngonjera* lui-même. Comme dans les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) la fin du processus est, en cas de succès, un dissensus. Il y a en effet une divergence entre les connaissances de *Mdadisi* « le fouineur » et de *Jawabu* « la réponse » quant au sens du mot *ngonjera*. Cette divergence s’apparente quant à la forme au conflit entre les opinions opposées qui peuvent donner naissance aux palabres. A la fin du premier *ngonjera*, les deux personnages sont d’accord car *Mdadisi* « le fouineur » partage maintenant les connaissances de *Jawabu* « la réponse » qui les lui a transmises. C’est ce consensus qui est né de la négociation d’une divergence par le dialogue, c’est à dire un dissensus (BIDIMA, J.-G., 1997 : pp 37-39), qui apparente les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) et ce *ngonjera*. La stricte analogie entre les structures métriques des deux genres renforce cette impression d’un « air de famille ».

Mdadisi « le fouineur » veut en savoir plus sur le contenu des enseignements du *ngonjera* et les réponses de *Jawabu* « la réponse » sont claires. Les *ngonjera* procurent à leur auditoire des enseignements *politiques* :

« *MDADISI*

Le fouineur

[...]

Maana yake ngonjera, nambie nami nijue

Quel est leur sens aux *ngonjera*, dis-le moi que je sache

JAWABU

La réponse

Ni mafunzo kwa jamia, Ujamaa kuudura

Ce sont des leçons collectives, le socialisme [comme doctrine NDT] de le répéter

Siasa kuzingatia, tudhibiti barabara

La politique de garder en mémoire, que nous nous dirigeons parfaitement

Usawa kuufikia, tofauti ni hasara

L'égalité de l'atteindre, différemment est une perte,

Maana yake ngonjera, ni mafunzo kwa shairi

Leur sens aux *ngonjera*, ce sont des leçons par la poésie.

[...]

La Arusha Azimio, mabepari lawapora

D'Arusha la déclaration, les capitalistes elle les dépouille

[...] »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 6)

Par un effet de contraste, le sens où l'étymologie du mot *ngonjera* n'en deviennent que plus obscurs, tant la définition de la fonction didactique et politique du genre NGONJERA est claire. Le genre NGONJERA, dans cette première définition de Mathias E. Mnyampala a été conçu explicitement pour permettre de répéter les fondements de l'*Ujamaa* ou socialisme tanzanien et de les garder en mémoire. En particulier il s'agit d'enseigner le contenu de la déclaration d'Arusha de 1967, discours fondateur et programmatique de la politique dite *Ujamaa na kujitegemea* « socialisme et autosuffisance », dont le nom apparaît de manière tout à fait évidente dans le texte du personnage nommé *Jawabu* « la réponse ». Tout le sens du conflit qui animera certains *ngonjera* des deux livres est précisément de réduire l'ignorance ou l'opposition des personnages pour les conduire à une compréhension et une adhésion complète au programme socialiste (*Ujamaa*), sur le plan de la construction nationale notamment. Cette action pédagogique sera menée par des personnages militants ou qui sont en position de connaissance par rapport aux personnages précédents.

Enfin, *Jawabu* « la réponse » et *Mdadisi* « le fouineur », les deux personnages inventés par Mathias E. Mnyampala pour répondre à la question du sens du mot *ngonjera*, arrivent à la question de la paternité de ce genre. Mathias E. Mnyampala la revendique bien d'une certaine manière et se met en rapport avec l'UKUTA, cette association qui vise à la fois une diffusion des mètres classiques de la poésie swahilie pour propager la connaissance d'un *kiswahili* de qualité et la propagation de l'idéologie en vigueur au sommet de l'Etat :

« JAWABU

La réponse

Kazileta Mnyampala, wa UKUTA kazichora

Et il les a apportés Mnyampala, de
l'UKUTA il les a dessinés »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 6)

C'est bien à un genre nouveau que nous avons affaire et, suivant les mots-mêmes de Mnyampala, c'est Mathias E. Mnyampala qui en a dessiné ou inscrit les vers sur le papier. C'est une poésie officielle et elle a rapport à l'UKUTA, l'association nationale des poètes qui a en charge une partie du volet linguistique de la construction nationale tanzanienne : la diffusion des formes élaborées de la langue swahilie pour augmenter l'estime de soi et l'adhésion du public et la propagande idéologique. Cependant le personnage *Mdadisi* « le fouineur », malgré son nom connoté négativement n'a pas insisté plus avant sur l'étymologie du mot *ngonjera*. Pourquoi prendre un mot du *cigogo* ? Que signifie-t-il dans cette langue ? N'y avait-il pas le terme en *kiswahili* ? Ces questions peuvent avoir une signification politique et compléter ce que l'auteur nous a déjà livré volontairement comme éléments de réponse. Nous allons donc poursuivre notre recherche sur le sens du mot *ngonjera* en *cigogo* et en *kiswahili*.

b. La signification du nominal *ngonjera* par d'autres auteurs

D'autres se sont posés la question de la signification du nominal *ngonjera*. Dans le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard), nous constatons d'abord que l'entrée *ngonjera* existe, ce qui témoigne à l'évidence d'une intégration du mot *cigogo* au *kiswahili*. Le nominal présente deux significations : il s'agit d'une part de « poésies dialoguées en vers entre deux ou plusieurs personnes » (TUKI, 2004 : 308). Nous retrouvons donc deux traits de définition observés dans le premier *ngonjera* inaugural de Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 5-6). Le trait de définition métrique se présente dans le terme « *mashairi* » utilisé dans la définition en *kiswahili*. Ce terme désigne à la fois des « poésies » en général mais des poésies « en vers ». C'est de cette façon générale que nous avons traduit la définition en français. De manière plus spécifique le terme désigne aussi des poésies de genre SHAIRI ou une composition unique fait d'une suite de strophes de genre SHAIRI. Cette acception spécifique correspond également au *ngonjera* qui inaugure le genre par le genre lui-même où chaque strophe/*ubeti* est strictement conforme au mètre classique du genre SHAIRI. D'autre part, le deuxième trait définitoire est celui d'une structure dialogique. Le terme swahili employé dans la définition du dictionnaire est « *kujibizana* » soit « se répondre réciproquement ». Le premier sens du mot dans le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) est une définition par la structure métrique et dialogique des poèmes du genre SHAIRI.

Le nominal *ngonjera* possède un second sens en *kiswahili*. Il est défini par un seul mot dans le dictionnaire : « *ubishani* » (TUKI, 2004 : 2008). Nous retrouverons de nombreux nominaux dérivés de la racine verbale *-bisha* qui signifie « faire opposition, contredire » (LENSELAER, A *et al*, 1983 : 47) comme propositions d'une définition ou d'une traduction depuis le *cigogo* du nominal *ngonjera*.

Le dictionnaire de Sacleux donne une description plus détaillée du sens de la racine *-bisha* lorsqu'elle vient caractériser une action qui relève du domaine de la parole :

« Louvoyer, épiloguer, prendre des détours, se servir de circonlocutions (*b. -katika manèno*); plaisanter, railler; prendre la contre-partie, faire ou soutenir le contraire que ce que qqn veut ou dit; contredire qqn; prendre les paroles de qqn dans un sens détourné, les détourner de leur sens obvie ; berner qqn, le rendre ridicule, lui appliquer des épithètes à double entente. »

(SACLEUX, C., 1939 : 109)

C'est toujours la dimension polémique des *ngonjera* qui est caractérisée ici. Comme les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*), les *ngonjera* semblent être mûs par le conflit, mais en vue du consensus. Le nominal particulier *ubishani* qui est proposé comme définition dans le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) signifie : « polémique ; controverse » (MADAN, A. *et al*, 1939 : 115). Les *ngonjera* présentent donc une dimension agoniste ou polémique.

Ceci pourrait apparaître en contradiction avec la perception de C.L. Ndulute pour qui Mathias E. Mnyampala et son genre NGONJERA sont le « porte-voix (*kipaza sauti*) » du régime (NDULUTE, C., L., 1985). La propagande est en effet différente de la controverse en ce qu'elle constitue un monologue. Si Mnyampala relaie le discours officiel, ce qu'il revendique dans sa propre définition du terme *ngonjera* (*vide supra*) et ce que le politique lui reconnaît également comme une vertu de son engagement au service de la construction nationale, il ne peut y avoir de polémique. Ceci s'observe pourtant dès le premier *ngonjera* de Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 5-6). Il n'y a, à proprement parler, ni controverse, ni polémique entre les personnages de *Mdadisi* « le fouineur » et de *Jawabu* « la réponse ». Mais il y a une forme de tension du fait du différentiel de connaissances entre le premier personnage qui ignore le sens du nominal *ngonjera* et *Jawabu* « la réponse » qui consent à lui enseigner au fil de leur dialogue didactique.

La définition par la « controverse (*ubishani*) » du nominal *ngonjera* en *kiswahili sanifu* (standard) est l'une des facettes des objets dénotés par ce terme. L'autre est celle d'aller ensemble vers un consensus, quel qu'il soit, réception acceptée d'une connaissance, solution à une querelle, *etc.* C'est ce que nous apprendrait Mary Mangwela, veuve de Mathias E.

Mnyampala et également femme de lettres (Cf Poèmes attribués à Mary MANGWELA « Wastara ») à qui Mugyabuso Mlinzi Mulokozi a posé la question du sens du mot *ngonjera* dans son enquête de terrain sur la poésie d'expression swahilie :

« According to Mary, the word *ngonjera* is from *Kigogo* and it means 'moving together' (kuambatana, kwenda pamoja). »

(MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 47)

« Selon Mary, le mot *ngonjera* vient du *kigogo* et il signifie 'bouger ensemble' (s'accompagner réciproquement, aller ensemble) »

C'est une deuxième facette des *ngonjera* qui représentent un mouvement collectif des participants à ce dialogue, et par ce type de dialogue, vers une solution négociée, une forme de consensus. Cette définition du terme n'est ni étymologique, ni fondée sur les usages linguistiques du terme en *cigogo*, mais elle isole une modalité fondamentale du processus que semblent être les *ngonjera*.

En réunissant les deux traits définitoires des *ngonjera*, la controverse et le fait d'aller ensemble, nous retrouvons les deux caractéristiques des palabres traditionnels ou des palabres poétiques que nous avons déjà entraperçues (Cf Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi* « Palabres poétiques »). Comme paradigme politique, nous retrouvons aussi, quasiment mot à mot, dans des textes qui n'ont pourtant que peu de raisons d'avoir communiqué en raison de leurs langues d'écriture et de leurs diffusions mutuellement confidentielles, l'interrogation de Jean-Godefroy Bidima sur ce qu'il nomme « la palabre », au féminin singulier :

« Si le conflit ne peut être éliminé, comment vivre ensemble avec ? » (BIDIMA, J.-G., 1997 : 37)

C'est précisément le processus de la palabre qui constitue la réponse à cette question politique fondamentale. Chez cet auteur, mais aussi dans les définitions du nominal *ngonjera* que nous avons pu rencontrer jusqu'à alors, la palabre mène au dissensus comme possibilité du vivre ensemble du fait de ce mouvement paradoxal résultant de la progression collective sur une base conflictuelle ou polémique.

Identifier et caractériser la ou les palabres par l'un ou l'autre de ces aspects : conflit ou consensus, c'est les priver, de l'autre aspect nécessaire au déroulement du processus. Pour éviter cet écueil, Bidima forge ce néologisme qui prend en compte les deux dimensions de la palabre, il s'agit du « dissensus » (BIDIMA, J.-G., 1997 : pp 37-39).

Nous constatons d'ores et déjà que les *ngonjera* et les palabres (« *malumbano* » en *kiswahili*) poétiques ou politiques entretiennent des relations fortes de ressemblance. Cependant Mathias E. Mnyampala lui-même, n'a pas voulu donné le sens du terme *ngonjera* en *cigogo*, ni les raisons qui l'on conduit à faire rentrer un nom *cigogo* dans la langue swahilie. Que signifie ce mot *ngonjera* en *cigogo* ? Mwangomango avait aussi remarqué dans son article « *Ngonjera za Ushairi* », « *Ngonjera* poétique » une analogie forte entre les palabres et les *ngonjera*. Il faisait part également du caractère traditionnel de chants de la région de Mbeya nommés « *Ikilumba* » où les chanteurs se répondent tour à tour dans des « chants dialogués (*nyimbo za kujibizana*) » (MWANGOMANGO, TSM, 1971). Nous reconnaissons dans ce nominal « *Ikilumba* » la même racine -lumb- qu'avec les *malumbano* « palabres » du *kiswahili* ce qui pourrait indiquer que ces chants *ikilumba* comportent une dimension de négociation collective comme les palabres. Mwangomango envisageait deux hypothèses quand à la genèse de la forme poétique dialoguée des *ngonjera* de Mnyampala. La région de Mathias E. Mnyampala pouvait connaître des chants du même type que les *Ikilumba* de Mbeya qui auraient inspiré l'auteur pour la production du genre NGONJERA. Mais il aurait pu aussi s'inspirer plus probablement des chants de M. Makongoro, par leur côté « révolutionnaire (*kimapinduzi*) » et « leur caractère didactique (*jinsi ya kuelimisha*) » (MWANGOMANGO, TSM, 1971). Ndulute reprend également cette hypothèse d'une relation génétique entre les *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala et les chansons de M. Makongoro en la considérant comme plausible (NDULUTE, C., L., 1985). Mwangomango concluait quant à lui son chapitre consacré à l'origine des *ngonjera* de Mnyampala sur une position moins affirmative :

« *Mpaka sasa hatujui dhahiri vipi Mnyampala alizibuni Ngonjera.* »

(MWANGOMANGO, TSM, 1971)

« Jusqu'à présent nous ne savons pas de manière claire la façon dont Mnyampala a inventé les *Ngonjera*. »

Les hypothèses prudentes de Mwangomango correspondaient pourtant avec ce que nous savions des *ngonjera*. Elles ne nous semblaient présenter, sur le plan scientifique, qu'un déficit dans le passage à l'acte. Pourquoi ne pas les vérifier, aller dans les régions concernées et tester à l'épreuve du terrain le degré de ressemblance entre les *ngonjera* de Mnyampala et des objets culturels locaux ? Pour comparer, il fallait aussi disposer d'une description formelle rigoureuse des *ngonjera* : sur le plan de la métrique, car ce sont des poèmes en vers et non des chants, et sur le plan de la structure dialogique. Ces descriptions viendraient s'ajouter aux connaissances des caractéristiques thématiques des *ngonjera* et permettre une comparaison avec d'autres objets décrits suivant les mêmes méthodes. Mais plutôt que de chercher à Mbeya ou dans les chansons de lutte anticoloniale de M. Makongoro des précurseurs du genre *ngonjera*, ne convenait-il pas mieux d'aller voir en priorité ce qu'il en était à Dodoma dans l'Ugogo, la région natale de Mathias E. Mnyampala d'où vient le nom-même de ce nouveau genre NGONJERA de la poésie d'expression swahilie ?

L'article de Mwangomango nous apportait cependant une information importante : les *ngonjera* entraient en résonance avec de nombreuses pratiques culturelles pré-existantes de régions différentes de Tanzanie. Ce caractère partagé, à supposer que nous puissions le définir plus précisément, ne pouvait manquer d'être utile dans le processus de construction nationale. En *kiswahili* et dans la poésie d'expression swahilie, nous retrouvions également, cet « air de famille » entre les *ngonjera* et les *malumbano ya ushairi* ou « palabres poétiques ». Il nous apparaissait de manière évidente, à la lecture du corpus des archives Mnyampala, que l'existence de ces palabres en vers dans la poésie d'expression swahilie classique était connue de Mnyampala. Certains de ces palabres poétiques avaient même fait l'objet d'une réappropriation et d'une recomposition par Mnyampala dans la visée politique de la démonstration de l'unité nationale fondée sur la langue poétique swahilie et le dissensus inter-tanzanien qui vient après le déroulement des palabres. Nous pensons donc voir un précurseur des *ngonjera* dans ces palabres poétiques (Cf Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi* « Palabres poétiques »).

Mwangomango envisageait aussi cette hypothèse de l'origine swahilie des *ngonjera* de Mnyampala sans la départager de celle d'une origine ancestrale liée aux chants traditionnels :

« *Haijulikani kama Ngonjera zilibuniwa au zilingiriwa kutokana na nyimbo za asili au utongoa wa mashairi wa zama za akina Muyaka.* »

(MWANGOMANGO, TSM, 1971)

« On ne sait pas si les *Ngonjera* ont été inventés ou délimités depuis les chansons ancestrales ou une explicitation des poèmes du temps de Muyaka [c'est à dire la poésie classique swahilie du XIX^{ème} siècle NDT] »

En ce qui concerne la poésie classique, notre approche descriptive, favorisée par notre découverte des archives complètes de Mathias E. Mnyampala, a tendance à confirmer pleinement cette hypothèse. La façon dont cette hypothèse était rédigée avec des termes techniques²²⁴, qui supposent un objet pré-existant d'où l'on abstrait des caractéristiques en vue de créer un nouveau genre *ex materia*, pouvaient d'ailleurs indiquer que l'auteur avait déjà son idée sur la question. Le poète Muyaka bin Haji (1776-1840) de Mombasa n'avait-il pas rédigé un dialogue en vers entre deux personnages, exactement comme les *ngonjera* de Mnyampala ? L'un des personnages était le poète lui-même qui expliquait à son esclave pourquoi il lui avait « emprunté » sa femme (MULOKOZI, M., M., 1974). Mais si les *ngonjera* de Mnyampala pouvaient provenir de manières d'écrire déjà connues de la poésie classique d'expression swahilie et du monde swahili, il nous restait à éclaircir la question de l'Ugogo.

Le dialogue du maître et de l'esclave de Muyaka, apparaissait par ailleurs comme une forme des palabres didactiques où le conflit entre les deux personnages allait se mouvoir vers une forme de dissensus fictionnel. Considéré comme une illustration d'un système politique, le dialogue constituait une justification de l'esclavagisme auprès de l'esclave mais aussi des lecteurs du poème qui devaient être des « nobles (*waungwana*) ». Les *ngonjera*, comme

²²⁴ Ce sont des termes comme « être circonscrits, être délimités (*kulingiriwa*) » dans le sens de saisir et de comprendre certains points d'une question ou, ici, d'un objet culturel ou le terme « explicitation (*utongoa*)» dans le rapport avec la poésie classique incarnée par le poète classique de Mombasa Muyaka bin Haji (1776-1840) qui laissent supposer une connaissance d'un objet pré-existant et d'une abstraction sur sa base.

propagande intentionnelle d'un autre système politique, le socialisme/familialisme (*Ujamaa*), ne devaient-ils pas jouer des effets de ce dissensus fictionnel pour convaincre leurs lecteurs comme l'avait fait Muyaka un siècle et demi auparavant dans une forme non-standard du *kiswahili* ?

Les précurseurs du genre *ngonjera* restaient à être retracés avec plus de précision en ayant à l'esprit que l'exhaustivité n'est pas possible à atteindre en cette matière. L'institution des palabres représentait déjà un dénominateur commun inter-ethnique qui, de Mbeya à la côte de l'océan indien trouvait de multiples traductions locales. De là, si notre hypothèse se confirmait dans l'Ugogo d'une analogie entre les *ngonjera* de l'UKUTA de Mathias E. Mnyampala et les palabres traditionnels des *Wagogo* et de nombreux autres peuples ou groupe ethnique d'Afrique de l'Est, une efficacité politique considérable serait inscrite dans le genre officiel NGONJERA. Le nouveau genre NGONJERA conduirait peut-être à confirmer simultanément les deux hypothèses de Mwangomango. Nécessairement lié au *kiswahili*, la langue de la construction nationale, il serait apparenté aux palabres poétiques des Swahilis de l'époque classique. Mais ces palabres se rattachant à une institution distribuée de manière plus étendue et générale dans les sociétés d'Afrique de l'Est, nous pourrions leur retrouver de nombreux autres précurseurs. En particulier dans les sociétés africaines qui connaissent les palabres comme une « juridiction de la parole » (BIDIMA, J.-G., 1997) et qui reproduisent cette institution dans des formes culturelles liées à l'art, à l'oralité en représentation comme les chants *Ikilumba* de Mbeya, où à l'écrit comme les dialogues en vers composés par les poètes swahilis.

c. Résultats de l'enquête menée dans l'Ugogo avec Charles Mathias Mnyampala

Mathias E. Mnyampala vient de l'Ugogo et le mot *ngonjera* est un mot de sa langue maternelle, le *cigogo*. Sur le plan linguistique, nous ne pouvions pas être satisfaits par les réponses précédentes à la question du sens du nominal *ngonjera* en *cigogo*. Nous étions à la recherche de la signification d'un terme et nous obtenions exclusivement des réponses quant à la signification de certains aspects du ou des objets, matériels ou immatériels, auxquels le nominal *ngonjera* faisait référence. C'est le cas de la définition de Mathias E. Mnyampala des *ngonjera* comme des « enseignements par la poésie (*mafunzo kwa shairi*) » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 5-6) qui nous donne une fonction ou un objectif de ses poèmes de genre NGONJERA mais pas le sens du terme lui-même, quelle que soit la langue. C'est le cas aussi de la définition proposée, suivant Mugyabuso M. Mulokozi qui la rapporte, par Mary Mangwela Mnyampala : le sens de *ngonjera* réside dans le fait « d'aller ensemble (*kwenda pamaja*) » (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 47). Ceci indique une modalité d'exercice d'un processus nommé « *ngonjera* » mais pas le ou les contenus conceptuels du terme. Ces définitions pouvaient se rapprocher d'une définition en extension, c'est à dire de la définition d'un terme par les objets qu'il désigne. Indirectement, c'était du processus des palabres dont les définitions précédentes nous parlaient.

Mais en l'absence d'une étymologie claire et fondée sur des exemples en *cigogo*, le sens du terme *ngonjera*, que ce soit d'ailleurs en *kiswahili* ou en *cigogo*, ne nous semblait pas bien assuré. Comment fonctionnait le mot *ngonjera* dans le système de la langue *cigogo* ? Avions-nous affaire à un nom ? A un verbe ? Quels étaient les mots apparentés à ce terme mais aussi ses usages en *cigogo* ? L'absence de réponse à ces questions relevant pourtant du début d'une démarche linguistique ne pouvait que justifier une enquête dans l'Ugogo. Les résultats qui suivent ont été produits en 2009 à Dodoma. Nous sommes partis avec une certaine façon de concevoir le problème de la signification du terme *ngonjera*, et donc de poser les questions en nous focalisant sur la linguistique descriptive. Cependant, c'est le deuxième fils de Charles M. Mnyampala qui a constitué la base exclusive de notre information. Nous n'avons pas mené *stricto sensu* une enquête où nous aurions identifié plusieurs locuteurs ou locutrices du *cigogo* en vue d'un début de description linguistique du

cigogo. Ceci aurait sans aucun doute été utile à notre projet mais sortait très nettement des possibilités qu'un délai limité dans le temps nous réservait. Entretenant une bonne relation avec Charles M. Mnyampala depuis notre découverte et notre numérisation à domicile des archives de son père qu'il conservait depuis quarante ans, notre démarche a été plus personnelle et informelle. Nous avons d'abord procédé à des discussions avec lui au sujet de la signification du terme *ngonjera* en *cigogo*. Nous lui avons expliqué ce qui n'était pas satisfaisant selon nous dans les réponses disponibles. Nous recherchions des exemples de phrases en *cigogo* où le terme *ngonjera* apparaissait afin de le définir *in situ*. Dans un deuxième temps, Charles M. Mnyampala est parti, seul, consulter d'autres personnes et effectuer ses propres recherches. Dans un troisième temps, nous avons filmé ses réponses dans deux entretiens en *kiswahili* avec lui (Cf deuxième annexe VID_cmm1 et VID_cmm2). Enfin, nous avons transcrit intégralement nos entretiens puis avons traduit le *kiswahili* en français, laissant le *cigogo* tel quel car il était traduit en *kiswahili* par Charles M. Mnyampala (Cf deuxième annexe TT_cmm1 et TT_cmm2). Effectuant cette dernière opération à Dodoma, nous avons pu demander des précisions à Charles M. Mnyampala sur différents points abordés ou non dans ces entretiens. Nous avons précisé ci-dessus notre méthodologie qui relève d'une phase exploratoire sur le plan linguistique. Les résultats mériteraient certainement d'être complétés, en priorité la nature des sources d'information de Charles M. Mnyampala qui n'est pas connue de nous. Nous devons aussi préciser, au delà de l'anecdote, que Charles M. Mnyampala a fait des études puis a poursuivi toute sa carrière dans la police tanzanienne. Il a occupé à la fin de sa carrière la fonction de *Mkuu wa Polisi* (commissaire de police) de la région de Mtwara, sur la côte à l'extrême Sud de la Tanzanie. Retraité, il est retourné vivre dans sa région d'origine avec pour projet d'ouvrir un musée Mathias E. Mnyampala et de faire publier des textes des archives. La publication de la biographie du Cheikh Kaluta Amri Abedi (MNYAMPALA, M., E., 2011) est le premier résultat de cette démarche. Le manuscrit de ce livre était resté inédit pendant plus de quarante ans et l'était encore lorsque nous avons rencontré Charles M. Mnyampala en 2007. Charles M. Mnyampala avait donc très bien compris ce qu'était un chercheur comme nous, ce que nous souhaitions connaître et quel intérêt nous pouvions présenter pour lui, en particulier le projet de perpétuer la mémoire (*kumbukumbu*) de son père à l'international. Nous avons conscience de ce biais méthodologique et n'avons pas d'autre choix que de faire avec. Ce choix était d'ailleurs très loin d'être douloureux en raison de la multitude d'informations que

nous n'aurions jamais obtenues sans Charles M. Mnyampala, en premier lieu les archives de son père. Charles M. Mnyampala avait tous les moyens disponibles pour mener à bien une enquête. Sa formation de policier pouvait l'influencer, éventuellement lui ouvrir des portes, tout comme sa filiation. Nous avons constaté en travaillant avec lui en 2010 à Dar es Salaam, à la recherche des fils du Cheikh Kaluta Amri Abedi et de documents d'archives supplémentaires sur son père, qu'il s'était donné les moyens d'effectuer une recherche de type universitaire. Même imparfaits du fait de notre choix de ne retenir qu'une seule source de qualité, les résultats atteints nous semblent pourtant conduire à une meilleure compréhension de la signification du mot *ngonjera* en *cigogo* et, de là, de l'invention du genre NGONJERA en vue d'une interprétation de sa sélection par le politique comme une poésie officielle.

Le mot ngonjera (cigogo) et l'institution des palabres chez les Wanyaugogo de la région de Dodoma

Les résultats de l'enquête de Charles M. Mnyampala conduisent à cette première et importante connaissance : le nominal *ngonjera (cigogo)* désigne l'institution des palabres traditionnelles dans le dialecte des *Wanyaugogo*. Le *cigogo* est un continuum dialectal. C'est du dialecte de la région de Dodoma d'où son père a tiré ce nominal pour le porter à l'échelon national dans le *kiswahili sanifu* (standard) (Cf deuxième annexe TT_cmm2 (Transcription et traduction intégrales)). Le *kiswahili* possède le nominal « *malumbano* » pour désigner cette même institution que sont les palabres. Mathias E. Mnyampala a donc emprunté un nom à sa langue maternelle pour baptiser le nouveau genre poétique NGONJERA et l'emprunt du nom *ngonjera (cigogo)* pour désigner les palabres n'est pas justifié par une carence lexicale dans la langue d'accueil de l'emprunt.

Les palabres ou « *ngonjera* » (*cigogo*) se déclinent en des variantes spécifiques, qui ont leurs propres noms, suivant les types d'affaires négociées dans ce processus judiciaire collectif. Charles M. Mnyampala nous a donné deux exemples de palabres (Cf deuxième annexe TT_cmm2 (Transcription et traduction intégrales)). Les palabres dénommés « *uigumi* » (*cigogo*) ont pour objectif la négociation de la dot. La fixation du prix suppose un moment de tension et est bien un dissensus. C'est à dire que les deux familles vont s'opposer l'une à l'autre à tour de rôle dans une controverse, un conflit, qui aboutit à un consensus. Cette

définition des palabres *uigumi* qui rejoint la théorie du dissensus de Bidima (BIDIMA, J.-G., 1997 : pp 37-39) est celle de Charles M. Mnyampala dont nous reproduisons un extrait trilingue de l'entretien (Cf pour l'entretien intégral deuxième annexe VID_cmm2 et TT_cmm2) :

« [...] *sasa katika kujadiliana kuhusiana na mahali inaweza kuwa pande hizo mbili zinasema na wanapojadiliana huyu anapinga na huyu naye anapinga katika ubishani maanake 'ngonjera' ni ubishani kama tulivyosema hapo mwanzo katika ubishani huu waheshimiwa wanakubaliana kwamba mahali itolewe kiasi gani lakini baada ya mvutano wa muda kadhaa mrefu. Ndiyo maana wakasema ilivyo wakiwa katika upande wa 'ngonjera' ule ubishani wa pande zote mbili ni 'ngonjera' ambayo hiyo 'ngonjera' kawaida katika kumalizia watakuwa wamekubaliana sio ubishani ambao hauna kutokubaliana. »*

« [...] à présent, dans la négociation au sujet de la dot. Il arrive que quand les deux parties s'entretiennent : l'un s'oppose à ce qui est dit et l'autre s'oppose aussi dans une controverse. Le sens de *'ngonjera'* est controverse comme nous l'avons dit au début . Dans cette controverse, les dignitaires s'accordent sur le montant de la dot mais après une tension d'un temps d'une certaine longueur. C'est le sens et ils parleront de la façon dont cela se passera dans le *'ngonjera'*. Cette controverse entre toutes les deux parties est le *'ngonjera'* qui, le *'ngonjera'*, a pour habitude de se terminer sur un accord. Ce n'est pas une controverse qui n'a pas d'accord. »

Dans cette définition en *kiswahili* du processus des palabres *uigumi* (*cigogo*) faite par Charles M. Mnyampala, le processus général des palabres est désigné par le terme « *ngonjera* » (*cigogo*). Les deux éléments du dissensus sont analysés et identifiés en *kiswahili*. Le conflit qui anime les palabres est nommé « *ubishani* » (*kiswahili*), c'est à dire « la controverse, la polémique » (MADAN, A. *et al*, 1939 : 115) et l'horizon de résolution par le consensus vers lequel ces palabres se meuvent est désigné par un verbe conjugué : « *wamekubaliana* » (*kiswahili*) que nous pouvons traduire littéralement par « ils se sont mis d'accord (réciproquement) ».

Le deuxième exemple de *ngonjera* (*cigogo*) ou de palabres des *Wanyaugogo* de la région de Dodoma donné par Charles M. Mnyampala intervient dans le cas des décès. Le nom de ce type de palabres est « *kuikula* » (*cigogo*). Les familles des parents du défunt entrent en

palabres dans un processus également conflictuel et contradictoire au sujet des causes de la mort de la personne et elles atteignent normalement un consensus qui met un terme aux palabres. Ce consensus qui est le fruit d'une dynamique collective d'opposition correspond à nouveau au dissensus caractéristique des palabres considérés de manière générale et est clairement exprimé et analysé par Charles M. Mnyampala (Cf pour l'entretien intégral deuxième annexe VID_cmm2 et TT_cmm2) :

« CHARLES :

- *Kuna nyingine ambayo katika aina hiyo hiyo lakini hii ni ya masitiko inaitwa 'kuikula' hii inatendeka wakati kuna msiba.*

MATHIEU :

- *Ni 'ngonjera' pia ? »*

« CHARLES :

- *Il y a un autre exactement de la même sorte mais c'est triste. Il s'appelle 'kuikula'. Il se fait lorsqu'une catastrophe [un décès accidentel ou non NDT] s'est produite. »*

MATHIEU :

- *C'est un 'ngonjera' aussi ? »*

« CHARLES :

- *Ee ni 'ngonjera' kwa sababu wanapokuwa katika msiba wanajadiliana huyu marehemu amefariki hivi. Na upande wa kiume na upande wa kike wanajadili wanaelezana mpaka wanaafikiana kwamba jambo hili limetokea hivi. Kwa hivyo vile vile inazungumziwa katika upande wa ... wa msiba. [...] marehemu alikuwa kwenu alikuwa je ? amefariki kwa sababu gani ? wanaulizana mpaka wanakubaliana basi wanakuwa wanaathirika pamoja katika ... katika majonzi ya msiba huo. Kwa hiyo nikizungumza katika hali halisi yote haya ni mabishano au kwa ujumla ni mabishano bishana lakini katika mabishano yao ambayo yanakuwa na usuluhisho na baadaye wanakuwa pamoja. »*

« CHARLES :

- Bien sûr, c'est un '*ngonjera*' parce que lorsqu'ils se trouvent frappés par le sort, ils débattent au sujet de la façon dont a disparu le défunt. Et du côté masculin [la famille du père du défunt NDT] et du côté féminin [la famille de la mère du défunt NDT] ils débattent, ils s'expliquent réciproquement jusqu'à ce qu'ils soient d'accord sur la façon dont s'est produite cette affaire. Par conséquent, ceci est discuté comme cela dans le cas de... d'une catastrophe [...] le défunt était chez vous. Comment se portait-il ? Pour quelle raison est-il décédé ? Ils se posent des questions jusqu'à ce qu'ils soient d'accords. Bon, ils deviennent ensemble affectés par... par la tristesse de cette catastrophe. De là, à dire vrai ce sont des différends tout cela ou, en somme ce sont des différends, avoir une controverse mais dans leurs débats il y a une issue et ensuite ils deviennent ensemble. »

A nouveau la notion de conflit, qui est le moteur des palabres, est exprimée en *kiswahili* par un dérivé de la racine verbale *-bisha* dont le sens concret est de « cogner sur quelque chose » puis par extension de « s'opposer à, contredire, railler, discuter » (LENSELAER, A., 1983 *et al* : 47 et deuxième annexe *La racine verbale -BISHA et ses dérivés dans les dictionnaires mono- ou bilingues*). Ici c'est un nominal pluriel qui est employé pour décrire le conflit, *mabishano* qui peut tout aussi bien désigner des « discussions » que des « différends, des disputes » (LENSELAER, A., 1983 *et al* : 47). Le sens sous-jacent de se cogner contre l'autre, de s'opposer à lui demeure. L'opposition, quand elle est verbale, peut se produire suivant des modalités et des objectifs variés : dans des débats contradictoires, des disputes mais aussi dans des jeux de plaisanteries où l'on tourne en dérision la parole de l'autre ou lui attribue un autre sens. Ce moteur agonistique du dialogue, seul, ne ferait pas des palabres. Il est nécessairement accompagné d'une volonté de progresser collectivement vers une solution, une issue, « *usuluhisho* » (*kiswahili*) et un devenir de réconciliation du groupe qui se traduit dans l'explication de Charles M. Mnyampala par le fait qu'« ils deviennent ensemble », « *wanakuwa pamoja* » (*kiswahili*).

L'horizon et le but des palabres est de restaurer l'harmonie du groupe lorsque ce dernier connaît un conflit ou des discussions. Charles M. Mnyampala va utiliser cette caractéristique fondamentale des palabres pour faire le lien avec la définition du sens du mot *ngonjera* donnée par sa mère, Mary Mangwela Mnyampala, comme réponse à Mugyabuso Mlinzi

Mulokozi qui enquêtait dans l'Ugogo. *Ngonjera* signifie « aller ensemble (*kwenda pamoja*) » (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 47). C'est la signification que reproduit Charles M. Mnyampala :

« *Ndiyo maana hata wakati mwingine hii ngonjera inaweza kusemwa kwamba ni « kwenda kwa pamoja ». Kwamba wanapo kweli wapo katika hali pamoja katika mabishano baadaye wanakuwa pamoja kwa hivyo wanakuwa wamekwenda kwa pamoja. Kwa hiyo hiyo ni ya tatu kwamba ni ngonjera ni kwamba kwenda kwa pamoja. »*

(deuxième annexe VID_cmm2 et TT_cmm2)

« C'est pour cette raison qu'une autre fois le *ngonjera* peut être qualifié « d'aller ensemble ». Qu'ils se trouvent vraiment dans un état d'unité dans les disputes et qu'après ils deviennent ensemble, de là ils allaient ensemble. De la sorte, la troisième [définition NDT] de *ngonjera* est d'aller ensemble. »

Nous avons insisté sur cette définition auprès de Charles M. Mnyampala en soulignant le caractère partiel. Il la réintègre et la réhabilite donc dans ses exemples étant donné que cette dernière, pour partielle qu'elle soit, décrit les palabres par l'un de leurs aspects, celui de leur devenir collectif vers la réunion du groupe.

Les palabres, qu'ils soient désignés par les nominaux *ngonjera (cigogo)* ou *malumbano (kiswahili)* comprennent trois dimensions lorsque nous les considérons comme une institution sociale : agonistique, procédurale et téléique. La dimension agonistique est celle du conflit qui met en branle et anime les débats. La dimension procédurale des palabres réside dans le fait d'avancer ensemble malgré le fait de s'opposer simultanément. La dimension téléique est le but et l'horizon des palabres : le consensus, l'accord, la réconciliation ou une solution au conflit. Pourtant, comme nous l'a déjà rappelé Charles M. Mnyampala (*vide supra*), le mot *ngonjera (cigogo)*, pris dans ses usages courants va désigner l'ensemble du processus des palabres par sa seule dimension agonistique.

Le mot *ngonjera (cigogo)* comme synonyme de la lutte

Charles M. Mnyampala va nous donner trois exemples de phrases courantes en *cigogo* où apparaît le mot *ngonjera*, comme un nom ou comme un verbe. Les séquences où Charles M. Mnyampala prononce les deux premières phrases puis les traduit en *kiswahili* ont été filmées dans la première séquence vidéo (deuxième annexe VID_cmm1) puis transcrites et traduites en français par nos soins (deuxième annexe TT_cmm1). La troisième phrase d'exemple n'a pas été filmée mais Charles M. Mnyampala l'annonçait dans son entretien. Nous lui avons donc demandé en dehors de l'enregistrement et la joignons également à notre analyse. Nous constatons que les trois traductions données par Charles M. Mnyampala du mot *ngonjera (cigogo)* en *kiswahili* utilisent des dérivés de la racine verbale *-bisha*. C'est donc elle qui nous semble indiquer le sens premier du mot *ngonjera (cigogo)* et nous avons fait un recensement de ses significations et dérivations dans divers ouvrages lexicographiques (Cf deuxième annexe *La racine verbale -BISHA et ses dérivés dans les dictionnaires mono- ou bilingues*).

La première phrase d'exemple comporte le mot *ngonjera (cigogo)* comme un nominal avec pour traduction swahilie le nominal *ubishi*, soit « résistance, opposition, esprit de contradiction » en français en synthétisant les entrées de plusieurs dictionnaires (*idem*). Charles M. Mnyampala nous propose l'exemple et un découpage mot à mot en *kiswahili*, c'est à dire qu'il tient simultanément le rôle de l'informateur et du linguiste. Tandis que nous-mêmes tenons celui du chercheur, du transcripteur et du traducteur (deuxième annexe VID_cmm1 et TT_cmm1) :

cigogo et kiswahili :

« **'nthaule, walalonjelwa, siulihulika wina ngonjera du'**²²⁵. Akiwa na maana hivi : « *Vipi, unapoambiwa, hausikii una ubishi tu* ». Nichukue lile la kwanza **'nthaule'** maanake « *vipi* » **'walalonjelwa'** « *unapoambiwa* », **'siulihulika'** « *hausikii* », **'wina ngonjera du'** « *una ubishi tu*. »

²²⁵ Les énoncés en *cigogo* sont écrits ici systématiquement en caractère gras.

cigogo et français :

« **'nthaulé, walalonjelwa, siulihulika wina ngonjera du'**. Qui a ce sens [en *kiswahili* NDT] : « Comment ? Lorsque l'on te dit quelque chose, tu n'écoutes pas, tu as un esprit de contradiction seulement ». Je prends le premier [mot NDT] **'nthaulé'** son sens est « comment », **'walalonjelwa'** « lorsque l'on te dit quelque chose », **'siulihulika'** « tu n'écoutes pas », **'wina ngonjera du'** « tu as un esprit de contradiction seulement ».

Le deuxième exemple comporte le verbe à l'infinitif *kungonjera (cigogo)* que Charles M. Mnyampala traduit par *kunibishia (kiswahili)*, c'est à dire par un autre verbe à l'infinitif. Le verbe swahili signifie « de me contredire » à l'infinitif où un affixe objet de la première personne du singulier « *ni* » est inséré directement dans le module verbal. Pour ce faire la racine *-bish-* est pourvue d'une extension applicative *-i-* qui précède immédiatement sa voyelle thématique *-a*. Nous voyons de par la syntaxe des deux phrases que le verbe *cigogo* signifie « contredire », il n'y a ni extension applicative, ni affixe objet dans cette forme verbale. L'identité de la personne à qui est apportée la contradiction, en l'occurrence la première personne du singulier, est indiquée en dehors du verbe par ce qui nous apparaît comme une forme de pronom personnel, *ane* « moi » (*cigogo*). Il y a donc une légère différence syntaxique entre les deux phrases mais le mot *ngonjera* reste bien en relation constante en *kiswahili* avec le champ sémantique de la racine *-bisha* « contredire, s'opposer » et de ses dérivés (deuxième annexe VID_cmm1 et TT_cmm1) :

cigogo et kiswahili :

« **'ulecee kungonjera ane'** maana yake kwamba « *acha kunibishia mimi* ». **'Ulechee'** maanake « *acha* », **'kungonjera'** « *kunibishia* », **'ane'** « *mimi* » »

cigogo et français :

« **'ulecee kungonjera ane'** son sens est « arrête de me contredire moi ». **'Ulechee'** son sens « arrête », **'kungonjera'** « de me contredire », **'ane'** « moi ». »

Le dernier exemple nous a été communiqué hors enregistrement, ici le verbe conjugué *wakingonjera (cigogo)* correspond à un verbe conjugué de la même manière en *kiswahili* mais pourvu d'une extension syntaxico-sémantique en plus, l'extension *-an-* qui implique la réciprocité du processus entre les actants du procès signifié par la racine *-bish-* « se

disputer, discuter ». *Wakibishana* en fonction des significations de la racine *-bish-* (Cf deuxième annexe *La racine verbale -BISHA et ses dérivés dans les dictionnaires mono- ou bilingues*) pourrait tout aussi bien signifier « ils se disputaient », « ils s'apportaient mutuellement la contradiction », « ils se moquaient l'un de l'autre », « ils s'opposaient réciproquement », « ils débattaient », etc :

cigogo et kiswahili :

« ***nawaagana wakingonjera'*** « *niliwakuta wakibishana* » »

cigogo et français :

« ***nawaagana wakingonjera'*** « je les ai rencontrés qui se disputaient » »

En résumé dans la première phrase, un nominal *ngonjera* (*cigogo*) correspond à un nominal *ubishi* (*kiswahili*). Dans la deuxième phrase, un verbe à l'infinitif *kungonjera* (*cigogo*) correspond à un verbe à l'infinitif pourvu d'une extension applicative et d'un affixe objet *kunibishia* (*kiswahili*). Dans la troisième phrase, un verbe conjugué *wakingonjera* (*cigogo*) correspond à un verbe conjugué à la même personne *wa-* « ils/elles » 3^{ème} p. pl et avec le même aspect concomitant *-ki-* pourvu en plus d'une extension réciproque *-an-* *wakibishana* (*kiswahili*). Le thème *ngonjera* (*cigogo*) trouve trois correspondances en *kiswahili* : *ubishi* « controverse, polémique », *kubishia* « contredire » et *kubishana* « se disputer, discuter ». Elles ont toutes pour point commun la racine verbale *-bish-* dont nous avons proposé une description lexicographique détaillée par le recensement de ses définitions dans les dictionnaires.

Sur le plan des palabres, le mot *ngonjera* (*cigogo*) caractérise donc ces derniers par leur seule dimension agonistique²²⁶ au détriment de leurs dimensions procédurale et téléologique. Le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) est réminescent de cette étymologie *gogo* du terme *ngonjera* (*kiswahili*) comme nous l'avons indiqué au début de cette partie. En effet, si la première partie de l'entrée *ngonjera* de ce dictionnaire définit le terme comme faisant référence à des poésies dialoguées entre deux ou plusieurs personnes, la deuxième partie

²²⁶ Nous utilisons ce terme « agonistique » pour isoler une caractéristique commune des palabres. Ainsi, des palabres polémiques ou didactiques présenteront tous deux cette dimension conflictuelle. Il n'est donc pas synonyme de « polémique », car plus général dans son extension en ce qui concerne les palabres.

donne cette définition de signification différente : « *ubishani* » (TUKI, 2004 : 308). C'est à dire la « controverse, la polémique (*ubishani*) » (MADAN, A. *et al*, 1939 : 115) ou l' « état d'opposition réciproque (*upinzani*) » (TUKI, 2004 : 439). Le nominal *ngonjera* du *kiswahili sanifu* (standard) n'a plus qu'un usage nominal et il ne désigne plus l'institution sociale des palabres par sa dimension agonistique comme le fait le nominal *ngonjera (cigogo)*.

Les ngonjera (kiswahili) et l'éducation populaire

Charles M. Mnyampala nous a donné un dernier exemple des *ngonjera (kiswahili)* qu'il nomme les *ngonjera* poétiques (deuxième annexe VID_cmm1, VID_cmm2, TT_cmm1 et TT_cmm2). Cette information venait répondre à l'une de nos questions qui aurait pu paraître inappropriée en l'absence de la connaissance des compétences de Charles M. Mnyampala qui a conservé, mais aussi lu, l'intégralité des archives de son père Mathias E. Mnyampala. Charles M. Mnyampala s'était donc formé à l'école de son père et nous lui avons demandé très directement, dans un deuxième moment de notre entretien :

« D'accord, et si tu voulais mettre le mot '*ngonjera*' dans le dictionnaire, tu dirais quoi ? » (deuxième annexe TT_cmm1)

C'est à dire que nous lui demandions comment il aurait défini le sens du mot *ngonjera (cigogo)* s'il avait rédigé une entrée de dictionnaire. Cette façon de poser la question, qui suppose un certain degré d'intimité et de connaissance de son interlocuteur, nous semble avoir été interprétée ainsi par Charles M. Mnyampala : comment est défini le mot *ngonjera* dans le dictionnaire ? La deuxième personne du singulier a aussi une valeur d'impersonnel en *kiswahili*. Nous avons pu demander de manière ambiguë, que dit-on dans le dictionnaire ? Charles M. Mnyampala possédait par ailleurs effectivement le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) où figure l'entrée *ngonjera (kiswahili)*. De là, Charles M. Mnyampala nous a d'abord parlé du sens du nominal *ngonjera* en *kiswahili* tel qu'il le lisait littéralement dans son dictionnaire :

« CHARLES :

- Dans le dictionnaire, il est dedans. De la façon dont il a été défini dans le dictionnaire de *kiswahili* ? Son sens est que c'est des poésies. » (deuxième annexe VID_cmm1 et TT_cmm1)

Nous nous étions donc éloignés de notre objectif premier, à savoir de discerner le sens du mot *ngonjera* (*cigogo*). Nous allions pourtant avoir l'occasion de suivre des développements qui nous éclaireraient pas la suite sur la conception du conflit dans son rapport aux palabres de manière générale, que cela soient des palabres traditionnelles ou des palabres poétiques en vers. Notre question maladroite, mal-posée, avait amorcé aléatoirement des réponses importantes à ce qu'elle n'avait pas demandé. En effet Charles M. Mnyampala, nous donnait comme exemple de définition du *ngonjera* (*kiswahili*) celui des palabres poétiques. Parti de la définition du dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) pour le premier sens du nominal *ngonjera* (TUKI, 2004 : 308) comme étant des poésies Charles M. Mnyampala développait sa description de ces *ngonjera* poétiques dans leur caractère didactique. Il sortait du cadre restreint offert à une entrée de dictionnaire :

« Des poésies que les gens apprennent par cœur et aussi qui apportent une connaissance. Elles instruisent, mais très fréquemment ce *ngonjera* [c'est le mot en *kiswahili* NDT] est quand il y a deux personnes ou plus [comme participants au dialogue poétique NDT] comme c'est écrit dans le dictionnaire. Et lorsqu'ils récitent ces poésies, très fréquemment tu t'apercevas qu'elles se rangent en deux types.

Parmi ces poésies, certaines sont du premier type qui peut témoigner d'un esprit rétif, d'une opposition²²⁷, mais d'un esprit rétif qui veut être instruit : il y en a un qui contredit et l'autre qui instruit, un autre encore contredit et un autre instruit. De là, celui qui apportait la contradiction se trouve avoir été instruit, il a déjà très bien compris. Alors ils se sont réunis car il a été instruit.

L'autre [type NDT] est qu'il pose une question. Dans son questionnement, il veut connaître. A présent, dans ce questionnement il peut continuer à poser des questions et à ce moment on lui répond et le dirige. Il demande et on lui répond et le dirige jusqu'à ce qu'il comprenne et dans la compréhension il se réjouit. »

²²⁷ Littéralement '*katika ubishi*' « dans l'opposition, la contradiction, l'esprit de contradiction » (deuxième annexe La racine verbale –BISHA... entrées UBISHI).

Nous apprenions donc ce qui réunit les palabres comme institution sociale de l'Ugogo ou d'ailleurs et les *ngonjera* poétique et didactique dans une même dimension agonistique. Dans les *ngonjera* didactiques, deux personnages entrent en jeu. L'un est ignorant et l'autre sait. Le *ngonjera* est précisément ce dialogue en vers entre les deux personnages où l'ignorant va être instruit. L'opposition se situe de manière intentionnelle dans la réticence de l'ignorant à être instruit et des arguments qu'il peut éventuellement opposer au personnage savant. Ce dernier lui répondra et réduira au fur et à mesure sa résistance. L'opposition, lorsque l'ignorant ne fait que poser des questions n'est pas intentionnelle mais elle réside dans son ignorance-même. C'est d'elle que proviennent ses questions, ses incompréhensions que le processus du *ngonjera* va faire évoluer par les répliques du personnage du savant qui affronte cette ignorance et tente de la transformer.

Ces *ngonjera* poétique et didactique peuvent être joués en public par des acteurs qui les mettent en scène. L'exemple de Charles M. Mnyampala était celui de la diffusion des connaissances quant au VIH SIDA (*UKIMWI*²²⁸ en *kiswahili*) et sa prophylaxie :

« Ces poésies sont généralement récitées en public et de tête, elles sont apprises par cœur. A présent, lorsque tu te tiens auprès de l'estrade, quand tu assistes à une cérémonie, l'auditoire se trouve instruit également. Il obtient la réalité de la chose qui est discutée là-bas tandis qu'ils se contredisent ceux-là [sur l'estrade NDT]. L'auditoire obtient aussi une connaissance lorsqu'ils se posent des questions, il comprend jusqu'à ce qu'il y ait une fin quand ceux-là ont achevé de comprendre, d'apprendre réciproquement même à ceux-là qui sont présents, qui regardent et écoutent ces poésies qui sont récitées de tête, montrent des exemples [...]

²²⁸ *Ukosefu wa Kujikinga Mwilini (UKIMWI)*: « l'immuno-déficience dans le corps », il s'agit du VIH-SIDA.

Très souvent il s'agit de cérémonies politique ou sociale diverses. Dans les hôpitaux, ils peuvent parler même du SIDA et leur expliquer des informations diverses afin qu'un tel comprenne ces choses-là et qu'un autre lui explique de la sorte jusqu'à ce qu'à la fin il ?²²⁹ vraiment le SIDA tue parce que sans appliquer une mesure de protection ?²³⁰ et comme-ci, comme-ci, comme-ci. Bon, la personne comprend et ceux qui ont parlé ici se sont instruits réciproquement et même ceux-là [l'auditoire NDT] obtiennent une connaissance. »

Par un effet de palabres fictifs, la connaissance qui résulte de la discussion à caractère agonistique des acteurs va instruire le public. Les *ngonjera* poétique et didactique reproduisent également les dimensions procédurale et téléologique des palabres réels. Les personnages joués par les acteurs doivent donner l'impression au public qu'ils progressent de concert simultanément à leur opposition et que la finalité du processus fictivement en cours est la réunion du groupe. La connaissance finale, ici la nature du VIH SIDA et les moyens de s'en protéger, n'apparaît donc pas comme imposée de manière unilatérale et autoritaire. Bien au contraire, elle est le fruit d'un effet de négociation entre les acteurs qui est joué et construit pour apparaître comme dans des palabres réels auprès du public. L'acteur qui joue le rôle du rêtif ou de l'ignorant a eu l'occasion d'exposer librement ses réticences et ses doutes. S'il admet l'existence de la maladie, c'est parce qu'il a été convaincu par les arguments de l'acteur qui en connaît les caractéristiques et les dangers. La plupart des contre-arguments et des résistances à cette connaissance ont pu être envisagés, exprimés puis réprimés de manière raisonnée et organisée par l'auteur dans sa composition du *ngonjera*. L'exemple du VIH SIDA est particulièrement explicite à ce sujet. La tentation est grande de dénier l'existence de cette maladie mortelle et sans remède liée à la sexualité humaine. Les *ngonjera* sont un outil populaire de choix pour évoquer avec des mots simples et clairs toutes ces résistances et les vaincre par les répliques des palabres artificiels.

²²⁹ inaudible dans l'enregistrement

²³⁰ inaudible dans l'enregistrement

Ces propriétés persuasives des *ngonjera* poétique et didactique peuvent être utilisées sur le plan politique. La simulation d'une lutte entre les acteurs²³¹ est d'une remarquable efficacité, elle transforme un processus de négociation par les palabres en un outil de propagande dont la nature est pourtant antinomique de celle de la négociation. Cet outil est d'autant plus subtil qu'il donne l'impression d'être le contraire de ce qu'il est. Il n'est plus la diffusion et le martèlement du discours officiel mais un débat d'opinions. Le public auquel il s'adresse ne se sait pas d'avance vaincu et contraint de se conformer à ce discours mais il lui est donné l'illusion d'une liberté de choix. Liberté d'autant plus forte que la décision aurait été le résultat d'une joute orale en vers entre des acteurs perçus comme des protagonistes de palabres réels. Les palabres réels présentent en effet cette dimension de mise en scène et un public qui y assiste sans intervenir. La probabilité d'une confusion inconsciente entre les palabres réels et artificiels est élevée de ce fait. Elle est souhaitable pour l'efficacité de la communication. Cette façon de débattre que sont les palabres est populaire car elle est répandue dans les sociétés africaines, la forme versifiée vient rendre plus aisée la mémorisation du message. Dans sa description des palabres liés à des politiques de santé publique, Charles M. Mnyampala, réalise lui-même la confusion entre palabres réels et fictifs. Il nous dit en effet :

« Il [l'auditoire] obtient la réalité de la chose qui est discutée là-bas tandis qu'ils se contredisent ceux-là [sur l'estrade NDT]. » (deuxième annexe TT-cmm1)

Obtenir la réalité d'une chose nous semble résulter d'une démarche active d'interrogation. Si cette dernière est éveillée, l'auditoire a pu rentrer dans le jeu des palabres. Il s'identifie aux participants des palabres artificiels et considère leur résultat – ici la diffusion et l'acceptation des connaissances liées au VIH SIDA – comme le dénouement d'un processus auxquels il aurait lui-même participé. Pourtant, le résultat des palabres artificiels, les *ngonjera*, était déterminé à l'avance tout comme la structure dialogique des répliques de personnages y participant.

²³¹ Charles M. Mnyampala précise que la progression des palabres peut être réalisée dans le discours d'un seul acteur qui va présenter tout à tour et mettre en scène les arguments et contre-arguments relatifs à une question donnée pour laquelle il a mémorisé un *ngonjera* (deuxième annexe VID_cmm1 et TT_cmm1).

La ressemblance entre les palabres traditionnels – ceux des *Wanyaugogo* de Dodoma, ceux des poètes d'expression swahilie et d'autres sociétés de Tanzanie – et les *ngonjera* est volontairement trompeuse. Lorsque Biersteker décrit les *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala comme « un forum poétique pour la discussion politique locale sur des questions contemporaines »²³² (BIERSTEKER, A., 1996 : 99) les mots « forum » et « discussion » sont ambigus car ils impliquent l'existence de personnes réelles qui y prennent part. Nous pourrions confondre les *ngonjera* avec des débats en vers alors que nous sommes en présence d'acteurs qui jouent un texte. La discussion connaît à l'avance son cours et ses aboutissements. Les *ngonjera* simulent l'existence d'un forum de discussion et c'est bien là leur force politique.

Des palabres artificiels peuvent produire le même effet que des palabres réels sur le public car ils partagent ce caractère de la mise en scène :

« Qu'est-ce que la palabre ? Non seulement un échange de paroles mais aussi un drame social, une procédure et des interactions humaines. La palabre est donc mise en scène, mise en ordre et mise en paroles. » (BIDIMA, J.-G., 1997 : 11)

Dans le cas des *ngonjera* ou palabres poétiques artificiels, la mise en ordre et la mise en parole est le fait d'un auteur qui compose un texte avec des objectifs déterminés à l'avance. Cela peut-être l'application de politiques de santé publique, de la propagande politique mais aussi des objectifs récréatifs ou commerciaux dans le cas des séries de *ngonjera* télévisés. Les personnages sont présents pour donner l'illusion d'un façonnement négocié collectivement entre personnes réelles du processus des palabres. La commune mise en scène des deux types de palabres est un atout pour les palabres artificiels. Sur ce point où leur caractère fictif aurait pu être manifeste, les palabres réels les rejoignent au contraire, ce qui renforce leur effet de réel.

²³² « *a poetic forum for local political discussion on contemporary issues* »

Les *ngonjera* de l'UKUTA composés par Mathias E. Mnyampala au service de la diffusion et de l'application de la déclaration d'Arusha vont également jouer de cet effet Pygmalion. Mathias E. Mnyampala va tenter avec les *ngonjera* de l'UKUTA d'abolir la frontière entre le réel et la représentation des palabres afin de captiver son public comme ce roi légendaire de Chypre était tombé amoureux d'une statue d'ivoire.

Puis il poussera l'abstraction qui l'a fait passer des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) entre personnes réelles à des palabres poétiques artificiels ou *ngonjera* entre personnages. Dans le stade ultérieur, les répliques interviennent entre des passages délimités par des numéros ou des lettres de l'alphabet. Il n'y a plus, ni personnes, ni personnages ce qu'il conviendra de tenter d'interpréter sur le plan politique une fois le phénomène suffisamment décrit et caractérisé. C'est le deuxième aspect de notre démarche qui est de décrire les *ngonjera* en prenant en compte leurs textes-mêmes. Notre approche se basera de manière formelle sur la structure métrique et dialogique des textes des deux livres de *ngonjera* de l'UKUTA composés par Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1970 et MNYAMPALA, M., E., 1971). Nous serons ensuite en mesure d'envisager une interprétation de la signification politique de ces textes et d'autres éléments de l'œuvre poétique de Mnyampala qui ont fait l'objet d'une sélection officielle par le politique dans le cadre de gouvernements successifs tanzaniens de la fin des années 1960 aux années 1990 au service de la construction nationale.

b. Les textes des *ngonjera* et leur description formelle

L'une des approches possibles pour définir le genre poétique NGONJERA inventé par Mathias E. Mnyampala est de décrire de manière formelle les textes correspondant à cette appellation. Le corpus des archives Mnyampala présente trois ensembles différents de textes nommés '*ngonjera*'. Le premier ensemble est de taille réduite, il s'agit d'un poème de genre SHAIRI qui entre comme élément d'un dialogue en vers entre poètes. Cet élément du dialogue est désigné par Mathias E. Mnyampala par le nominal '*ngonjera*' dans la phrase d'introduction du poème. La chaîne constituée par la succession des poèmes établissant le dialogue entre poètes a été recueillie et consignée par Mnyampala dans une démarche analogue à celle ayant donné naissance à la publication des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi*. Le présent recueil n'a pas été publié et a pour titre *Hazina ya*

Washairi « le trésor des poètes ». Cette démarche de conservation du patrimoine poétique d'expression swahilie nous évoque par ailleurs le travail d'historien de Mathias E. Mnyampala, en particulier le livre *Historia, Mila na Desturi za Wagogo wa Tanganyika* « Histoire, tradition et coutumes des *Wagogo* du Tanganyika » (MNYAMPALA, M., E., 1950). Dans le cas des dialogues en vers, c'est une parole écrite qui est reconstituée et préservée, dans le cas de l'histoire des *Wagogo*, Mathias E. Mnyampala s'est également fondé sur des paroles, celles des siens, à savoir qu'il a recueilli les traditions orales des *Wagogo* compétents de toutes les régions de l'*Ugogo* dans un but de reconstitution et de transmission historique.

Les deux autres ensembles de textes que nous allons décrire et analyser de manière formelle sont plus connus du public. Ce sont deux livres portant le titre *ngonjera* : *Ngonjera za UKUTA (Chama Cha Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania)*, *Kitabu cha kwanza* « *Ngonjera* de l'UKUTA (Association d'Aménagement du Kiswahili et de la Poésie en Tanzanie), premier livre » (MNYAMPALA, M., E., 1970) et *Ngonjera za UKUTA (Chama Cha Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania)*, *Kitabu cha pili, Juu ya Azimio la Arusha* « *Ngonjera* de l'UKUTA (Association d'Aménagement du Kiswahili et de la Poésie en Tanzanie), deuxième livre, à propos de la déclaration d'Arusha » (MNYAMPALA, M., E., 1971). Publiés à titre posthume ils constituent à la fois le manifeste et la définition par l'exemple de ce genre nouveau, très lié à la diffusion, en vers, d'un autre texte rédigé en *kiswahili*, politique, celui de la déclaration d'Arusha de 1967. De manière étonnante, nous avons constaté que seul le premier livre correspondait à peu près à la connaissance commune que nous pouvions nous faire du genre NGONJERA avant même d'avoir feuilleté les pages d'un livre de *ngonjera* : à savoir des dialogues en vers entre deux personnages, inspirés de la pratique théâtrale, où l'un des personnages persuade l'autre de la nécessité et de la pertinence du choix du socialisme/familialisme (*Ujamaa*) pour la construction de la nation tanzanienne. L'analyse du premier livre comprend déjà quelques divergences d'avec cette préconnaissance, celle du deuxième n'y correspond plus. Car il n'y a plus de personnages dans ce cas. Mathias E. Mnyampala y diffuse une version versifiée dans le genre NGONJERA du manifeste socialiste de la déclaration d'Arusha (comme il avait écrit en genre UTENZI des adaptations des *Psaumes* dans *Utenzi wa Zaburi* (MNYAMPALA, M., E., c.1965) et de l'*Evangile* dans *Utenzi wa Injili* (MNYAMPALA, M., E., c.1967). Le texte est celui d'un monologue découpé en partie

désignées simplement par des lettres de l'alphabet. Il permet la mémorisation et la mise en scène par des élèves d'un programme politique dans une versification originale sur le plan de la métrique et en même temps fondée *ex materia*. L'invention du genre NGONJERA se situe plus dans la transformation des règles de métrique pré-existantes et des paramètres du dialogue en vers (*malumbano ya ushairi*) connu des poètes d'expression swahilie que dans un processus de création absolue, *ex nihilo*. Il y a aussi l'établissement volontaire (ou la reconnaissance) d'un parallèle entre ces dialogues en vers et une institution *gogo*, celle des palabres (*ngonjera*) par le choix du nom de ce nouveau genre poétique et par certaines caractéristiques de ces dialogues fictionnels qui constitueraient alors une imitation des palabres comme processus dynamique de négociation et de confrontation entre interlocuteurs dans un cadre social de résolution des conflits ou d'éducation populaire²³³.

De cet écho de la pratique des palabres dans l'Ugogo, une différence significative nous apparaît cependant au regard de l'analyse des textes et de leur but : de manière évidente les interlocuteurs sont factices, voire absents dans le deuxième livre de *ngonjera*, mais surtout le résultat du processus des palabres est déterminé dès le départ : à savoir l'adhésion à l'idéologie de l'*Ujamaa* et son application au service de la construction de la nation tanzanienne. Il ne s'agit donc pas de palabres car la possibilité-même de la négociation et de l'irruption de la nouveauté dans l'obtention d'une solution consensuelle sont neutralisées au départ. Les *ngonjera* sont peut-être comme des palabres et ils reproduisent le mètre et la structure de la parole des poètes d'expression swahilie lorsqu'ils échangent au cours de palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) (Cf Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi* « Palabres poétiques »). Cet « air de famille » entre palabres comme institution sociale de l'Ugogo et palabres poétiques, recréés et synthétisés dans les *ngonjera* pourrait produire un effet de négociation facilitant l'acceptation du message par le public. Les créations de Mathias E. Mnyampala dans leur rapport à l'imitation de la réalité des palabres pourraient devenir comme des palabres réels en produisant une sorte de réminiscence de la majorité des traits généraux de ces palabres réels (mètre des palabres en

²³³ Il y a aussi « conflit » dans le palabre éducatif. En ce sens que l'ignorance ou l'attitude rêtive de ceux qui reçoivent l'information est un obstacle actif à la parole de celui qui connaît. Cette parole savante doit se frayer le chemin de la persuasion contre les idées fausses de l'ignorant. L'ignorance n'est donc pas conçue comme un vide de connaissances mais comme de fausses connaissances qui peuvent résister à la vérité. Il y a une entrée en palabres entre le vrai et le faux et le triomphe idéal du vrai dans l'esprit des ex-ignorants.

vers, structure dialogique, fonction, finalité). *A fortiori* les palabres réels et les *ngonjera* sont aussi faits du même matériau, la parole qu'elle soit écrite ou non. Cet effet nous semble bel et bien être présent dans les *ngonjera* mais comme une illusion qui augmente à la persuasion voulue des lecteurs. Les simulacres des palabres, au service de la propagande n'en sont que plus efficaces si le lecteur se laisse prendre à leur apparence et croit qu'une négociation est en cours, ce qui n'est jamais réellement le cas. Ce qui est même spécifiquement exclu dans cette construction où l'horizon du discours et son issue lui sont extérieurs et prédéterminés par le texte de la déclaration d'Arusha de 1967. Aussi, l'un des derniers éléments de la synthèse composite réalisée par Mnyampala dans la création des '*ngonjera*' est d'y ajouter la forme des textes de pièces de théâtre. Il y a l'inscription des noms des personnages au devant de chacune de leurs répliques, la définition d'éléments de mise en scène, l'usage du rideau (*pazia*) notamment, qui nous rappellent le caractère de fiction de ces palabres. L'effet persuasif serait donc plus, s'il se produisait dans l'esprit des lecteurs ou des spectateurs, une influence inconsciente, liée à des ressemblances partielles et fidèles aux palabres réels et partie d'une technique de persuasion.

A. Premiers *ngonjera* de 1935-1936 dans le tapuscrit inédit *Hazina ya Washairi* « le trésor des poètes »

Mathias E. Mnyampala a reconstruit et conservé des palabres poétiques dans le tapuscrit inédit intitulé *Hazina ya Washairi* « le trésor des poètes ». Comme dans le livret des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi*, les palabres poétiques se déroulent entre poètes d'expression swahilie. Les répliques de leurs dialogues sont des poèmes en vers de genre SHAIRI. Mnyampala décrit les poèmes, donne le nom de leurs auteurs, les resitue dans l'espace géographique et le contexte des palabres en cours. Il n'intègre pas les palabres de *Hazina ya Washairi* (archives Mnyampala (NMMK) code hyw) dans un projet de démonstration de l'unité nationale par les palabres et par la poésie. Ici, le but de l'auteur est plus de conserver un « trésor (*hazina*) » justement et de le transmettre à ses héritiers. Les textes des poèmes qui le composent datent des années 1935-1936 et ont été publiés initialement dans le journal colonial et swahilophone *Mambo leo*.

Le premier dialogue en vers qui va suivre est qualifié explicitement de « *ngonjera* » dans la phrase d'introduction de Mnyampala :

« *Katika mwezi Agosti, 1935 lilitokea shairi moja ndani ya Mambo Leo ya mwezi huo. Shairi hili lilitungwa na Sheikh Mzee Waziri (Kijana), wa Kihuhwi, Tanga. **Ngonjera**²³⁴ za shairi hili zina-husu Hirizi Ya Shillingi Mia iliyompotea Bwana Waziri. Kama ujuavyo kwamba washairi huanzisha mjadala fulani kwa fumbo tu na kuacha hasa kitu chenyewe anachotaka kusemea. Kwa kawaida wasomaji wengi wasiokuwa washairi ghalibu sana kutambua ni kitu gani kinachosemwa na mshairi katika **ngonjera** zake. »*

(deuxième annexe hyw1a)

« Au mois d'août 1935 sortit un poème dans le *Mambo Leo* de ce mois. Ce poème avait été composé par Cheikh Vieux Ministre (Jeune)²³⁵, de Kihuhwi, Tanga. Les **ngonjera** de ce poème ont trait à L'Amulette De Cent Shillings que Monsieur Ministre avait perdue. Comme tu le sais, les poètes ont pour habitude de commencer une discussion particulière par une parabole, uniquement, et, surtout, de laisser de côté la chose-même dont il veut parler. D'ordinaire, de nombreux lecteurs qui ne sont pas des poètes très habiles à discerner quelle est la chose dont parle le poète dans ses **ngonjera**. »

Le caractère hermétique des palabres poétiques est à nouveau évoqué comme cela avait été le cas des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) au sujet de la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Mais nous avons surtout ici la confirmation du rôle de précurseur des *ngonjera* que jouent les palabres en vers de genre SHAIRI entre poètes d'expression swahilie. Mathias M. Mnyampala les qualifie même de « *ngonjera* ». Nous avons vu le sens étymologique du mot *ngonjera* (*cigogo*) qui désigne l'institution des palabres par sa dimension agonistique, ses traductions en *kiswahili* dérivent de la racine *-bisha* « contredire, débattre, railler, s'opposer » (Cf Définitions du nominal '*ngonjera*'). C'est en ce sens que les dialogues en vers qui vont suivre sont des palabres. Un premier poème intitulé *Hirizi ya Shillingi Mia* « l'amulette de cent shilling » de genre SHAIRI du Cheikh Mzee Waziri (Kijana) de Tanga va constituer le moteur des palabres. La discussion qui va suivre se matérialisera

²³⁴ La typographie en caractères gras dans la citation en *kiswahili* et sa traduction sont de nous [NDT].

²³⁵ Nous traduisons le nom de plume du poète.

dans des poèmes intitulés également *Hirizi ya Shilingi Mia* où sont abordés de manière contradictoire, parfois avec un esprit de méchante moquerie, les significations de cet objet magique pour certains. L'enjeu caché des palabres n'est pas indiqué par Mnyampala et nous devons rester à la surface du débat :

« *HIRIZI YA SHILLINGI MIA*

Hirizi yangu ya mana, jana imenipotea,

Nimekuwa kama lana, sina pa kutegemea,

Si usiku si mchana, nalia kinjianjia,

Nipatieni hirizi, nisitiri mwili wangu.

L'AMULETTE DE CENT SHILLINGS

Ma puissante amulette, hier a disparu,

Je suis devenu comme maudit, je n'ai
aucun refuge,

Jour et nuit, je pleure sans cesse ,

Procurez-moi une amulette, que je
protège mon corps.

<i>Naogopa maadui, wanao kunichukia,</i>	Je crains les ennemis, ceux qui ressentent de la haine pour moi,
<i>Wasinigeuze chui, aula Punda milia,</i>	Qu'ils ne me transforment en panthère, pire en Zèbre,
<i>Kwani wewe huwajui, wana ilimu dunia,</i>	Parce que toi tu ne les connais pas, ils ont la connaissance du monde,
<i>Nipatieni hirizi, nisitiri mwili wangu.</i>	Procurez-moi une amulette, que je protège mon corps. »

Nouvelle confirmation de notre hypothèse du rôle précurseur des « palabres poétiques » (*malumbano ya ushairi*) » entre poètes aux palabres artificiels que sont les *ngonjera* de l'UKUTA, après avoir désigné ces palabres par le nominal *ngonjera*, Mathias E. Mnyampala les désignent à présent par une traduction swahilie du terme *gogo*. C'est à dire le terme « *ubishi* » qui signifie « dispute, débat, esprit de contradiction » (Cf deuxième annexe *La racine verbale -BISHA et ses dérivés dans les dictionnaires mono- ou bilingues*) :

« *Bwana Mzee Waziri wa Kihuhwi, Tanga alijibiwa na Bwana M.M.Kihere, wa Tanga. Ubishi*²³⁶ *huu uliendelea mpaka mwaka 1936.* »

(deuxième annexe hyw1b)

« Monsieur Vieux Ministre de Kihuhwi, de Tanga, reçut une réponse de Monsieur M. M. Kihere, de Tanga. Cette **dispute** se poursuivit jusqu'en 1936. »

Le nominal pluriel *ngonjera* (kiswahili) est synonyme du nominal *malumbano* ou « palabres » car il décrit une chaîne de poèmes en dialogue qui est strictement identique sur le plan de la structure métrique et de la structure relationnelle dialogique. Comme en *cigogo*, ils caractérisent les palabres par leur dimension agonistique et est synonyme ici de « dispute (*ubishi*) ». Le conflit, voire la rivalité ou l'animosité qui animent cette suite de poèmes de

²³⁶ La typographie est de nous dans la citation et sa traduction sur le terme *ubishi* « dispute » [NDT].

genre SHAIRI en réponses les uns aux autres conduit à proposer des interprétations multiples vis-à-vis de « l’amulette (*hirizi*) ». Cette suite dialogique nous évoque la méthode de la *disputatio* de la philosophie scolastique du XIII^{ème} siècle de l’époque médiévale européenne où la série des arguments et contre-arguments des orateurs avait un but de connaissance et de découverte, par ce processus discursif, de la signification de la chose dont il était question dans ce dialogue. Ce sont aussi les mots de Charles M. Mnyampala lorsqu’il nous parle des palabres artificiels qui exposent les théories en lice sur la maladie du VIH SIDA. Nous les reproduisons à nouveau :

« Il [l’auditoire] obtient la réalité de la chose qui est discutée là-bas tandis qu’ils se contredisent ceux-là [sur l’estrade NDT]. » (deuxième annexe TT-cmm1)

Dans le cas de l’amulette à cent shillings, le deuxième poème oppose une signification religieuse et islamique à la pensée magique qui animait, en surface du moins, l’énoncé du premier poème :

« *HIRIZI YA SHILLINGI MIA*

L’AMULETTE DE CENT SHILLINGS

Pokea salamu zako, nazitia gazetini,

Reçois tes salutations, je les ai mises dans le journal,

Kwa kukidhi haja zako, ambayo umetamani,

Pour satisfaire le désir, que tu as éprouvé,

Usipate masumbuko, mambo yamo vitabuni,

Ne sois pas en proie au tourment, les choses sont dans les livres

Hirizi hiyo pokea, tena ivae shingoni.

Cette amulette reçois, de plus porte-la autour du cou.

Lakini sharti miko, hirizi ya Kuruani,

Mais impérieux sont les interdits, amulette du *Coran*,

Haitaki machafuko, uchafuchafu mwilini,

Elle n’admet pas les salissures, la souillure du corps,

Kwani hili ni zindiko, kwa watu hata Majini,

Car c'est de la magie, pour les hommes et même les Génies,

Hirizi hiyo poka, tena ivae shingoni.

Cette amulette reçois, de plus porte-la autour du cou.

Kwanza tii Mola wako, kisha uishike Dini,

En premier obéis à ton Seigneur, ensuite suis la Religion,

Wazazi na ndugu zako, uwe nao mikononi,

Tes parents et tes proches, sois avec eux main dans la main,

Rafiki jirani zako, uwapende kwa yakini,

Ami tes voisins, aime-les véritablement,

Hirizi hiyo poka, tena ivae shingoni.

Cette amulette reçois, de plus porte-la autour du cou. »

(deuxième annexe hyw1b)

Si les amulettes peuvent contenir des versets coraniques, il convient avant tout de revenir au *Coran*. De manière indirecte, l'amulette se trouve donc présentée comme étant accessoire. La dimension théologique du dialogue était présente dans les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) (Cf L'interconfessionnalité d'expression swahilie basée sur des modes islamiques de la désignation de « Dieu » dans *Ni waadhi ushairi* et *Dhana sq*). Elle le sera aussi dans les palabres artificiels des *ngonjera* de l'UKUTA. De ce qui précède, nous pensons avoir apporté des preuves de la relation existant entre les palabres en vers traditionnels des poètes d'expression swahilie et les *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala. Si nous prenons en considération que les palabres fictifs en vers existent dès le XIX^{ème} siècle dans la tradition classique swahilie, en particulier dans le cas du dialogue du maître et de l'esclave de Muyaka bin Haji (MULOKOZI, M., M., 1974), pouvons encore nous dire que Mnyampala a « inventé » les *ngonjera*? Pour répondre à cette question, il nous faut poursuivre plus avant la description formelle des *ngonjera* de l'UKUTA.

B. Description formelle des Ngonjera de l'UKUTA du premier livre (1970)

Notre description va rencontrer des caractéristiques prévisibles, connues, du genre NGONJERA. En particulier dans son utilisation didactique dans le progrès du dialogue de deux personnages, l'un ignorant et l'autre savant. Comme dans des palabres, ce différentiel de connaissances comprend une dimension agonistique qui met en branle le dialogue. La définition du *ngonjera* par Mathias E. Mnyampala lui-même (Cf La définition du genre NGONJERA par Mathias E. Mnyampala lui-même dans une composition inaugurale de genre NGONJERA) reprenait cette trame avec laquelle le genre NGONJERA tout entier est identifié dans la littérature. D'autres structures du dialogue existent, qu'ils s'agissent de dialogues polémiques ou dialectiques dans ce premier livre de *ngonjera* (MNYAMPALA, M., E., 1970). Mais une forme plus déroutante, celle du *ngonjera* minimum, va apparaître dès ce premier livre et constituera l'exclusivité du second, le plus explicitement politique dans sa volonté de diffusion de la déclaration d'Arusha (MNYAMPALA, M., E., 1971). Cette forme poétique que nous décrivons, dans son mètre, dans sa structure dialogique nous semble être passée inaperçue jusqu'à présent. Elle rentre pourtant en contradiction avec l'esprit des palabres artificiels, c'est à dire les *ngonjera*, qui se proposaient de ressembler et de simuler le cours des palabres réels de l'institution sociale des palabres ou des palabres poétiques entre poètes d'expression swahilie. Cette ultime transformation du genre NGONJERA depuis les palabres (*malumbano*) de genre SHAIRI appellera une interprétation sur le plan politique. La poésie officielle de la construction nationale est faite des *ngonjera* de Mnyampala dans leur ensemble. Nous tenterons d'indiquer certaines raisons de cette sélection de Mathias E. Mnyampala par le politique comme un « artiste national (*Msanii wa Taifa*) ».

a. Le NGONJERA de type didactique

1. Le NGONJERA didactique explicite (adhésion du personnage 1 à la position du personnage 2)

Nous prenons comme base de notre description la poésie de genre NGONJERA intitulée SIELEWI AZIMIO « Je ne comprends pas la déclaration » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 45-47). Cette composition correspond au type de texte le plus fréquemment représenté dans ce premier livre de NGONJERA. De rares compositions du livre porteront le nombre de personnages à quatre ou comporteront des didascalies relatives à la mise en scène. Ce n'est pas le cas ici dans le prototype plus simple que nous allons définir sur la base du texte de SIELEWI AZIMIO « je ne comprends pas la déclaration ». Nous n'avons que deux personnages et les didascalies se résument à l'identité de ces deux interlocuteurs écrite avant chacune de leurs répliques en vers structurés selon le genre SHAIRI de la poésie classique d'expression swahilie. L'analyse du contenu du discours et de la dimension d'intertextualité isolera ici une dimension politique évidente liée à la volonté de diffuser les idées de la déclaration d'Arusha de 1967. Cette dimension politique est présente dans la majorité des *ngonjera* qui correspondront aux traits généraux du modèle abstrait de SIELEWI AZIMIO quant à la structure métrique et la structure dialogique. Mais les dernières compositions du livre pourront avoir un sens différent de ce sens politique évident et explicite. Elles sont regroupées dans la section MAFUMBO « énigmes » du livre, comme la composition MAANA YAKE NINI NYAMA YA ULIMI « quel est le sens de la chair de la langue ». La réponse à l'énigme sera donnée au bout de ce dialogue en vers et elle n'a pas une dimension directement et explicitement politique. En effet la chair de la langue correspond à des paroles bénéfiques qui délivrent ou désensorcèlent (*kuzindua*) leur auditeur. Avec un certain degré d'interprétation, et au regard du contexte où cette composition se trouve insérée, à la fin d'un livre qui a évoqué de nombreux points de l'idéologie socialiste/familialiste (*Ujamaa*) et de la déclaration d'Arusha, nous pourrions y comprendre que la déclaration d'Arusha est faite de cette chair et qu'elle apporte la délivrance aux Tanzaniens d'un sort qui les avaient liés (esclavage et féodalité ? colonisation ?). Mais il s'agit d'un texte bien plus allusif que les nombreux autres comme SIASA YA NCHI YETU « la politique de notre pays », MUUNDO WA SERIKALI « la structure du gouvernement », etc. Pour ces textes, comme pour celui que nous

avons choisi pour les représenter et en fournir le modèle, le contenu du texte-même est clairement politique. Avant toute analyse, proposons à présent une version bilingue de SIELEWI AZIMIO.

Le *ngonjera* qui va suivre est inclus dans un chapitre qui porte le titre « *Azimio la Arusha* », « la déclaration d'Arusha ». Ce dialogue est introduit par une didascalie qui rappelle le contexte de la déclaration d'Arusha :

« *Tarehe 5, mwezi wa Februari, mwaka wa 1967 viongozi wa vyama vyetu vitikufu – TANU na Afro-Shirazi walikutana katika mji wa Arusha. Katika mkutano huo walipitisha azimio lijulikanalo kwa jina la Azimio la Arusha* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 45)

« Le 5 du mois de février de l'année 1967, les dirigeants de nos éminents partis – TANU et Afro-Shirazi se sont rencontrés dans la ville d'Arusha. Dans cette réunion ils proclamèrent la déclaration connue sous le nom de déclaration d'Arusha »

La déclaration est donc située dans le temps et dans l'espace, ainsi que ses auteurs sous couvert des deux partis dominants des deux entités territoriales qui forment la Tanzanie. Le parti Afro-Shirazi dirige alors une région insulaire de la Tanzanie, soit l'archipel de Zanzibar, et la TANU dirige la partie continentale du Tanganyika ainsi que ses autres dépendances insulaires. La déclaration d'Arusha est revêtue du sceau de l'union tanzanienne, son programme politique n'est pas esquissé ici. La deuxième partie de la didascalie introductive présente le contexte et les deux personnages du dialogue :

« *Katika ngonjera ifuatayo mwana anamwuliza babaye ni nini maana ya Azimio la Arusha.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 45)

« Dans le *ngonjera* qui suit, un enfant demande à son père quel est le sens de la déclaration d'Arusha »

Le dialogue sera du type didactique, le premier personnage, l'enfant, étant subordonné au deuxième personnage, son père, qui va lui expliquer l'attitude à adopter vis-à-vis de la déclaration d'Arusha et évoquer certaines de ses notions centrales (les classes sociales et l'exploitation, la villagisation de l'économie et le développement des campagnes). De

manière remarquable, le lexique du religieux est aussi présent. Nous y reviendrons en détail tant ce substrat religieux du politique nous apparaît prégnant dans la pensée de Mathias E. Mnyampala.

SIELEWI AZIMIO « je ne comprends pas la déclaration [d'Arusha NDT] » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 45-47)

« MWANA

Baba tafadhali sana, nakuomba kwa hisani,

Mimi ningali kijana, mengi sijayabaini,

Sijaelewa maana, ni mgeni duniani,

Azimio la Arusha, nambie nilielewe.

Nambie lieleweke, niondoke ujingani,

Taratibu yatamke, mimi ni mwanao duni,

L'ENFANT

Père s'il te plait vraiment, je te sollicite gentiment,

Je suis encore jeune, de nombreuses choses je ne les connais pas encore,

Je n'ai pas encore compris le sens, je suis un nouvel arrivant dans le monde,

La déclaration d'Arusha, dis-moi que je la comprenne.

Dis-moi qu'elle soit compréhensible, que je sorte de l'ignorance,

Doucement qu'il soit prononcé, je ne suis que ton misérable²³⁷ enfant,

²³⁷ *Duni* signifie littéralement « inférieur, abject » (MERTENS, G., 2006 : 27). Le lien de subordination est exprimé explicitement ici entre l'enfant et son père.

Lau ni mwana mteke, yataningia moyoni,

Même si je suis un enfant peu intelligent, cela pénétrera dans mon coeur,

Azimio la Arusha, nambie nilielewe.

La déclaration d'Arusha, dis-moi que je la comprenne.

Nielewe Azimio, unambie kwa makini,

Que je comprenne la déclaration, dis-moi avec soin,

Liniondoke pumbao, mimi na dada nyumbani,

Qu'elle me tire de l'hébétude, moi et ma grande soeur à la maison,

Wajue sisi wanao, tuondoke ujingani,

Qu'ils sachent tes enfants, que nous sortions de l'ignorance,

Azimio la Arusha, nambie nilielewe.

La déclaration d'Arusha, dis-moi que je la comprenne.

BABA

LE PERE

Ahsante ewe mwana, maneno yako matamu,

Et toi mon enfant merci, tes paroles sont délicieuses,

Utakayo yana maana, una akili timamu,

Ce que tu veux a un sens, tu as une intelligence complète,

Lau ungali kijana, takwambia ufahamu,

Bien que tu sois encore jeune, je te dirai afin que tu comprennes,

Azimio la Arusha, laneemesha taifa.

La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.

Laneemesha taifa, laondoa madhalimu,

Elle fait prospérer la nation, elle élimine les oppresseurs,

Wale wajipao sifa, kula mali ya kaumu,

Ceux-là qui se donnent une réputation, de manger les biens de la foule,

Wameangushwa vifafa, kama walikula sumu,

Ils sont tombés en convulsions, comme s'ils avaient mangé du poison,

Azimio la Arusha, laneemesha taifa.

La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.

Limeleta mambo mengi, Azimio hilo zuri,

Elle a apporté beaucoup de choses, cette belle déclaration,

Halikubagua rangi, akiwa mtu wa heri,

Elle n'a pas discriminé les couleurs, comme elle est une personne du bonheur,

Ila wale wasarangi, wanyonyaji mabepari,

Si ce n'est ces quartiers-maîtres, les capitalistes exploités,

Azimio la Arusha, laneemesha taifa.

La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.

MWANA

Ala, hivyo baba kweli, mabepari ni mirija ?

Hujikusanyia mali, kwa sababu ya ujanja,

Uongo huzusha kweli, haki zetu kutupunja ?

Azimio la Arusha, limeleta haki kweli.

BABA

Azimio lenye heri, mkono ninaliunga,

Alijalie Kahari, Rabi Mola Mwenye anga,

Tukayafyeke mapori, shoka mundu na mapanga,

Azimio la Arusha, laneemesha taifa.

L'ENFANT

Et bien ! Ainsi c'est vrai père, les capitalistes sont des pailles à vin²³⁸ ?

Ils se récoltent les biens, en raison de l'astuce,

Le mensonge se dévoile vraiment, nos droits nous en priver ?

La déclaration d'Arusha, elle a apporté le droit vraiment.

LE PERE

La déclaration est heureuse, ma main je lui prête,

Que Dieu la bénisse, le Puissant le Seigneur le Lumineux,

Et que nous allions défricher la brousse, hache faucille et machettes,

La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.

²³⁸ L'instrument, ici les pailles (*mirija*) qui servent à aspirer les alcools traditionnels issus de la fermentation de fruits : « vin » de palme, « bière » de banane, etc, est utilisé pour désigner son utilisateur. Des suceurs de sang aux ivrognes qui aspirent le vin à la paille, l'imaginaire de l'exploitation passe de la langue française au *kiswahili* de la cruauté à l'ivresse, et, dans le registre animalier de la sangsue à l'abeille qui butine. Cependant, comme la sangsue l'abeille peut être source de douleur.

Azimio ni jeupe, limeleta sura njema,

La déclaration est blanche, elle a apporté une bonne figure,

Mwanangu tusiwe kupe, tujitegemee vema,

Mon fils ne soyons pas des tiques²³⁹, soyons bien indépendants,

Na uzembe tuutupe, na tuwe raia wema,

Et la paresse abandonnons-la, et que nous devenions de bons citoyens,

Azimio la Arusha, laneemesha taifa.

La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.

Azimio limenena, elewa mwanangu hasa,

La Déclaration a parlé, comprends mon fils précisément,

Ni haramu kunyonyana, papa kummeza kasa,

Il est illégal²⁴⁰ de s'exploiter, le requin d'avaler la tortue de mer,

Baba mama hata mwana, tuondoe hivyo visa,

Le père la mère même l'enfant, éliminons ces histoires,

Azimio la Arusha, laneemesha taifa.

La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.

²³⁹ Nous retrouvons l'imaginaire de la succion du sang et du parasitisme comme figure de l'exploitation.

²⁴⁰ L'adjectif '*haramu*' désigne à l'origine ce qui est interdit par la loi musulmane. Nous sommes dans ce cas dans la situation de la transgression de la loi religieuse, du péché. L'adjectif a pris un sens séculier et désigne alors le caractère illégal d'une chose ou d'un acte comme le nominal *sheria* qui désigne la loi en général sur une étymologie arabo-islamique.

Azimio ni azizi, kwa kila Mtanzania,

Tusifanye upuuzi, tuzikaze zetu nia,

Tuwakabe mabazazi, watupotezao njia,

Azimio la Arusha, laneemesha taifa.

MWANA

Baba Azimio tamu, mwanao nimesikia,

Sasa nami naazimu, mjini kujihamia,

Nao wale madhalimu, wote wataangamia,

Azimio la Arusha, laneemesha taifa.

Nanyi ndugu ikhiwani, mlio pwani na bara,

Tulinde yetu amani, tusimame kwa imara,

La déclaration est précieuse, pour
chaque Tanzanien,

Ne soyons point négligents,
affermissons nos intentions,

Etranglons les spéculateurs, qui
nous font perdre le chemin,

La déclaration d'Arusha, fait
prosperer la nation.

L'ENFANT

Père la Déclaration est délicieuse,
moi ton enfant je l'ai entendue,

Maintenant je pense quant à moi,
de la ville me déplacer,

Quant à eux ces oppresseurs, tous
ils périront,

La déclaration d'Arusha, fait
prosperer la nation.

Quant à vous frères parents, qui
êtes sur la côte et le continent,

Protégeons notre paix, dressons-
nous fermement,

Na wale watu haini, wabaki wahangarara,

Et ces traîtres, qu'ils restent à souffrir,

Azimio la Arusha, laneemesha taifa.

La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.

Wito wako twafurahi, ewe Baba wa Taifa,

Ton appel nous réjouit, ô toi Père de la Nation,

Waovu tumewawahi, waharibifu wa sifa,

Les malveillants nous les avons rencontrés, ceux qui portent atteinte à la réputation,

Wamekuwa majuruhi, wameona bora kufa,

Ils sont devenus des blessures, ils ont pensé qu'il vaut mieux mourir,

Azimio la Arusha, ufunguo wa faraja.

La Déclaration d'Arusha, la clé du réconfort. »

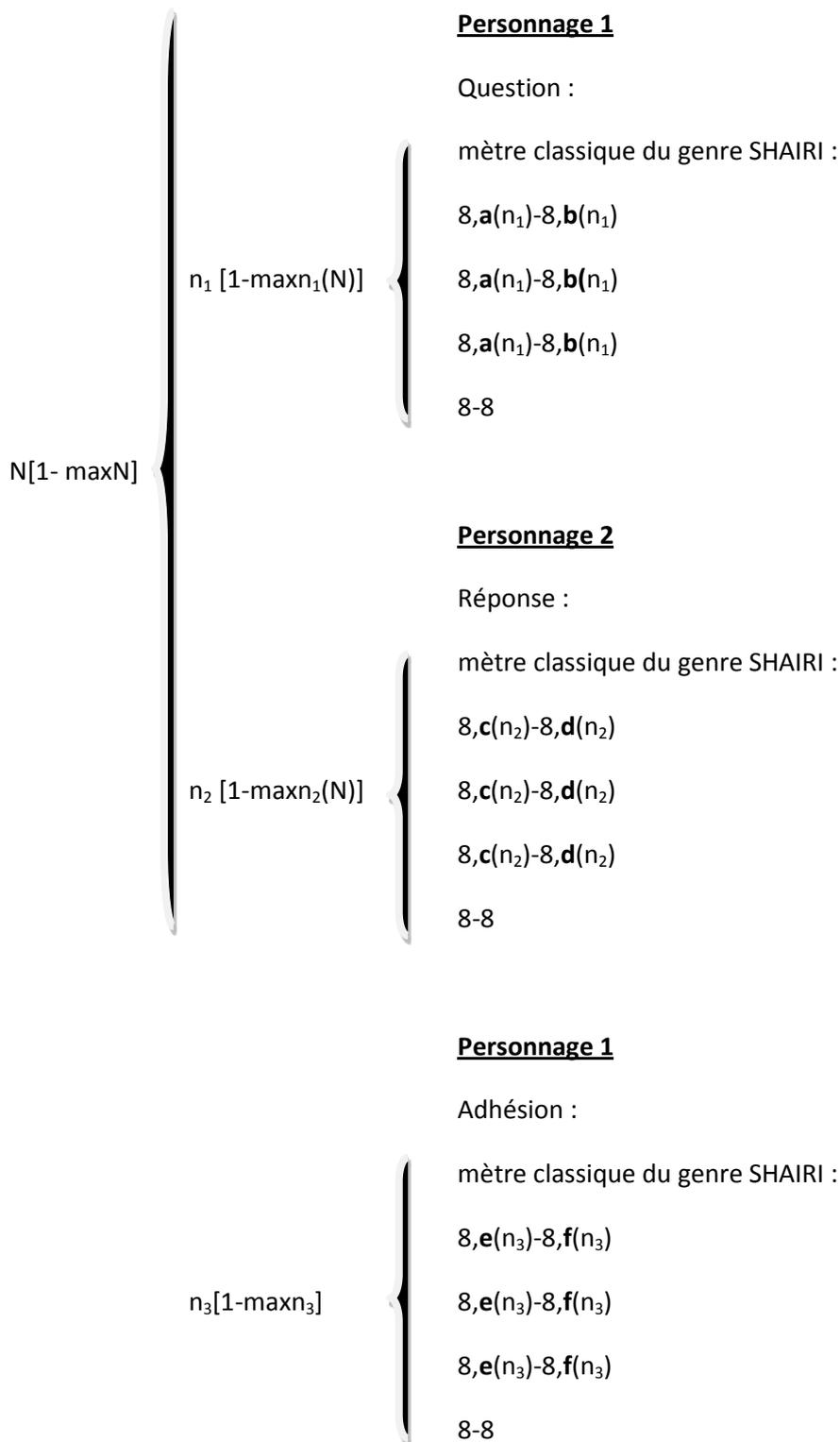
Ce *ngonjera* où un premier personnage, en l'occurrence, l'enfant (*Mwana*), est ignorant et un deuxième, le père (*Baba*), est savant, est le type dominant dans le premier livre de *ngonjera*. La dimension agonistique de ces palabres didactiques (*ngonjera*) résulte de l'ignorance du personnage 1 à laquelle s'oppose la connaissance du personnage 2. Le personnage 1 veut connaître ici et il pose des questions mais il peut avoir une attitude plus rêtive. C'est la finalité du *ngonjera* qui est typique ici, le personnage 1 et le personnage 2 se retrouvent dans un état partagé de connaissance. Nous retrouvons l'explication de Charles M. Mnyampala lorsqu'il nous a parlé des « *ngonjera* poétiques ». Elle s'avère être fondée sur la connaissance de ce modèle didactique (Cf *Les ngonjera (kiswahili) et l'éducation populaire*). Sur le plan de l'analyse métrique, chaque réplique du dialogue est faite d'une ou de plusieurs strophes de genre SHAIRI. C'est le mètre classique qui est retenu dans sa conformation la plus courante, c'est à dire celle des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques (pour l'analyse métrique détaillée Cf première annexe Sielewi Azimio « je ne comprends pas la déclaration »).

Ngonjera (kiswahili) désigne une réplique d'un dialogue en vers entre deux personnages et un ensemble de répliques. Ces répliques font des palabres car elles sont conflictuelles. Le personnage 1 se trouve être dans un rapport de subordination au personnage 2 du fait même de son ignorance. Ceci se manifeste également dans les dénominations et les modalités des échanges de ces deux personnages. Il peut s'agir d'un simple citoyen (*mwananchi*, *raia*) recevant des consignes politiques de la part d'un politicien (*mwanasiasa*), de l'élève (*mwanafunzi*) et du maître (*mwalimu*), etc. Les noms des personnages 1 et 2 engagés dans des palabres didactiques indique systématiquement un rapport de subordination²⁴¹ (Cf première annexe *Ngonjera* didactiques : noms des personnages impliquant une relation de subordination). Les réponses aux questions du personnage 1 de la part du personnage 2 sont autant de tentatives de lutte contre cette ignorance et de redéfinition des connaissances du personnage 1.

La séquence de questions et de réponses, qui comprennent un certain nombre de strophe/*ubeti*, toutes de genre SHAIRI, est un processus dynamique aboutissant à une solution, c'est à dire un accord entre les deux personnages. Dans la majorité des cas, il s'agit de l'adhésion complète du personnage 1 aux connaissances ou opinions du personnage 2. Nous verrons que d'autres cas de figure sont possibles, par exemple le mouvement inverse où le personnage 2 est convaincu par le personnage 1. Nous donnons une modélisation graphique de la structure dialogique et métrique commune à ces *ngonjera* didactiques entre personnage 1 et personnage 2 qui sont le type le plus répandu dans le premier livre de *ngonjera*. La formalisation métrique suit les mêmes règles que celles utilisées précédemment pour représenter le nombre de syllabes (8) par hémistiches et les chaînes de rimes restent symbolisées par des lettres en minuscules. Une ligne graphique correspond à un vers d'une strophe/*ubeti*. Le nombre variable de strophes/*ubeti* de chaque réplique des personnages 1 et 2 vient prendre en compte l'ensemble des cas de figures possibles selon les différents *ngonjera* didactiques du livre premier (MNYAMPALA, M., E. 1970). La nouveauté dans ce modèle consiste en la délimitation de trois types de répliques : les questions, les réponses et l'adhésion.

²⁴¹ La subordination dans le dialogue de la femme (*Mke*) et de son époux (*Mume*) se traduit dans le fait que la femme doit demander la permission à son mari pour quitter le village où ils habitent.

NGONJERA – type didactique :



Ce modèle couvre la majorité des poèmes de genre NGONJERA du livre premier. N , n_1 , n_2 et n_3 sont des nombres entiers qui prennent leur valeur dans un intervalle compris entre 1 et

respectivement $\max N$, $\max n_1$, $\max n_2$ et $\max n_3$. Le nombre $\max N$ correspond au nombre de fois où les séquences de questions et de réponses entre le personnage 1 et le personnage 2 se répètent avant l'adhésion du personnage 1 aux opinions du personnage 2. Ce nombre est de manière générale peu élevé et fréquemment égal à 1. C'est-à-dire que le NGONJERA est court et que la réponse du personnage 2 est immédiatement suivi d'une adhésion du personnage 1. Les trois parties d'une composition NGONJERA de type didactique que sont la ou les questions, la ou les réponses et l'adhésion sont toutes structurées dans le mètre classique du genre SHAIRI (Cf Le genre SHAIRI). La strophe/*ubeti* est donc composée de quatre vers, également scindés en deux hémistiches. Dans le modèle majoritairement représenté dans le livre, les hémistiches sont octosyllabiques ce qui correspond au courant (*mkondo*) le plus fréquent également dans le corpus poétique d'expression swahilie. Les nombres $\max n_1$, $\max n_2$ et $\max n_3$ correspondent au nombre de strophes par réplique. Les répliques peuvent être faites d'une seule strophe/*ubeti* comme elles peuvent être plus longue selon les différents NGONJERA du livre I. Les nombres $\max n_1$ et $\max n_2$ sont fonction de N. Ceci signifie que la longueur en termes de nombre de strophes est variable pour un même personnage d'une réplique à l'autre. Par exemple, si $\max N=2$ il y a deux séries de questions et réponses. Le personnage 1 peut poser une première question en 3 strophes/*ubeti* et $\max n_1(N=1)=3$ et dans la deuxième question (où N atteint sa valeur maximale de $\max N=2$) la longueur peut être différente ou non, au libre choix du poète. Par exemple la deuxième question peut être plus courte avec une seule strophe/*ubeti*. Alors $\max n_1(N=2)=1$. Enfin les lettres a, b, c, d, e, f désignent la valeur des rimes syllabiques entre hémistiches de même côté. Ces valeurs sonores des rimes sont fonctions de n_1 ou n_2 ou n_3 dont les propres valeurs numériques sont comprises dans un intervalle. Les valeurs de chaînes de rimes à gauche et à droite peuvent donc varier d'une strophe/*ubeti* à l'autre de la même réplique d'un personnage. C'est le cas dans le NGONJERA que nous avons pris comme exemple dans l'analyse métrique. Cette formalisation, qui doit décrire la diversité des compositions du type NGONJERA didactique rencontrées dans le livre rend compte des strophes comme d'unités métriques indépendantes. Ceci n'exclut pas que les valeurs indépendantes des chaînes de rimes soient identiques entre les strophes d'une même réplique mais ce n'est pas le cas général. L'orientation des chaînes de rimes décrite dans le modèle correspond également à la matrice de base, une chaîne à droite et une à gauche le long des trois premiers vers de chaque strophe/*ubeti* que nous pouvons reconstituer comme

commune à toutes les strophes de tous les NGONJERA de ce livre. Ensuite des orientations complémentaires peuvent prendre place comme le changement d'orientation des chaînes de rimes de gauche à droite et *vice versa* mais ceci ne peut être formalisé dans le modèle le plus général.

2. Le NGONJERA didactique inversé

Les paramètres et la structure du dialogue sont les mêmes que ceux décrits dans le modèle précédent. Il y a donc deux personnages, situés dans un rapport de subordination, de dépendance ou de hiérarchie qui s'échangent une série de question(s) et de réponse(s). Les différences sont de plusieurs natures en fonction des *ngonjera* du livre I ce qui nous conduit à identifier des sous-types, en nombre très restreint, au sein du NGONJERA didactique inversé.

Première source d'inversion du schéma général que nous rencontrons dans le livre I de NGONJERA, *le personnage 1 n'exprime pas une adhésion aux opinions du personnage 2 mais leur rejet*. Il s'agit du NGONJERA didactique inversé par rejet de la position du personnage 2 par son subordonné le personnage 1. Le *ngonjera* conserve cependant son caractère didactique sur le plan formel où le modèle est pour partie le même que celui décrit ci-dessus dans le cadre du NGONJERA didactique, si ce n'est que le personnage 1 exprime à la fin un rejet et non une adhésion. Le personnage 2 confirme et accepte ce rejet dans une dernière réplique qui appartient aussi à la partie générale que les *ngonjera* artificiels de Mnyampala partage avec les *ngonjera* réels de l'Ugogo : l'expression²⁴² d'une décision, d'un dénouement du palabre (*ngonjera*). Aussi ce *ngonjera* est didactique et non polémique car il y a bien une solution donnée à la fin au lecteur et cette solution est la leçon intrinsèque au *ngonjera*. Le lecteur n'en reste pas à des arguments contradictoires non-résolus auxquels il serait libre de trouver par lui-même une décision.

²⁴² Dans les palabres poétiques la solution est annoncée mais nous avons vu qu'elle demeure secrète car épistolaire (Cf Fin des *malumbano* ou « palabres »).

- a. Le NGONJERA didactique inversé par rejet de la position du personnage 2 par le personnage 1

Nous lisons ces palabres (*ngonjera*) suivants qui correspondent à ce modèle didactique inversé par rejet partiellement différent sur le plan formel du modèle didactique général. Il s'agit du poème intitulé TALASIMU LA KAZINI « le talisman du travail » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 75-77). Les palabres s'échangent entre un personnage 1 nommé *Mtafuta Dawa* (le chercheur de remède) et un personnage 2 dénommé *Mganga* « le guérisseur ». Nous allons voir que contrairement à l'exemple de palabres didactiques que nous avons choisi ci-dessus, cet exemple de palabres didactiques inversé n'a pas trait explicitement au politique et à la diffusion de la déclaration d'Arusha. L'unique didascalie introductive nous renseigne de la sorte :

« *Wakati mmoja kulivuma maneno kuwa eti Bagamoyo kulikuwa na mganga mwenye uwezo wa kumpatia mtu bahati ya kupewa cheo kazini kwake. [...] Katika ngonjera ifuatayo huyo mganga anazungumza na mtu aliyemwendea kutaka talasimu la kumpatisha cheo. »*

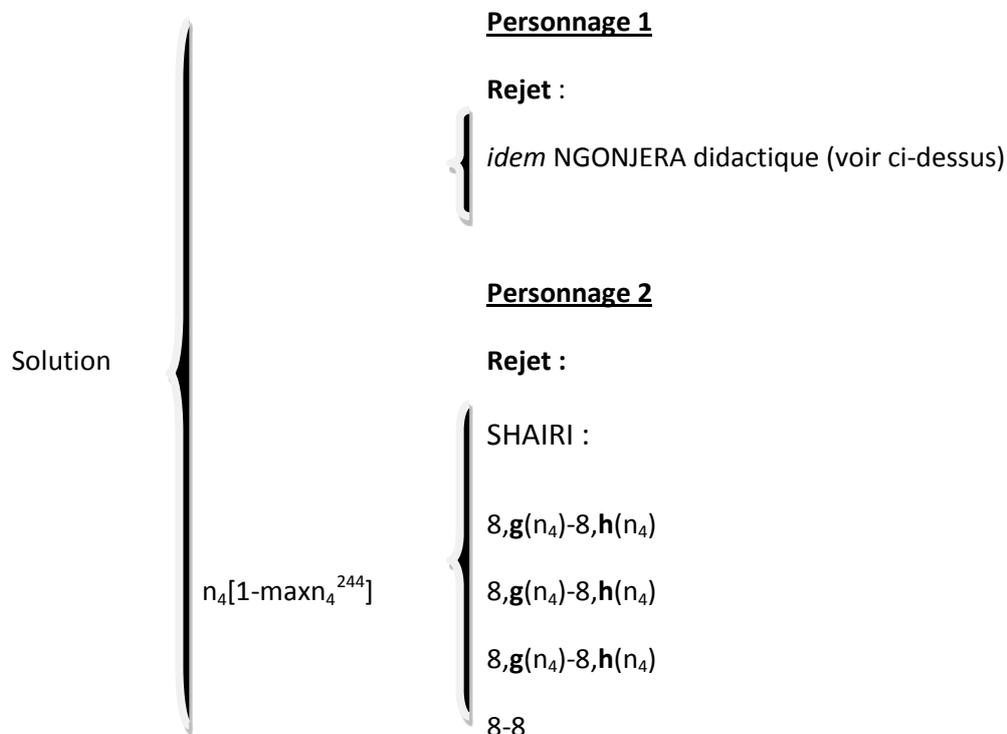
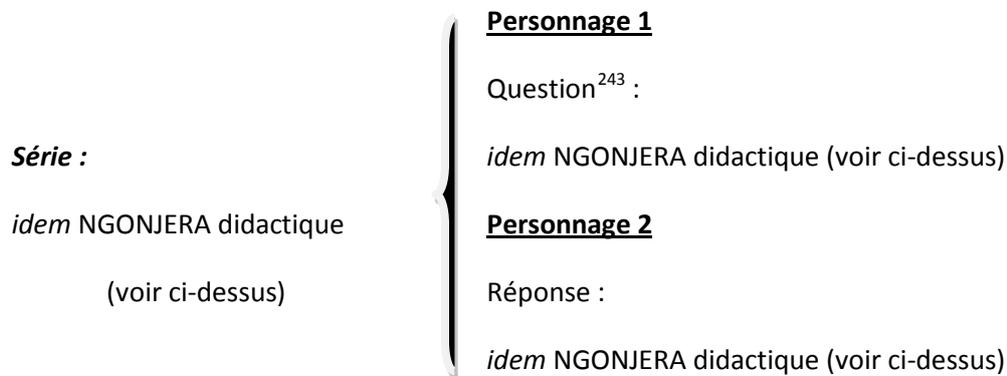
(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 75)

« A un moment, la rumeur se répandit qu'à Bagamoyo-même il y avait un guérisseur capable de donner à une personne la chance d'obtenir une promotion dans son travail. [...] Dans le *ngonjera* qui suit ce guérisseur converse avec une personne qui lui a rendu visite en voulant le talisman qui lui ferait avoir une promotion. »

Le client potentiel qu'est le personnage 1 – « le chercheur de remède » - est bien subordonné aux connaissances occultes du personnage 2 dont il dépend quand il vient chez lui à Bagamoyo requérir un talisman. Cet objet magique est destiné à assurer une promotion professionnelle à ses détenteurs, d'où le titre de ce *ngonjera* « le talisman du travail ». Au cours d'une série de questions et de réponses – toutes faites d'une unique strophe/*ubeti* de genre SHAIRI - entre les deux personnages, qui s'avère présenter un caractère de négociation comme dans les palabres réels, le personnage 1 perd la confiance qu'il avait dans l'efficacité du talisman et, surtout, comprend que le personnage 2 est animé par le mercantilisme. Les palabres (*ngonjera*) sont alors tranchés et la série de questions et de réponses s'arrête. Le rejet du projet d'achat est exprimé dans une strophe/*ubeti* de genre SHAIRI par le personnage 1 et accepté par le personnage 2 dans une strophe/*ubeti* de même mètre.

La différence formelle se décrit dans le modèle qui suit :

NGONJERA – type didactique inversé par rejet :



²⁴³ Le nom « question » vient ici recouvrir une réalité plus spécifique à ce texte de *ngonjera* qui est une « demande » du personnage 1 à laquelle il va être effectivement répondu par le personnage 2. Le personnage 2 qualifie d'ailleurs explicitement de « demandes » (*maombi*) les questions du personnage 1 dans le premier vers de sa première réplique : « *Taibu maombi yako, utaipata bahati* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 76) ; « A juste titre tes demandes, tu l'obtiendras la chance ». Le personnage 1 veut un talisman et le personnage 2 lui propose de lui en vendre un. La **demande** s'exprime ainsi dans les répliques du personnage 1 : « *tengeza yangu bahati, nipate cheo ya juu* » ; « **arrange la chance qui est mienne, que j'obtienne un poste élevé** » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 76) et la **réponse** du guérisseur est « *Toa kwanza hizo noti, nipate kukuzingua* » ; « **Sors d'abord ces billets, que je puisse te délivrer** » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 76).

²⁴⁴ Nous donnons une description qui pourrait comporter plusieurs strophes car il s'agit d'un modèle général mais ici $\max n_4 = 1$. Il n'y a qu'une strophe/*ubeti*.

Les deux dernières répliques constituent l'enseignement à tirer de ce NGONJERA. Le personnage 1 rejette les propositions du personnage 2, à savoir la vente du talisman. Le personnage 2 accepte ce refus et sa réplique constitue donc un rejet de sa propre proposition précédente. De manière paradoxale, les opinions du personnage 2 qu'est le guérisseur correspondaient pourtant à celle du personnage 1 au début de ce NGONJERA. Le personnage 1 venait trouver le personnage 2 dans le cadre partagé de la relation client/marchand et de la magie. Structurées toutes deux par le mètre SHAIRI du courant des quatrains à vers scindés en hémistiches octosyllabiques, comme c'est le cas général dans le livre I, ces répliques nous disent :

Personnage 1 :

Rejet :

« MTAFUTA DAWA

LE CHERCHEUR DE REMEDE

Naona si talasimu, hapa mwisho wa tamati

Je vois que ce n'est pas un talisman, ici point final²⁴⁵

*Si chochote ni wazimu, namwamini wa Rabati*²⁴⁶

Ce n'est rien c'est de la folie²⁴⁷, je crois en celui [qui est du côté NDT] du Seigneur

Pengine tanipa sumu, kesho nifikwe mauti

Peut-être me donneras-tu du poison, demain que j'atteigne la mort

Heri kukosa bahati, kuliko kutoa noti

Il est heureux de manquer de chance, plus que de sortir des billets »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 77)

²⁴⁵ Littéralement '*mwisho wa tamati*' signifie « la fin de la conclusion ».

²⁴⁶ Le nominal '*Rabati*' est une désignation à la manière musulmane de dieu.

²⁴⁷ Le concept de folie s'exprime ici de manière littérale en *kiswahili* par '*wazimu*' « [être du côté NDT] des esprits ». La maladie mentale est considérée comme une *possession* d'une personne par un esprit, que ce dernier soit bienveillant, neutre ou malveillant, positif ou négatif. L'opposition avec '*wa Rabati*' « [celui qui est du côté NDT] de Dieu » est donc située en *kiswahili* dans la différence entre les esprits et « Dieu ».

Personnage 2 :

Rejet :

« MGANGA

LE GUERISSEUR

Huna haja talasimu, kumbe cheo hutafuti

Tu n'as pas besoin du talisman, ça alors !
Une promotion tu ne cherches point

Ni mdoweya hasimu, wataka kunisaliti

Tu es un espion²⁴⁸ rival, tu veux me tromper

Nenda zako mahamumu, nenda zako ya tamati

Vas-t-en niais, vas-t-en pour toujours

Heri ya kukosa noti, kuliko kukuzingua

Il est heureux de manquer de billets,
plutôt que de te délivrer »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 77)

Le message et l'enseignement de ce *ngonjera* de type didactique inversé par rejet n'est pas directement politique à la différence de nombreux autres du livre I. Il s'agit ici de sensibiliser les lecteurs au caractère néfaste de l'exploitation de la crédulité populaire par des guérisseurs. Le message est aussi religieux car la notion de « Dieu (*Rabati*) », désigné à la manière musulmane qui est de rigueur en poésie, est invoquée en renfort dans cette lutte contre la « superstition ». Mathias E. Mnyampala prend ici position contre les pratiques magiques et les croyances quand elles sont instrumentalisées par des charlatans. Le recours à dieu indique-t-il une prise de position défavorable de manière générale à ces croyances que d'autres considèrent comme vénérables car ils croient en la réalité du monde des esprits (*wazimu*) dans le cadre des religions traditionnelles africaines²⁴⁹ ? Ce n'est pas dit ici dans cette réplique. Nous verrons que Mathias E. Mnyampala ne fera pas appel à ces religions

²⁴⁸ Le nominal '*mdoweya*' est donné dans sa forme dialectale du Nord. La forme standard – de même décompte quadri-syllabique – est '*mdoeya*'. Les deux formes ont même signification « espion, traître, pique-assiette ».

²⁴⁹ Nous tirons ce concept de religion traditionnelle africaine ou « *African Traditional Religion (ATR)* » de l'article de M. M. MULOKOZI (EWEL, M. et al, 2001 : pp 29-42) sur l'influence de la religion dans l'art est-africain. Si les influences sont visibles dans les sculptures et scarifications principalement les religions en question ne sont pas nommées ou renseignées de manière plus spécifique. Il nous semble cependant important de ne pas oublier cette dimension fondamentale du religieux en Afrique de l'Est.

dans l'annonce quasi-apostolique qu'il fait de la déclaration d'Arusha (Cf Religion et politique : le fondement théologique de la TANU et de la déclaration d'Arusha). Il y a un silence quant aux religions traditionnelles africaines fondées sur la dichotomie et la cohabitation entre monde des vivants et monde des défunts et des esprits. Ceci affaiblit cependant la portée politique de son projet, nous y reviendrons.

Un autre NGONJERA correspond au modèle, il a pour titre « MKOPO WA FEDHA » « L'emprunt d'argent ». Là, le personnage 1 qui est nommé MKOPAJI « l'emprunteur » vient trouver le personnage 2 MKOPWAJI « le prêteur ». Il lui demande un prêt que tous deux refusent au final. L'enseignement de ce NGONJERA montre le caractère nuisible de l'emprunt et la dépendance qu'il suscite. Cette leçon vient rejoindre le plan plus général de la déclaration d'Arusha qui rejette les mécanismes d'aide ou de prêt pour le développement de la Tanzanie. La déclaration y voit une nouvelle forme de dépendance et surtout l'inefficacité en termes de développement.

- b. Le NGONJERA didactique inversé par adhésion du personnage 2 à la position du personnage 1

Ce type est exactement de même structure que celle du modèle général du NGONJERA didactique. Simplement, la décision finale ne consiste plus en l'adhésion du personnage 1, l'inférieur dans un rapport, aux idées du personnage 2, le supérieur dans ce même rapport, mais l'inverse ! Le personnage 2 se laisse convaincre par le personnage 1 et exprime son adhésion dans une réplique finale qui nous permet d'identifier ce dialogue en vers au type général didactique. Un exemple de *ngonjera* où nous trouvons ce sous-type du NGONJERA didactique inversé est celui du dialogue entre une épouse et son mari de titre MUME NA MKE « L'époux et sa femme ». Le titre annonce d'ailleurs l'identité des personnages dans l'ordre inverse de leur apparition qui rythme et structure le *ngonjera*. Le personnage 1 se nomme MKE « l'épouse » est situé en position d'infériorité hiérarchique par rapport au personnage 2, qui se nomme MUME « l'époux ». Nous avons par ailleurs vu dans les *ngonjera* répondant au modèle général, celui intitulé MKE KUOMBA RUHUSA KWA MUME « La demande d'autorisation de la femme à l'époux » où une femme devait être autorisée par son mari à se déplacer en dehors de leur village et par là lui faire la demande d'une autorisation de déplacement. Il y a donc bel et bien un rapport de nature hiérarchique entre

époux dans ce livre I de *ngonjera* et probablement dans la Tanzanie qui inspirait les écrits de Mnyampala à cette époque. Dans le *ngonjera* qui nous occupe ici, le rapport hiérarchique, joue un rôle en lui-même en ce qu'il inscrit une forme dans la structure du dialogue. Précisément, nous l'avons vu, après une série de questions et réponses en vers entre le personnage 1 et le personnage 2, le modèle didactique général voit une décision finale où le personnage 1 adhère aux opinions du personnage 2, ici c'est précisément l'inverse qui se produit. Il y a donc un renversement du rapport de force de persuasion entre le personnage 1 et le personnage 2. L'enjeu du conflit est celui de l'amélioration de la condition féminine qui s'exemplifie dans ce *ngonjera* particulier. Le socialisme tanzanien promeut l'égalité des sexes. La première réplique et requête de l'épouse (*Mke*) à son mari (*Mume*) est qu'il abandonne son mauvais comportement (*tabia mbaya*) à son égard. En premier lieu qu'il cesse de la violenter.

Nous lisons la première réplique de l'épouse :

« *Mume wangu wewe mbaya, geuza tabia yako* Mon époux tu es mauvais, change ton comportement

[...]

Yafaa kufikiria, tabia yako si nzuri Il convient d'y réfléchir, ton comportement n'est pas bon »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 83)

Cette dernière précise par la suite en quoi ce comportement est mauvais et demande une explication à son mari :

« *Nina fanya kitu gani, ndipo wanishambulia ?* Qu'ai-je fait, qu'alors tu m'attaques ?

Kwa makofi kichwani, na mangumi watumia Par des gifles à la tête, et des coups de poing tu utilises

[...] »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 83)

Dans ses réponses l'époux justifie au départ ce qui le fait devenir violent contre sa femme : cette dernière sort trop de la maison et refuse de lui obéir, littéralement de « l'écouter (*kusikia*) » lui qui le lui interdit. S'agit-il de jalousie ? Nous lisons ces répliques en vers SHAIRI de la part du mari (*Mume*) :

« *Nyendo zako mitaani, ndizo ninazochukia* Tes mouvements dans les rues, ce sont eux que je déteste

Husikii kataani, kila ninapokwambia Tu n'écoutes pas définitivement, chaque fois que je te le dis

Hunisikii kwa nini, huku na huko wangia ? Tu ne m'écoutes pas pour quoi, ici et là tu entres ?

Badili yako tabia, ndipo tutasikizana Change ton comportement à toi, alors nous nous entendrons »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 83-84)

Pourtant, ce dernier finira par se rallier aux arguments de sa femme qui l'a convaincu et la dernière réplique en vers de l'époux est :

« *Basi mke wangu mwema, maneno nimesikia* Et bien ma gentille femme, tes paroles j'ai entendues

[...]

Sitakupiga kinyama, na watoto kwangalia Je ne te frapperai pas comme un animal, avec les enfants qui regardent

Ninamuomba Jalia, baa kutuepushia J'implore l'Incomparable [Dieu NDT], les difficultés qu'il nous épargne »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 84)

Une fois de plus, de manière quasi-systématique, un pan du programme socialiste d'égalité des sexes est énoncé et associé à « Dieu (*Jalia*) ». Comme c'est le cas aussi de façon régulière le catholique Mathias E. Mnyampala désigne « Dieu » à la manière musulmane par l'un de

ses 99 attributs²⁵⁰, ce qui est la coutume en poésie. Quelles que soit l'idéologie politique et la direction retenues, quels que soient les comportements des femmes et des hommes dont témoigne le quotidien du monde, la causalité première se trouve en « Dieu ». L'ordre des choses est à mettre au compte de « Dieu » et il est le seul à pouvoir garantir le succès ou l'échec d'une entreprise de quelque nature qu'elle soit. Les êtres humains ne sont pas réellement maîtres de leur destinée, à moins qu'ils ne s'approchent, même de manière très imparfaite du plan voulu par « Dieu ». L'association entre le socialisme tanzanien (*Ujamaa*) dans son volet d'amélioration de la condition féminine avec la référence divine n'est donc ni contradictoire ni occasionnelle dans la pensée politique de Mathias E. Mnyampala : tout se résume à « Dieu ».

3. Le ngonjera didactique implicite

Le NGONJERA didactique implicite est constitué de la seule suite de questions et de réponses échangées entre le personnage 1 et le personnage 2 (Cf première annexe Liste des *ngonjera* du type didactique implicite). Il n'y a donc pas une troisième partie qui correspondrait à une adhésion ou un rejet explicite de la position de l'un des personnages par l'autre. En cela ce type de NGONJERA ne se distingue pas sur le plan structural d'avec le NGONJERA de type polémique. La différence réside dans la signification des répliques échangées. Dans le cas polémique, les deux personnages expriment des opinions divergentes dans la série des questions et des réponses, série qui s'achève telle quelle, sans que l'un ou l'autre personnage ait fait une concession, ait atteint un accord explicite avec son interlocuteur ou bien rejette explicitement sa position. Dans le cas didactique implicite, le personnage 1 pose des questions au personnage 2 qui détient une connaissance par rapport à lui. Il n'y a donc pas un rapport conflictuel entre les opinions des deux personnages mais plutôt un différentiel de connaissances qui est reconnu par le personnage 1 qui s'instruit des réponses du personnage 2. Cependant le personnage 1 n'exprime pas dans une ou plusieurs répliques finales du dialogue son adhésion ou sa compréhension des informations qu'il reçoit de la part du personnage 2.

²⁵⁰ Il s'agit du 42^{ème} attribut de dieu selon la tradition, le nom swahili *Jalia* correspond à l'arabe *Al-Jalil*, celui qui est parfaitement incomparable (MANDEL KHÂN, G. *et al*, 2009).

Le NGONJERA intitulé « HAWA NDIO WATU GANI ? » ; « Ceux-ci ce sont quels gens ? » (MNYAMPALA, M., E ., 1970 : pp 48-51) est du type didactique implicite. La didascalie introductive nous renseigne sur le projet d'éducation des masses que renferme ce NGONJERA :

« *Katika jitihada ya kutekeleza Azimio, Watanzania wengine waliposikia majina ya **mabepari, makabaila** na **mabwanyenye** walishangaa maana hawakujua tafsiri yake ni nini ! Hivyo ngonjera ifuatayo inabainisha watu hao ni watu gani, na kwa nini wanaitwa hiyo. »*

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : pp 48-49)

« Dans l'effort d'appliquer la Déclaration [d'Arusha NDT], d'autres Tanzaniens lorsqu'ils entendirent les noms de **capitalistes, grands propriétaires terriens** et **bourgeois** s'étonnèrent de ce qu'ils ne connaissaient pas leur traduction ! Ainsi le *ngonjera* suivant leur explique clairement quelles personnes ce sont, et pour quelle raison elles sont appelées ainsi »

Le projet est nettement didactique, il s'agit de rendre clair, évident (*kubainisha*) à d' « autres Tanzaniens (*Watanzania wengine*) » la définition de trois types d'exploiteurs qui correspondent à trois noms apparemment nouveau en *kiswahili* car présentés comme des traductions (*tafsiri*) par Mathias E. Mnyampala. Ils ne sont pas non plus intelligibles immédiatement de tous à la première écoute.

La définition de ces trois néologismes que sont le capitaliste (*bepari*), le grand propriétaire terrien (*kabaila*) et le bourgeois (*bwanyenye*) se fera de manière discursive et monstrative. A ce titre la didascalie introduit également *des indications de mise en scène* pour la représentation théâtrale (*mchezo wa kuigiza*) du *ngonjera* :

« *Ngonjera hii ina mchezo wake wa kuigiza ambapo watu hao watatu huvaa mavazi yanayoonyesha tofauti zao. »*

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

« Ce *ngonjera* a sa mise en scène [littéralement : son jeu de théâtre NDT] quand ces trois personnes revêtent les habits qui montrent leurs différences. »

Les types de vêtements ne sont pas précisés qui viendraient définir les stéréotypes vestimentaires du capitaliste, du grand propriétaire terrien et du bourgeois de l'époque en Tanzanie ce qui est une grande inconnue pour le lecteur français des années 2010 que nous sommes.

Le *ngonjera* comprend deux grandes parties : la réplique du personnage 1 nommé HOJAJI « celui qui pose une question » est faite de six strophes de genre SHAIRI dans le courant classique et répandu des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Le personnage 1 pose une série de questions – activité qui correspond à la fois à sa dénomination et à la structure générale des *ngonjera* du livre I où ce personnage placé en première position est fréquemment une personne qui pose des questions. La réplique du personnage 1 est unique et il ne reprendra pas la parole. Le personnage 2 nommé MWANASIASA « le politicien » lui répond en une unique réplique également, scindée en deux temps : six premières strophes où ce personnage 2 répond point par point aux différentes questions du personnage 1. Le dialogue est interrompu par un jeu de scène, le rideau se ferme et se rouvre sur des acteurs portant le costume officiel du capitaliste, du grand propriétaire terrien et du bourgeois. Le personnage 2 reprend alors sa réplique en trois dernières strophes/*beti* où il finit de caractériser ces trois stéréotypes politiques d'exploiteurs.

Attachons-nous à présent à la structure de la réplique du personnage 1. La première strophe/*ubeti* vient poser la question de manière explicite qui va fournir la trame à tout le dialogue : un citoyen tanzanien a besoin de reconnaître à quelles personnes il a affaire. En particulier il voudrait distinguer quelles sont celles qui correspondent aux catégories politiques du capitaliste (*bepari*) et du grand propriétaire foncier (*kabaila*), lexique nouveau du *kiswahili* qui échappe au départ au personnage 1 en quête d'une explication.

« HAWA NDIO WATU GANI ?

Ceux-ci ce sont quels gens ?

HOJAJI

LE POSEUR DE QUESTION

Kiswahili sielewi, mimi wenu maskini

Le *kiswahili* je ne comprends pas, moi
votre infortuné,

[...]

[...]

Kiuliza siambiwi, maana yake ni nini?

Quand je demande on ne me dit pas, son
sens est lequel ?

[Refrain] *Hawa ndio watu gani,
bepari na kabaila ?*

Ceux-ci sont quels gens, le capitaliste et
le grand propriétaire terrien ? »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

L'exposé dans la première strophe/*ubeti* d'une ignorance complète du sens de deux nouveaux noms de la politique '*bepari*' et '*kabaila*' est une première étape vers la connaissance. Le personnage 1 va ensuite détailler sa demande catégorie par catégorie. Le premier vers de la deuxième strophe/*ubeti* pose la question pour le capitaliste (*bepari*) :

« *Nambie mtu bepari, anafanya kazi gani?*

Dis-moi une personne capitaliste, quel
travail fait-elle ? »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

Puis le premier vers de la troisième strophe/*ubeti* pose à son tour la question pour le nouveau nom à la dénotation encore floue qui désigne le grand propriétaire terrien (*kabaila*) :

« *Na mwingine kabaila, naye ana sifa gani?*

Quant à l'autre le grand propriétaire
terrien, lui quelles sont ses
caractéristiques ?»

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

Les deux premiers vers de la quatrième strophe/*ubeti* sont réservés à la question du bourgeois (*bwanyenye*) dont le nom n'était pas apparu jusque-là car il n'est pas compris dans le refrain qui termine chacune des six strophes de la réplique unique du personnage 1 :

« <i>Na mwingine ni bwanyenye,</i> <i>navurugika kichwani</i>	Et l'autre est le bourgeois, je suis troublé dans ma tête,
<i>Napenda nami nimanye, na nitoke ujingani</i>	Je veux moi que l'on m'explique, et que je sorte de l'ignorance »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

La cinquième strophe/*ubeti* reformule la demande d'aide et la question auprès du personnage 2, MWANASIASA « le politicien » :

« <i>Tafadhali nijulishe, nami nipate baini</i>	S'il te plait apprends-moi, que moi j'obtienne la clarté,
<i>Ujinga wangu uishe, nifurahike moyoni</i>	Mon ignorance qu'elle finisse, que je me réjouisse en mon coeur
<i>Moyo wangu niuoshe, niusafishe kwa ndani</i>	Que mon cœur je lave, que je le nettoie à l'intérieur
[Refrain] <i>Hawa ndio watu gani,</i> <i>bepari na kabaila ?</i>	Ceux-ci sont quels gens, le capitaliste et le grand propriétaire terrien ? »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

Enfin le premier vers de la sixième strophe/*ubeti* pose les bases de la définition monstrative des trois stéréotypes associé aux nominaux '*bepari*', '*kabaila*' et '*bwanyeye*' :

« <i>Ningependa kuwaona, na sura zao machoni</i>	J'aimerais les voir, leurs apparences dans mes yeux »
--	--

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

Le personnage 2 va reprendre dans sa réplique la trame de la réplique du personnage 1 pour répondre méthodiquement et point par point à ces questions. Les réponses se font donc dans le même ordre et aux mêmes emplacements de la trame discursive que les questions exprimées par le personnage 1. Ainsi à la première strophe/*ubeti* du personnage 1 qui pose la question de manière générale sur l'identité du capitaliste et du grand propriétaire, la première strophe/*ubeti* du personnage 2 va donner d'abord confirmation que les questions ont bien été entendues dans un premier vers que nous pourrions qualifier de phatique, c'est-à-dire destiné principalement à maintenir le contact. Le personnage 2 donne ensuite son accord pour répondre et enfin une réponse également générale au sein de cette première strophe/*ubeti* :

« *MWANASIASA*

L'HOMME POLITIQUE

Maswali nimesikia, kuniuliza jirani

Les questions j'ai entendues, m'être demandées dans le voisinage

Na mimi nakuambia, na yakutue moyoni

Et moi je te dis, et qu'elles [les paroles NDT] descendent jusqu'à ton cœur

Na moyo utaridhia, nawe uwe furahani

Et le cœur sera contenté, et toi que tu sois dans la joie

[refrain] *Hao maadui nchini,
makupe wanyonyaji watu*

Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des tiques des exploiters des gens »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 50)

Reprenant la structure des questions du personnage 1, le personnage 2 va définir discursivement le capitaliste (*bepari*) dans la strophe/*ubeti* 2 :

« *Kwanza nataja bepari, ni huyu hapa dukani*

D'abord je cite le capitaliste, c'est celui-ci ici au magasin

Ndiye huitwa tajiri, ana watumishi ndani

C'est lui que l'on appelle le riche, il a des employés à l'intérieur

Watu hao kaajiri, yeye haendi kazini

Et ces personnes ils les a engagées, lui il ne va pas au travail

[refrain] *Hao maadui nchini,
makupe wanyonyaji watu*

Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des tiques des exploiters des gens »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

Le grand propriétaire foncier (*kabaila*) est associé à certains traits définitoires discursifs dans la strophe/*ubeti* 3 :

« *Na mwenzake kabaila, ni mwenye ardhi nchini*

Et son compagnon le grand propriétaire terrien, il possède le sol dans le pays

*Majumba kila mahala,
na mashamba mashambani*

De grande demeures en chaque endroit, et des champs à perte de vue,

Naye ni mshika dola, ya mali ya ardhini

Et lui prend le pouvoir, sur le patrimoine de la terre

[refrain] *Hao maadui nchini,
makupe wanyonyaji watu*

Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des tiques des exploiters des gens »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

Enfin la question du bourgeois posée dans la strophe/*ubeti* 4 du personnage 1 est abordée dans la strophe/*ubeti* 4 de la réplique du personnage 2 :

« *Mtu mwingine bwanyenye, hujitia Sultani*

Une autre personne le bourgeois, il se fait lui-même le Sultan

Muongwana akuminye, akutie utumwani

Un noble qu'il te pressure, qu'il te réduise en esclavage

*Huyu na huyo wanyonye,
unyonywe damu mwilini*

Celui-ci et celui-là qu'ils exploitent
[littéralement « sucent » NDT], que tu te
fasses sucer le sang dans ton corps

[refrain] *Hao maadui nchini,
makupe wanyonyaji watu*

Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des
tiques des exploiters des gens »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

La structure du dialogue continue à être reprise point par point de la structure de la réplique du personnage 1. La cinquième strophe/*ubeti* de la réplique du personnage 2 répond à la question de la cinquième strophe/*ubeti* du personnage 1 quant à l'identité du capitaliste et du grand propriétaire terrien qui constitue un redoublement de la question déjà générale de la première strophe/*ubeti* du personnage 1 :

« *Adui wa Ujamaa, wote hao wabaini*

L'Ennemi du Socialisme, tous ceux-là ils
sont clairement

Ni watu wenye tamaa, wanatunyonya yakini

Ce sont des gens cupides, ils nous
exploitent c'est certain

Wote hawa wana baa, hapana sala na nchini

Tous ceux-ci apportent le malheur, il n' y
a pas de prière et de pays

[refrain] *Hao maadui nchini,
makupe wanyonyaji watu*

Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des
tiques des exploiters des gens »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

De même pour le premier vers de la sixième strophe/*ubeti* où le personnage 2 annonce la définition monstrative des trois stéréotypes qui va suivre et qui était demandée par le personnage 1 à ce même emplacement qu'est la sixième strophe/*ubeti* :

« *Bado tukuonyesha, uhakikishe machoni*

Encore nous te montrons, que tu vérifies
dans les yeux »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

Vient ensuite une didascalie qui décrit la fermeture (*kufungwa*) puis la ré-ouverture (*kufunguliwa*) du rideau (*pazia*) sur les trois types d'exploiteurs dans leurs habits « officiels (*rasmi*) ». Ce dernier adjectif vient à l'appui de notre présentation du *ngonjera* comme la définition didactique de stéréotypes à usage politique. Que cette démarche stéréotypique se fasse de manière discursive ou monstrative, il s'agit de permettre aux Tanzaniens de reconnaître « l'Ennemi du Socialisme (*Adui wa Ujamaa*) » par une brève définition à l'échelle d'une strophe/*ubeti* et de manière visuelle :

« *Pazia linafungwa. Bepari, Kabaila na Bwanyenye wanakwenda kukaa jukwani na mavazi yao rasmi. Halafu pazia linafunguliwa.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 50)

« Le rideau se ferme. Le **Capitaliste**, le **Grand Propriétaire Terrien** et le **Bourgeois** vont s'installer sur la scène²⁵¹ avec leurs habits officiels. Puis le rideau s'ouvre »

Enfin les trois dernières strophes viennent une à une ajouter à la définition discursive de chaque stéréotype, le spectateur étant à présent en face d'une représentation concrète et complémentaire du capitaliste (*bepari*), du grand propriétaire terrien (*kabaila*) et du bourgeois (*bwanyenye*). Chaque strophe/*ubeti* définitoire reprend une double perspective dans sa présentation. D'abord montrer comment ces personnages vivent bien, dans l'opulence et dans la joie. Puis montrer que cela est possible uniquement par l'exploitation et au détriment du peuple. C'est une sorte de jeu de vases communicants qui est mis en place. Le vase qui se remplit le fait car un autre vase se vide, que cela soit de la richesse, de la joie ou de la santé. La figure de l'exploiteur, littéralement le « suceur » (*mnyonyaji*) en *kiswahili*, n'est donc pas renseignée uniquement sur le plan d'un différentiel de richesse ou de patrimoine mais aussi sur le plan du bonheur. C'est une différence d'avec l'imaginaire lié à la langue française où nous parlerions volontiers de « suceurs de sang » pour nommer les exploiters, oubliant au passage le fait que les tiques (*makupe*) sont – de manière anthropomorphique - heureuses lorsqu'elles se nourrissent du sang de leurs hôtes. Nous avons vu (*vide supra*) qu'un autre nom en *kiswahili* des exploiters est une métonymie

²⁵¹ Le même nominal '*jukwaa*' peut désigner à la fois une estrade, la scène d'un théâtre ou une tribune d'où sont émis des discours politiques ou autres.

'*mirija*' « les pailles à vin » qui déplace sur l'instrument qui sert à aspirer du vin de palme (ou d'autres alcools traditionnels produits dans les campagnes) la métaphore de la succion. La succion/exploitation (*unyonyaji*) se trouve alors explicitement enrichie d'une connotation relative à son caractère positif pour l'exploiteur qui se présente, du fait de cette connotation, tel l'ivrogne heureux et repu du fruit du travail des autres. Ainsi du capitaliste nous lisons à la septième strophe/*ubeti* de la réplique du personnage 2, l'homme politique :

« *Huyo bepari ni huyu, hebu umwone machoni* Celui-là le capitaliste c'est lui, Attention !
Regarde-le dans tes yeux

Mnene kama mbuyu, mwenye raha maishani Gros comme un baobab, ayant de la joie
dans la vie »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

Le vers final de cette dernière strophe/*ubeti* relative au capitaliste (*bepari*) dans la réplique du personnage 2 et dans le *ngonjera* dans son ensemble est différent du refrain qui prévalait jusque-là dans la réplique du personnage 2. La partie relative au bonheur de l'exploiteur ayant été définie, le vers final vient apporter un enseignement sur la partie concernant la source du bonheur du capitaliste (*bepari*) qui est l'absence de travail personnel et l'exploitation d'autrui. Comme nous l'avons vu l'exploitation est un jeu de vase communicants où le bonheur de l'exploiteur vient du malheur des exploités dont le vase se vide du fait de la succion/exploitation (*unyonyaji*) qui ajoute à leur désarroi :

« *Nguvu zetu tumaini, yeye hafanyizi kazi* Sur nos forces il compte, lui n'est pas mis
au travail »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 51)

La grand propriétaire terrien est qualifié une nouvelle fois après sa monstration effective sous les traits d'un acteur vêtu de ses habits officiels. Il resplendit d'aise et de joie. Le contraste est établi à nouveau avec la source de cette fortune qui est l'exploitation et se dit dans le dernier vers lui aussi différent du refrain précédent.

Le paradigme joie/exploitation est appliqué de la sorte, le premier vers de la huitième strophe/*ubeti* a trait à la joie du grand propriétaire terrien (*kabaila*) :

« *Huyu naye kabaila, ametakata usoni* »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 51)

« Et celui-ci lui le grand propriétaire terrien, son visage resplendit »

Tandis que son dernier vers se referme en son dernier hémistiche sur le rappel de l'exploitation :

« *Daima yu furahini, maisha yake kunyonya.* »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 51)

« En permanence il est dans la joie, sa vie est d'exploiter ».

La dernière strophe/*ubeti* du *ngonjera*, qui définit pour la deuxième fois discursivement le stéréotype du bourgeois (*bwanyenye*) applique elle aussi le paradigme de la joie/exploitation en insistant beaucoup plus sur le dernier pôle qu'est la misère des exploités. Elle réitère des références implicites à la mise en esclavage (*utumwa*) des Africains et se termine, car c'est également la strophe/*ubeti* finale du *ngonjera* par un rappel véhément, dans ses deux derniers vers, des réalités de l'exploitation et de l'existence des exploités à la source de la misère populaire. Nous lisons ainsi dans la dernière strophe/*ubeti* de l'unique réplique de MWANASIASA « le politicien » (ou le « personnage 2 » suivant notre formalisation générale) :

« *Na huyu ndiye bwanyenye, ajitaye Sultani*

Et celui-ci c'est lui le bourgeois,
qui se dit Sultan

Hutumwa atukusanye, muungwana namba wani

Nous sommes esclaves qu'il nous
regroupe, le noble numéro un

Kwa shirika watunyonye, watutie utumwani

De concert qu'ils nous exploitent,
qu'ils nous mettent en esclavage

Leo wote wabaini, watunyonyao nchini.

Aujourd'hui tous ont été exposés
clairement, ceux qui nous
exploitent dans le pays »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 51)

Cette strophe/*ubeti* définit un rapport d'exploitation extrême d'un groupe auquel le personnage 2 s'associe par l'utilisation du pronom personnel de la première personne du pluriel « nous » sous la forme de l'affixe objet *-tu-* dans les formes conjuguées des verbes : *atukusanye* « qu'il nous regroupe », *watunyonye* « qu'ils nous exploitent », *watutie* « qu'ils nous mettent », *watunyonyao* « ceux qui nous exploitent » par celui du bourgeois (*bwanyenye*) désigné par le préfixe verbal de la troisième personne du pluriel *a-* « il ou elle » dans ces mêmes formes verbales puis par les trois catégories d'exploiteurs ensemble (*kwa shirika*) évoquées en bloc par des préfixes verbaux de la troisième personne du pluriel *wa-* « ils ou elles ». Ce groupe se trouve alors associé de manière globale à la pratique de la mise en esclavage (*utumwa-ni* [avec un suffixe locatif *-ni* NDT]) qui avait jusque là été imputée au seul bourgeois (*bwanyenye*) stéréotypique. Comme le suppose la règle du jeu de vases communicants qui prévaut dans le texte, l'esclavage d'un groupe implique le bonheur d'un autre groupe d'où la définition du « Sultan (*Sultani*) » et du « noble (*muungwana*) » parfait – « numéro un (*namba wani*) » - dans la société esclavagiste dont ils incarnent la partie heureuse.

Cette description de l'exploitation comporte un potentiel mobilisateur sur le plan populaire car elle fait écho à des réalités encore fraîches dans les mémoires tanzaniennes des années 1960. L'esclavage a été pratiqué par les Cités-Etats swahilies de la côte et des îles est-africaines à différents moments de leur histoire et toujours comme un pilier de leur économie mercantile qui profitait de leur situation géographique pour réaliser l'interface entre les « biens » disponibles dans le continent africain - dont des êtres humains- et ceux venus par l'océan indien de diverses régions du monde. L'appellation '*Sultani*', « le Sultan » vient définir la personne au sommet de la hiérarchie dans ces sociétés, qu'il s'agisse de l'archipel de Lamu, de Mombasa ou de Zanzibar. Fréquemment le Sultan est un Swahili mais Zanzibar

constitue une exception du fait de la colonisation omanaise où les Arabes d'Oman dominant. Dans un contexte tanzanien, contemporain de la révolution du 12 janvier 1964 à Zanzibar où le pouvoir Omanais et le Sultan Sayyid Jamshid ben Abdallah Al Said sont renversés, le stéréotype du bourgeois pourrait présenter une composante ethnique par l'association de l'élite arabe de Zanzibar à ce profil du bourgeois en particulier. Cependant le profil du bourgeois (*bwanyenye*) bien que filant la métaphore du Sultan arabo-omanais vient traduire une catégorie politique de la théorie marxiste qui est d'application générale et ne se restreint pas à l'ethnie (NORONHA, L., 2009, « *Bourgeoisie in der Swahili-Literatur* » : pp 47-55). C'est d'ailleurs la demande initiale du personnage 1 – HOJAJI « celui qui pose des questions » - qui veut connaître le sens de ces nouveaux noms de la politique en *kiswahili* (*vide supra*). Le *ngonjera* vient apporter son soutien à la déclaration d'Arusha et une des premières choses à faire est d'en rendre intelligible de tous le texte et les termes utilisés. La catégorie du bourgeois qui est une catégorie politique de lutte incluse dans la catégorie plus générale de « l'Ennemi du Socialisme (*Adui wa Ujamaa*) » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 50). Il en va de l'efficacité-même de ce rapport à l'autre désigné comme « Ennemi » (*Adui*) que de précisément connaître et désigner cet ennemi pour le combattre.

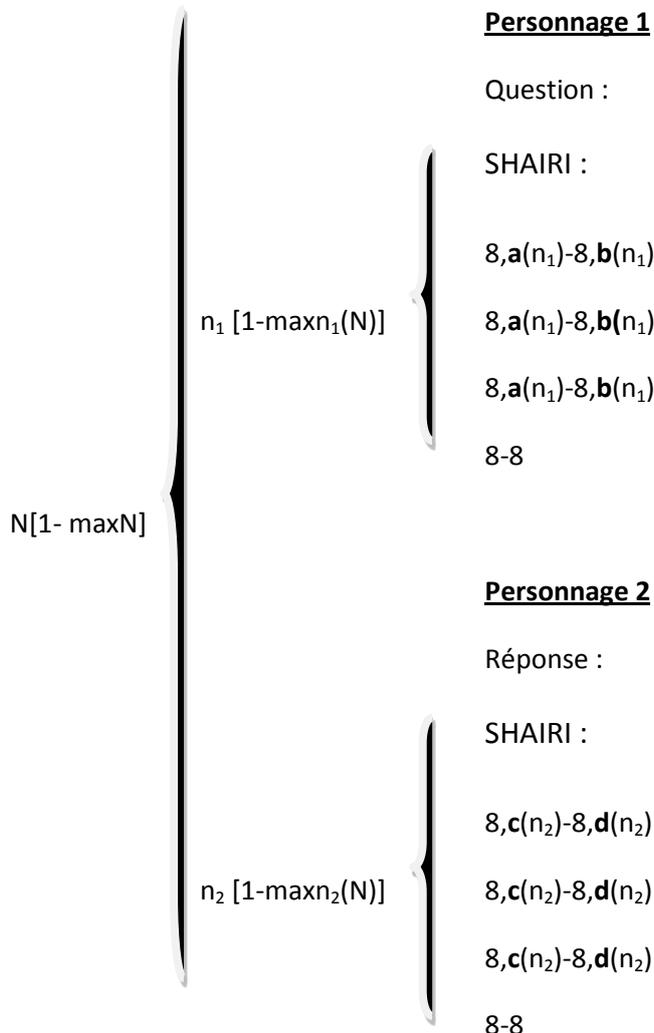
Le socialisme *Ujamaa* pour lequel s'est engagé Mathias E. Mnyampala est une théorie politique idéalement égalitariste et unificatrice qui a pour impératif de forger l'unité de la nouvelle nation tanzanienne, il ne pouvait pas emprunter les chemins tortueux de la division qu'ont suivi ensuite des courants populistes tanzaniens. Les stéréotypes créés dans ce *ngonjera* sont à destination du peuple et doivent être accessibles mais ils nous font plus voir la frontière qui existe entre populisme politique et didactique populaire que de diviser la société. La vulgarisation de concepts politiques à destination des masses passe nécessairement par des raccourcis, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de définir des stéréotypes et leurs habits officiels, c'est il nous semble le cas de la figure du « Bourgeois-Sultan ».

Quant au modèle général du NGONJERA didactique implicite, ce dernier rend compte d'une série de questions et de réponses échangées respectivement entre un « personnage 1 » et un « personnage 2 » qui va dans le sens de l'établissement des définitions et des stéréotypes. De manière quasi-systématique, nous constatons un rapport de subordination du personnage 1 au personnage 2. Dans ce type didactique, il y a une volonté de comprendre une question, un problème, manifestée dans les répliques du personnage 1 et

le personnage 2 lui apporte une réponse, fournissant alors un moyen pratique d'éduquer au passage les lecteurs/auditeurs du *ngonjera*. Chacune des répliques des deux personnages est structurée dans le mètre de genre SHAIRI dans sa forme la plus courante, à savoir deux fois huit syllabes par vers et des strophes faites de quatre vers. Sur le plan strictement formel ce type didactique implicite ne se distingue pas du type polémique car les deux types présentent des séquences de questions/réponses sans l'expression finale d'une solution, d'un point d'équilibre, par l'un des personnages ou les deux. C'est le sens des répliques qui fait la différence, le type didactique implicite voit des questions du personnage 1 où ce dernier formule très clairement une demande d'explication au personnage 2, il n'oppose donc pas une opinion aux connaissances du personnage 2 mais éventuellement une ignorance qui veut être résorbée. Dans le cas polémique, chaque personnage à sa vision, contradictoire ou différente de celle de l'autre et les questions du personnage 1 au personnage 2 sont le support d'une manifestation de cette opposition dans un dialogue fait également d'une série de questions/réponses.

NGONJERA – type didactique implicite

Nous donnons la formule générale qui est strictement isomorphe au type polémique (voir ci-dessous le modèle du NGONJERA de type polémique) :



Le chiffre N est un intervalle qui prend sa valeur entre 1 et maxN. maxN indique le nombre de séries de questions/réponses échangées par les deux personnages et la valeur particulière de N indique à quel stade du dialogue, c'est-à-dire à quelle position se situe précisément une question et une réponse. Les chiffres maxn1 et maxn2 varient en fonction de N, ils indiquent la longueur en strophes d'une réplique et la possibilité que les répliques soient de longueurs différentes d'une série à l'autre c'est-à-dire en fonction des valeurs prises par N. Le motif métrique unitaire de la strophe/*ubeti* qui est répété dans les répliques est toujours identique et de genre SHAIRI. Les caractéristiques générales d'une strophe/*ubeti* du genre SHAIRI sont le fait de comporter au moins quatre vers avec chaque

vers également scindé en deux hémistiches égaux sur le plan du nombre de syllabes. Enfin les hémistiches à gauche riment entre eux par une syllabe finale homophone et de même pour les hémistiches situés à droite des vers. Le dernier vers présentent des possibilités variables en fonction des orientations de chaînes de rimes à gauche et à droite et de leur devenir, de la présence ou non d'un refrain. Dans le NGONJERA didactique implicite (ou polémique qui est exactement de la même forme) l'unité complexe qu'est la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI prend des paramètres particuliers qui sont aussi les plus fréquemment utilisés et les plus connus des poètes : il y a quatre vers par strophe/*ubeti* et le décompte syllabique d'un vers est de deux hémistiches octosyllabiques.

Dans le cas particulier du *ngonjera* intitulé « *HAWA NDIO WATU GANI ?* » la formule générale qui prend en compte la potentialité de plusieurs séries de questions/réponses de longueurs différentes en termes de nombre de strophes de genre SHAIRI se trouve simplifiée au maximum car $\max N=1$, c'est-à-dire qu'il n'y a qu'une seule série de question/réponse. La question du personnage 1 est faite de $\max n_1=6$ strophes et la réponse du personnage 2 est faite de $\max n_2=9$ strophes/*beti* (Cf première annexe *Ngonjera didactique implicite : actualisation du modèle général dans le cas de « HAWA NDIO WATU GANI ? »*).

b. Autres types de NGONJERA

b. 1. Le NGONJERA polémique

Le NGONJERA de type polémique s'effectue entre deux personnages. Il présente une série de questions et de réponses structurée par des strophes de genre SHAIRI comme le NGONJERA de type didactique général. Mais à la différence de ce dernier, il n'y a plus de partie « décision » dans ces palabres. Chacun des personnages exprime dans ses répliques une opinion réciproquement contradictoire ou opposée avec celle de l'autre et s'y tient jusqu'à la fin du NGONJERA. Le lecteur/auditeur restera en charge d'apporter par sa réflexion propre une solution sur la base des arguments échangés au préalable. Le NGONJERA de type polémique se formalise de la même manière que le NGONJERA didactique implicite (*vide supra*).

Les arguments échangés dans la polémique le sont sous la forme de questions et de réponses ce qui ne va pas de soi au départ car la séquence dialogique aurait pu prendre d'autres formes rhétoriques, la plus connue étant une thèse soutenue par l'un des personnages et son anti-thèse, ou sa contradiction apportée par l'autre. Sans synthèse car il y a polémique.

b. 2. L'échec potentiel du processus de résolution des conflits des palabres

Comme les palabres réels qui sont un processus de résolution des conflits, le succès des palabres artificiels ou *ngonjera* n'est pas garanti. Mathias E. Mnyampala va représenter des *ngonjera* où l'une des dimensions des palabres, la dimension procédurale qui est le fait « d'aller ensemble (*kwenda pamoja*) » n'est pas respectée. Le dialogue est impossible à la base ou il se rompt. Loin d'une idéalisation des palabres, Mathias E. Mnyampala va mettre à profit une description réaliste de leur échec potentiel au service d'utilisations politiques qui s'avèrent être contradictoires. L'une est la propagande idéologique et l'autre la critique interne des modalités d'applications de cette idéologie dans un livre pourtant considéré, par le pouvoir exécutif-même comme un manifeste poétique officiel du socialisme (*Ujamaa*) rédigé par un poète engagé au service de cette cause (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 1-2).

- a. Propagande idéologique au service de la théorie socialiste (*Ujamaa*) : l'impossibilité de trouver un point d'équilibre avec les « exploiters (*mirija*) »

Prenons comme exemple de ce type de NGONJERA polémique, le poème intitulé AZIMIO LA KOMESHA MIRIJA « la déclaration [d'Arusha NDT] met un terme à l'exploitation [aux pailles à vin NDT] » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 47-48). Thèse et anti-thèse dialoguent et n'auraient pas besoin de prendre la forme de question et de réponse qui est pourtant reprise et annoncée par Mnyampala. La didascalie introductive après avoir informé le lecteur des identités contrastées des deux protagonistes nous annonce bien que leurs « discussions (*mazungumzo*) » sont des questions du personnage 1 (BEPARI « le capitaliste ») et des réponses du personnage 2 (MWANASIASA « le politicien ») :

« *Ngonjera hii ina mazungumzo ya Watanzania wawili – mmoja bepari mnyonyaji na wa pili mwanasiasa anayeulizwa maswali na bepari huyo.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 47)

« Ce *ngonjera* voit les discussions de deux Tanzaniens – l'un est un exploitateur capitaliste et le deuxième un politicien à qui ce capitaliste **pose des questions**²⁵² [c'est moi qui souligne NDT] »

Nous pourrions considérer ainsi que le NGONJERA de type didactique partage la série des questions et des réponses avec le NGONJERA de type polémique ou que le NGONJERA de type polémique est un NGONJERA de type didactique sans solution. Le lecteur/auditeur est bien entendu orienté dans sa prise de décision personnelle d'où un caractère quasi-didactique à ce NGONJERA polémique. L'homme politique est un militant socialiste, il est remarquable qu'il occupe la position du supérieur hiérarchique qui revient généralement au personnage 2 dans les autres dialogues de *ngonjera* du livre I. L'homme politique se fait le vecteur de la transmission de la déclaration d'Arusha et de ses mérites quant à la libération du peuple par l'éradication de l'exploitation. Dans cette optique, la critique du rôle propagandiste de Mathias E. Mnyampala est juste (NDULUTE, C., L., 1985). Non seulement

²⁵² Il n'y a pas le mot 'questions' dans le texte original mais une forme conjuguée du verbe *kuuliza* qui signifie « demander, interroger, poser des questions à quelqu'un ».

Mathias E. Mnyampala diffuse par ses *ngonjera* le message de la déclaration d'Arusha mais il le fait volontairement et par un engagement patriotique et militant explicite et affiché. Il s'agit, de son propre point de vue, d'une mission qu'il a accepté et d'une démonstration de valeur que de l'effectuer. Le personnage 1 du capitaliste expose ses propres arguments et les pertes de bénéfices et de qualité de vie que vont lui causer la cessation de « l'exploitation (*mirija*) ». Ni l'un ni l'autre des personnages ne convainc l'autre ou n'arrive à un consensus dans ce NGONJERA qui laisse le lecteur/auditeur « libre » de sa décision.

Cependant des pistes sont données. Dans le titre du *ngonjera* d'abord qui est AZIMIO LAKOMESHA MIRIJA « la déclaration met un terme à l'exploitation ». Ensuite le personnage 2 apprend au lecteur/auditeur ce qu'est l'exploitation (*mirija*), c'est-à-dire vivre du travail des autres et ne pas travailler soi-même. D'où l'image de la succion éthylique liée à l'utilisation des pailles à vin (*mirija*) : l'exploiteur est comme une sangue qui suce le sang de l'exploité et en même temps l'exploiteur se délecte d'un délicieux nectar car il ne travaille pas et vit dans la joie et l'aisance que symbolise la fête au travers de l'utilisations des pailles à vin. Enfin le capitaliste, présenté de fait comme un exploiteur et un parasite, « *mnyonyaji* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 47) donne une image peu favorable de lui-même au travers de ses répliques. Nous traduisons ici les répliques finales du capitaliste et du politicien :

« BEPARI	LE CAPITALISTE
<i>Nani tanitengeneza, kazi nzuri ya kutosha ?</i>	Qui me fera, un bon travail en suffisance ?
<i>Mizigo kunisombea, na kichwani kujitwisha ?</i>	Les fardeaux me les transporter, et sur la tête se les charger ?
<i>Kazi zitanilemea, hata vyombo kwa kukosha</i>	Les travaux m'esquinteront, même de laver la vaisselle,
<i>Azimio la Arusha, nilikwepe njia gani ?</i>	La Déclaration d'Arusha, par quel moyen la faire achopper ?

MWANASIASA

Mikono yakutoshea, Ujamaa imarisha

Tes bras te suffisent, le socialisme que tu renforces,

Mizigo kujibebea, na mashamba kuendesha

Les fardeaux les porter toi-même, et des champs s'occuper,

Budi kujitegemea, jasho lako kudondosha

L'alternative est l'auto-suffisance, ta sueur faire couler,

Mawazo hayo ondosha, hatutaki ubepari

Ôte-toi de ces pensées, nous ne voulons pas du capitalisme»

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 48)

Deux principes du socialisme tanzanien sont énoncés dans la réplique finale : *Ujamaa* « le familialisme », à savoir que prévalent dans le corps social des relations de solidarité analogues à celles que l'on rencontre au sein de la famille élargie en milieu rural et *kujitegemea* « l'auto-suffisance ». La valeur du dur labeur individuel est rappelée et le capitaliste reçoit pour consigne de travailler lui-même les champs (*mashamba*). Le socialisme tanzanien de la déclaration d'Arusha se voit résumer en une forme extrêmement brève qui a pour échelle cette strophe/*ubeti* unique du politicien. C'est le principe de villagisation de l'économie qui apparaît en filigrane dans cette réplique. Le capitaliste a reçu la réponse à sa question : « La Déclaration d'Arusha, par quel moyen la faire achopper ? [...] Ôte-toi de ces pensées, nous ne voulons pas du capitalisme » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 48). C'est ensuite au libre choix du lecteur/auditeur de trancher ce palabre (*ngonjera*) car les deux personnages ne l'ont pas fait à sa place.

b. Critique précoce et interne au parti des modalités d'application de la politique de villagisation de l'économie

Cette forme particulière de polémique, matérialisée par des questions et des réponses échangées par des personnages situés dans un rapport hiérarchique dans un *ngonjera* irrésolu se retrouve dans le *ngonjera* intitulé MWIZI WA NG'OMBE « le voleur de vaches » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 72-74). Les positionnements sont inversés ici, à savoir que le personnage 1 qui est de manière habituelle dans un rapport d'infériorité hiérarchique avec le personnage 2 se trouve être « le policier » ASKARI et le personnage 2 est « le voleur » MWIZI. Le policier termine ses répliques par le refrain distiche : « *Bomani tunakutaka, gerezani ukatiwe* », « Dans le fort nous te voulons, puis que tu sois mis en prison » Le voleur tente de se défendre en dénonçant une mauvaise querelle et des plaignants peu fiables. Le premier distiche de sa première réplique de genre SHAIRI est en effet :

« *Hao walevi wa pombe, fitina imewashika* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 73)

« Ceux-là sont des ivrognes de vin de palme, la querelle les a pris [d'eux-mêmes NDT] ».

Au-delà du registre familial de cette dénégation se dessine la question plus sérieuse de l'arbitraire dans les motifs d'incarcération. En effet, comme le dit la didascalie introductive le placement en garde à vue des voleurs de vaches est un ordre qui a été donné par le président lui-même :

« *Mnamo mwanzo wa mwaka 1967, Mwalimu Julius K. Nyerere alitoa amri kuwa wewi wote wa ng'ombe wanaojulikana wakamatwe na kuwekwa kizuizini mpaka habari yao itakapochunguzwa vema. Wevi hao walikamatwa katika kila mkoa.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 72)

« C'est au début de l'année 1967 que le *mwalimu* Julius K. Nyerere **donna l'ordre** [c'est moi qui souligne NDT] que tous les voleurs de vaches connus soient arrêtés et placés en garde à vue jusqu'à ce que leur affaire soit examinée correctement. Ces voleurs furent arrêtés dans chaque région. »

Or, de l'ordre à son application, se pose la question du bien fondé de ces gardes à vues systématiques. Mathias E. Mnyampala, qui est aussi juriste et magistrat, adresse une critique voilée au régime. Il ne peut donc pas ici être présenté sous les traits d'un simple relais de l'idéologie officielle comme le faisait Ndulute (NDULUTE, C., L., 1985). Mnyampala s'engage lorsqu'il est en accord avec l'idéologie socialiste, en tant que militant, en tant que patriote et en premier lieu en tant qu'homme de foi. Il se réserve le droit d'être critique dans des cas comme celui-ci. La critique est implicite mais elle présente une certaine valeur du fait qu'elle est émise au moment même de l'application du programme de villagisation de l'économie et de l'intérieur du pays, dans un livre qui sera présenté par la suite comme une « poésie officielle (*ushairi rasmi*) » par le politique. Les opposants sont cependant présentés sous les traits d'un « voleur de vache (*Mwezi wa ng'ombe*) ». Seul le statut de personnage 2 qui leur est fait dans la construction du *ngonjera* – personnage habituellement en position de supériorité dans un certain rapport – nous semble confirmer de manière formelle une intention critique de l'auteur. L'ordre de Nyerere, tel qu'il nous parvient au travers de sa reformulation par Mathias E. Mnyampala, semble donner libre cours à des arrestations injustes car les personnes placées en garde à vue (*kizuizini*) le sont car elles sont supposées être « connues » (*wanaojilikanana* « ceux qui sont connus ») comme des voleurs de vaches. Connues, certes, mais de quelle manière ? Qu'en est-il des phénomènes communs à toutes les sociétés humaines de la rumeur ou de la dénonciation par intérêt personnel, ici de la dénonciation erronée par des plaignants au discernement fortement perturbé par l'alcool de vin de palme (*pombe*) ? Qu'en est-il aussi de la carrière du fonctionnaire de police qui placerait des personnes en garde à vue, plus par souci d'obéir à sa hiérarchie que sur le fondement de preuves suffisamment solides et vérifiées, c'est-à-dire autrement que sur des racontars d'ivrognes (*walevi*) ? Cette question est troublante et explique peut être en partie que Mnyampala place le personnage 1 du policier (*askari*) dans la position structurelle de l'inférieur hiérarchique si nous comparons avec le reste des *ngonjera* du livre I. Mathias E. Mnyampala laisserait alors l'avantage à la défense tandis qu'il transmet en parallèle une directive de J. K. Nyerere et l'histoire de son application. L'Etat tanzanien montre son pouvoir dans les campagnes où il se propose de villagiser l'économie de toute la Tanzanie. La hiérarchie se manifeste cependant. Car à la fin du *ngonjera*, le policier demande dans sa dernière réplique de se taire au voleur et le conduit en prison :

« ASKARI

Maneno mengi ya nini, kusema na kuropoka ?

Yanayo faida gani, kusema na kutapika ?

Ondoka panda garini, tukupeleke haraka

Bomani tunakutaka, gerezani ukatiwe

LE POLICIER

Beaucoup de paroles pour quoi, dire et parler sans réfléchir ?

Quel est leur intérêt, dire et vomir ?

Sors monte dans la voiture, que nous te conduisions vite

Dans le fort nous te voulons, puis que tu sois mis en prison »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 73-74)

Le contact est rompu entre le policier et le voleur et la décision prise unilatéralement ce qui est contraire à la pratique des palabres traditionnels (*ngonjera*) qui se fondent sur une décision collective, contradictoire et un délibéré. C'est un deuxième indice de la démonstration de l'arbitraire qui traverse ce *ngonjera* de manière implicite. Le différentiel de pouvoir entre les deux personnages nous semble tenir lieu dans cette composition particulière de la relation hiérarchique générale qui est associée aux personnages de *ngonjera*. Le personnage 1 qui prend la parole en premier est généralement celui qui est situé en position inférieure dans un rapport hiérarchique propre à chaque *ngonjera*. C'est l'inverse qui est construit par Mathias E. Mnyampala dans MWIZI WA NG'OMBE « le voleur de vache » où le personnage situé au dessus dans un rapport hiérarchique qui dépend du pouvoir régalién de l'Etat sur ses citoyens parle le premier. Nous comparons la hiérarchie générale des NGONJERA où le personnage 1 est en dessous et le personnage 2 au dessus et la hiérarchie sociale où le policier est normalement situé au dessus du voleur. Ces deux hiérarchies sont contradictoires et dans un rapport réciproque d'inversion. Nous traitons de forme et de structure dans cette partie et venons de signaler une particularité qui pourra nous fournir le support d'un dialogue avec la vision de Ndulute (NDULUTE, C., L., 1985) qui ferait de Mnyampala une sorte de marionnette du pouvoir et donne au succès de son œuvre une explication politique quasiment exclusive de qualité littéraires et artistiques. Mnyampala nous semble bien ici exprimer une réserve de manière subtile et une opinion personnelle, peut être lié à sa carrière juridique, sous le couvert du dialogue entre le policier et le voleur. Mathias E. Mnyampala a exercé les fonctions de gouverneur (*liwali*) de Mpanda, de juge

dans différentes villes de Tanzanie. Cet univers lui est familier et rend plus aisé la différenciation entre l'idéologie, les directives politiques et leur application concrète.

Le *ngonjera* suivant de titre MFUNGWA NA ASKARI JELA « le prisonnier et le gardien de prison » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 74-75) est lui aussi de ce type polémique. Il constitue une suite au *ngonjera* précédent. Le personnage 1 et le personnage 2 échangent sur le modèle de la question et de la réponse des points de vues issus de situations sociales à l'évidence contrastées sur les droits de prisonniers, les mauvais traitements en prison et la nécessité de l'incarcération. Libre au lecteur/auditeur de prendre position sur ce thème qui tient plus de la réflexion sociologique et s'éloigne de la ligne de propagande socialiste qui prévaut dans la majorité des *ngonjera* du livre I. Comme dans le *ngonjera* précédent la hiérarchie structurelle du *ngonjera* où le personnage 1 est situé en dessous dans un certain rapport du personnage 2 est l'inverse de la hiérarchie sociale réelle entre ces deux personnages que sont ASKARI²⁵³ « le gardien de prison » en tant que personnage 1 et MFUNGWA « le prisonnier » en tant que personnage 2. Les points soulevés dans ce dialogue qui se terminera sans solution, c'est-à-dire sur le mode polémique, feront réfléchir le lecteur/auditeur. Il en va de l'erreur judiciaire et de la dénonciation des mauvais traitements. Ce *ngonjera* poursuit-il un appel à la réflexion initié par le *ngonjera* précédent sur la distance qui peut séparer l'idéologie et les lois de leurs modalités d'application ?

²⁵³ Le nominal '*askari*' désigne de manière générique tout personnel des forces de sécurité publique ou privée. Lenselaer nous donne la traduction « garde, soldat, gendarme » (LENSELAER, A., 1983 : 34). Le nominal traduirait tout aussi bien « gardien, vigile, etc ». Nos traductions dépendent donc du contexte, '*askari*' correspond à un « policier » en face d'un voleur « *mwizi* ». Ici un « gardien de prison » par rapport à un prisonnier « *mfungwa* ».

« MFUNGWA

[...]

Makosa aliyopangwa, pengine si ya halali

Les fautes qu'ont lui [au prisonnier (*mfungwa*) NDT] a imputées, peut être ne sont-elles pas légales

Sinichunge kwa ukali, makosa kwa watu wote

Que tu ne me gardes pas avec dureté, à tout le monde il arrive de fauter »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 74)

La question de l'erreur judiciaire est abordée de manière subtile dans ce vers au sens ambigu d'une réplique du prisonnier :

« Les fautes qu'ont lui [au prisonnier (*mfungwa*) NDT] a imputées, peut être ne sont-elles pas légales »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 74)

Que veut-il dire dans cette question qu'il adresse au gardien de prison et à lui-même en premier lieu ? S'agit-il d'une reconnaissance de l'illégalité des fautes qu'un prisonnier a commises ou d'un questionnement sur la légalité du processus qui a reconnu et qualifié des fautes chez le prisonnier ? Ces deux premières interprétations portent sur la légalité d'une incarcération et le sens du mot '*halali*' compris comme « légal », dans la loi religieuse islamique au départ, puis dans un sens séculier du fait de l'expansion continentale et de longue durée du *kiswahili*. Le vers suivant qui est aussi le refrain vise par ailleurs à relativiser de manière générale la gravité des fautes car tout le monde en commet selon le voleur. Ceci nous fournit un troisième contexte d'interprétation du vers précédent. Cette interprétation relativise la notion de légalité. Les « fautes (*makosa*) » sont pour le voleur une pratique existante qui n'est peut-être pas légale mais en tout cas normale, banale. En tout état de cause, la question de la légitimité de l'acte de mettre en prison un individu est posée. De là, les mauvais traitements subis en prison en deviennent d'autant plus inadmissibles et sont dénoncés dans une optique progressiste qui est celle aussi de la ligne idéologique générale du socialisme tanzanien qui privilégie un idéal de justice (*usawa*) dans la société.

Le gardien de prison quant à lui va rappeler la nécessité de l’incarcération au regard de personnes d’une nature diabolique – il emploie l’un des noms musulmans du Diable (*Ibilisi*) et une notion religieuse « *nduli* » qui désigne « l’ange de la mort chez les musulmans » (LENSELAER, A., 1983 : 357) mais aussi un « homme cruel (sanguinaire), meurtrier, tueur » (même référence) - dont il faut protéger les autres. Le politique chez Mnyampala, comme les sujets de société, à de manière générale un fondement religieux. Il s’agit ici de l’existence du « Mal ». Le gardien répond à l’opinion du prisonnier qui relativise la gravité des fautes commise en disant dans le deuxième hémistiche du refrain de ses répliques « à tout le monde il arrive de fauter » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 74). La réalité des crimes est évoquée, le meurtre (premier vers), le viol (deuxième vers) et le vol avec violences (troisième vers) :

« ASKARI

Watu wote hawakosi, kujifanyia watu nduli

Tous les gens ne fautent pas, se faire des gens le meurtrier

Ama kuwa Ibilisi, kunajisi wanawali

Ou d’être le Diable, souiller les vierges

Na kukupua kwa fosi, kupoka za watu mali

Et de dépouiller par force, la fortune des gens usurper

Acha wako ufedhuli, kaba mstari kaba

Cesse l’insolence qui est tienne, serre le rang serre »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 74)

Le gardien reste cependant muet sur la question des mauvais traitements que peuvent subir les prisonniers qui constitue la demande du prisonnier. Comme le faisait remarquer Mnyampala dans la didascalie d’introduction le « Mal » peut être des deux côtés de la barrière :

« *Baadhi ya wafungwa wanapokuwa gerezani huwa wakaidi sana; hawafuati amri na maagizo ya jela na huwa taabu sana kwa askari jela wanaowatunza. Lakini vile vile kuna baadhi ya askari jela ambao ni waonevu sana; huwachunga binadamu wenzao kama wanyama – huwatumkana, huwapiga na kuwasukumasukuma bure. »*

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 74)

« Certains prisonniers sont très rebelles lorsqu'ils sont en prison ; ils ne suivent pas les ordres et les consignes de la prison et c'est très difficile pour les gardiens qui s'occupent d'eux. Mais de même il y a certains gardiens qui sont très cruels ; ils gardent des êtres humains comme eux comme des bêtes – ils les insultent, les frappent et les bousculent pour rien. »

Comme dans le *ngonjera* précédent, le dialogue est interrompu de manière unilatérale par le gardien de prison qui s'emporte – la colère nous semble se manifester textuellement par la répétition de trois formes impératives du même verbe se taire (*kunyamaza*) dans le même premier vers - et ordonne au prisonnier de se taire non sans l'avoir insulté et traité de « singe » (*tumbili*). Nous sortons là aussi du cadre des palabres traditionnels (*ngonjera*) qui se veulent être une négociation collective qui n'exclut pas l'expression d'opinions tranchées dans la recherche d'une solution. Ici la « parole (*maneno*) » du prisonnier doit cesser car elle est jugée « fatigante (*thakili*) » par le gardien. Elle est également une « malédiction (*uviza*) » et attire le malheur comme le fait d'enfreindre un « tabou (*uchuro*) ». Le registre de l'impureté de la parole était aussi présent dans le *ngonjera* précédent où le policier assimilait l'acte d'énonciation du voleur de vache à celui de vomir (*kutapika*). Les palabres (*ngonjera*) cessent car l'un des interlocuteurs, en l'occurrence le policier ou le gardien de prison ne considère plus les mots ou la parole (*maneno*) de l'autre comme dignes d'être pris en compte, entendus et respectés, nonobstant la divergence d'opinion. Au contraire ils sont une souillure et une malédiction pour celui qui les écoute :

« ASKARI

LE GARDIEN DE PRISON

*Nyamaza wewe nyamaza, nyamaza wewe tumbili*²⁵⁴

Tais-toi tais-toi, mais tais-toi le singe

Nyamaza acha kuzoza, maneno hayo thakili

Tais-toi arrête de chicaner, ces paroles fatigantes

²⁵⁴ Genre de petit singe communément répandue en Afrique orientale et australe *Chlorocebus spp.* (www.kamusi.org), consulté le 20 août 2012. Les six espèces différentes de ce primate ont des noms différents en français : vervet, singe vert, etc. Ces termes précis issus de la taxonomie nous apparaissent trop techniques pour traduire correctement l'insulte 'tumbili' de ce vers. Nous choisissons de traduire simplement par le nom générique « singe ».

*Ya uchura*²⁵⁵ *na uviza*²⁵⁶, *yatia kisulisuli*

De malchance et de malédiction, elles
donnent le tournis,

*Acha wako ufedhuli, kaba msitari*²⁵⁷ *kaba*

Cesse l'insolence qui est tienne²⁵⁸,
serre le rang serre

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 75)

Mathias E. Mnyampala nous présente une vision réaliste des palabres (*ngonjera*) en reconstituant avec ces deux *ngonjera* de type polémique un processus se soldant par un échec et une rupture du dialogue. Il n'y a par là pas de présentation naïve ou idéalisée des palabres car l'auteur accepte de nous présenter la défaillance possible de cette dynamique. Entrer en palabres à la recherche d'un consensus ne signifie pas obtenir ce retour à l'harmonie qu'est le consensus. Les sociétés africaines qui connaissent les palabres ne sont pas le reflet d'un âge d'or où tous les conflits, sur des sujets les plus sensibles comme les crimes évoqués précédemment (meurtre, viol, vol), se régleraient par la médiation des mots de manière automatique et certaine. La réalité de la violence, de la guerre ne sont pas niés. Les palabres sont une tentative de négociation parfois impossible et la reconstruction - en vers et sous la forme de dialogues de théâtre – qu'en fait Mathias E. Mnyampala se démarque *de facto* et avec netteté du mythe du bon sauvage. La rupture brutale du dialogue et la violence verbale de l'*askari* (policier/gardien de prison) constituent une anomalie qui nous semble de nature à marquer l'esprit du lecteur/auditeur. Ce-dernier pourrait alors vouloir mesurer les arguments en présence afin d'y apporter une solution personnelle, en tout cas une réflexion subséquente à la découverte des palabres (*ngonjera*). En l'occurrence

²⁵⁵ Abstraction en classe 11 forgée sur la racine verbale –CHURA ou de manière plus régulière –CHIRA « *Kumchira mtoto ni kumvunja* : se dit lorsque les parents enfreignent les tabous prescrits depuis la naissance jusqu'au sevrage ; ce qui est considéré comme un dommage causé à l'enfant » (LENSELAER, A., 1983 : 66). Le nominal retenu dans le dictionnaire de Lensalaer, qui traduit et augmente le dictionnaire de *swahili standard* de Johnson et Madan est UCHURO « mauvais présage, malchance » (LENSELAER, A., 1983 : 77) et « syn. de *uchimvi* » (LENSELAER, A., 1983 : 567), *uchimvi* signifie « débauche ».

²⁵⁶ Abstraction en classe 11 forgée sur la racine verbale –VIZA : « a) [...] entraver [...] b) maudire [...] c) ensorceler » (LENSELAER, A., 1983 : 598).

²⁵⁷ Le nominal est écrit sous une forme non-standard 'm-si-ta-ri' « ligne » qui n'augmente pas le nombre de syllabes (quatre) par rapport à 'm-s-ta-ri' s'il comporte un shwa sur le /s/ de sa deuxième syllabe. La forme orthographiée de manière standard '*mstari*' a été donnée dans tous les refrains précédents et n'est abandonnée que dans ce dernier hémistiche du dernier vers attribué au gardien de prison (*askari*).

²⁵⁸ Le syntagme « ton insolence » est donné dans l'ordre « *ufedhuli wako* » ; nous traduisons par une relative « l'insolence qui est tienne » l'inversion par rapport à l'ordre syntaxique courant que représente « *wako ufedhuli* ». La même réplique renferme un procédé stylistique fréquent dans la langue *poétique* associé à des vers relevant d'un registre bien moins soutenu, comportant de simples impératifs et une insulte.

celle-ci sera délicate. Ce *ngonjera* contribue cependant à manifester l'existence des prisonniers en tant qu'êtres humains, à s'interroger sur la nature humaine, sur la possibilité de l'erreur judiciaire et sur la légitimité de l'incarcération.

Comme nous l'avons vu pour le premier *ngonjera* AZIMIO LAKOMESHA MIRIJA, le type polémique n'implique pas nécessairement cet accroc dans la communication qu'est la rupture violente du dialogue. Il ne suppose simplement que l'absence de conversion d'un personnage aux idées ou opinions de l'autre à la fin de la série de questions et réponses des personnages 1 et 2 et que chacun reste de manière tranchée sur sa position. Il en va ainsi de cet autre *ngonjera* répondant au modèle polémique fondée sur des questions/réponses qui va fournir le support à une leçon de civisme à destination de la jeunesse urbaine. Il s'agit de SALAMU ZINA FAIDA GANI ? « Quel est l'intérêt des salutations ? » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 81-83). Où le personnage 1, KIJANA « le jeune », demande au personnage 2, MZEE « le vieux », quel est l'intérêt de saluer les gens que l'on rencontre sur sa route ? Lui, le jeune ne le fait pas et il explique en quoi ceci représente une perte de temps dans la vie urbaine. Les réponses du vieux apportent des points de vues relevant du sens commun et transforment la question portée par le titre même de ce *ngonjera* en une sorte de démonstration par l'absurde de la valeur sociale et civique de l'acte de saluer.

b. 3. Le NGONJERA dialectique comme les palabres poétiques réels

La composition intitulée FITINA KAZINI « Les querelles au travail » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 77-80) offre une progression plus complexe du développement des idées que la majorité des autres *ngonjera* qui se réalise sur le mode binaire question(s)/réponse(s) avec deux personnages en dialogue. Ici, le nombre de personnage est plus élevé, il y en a quatre nommés MTAFFUTA DAWA « le chercheur de remède », MGANGA « le guérisseur », ASKARI « le policier » et MKANYAJI « le réprimandeur ». Il y a aussi trois séquences logiques dans le dialogue qui les réunit : une thèse, une antithèse et une synthèse ce qui constitue un schéma dialectique type. Les didascalies (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 77 ; 79) donnent des indications d'une mise en scène en deux moments. Le premier moment correspond à la séquence de la thèse et la deuxième regroupe l'antithèse et la synthèse.

Premier moment (thèse structurée dans le genre NGONJERA didactique inversé par conversion du supérieur (personnage 2) aux propositions du personnage 1) :

« l'immoralité et le mal sont un service qui s'achète, avec l'accord de Dieu, pour régler les querelles »

La thèse s'ouvre sur un dialogue de MTAFUTA DAWA « le chercheur de remède » et MGANGA « le guérisseur » sur le modèle du NGONJERA didactique par conversion du supérieur (*vide supra*). MTAFUTA DAWA « le chercheur de remède » est placé dans la structure de ce type de NGONJERA en tant que personnage 1, soit l'inférieur et MGANGA « le guérisseur » en tant que personnage 2, c'est à dire le supérieur dans un certain rapport de subordination qui est ici celui d'une relation commerciale fondée sur les connaissances magiques du personnage 2 que le personnage 1 est venu solliciter. La trame de ce premier dialogue est faite du projet du personnage 1 qui vient chercher un djinn (*jini*) pour nuire à un de ses collègues de travail prénommé Filipo, avec qui il est entré dans une querelle (*fitina*). Ceci est résumé et exprimé de manière claire dans le refrain qui termine chaque strophe/*ubeti* de genre SHAIRI dont sont faites les répliques de ce personnage 1 :

personnage 1 ; première strophe/*ubeti*

« MTAFUTA DAWA

Tazama babu Makata, kuna fitina kazini

Kumetokea matata, mkubwa hatupatani

Leo yapata ya sita, Filipo hatusemani

[**refrain** :] *Nataka unipe jini, nikamdhuru Filipo*

[...] »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 77)

LE CHERCHEUR DE REMEDE

Regarde vieux Makata, il y a une querelle au travail

Il y a eu un malentendu, avec le chef nous ne nous entendons plus

Aujourd'hui cela fait six [jours NDT], Filipo nous ne nous parlons plus

Je veux que tu me donnes un djinn, et que je nuise ensuite à Filipo

La position de départ, abandonnée ensuite, du personnage 2, MGANGA « le guérisseur », est de refuser cette proposition et de même ce refus est exprimé et justifié clairement dans le refrain qui termine chaque strophe/*ubeti* de genre SHAIRI de ses répliques :

personnage 2 ; première strophe/*ubeti*

« MGANGA

Maneno yako timamu, wala nisingekuhini

Tes paroles sont censées, et nullement je n'aurais refusé de te le donner

Ningekupa talasimu, ukamzikie njiani

Je t'aurai donné un talisman, et tu l'aurais ensuite enterré sur le chemin

Tungemtia wazimu, watu wasimtamani

Nous l'aurions rendu fou, que les gens ne le désirent plus

[refrain :] *Babu siwezi lakini, kujitia madhambini*

Vieux je ne peux cependant, me mettre dans le péché

[...] »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 78)

Le caractère néfaste du projet du personnage 1, MTAFUTA DAWA, est souligné par une description consciente du mode d'emploi et des effets du talisman (*talasimu*) qui est nécessaire pour requérir le djinn (*jini*) ou démon qu'il recherche pour son collègue Filippo. Le démon de l'amulette ferait perdre la raison à Filippo nous dit le personnage 2 : « *tungemtia wazimu* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 78) ; « Nous l'aurions rendu fou ».

Mais le personnage 2 recourt à la notion religieuse du péché (*dhambi*²⁵⁹) pour justifier son refus et oppose par là la morale religieuse et dieu à la pratique de la sorcellerie et au secours d'un démon (*jini*). C'est en jurant « par Dieu (*Wallahi*) » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 78) et en invoquant la causalité divine à la manière musulmane par la phrase « si Dieu le veut (*Inshallah*) » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 78) que le personnage 1 tente de persuader le personnage 2 de lui donner le talisman au prix du renoncement à ses préventions de nature morale. Le contraste entre ce projet mauvais et la recherche de la caution divine renforce la

²⁵⁹ Le nominal « *madhambini* » utilisé dans le refrain est pourvu du préfixe ma- du pluriel de la classe 6 et du suffixe locatif -ni. Il signifie alors littéralement « le lieu des péchés ».

présentation sous un jour maléfique voire diabolique du personnage 1. Ce dernier se situe clairement du côté du mal en tant que notion religieuse. Le caractère négatif de la leçon de ce NGONJERA didactique apparaît clairement quand le personnage 2 du guérisseur finit par proposer un prix « *shilingi miateni* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : ngk78) « deux cents shilling » à son entrée dans le péché (*madhambini*). Ce tout en renouvelant son refrain qui rappelle l'immoralité du projet qu'il accepterait cependant pour un certain montant : « *Babu siwezi lakini, kujitia madhambini* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 78) ; « Vieux je ne peux cependant, me mettre dans le péché. »

Non seulement le guérisseur va faire le mal en toute connaissance de cause mais il le fera du fait de sa vénalité. La première partie du *ngonjera* s'achève donc sur un enseignement négatif où le personnage 2 a été convaincu par le personnage 1 de satisfaire sa demande mauvaise. Cet enseignement et cette adhésion du supérieur dans le cadre d'un NGONJERA de type didactique inversé par conversion du supérieur constitue la partie thétique à l'échelle du *ngonjera* dialectique dans son ensemble. La **thèse** nous semble être de manière générale la suivante : « ***l'immoralité et le mal sont un service qui s'achète, avec l'accord de Dieu, pour régler les querelles*** » et elle constitue une leçon de morale par la négative du fait qu'un lecteur/auditeur quelconque est supposé s'y opposer. Elle est antinomique de la morale et de la loi religieuse et pourtant s'en réclame de manière paradoxale car le personnage 2 considère qu'il recevra, en plus d'un acompte de deux cents shilling pour débiter son œuvre pernicieuse, deux milliers (*alifeni*) de shilling une fois le résultat escompté accordé par dieu.

« MGANGA

Mimi mahitaji yangu, ni shilingi miateni

*Tujaliwapo na Mungu, zingali alifeni*²⁶⁰

[**refrain** :] *Babu siwezi lakini, kujitia madhambini*

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 78-79)

Le personnage 1 paye l'acompte et s'engage sur le reste, c'est le début de la partie formelle d'adhésion dans ce type de NGONJERA (voir ci-dessus) :

« *Miateni hizi hapa, zilizobaki ni deni* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79)

« Ces deux cents sont ici, ce qui reste est une dette »

Le personnage 2, dans la réplique suivante, confirme son adhésion au projet qu'il refusait auparavant, probablement par ruse. Le sens moral du lecteur/auditeur ne peut qu'être stimulé car le mal va être fait sciemment, explicitement. L'enseignement moral se fait par la négative, en montrant de manière évidente et claire deux personnages fortement engagés dans un processus immoral et maléfique tandis qu'ils ne cessent de se référer de façon contradictoire à Dieu (*Allah ; Mungu*) et au péché accompli (*madhambini*). Le guérisseur va jusqu'à décrire les effets prévisibles du talisman sur le collègue de travail dans cette dernière réplique qui constitue la partie d'adhésion du supérieur sur le plan formel :

adhésion du personnage 2 au projet du personnage 1

« MGANGA

Hili talasimu twaa, kazike kwake uwani

Ataingia kichaa, avue nguo mwilini

LE GUERISSEUR

Moi mes besoins, sont de deux cents shilling

Lorsque Dieu nous aura exaucé, cela fera deux mille

Vieux je ne peux cependant, me mettre dans le péché »

LE GUERISSEUR

Ce talisman-ci emporte, puis enterre le chez lui dans sa cour

Il entrera dans la folie, qu'il ôte les vêtements de son corps

²⁶⁰ Les nombres « *miateni* » « 200 » et « *alifeni* » « 2000 » sont donnés dans leurs formes swahilies les plus arabisantes et dénote une visée archaïsante dans le choix lexical.

Ageuke kama paa, ale majani porini

Qu'il soit transformé comme une antilope,
qu'il mange des herbes dans la brousse

Ala ala walakini, usitoe siri hii

Mais fais bien attention, ne dis pas ce
secret »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79)

La thèse de la justification des pratiques mauvaises de sorcellerie par la rivalité professionnelle à neutraliser et l'activité du guérisseur se trouve donc posée avec force dans un texte qui véhicule des références à dieu et à la morale religieuse. Pourtant la didascalie qui a introduit cette première partie du *ngonjera* et son enseignement immoral s'oppose à la pratique de l'envoûtement (*kulogana*) même si le caractère inévitable des heurts (*kugongana*) en société est reconnu :

« *Watu wanapokuwa pamoja hawaachi kugongana. Jambo kubwa linalohitajia ni watu kuelewana mambo kama hayo yanapotokea, si kutiliana fitina au kulogana kama watu wengine wanavyofanyiana.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 77)

« Lorsque les gens sont ensemble ils ne laissent pas de se heurter les uns les autres. Un sujet important qui requiert des gens qu'ils se comprennent mutuellement lorsque des choses comme celles-là se produisent et non pas qu'ils versent réciproquement dans des querelles ou ne s'entre-ensorcèlent comme certaines personnes se le font »

Cette notion d'entente réciproque (*kuelewana*) fournira le support de la synthèse. A ce stade du dialogue, la première partie est achevée et la deuxième va commencer introduite par une deuxième didascalie.

Deuxième moment

- a) antithèse sous la forme d'une strophe/*ubeti* unique de genre SHAIRI (réplique du personnage 3) :

« **Chaque personne qui fait le mal est un ennemi de Dieu** »

Des policiers étaient cachés et écoutaient les tractations de MTAFUTA DAWA « le chercheur de remède » et MGANGA « le guérisseur » en vue de nuire à Filipo. Ils surgissent au moment où le marché est conclu, arrêtent le guérisseur et son client et saisissent ses talismans :

« [...] *kumbe askari polisi walikuwa karibu pembeni wakiwasikiza usemi wao wa kutaka kumdhuru Filipo* [...] *Mara tu walishikwa wote na matalasimu yao* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79)

« de manière inattendue²⁶¹ des policiers se trouvaient à côté qui écoutaient leur parole de vouloir nuire à Filipo [...] D'un seul coup tous furent pris avec leurs talismans »

C'est **l'antithèse** qui va commencer sous la forme d'une réplique à une seule strophe/*ubeti* d'un nouveau personnage nommé ASKARI « le policier » ou personnage 3. L'antithèse est formulée clairement dans la didascalie :

« *Kila mtenda maovu ni adui wa Mungu* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79)

« Chaque personne qui fait le mal est un ennemi de Dieu »

²⁶¹ Le mot '*kumbe*' est une interjection qui exprime l'étonnement.

Le personnage du policier vient en réaliser l'application dans sa réplique où il qualifie les personnages 1 et 2 de « diables (*mashetani*) » et les déclare en état d'arrestation :

« *ASKARI*

Mbona nimewasikia, siri yenu siri gani ?

Ainsi je vous ai entendus, votre secret c'est quel secret ?

Nchi mwatuchafulia, kuitia nukusani

Le pays vous nous y semer le trouble, en y mettant le malheur

Usitawi mwazuia, kumbe ninyi mashetani

La prospérité vous empêchez, eh bien vous êtes des diables,

Nawapeleka ngomeni, mkome na uchafuzi

Je vous emmène au fort, que vous arrêtez avec le désordre»

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79)

Nous remarquons que nous sommes particulièrement éloignés de la seule activité de propagandiste de la déclaration d'Arusha à laquelle une lecture peut être rapide ou sélective réduirait les *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala dans leur ensemble. Nous sommes ici clairement situés du côté théologique de la pensée de Mnyampala. Le *ngonjera* intitulé HAWA NDIO WATU GANI ? « Ceux-ci ce sont quels gens ? » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 49-51) décrivait l'« Ennemi du socialisme (*Adui wa Ujamaa*) » dans la définition stéréotypée des catégories sociopolitiques du bourgeois (*bwanyenye*), du grand propriétaire terrien (*kabaila*) et du capitaliste (*bepari*). Le concept d'ennemi (*adui*) est ici appliqué au guérisseur (*mganga*) et à son client le chercheur de remède (*mtafuta dawa*) en fonction de critères non plus politiques mais religieux car c'est à des diables (*mashetani*) ou comme le dit la didasacalie à l'« ennemi de Dieu (*adui wa Mungu*) » que le personnage du policier (*askari*) s'oppose.

La question du niveau de hiérarchie réciproque entre religion et politique se pose chez Mnyampala tant le religieux est au fondement de toute chose dans sa pensée. De là, le monde est déterminé par dieu et le politique ne peut que venir accompagner ce premier mouvement qui conditionne le politique-même en temps qu'élément du monde soumis comme les autres aux lois de la religion et de dieu. Nous verrons par la suite que même les ennemis du socialisme sont qualifiés comme tels car ils pourraient en premier lieu être compris comme des ennemis de dieu. La religion et dieu sont le fondement de la pensée

politique de Mathias E. Mnyampala (Cf Religion et politique : le fondement théologique de la TANU et de la déclaration d'Arusha) et d'une certaine manière la cause socialiste pour laquelle il s'engage est un écho d'un message fondamental et originel d'égalité (*usawa*) qu'il retrouve principalement dans la *Bible* et le *Coran*, tout en mentionnant les enseignements de Bouddha et le *Veda*. La parole de dieu est donc à la source de l'action politique de Mathias E. Mnyampala chez qui catholicisme et socialisme marchent de concert suivant un idéal de justice sociale voulu par « Dieu ». Mnyampala a écrit cependant avant l'expression théorique de la théologie catholique de la libération (MERINO, G., G., 1972) qui ressemble, par son caractère mixte entre catholicisme et idéal de justice sociale, à la vision du monde théologico-politique de Mnyampala. Chez cet auteur, « Dieu » représente la causalité première du monde dont la source de la morale dont les justes se rapprochent pour guider leurs actions qu'elles soient de nature politique ou non.

C'est dans un deuxième temps que des sujets plus séculiers se manifestent dans la réplique d'ASKARI « le policier » au travers des notions de pays (*nchi*) et de prospérité (*usitawi*) : les ennemis de Dieu que sont MTAFFUTA DAWA (le chercheur de remède) et MGANGA (le guérisseur) de par leurs maléfices et leurs talismans sont aussi un obstacle au développement du pays que leurs pratiques de sorcellerie « dérangent, embrouillent » (*kuchafua*) en y mettant du malheur (*nukusani*). La jonction entre religieux et politique que nous avons entraperçue déjà et sur laquelle nous reviendrons plus loin est ici esquissée : les pratiques de sorcellerie négative dirigées contre autrui sont en premier lieu condamnables sur le plan de la morale religieuse et relèvent du lieu des péchés (*madhambini*) de par leur funeste dessein. Il s'agissait ici de faire basculer un homme dans la folie pour une simple querelle professionnelle. Mais ensuite ce type de sorcellerie est un obstacle au développement voulu par la déclaration d'Arusha, obstacle qu'il s'agit d'éradiquer – le terme « d'ennemi (*adui*) » est fort – des mentalités car il est source de désunion à l'échelle du pays (*nchi*) et donc de misère et d'échec.

Cette lutte contre la sorcellerie est effectuée par Mnyampala par le biais de ce *ngonjera* à destination des écoliers qui devraient l'apprendre par cœur et le jouer. Il s'agit d'un programme éducatif à visée progressiste et développementaliste. Il ne nous apparaît pas non plus fortuit que ce soit un fonctionnaire de police, lié à l'Etat et à ses politiques, qui lutte contre la sorcellerie dans la fiction de ce *ngonjera*. L'Etat, pris en la personne d'ASKARI le

personnage du policier, est présent là où l'on ne s'y attend pas, il surveille et écoute (*kusikiza*) les citoyens et assure une répression immédiate le cas échéant. C'est aussi ce que nous dit la didascalie qui introduit le deuxième moment et l'antithèse :

« *Mtafuta dawa na Mganga ingawaje walifanya mambo hayo kwa siri kubwa lakini kumbe askari polisi walikuwa karibu [...] wakiwasikiza [...]* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79)

« Le chercheur de remède et le guérisseur bien qu'ils faisaient ces choses dans un grand secret cependant de manière inattendue des policiers étaient à côté [...] en train de les écouter [...] »

Verrions-nous l'image d'un Etat policier dans cette surveillance omniprésente des citoyens ou l'image de la protection quasi-instantanée de la victime potentielle Filipo ? Les pratiques magiques sont réellement tenues dans le plus grand secret dans l'imaginaire populaire et il faudrait qu'un policier se cache en permanence derrière chaque pierre pour réaliser une arrestation en flagrance de ce genre. A moins que les policiers aient été guidés par dieu en raison du caractère diabolique du projet du guérisseur et de son client. L'action policière est effectivement justifiée par la notion religieuse de l'ennemi de dieu dans la didascalie introductive de la réplique d'ASKARI « le policier ».

b) synthèse (réplique du personnage 4)

« ***Le pays est bon et en paix car le mal (ubaya) y est réprimé*** »

La réplique du dernier personnage nommé MKANYAJI « le réprimandeur » est faite de quatre strophes de genre SHAIRI et elle peut de ce fait être considérée comme une poésie de genre SHAIRI quand elle est prise en isolation. Cette composition présente par ailleurs un caractère de reprise d'éléments textuels de la réplique précédente d'ASKARI « le policier » et elle s'adresse également aux deux personnages malfaisants MTAFUTA DAWA « le chercheur de remède » et MGANGA « le guérisseur » auxquels le refrain est adressé :

« *Ubaya wenu komeni, wa kuchafua nchini* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79 ; 80)

« Votre mal cessez-le, de semer le trouble dans le pays »

La réplique de MKANYAJI « le réprimandeur » s'insère donc dans le NGONJERA global comme un élément versifié des palabres poétiques (*Malumbano ya Ushairi*) que nous avons décrits précédemment, par des références faites de reprises textuelles (Cf Structure dialogique formelle des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*)). Comme dans les palabres poétiques, la recherche d'une solution au conflit se fait de façon dialectique et contradictoire en s'appuyant sur le raisonnement de l'autre comme moteur des palabres. Lors de la dernière réplique de FITINA KAZINI « les querelles au travail », le personnage de MKANYAJI « le réprimandeur » accepte la solution répressive d'ASKARI « le policier » et vient apporter sa propre justification, non plus en terme de maintien de l'ordre ou de morale religieuse mais principalement dans le sens de l'intérêt du pays :

« MKANYAJI

LE REPRIMANDEUR

Mumeona wenzenu, wamepelekwa ngomeni ?

Avez-vous vu vos compagnons, être conduits au fort ?

Nchi yetu njema sana, ni nchi yenye amani

Notre pays est très bon, c'est un pays de paix

Kimbilio la maana, na wakimbizi wageni

Un vraie terre d'asile, et les hôtes réfugiés

[...]

Hili liwe funzo, ubaya wenu komeni

Que ceci soit la leçon, votre mal cessez-le

Ubaya hauna tunzo, jaza yake nukusani

Le mal ne reçoit pas d'honneur, sa récompense est le malheur

Hicho ndicho chake chanzo, kuingia misibani

C'est cela l'origine qui est la sienne, d'entrer dans des calamités

[refrain :] *Ubaya wenu komeni, wa kuchafua nchini*

Votre mal cessez-le, de semer le trouble dans le pays»

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 79-80)

La notion de pays (*nchi*) nous apparaît centrale dans cette réplique. Si le pays est « très bon (*njema sana*) » et en « paix (*amani*) », à un point tel qu'il accueille les réfugiés d'autres pays, c'est que le « mal (*ubaya*) » n'y est pas toléré. Le mal divise et provoque la ruine et c'est sur

une exhortation à un arrêt de faire le mal adressée aux deux sorciers, ce dans l'intérêt du pays, que se referme la dernière strophe/*ubeti* du personnage 4, MKANYAJI « le réprimandeur », où il décrit le caractère vain et finalement autodestructeur de l'activité mauvaise.

Ceci est présenté comme une « leçon (*funzo*) » et rappelle que la sanction a été immédiate et légitime à l'égard de MTAFUTA DAWA « le chercheur de remède » et MGANGA « le guérisseur ». La *synthèse* va dans le sens de l'intérêt du pays et de la capacité de répression de l'Etat – illustrée par l'exemple d'ASKARI « le policier » - pour préserver la paix et la bonté en luttant contre le mal (*ubaya*). Nous pouvons résumer ainsi cette synthèse comme une leçon d'instruction civique à l'égard du public – fait majoritairement d'écoliers – du *ngonjera* : « **Le pays est bon et en paix car le mal (*ubaya*) y est réprimé** ».

La lutte contre le mal dans le pays passe par la répression policière mais aussi par la compréhension qu'ont les citoyens de leur propres intérêts nationaux. Nous rejoignons la notion de « compréhension mutuelle (*kuelewana*) » qui était annoncée en introduction de ce *ngonjera* comme horizon d'interprétation et de solution des palabres dans la première didascalie. Le mal nuit au pays en tant qu'il a été causé par une mésentente au départ, le titre du *ngonjera* utilise d'ailleurs le nom de querelles (*fitina*) dans sa version d'étymologie arabe qui est lourde de sens sur le plan de la connotation. La grande querelle qui a eu lieu entre les partisans d'Ali, neveu et gendre du prophète et ceux de Muawiyya est à l'origine du schisme dès les débuts de l'Islam entre chiites, sunnites et kharedjites dont nous percevons toujours les échos aujourd'hui.

La sorcellerie n'a pas d'autre moteur que l'inimitié, la jalousie et les rivalités sociales auxquelles elle fournit une expression. Lutter contre le sorcier et le mal qu'est la sorcellerie c'est d'abord interdire aux querelles de trouver une solution négative et favoriser le dialogue et la compréhension mutuelle comme solution alternative au conflit. Il en va de même à l'échelle du pays où les conflits ne sont pas niés mais où leur solution se veut être une entente qui passe par les *palabres* (*ngonjera* ou *malumbano*). La dimension de l'intérêt national s'affiche aussi par la suggestion réalisée des mauvaises solutions et de leurs mauvais effets.

C'est bien de terre d'asile (*kimbilio*) et de réfugiés de l'extérieur (*wakimbizi wageni*) qu'il est question. Ils viennent rappeler que la guerre est toujours une autre solution que les palabres. Comme la sorcellerie, la guerre fait le mal en proposant une solution concurrente à la négociation et au palabre dans la gestion des conflits à grande échelle.

Le rapprochement de la pratique des palabres contre celle de la sorcellerie dans la gestion des conflits sociaux se traduit de manière formelle dans la réplique de MKANYAJI « le réprimandeur » qui présente un caractère d'analogie formelle avec les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) réels échangés entre poètes d'expression swahilie. C'est un fait unique et particulier dans ce recueil de *ngonjera* où les autres textes ne présentent pas cette ressemblance. Le caractère dialectique de FITINA KAZINI « les querelles au travail » nécessite peut-être ce trait de ressemblance formel avec des palabres réels pour assurer la progression collective dans le mouvement des idées propre à la dialectique. Il y a donc une reprise d'éléments textuels de la réplique d'ASKARI « le policier » comme dans les palabres poétiques (Cf Structure dialogique formelle des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*)) qui présentaient eux aussi une progression dialectique des palabres (*malumbano*) vers un dénouement (*usuluhishi*). Six éléments sont repris, à la transformation grammaticale près, de la réplique d'ASKARI « le policier » dans la réplique de MKANYAJI « le réprimandeur ». Nous les présentons sous la forme d'un tableau.

Reprise d'éléments textuels de la réplique du personnage 3 dans celle du personnage 4 à la manière des *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » réels :

Répliques :	
ASKARI « le policier » (personnage 3)	→ MKANYAJI « le réprimandeur » (personnage 4)
Éléments extraits :	
nawapeleka ngomeni « je les emmène au fort »	wamepelekwa ngomeni « ils ont été emmenés au fort »
Nchi mwatuchafulia « le pays vous nous y semer le trouble »	wa kuchafua nchini « de semer le trouble dans le pays »
mkome na uchafuzi « que vous arrêtez avec le désordre »	wa kuchafua nchini « de semer le trouble dans le pays »
Nchi mwatuchafulia « le pays vous nous y semer le trouble »	wa kuchafua nchini « de semer le trouble dans le pays »
kuitia nukusani « d'y mettre le malheur »	jaza yake nukusani « sa récompense est le malheur »
mkome na uchafuzi « que vous arrêtez avec le désordre »	ubaya wenu komeni votre mal cessez-le

Par analogie à l'organisation des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*), ces palabres (*ngonjera*) de type dialectique pourraient être analysés de la façon suivante : un élément déclenche les palabres, dans ce texte il s'agit de l'effectuation du mal (*ubaya*) par le guérisseur (*mganga*) et son client chercheur de remède (*mtafuta dawa*). Dans les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) le déclencheur était la composition et la parution de la fameuse poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi, perçue elle aussi comme moralement (et donc religieusement) mauvaise par certains protagonistes aux palabres. Les palabres ont une dimension agonistique qui les génère, les entretient dans le mouvement. La progression et le dénouement du palabre (*ngonjera*) sont beaucoup plus rapides dans FITINA KAZINI « les querelles au travail » : le caractère mauvais du talisman destiné à rendre fou Filipo est vite reconnu et les sorciers sont incarcérés par ASKARI « le policier » ce qui représente le dénouement du palabre. A la façon des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) le personnage suivant MKANYAJI « le réprimandeur » s'inscrit dans les palabres en réponse à ASKARI « le policier » dont il reprend par six fois dans sa réplique des éléments de

texte. Cette inscription est à la fois une adhésion à la condamnation des deux sorciers et un développement de la notion d'intérêt du pays à la répression de la sorcellerie. Cette dimension de réconciliation et d'unité du groupe est comprise dans les dimensions procédurale et téléologique des palabres en général, dont les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) et les palabres comme institution sociale (Cf Le mot *ngonjera (cigogo)* et l'institution des palabres chez les *Wanyaugogo* de la région de Dodoma).

Les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) ne comportaient pas une composition de cette nature qui aurait été destinée à valider la solution trouvée au conflit des poètes au sujet de la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi car la solution trouvée était de nature épistolaire et privée dans ce cas particulier. Comme dans le cas de FITINA KAZINI « les querelles au travail », l'objet du palabre s'était reporté sur l'évaluation du caractère moral ou non – sur le plan religieux – de l'élément déclencheur, la poésie *Raha* « joie », mais les évaluations étaient plus nombreuses et plus complexes que dans ce cas simple où un guérisseur et son client ont été surpris par des policiers (*askari polisi*) au cœur de leur projet néfaste de rendre fou un autre homme pour une simple querelle. Ainsi, la dernière composition des palabres poétiques (*Malumbano ya Ushairi*), la poésie *Saa* « l'horloge » reconnaissait simplement l'égaré collectif et la nécessité de remettre à la même heure les pendules sur la grande heure de la tour, figure de l'autorité. Ici l'intérêt supérieur est celui du pays (*nchi*) et la dernière partie aux palabres, le personnage de MKANYAJI « le réprimandeur » développe cette notion en l'opposant à la pratique de la sorcellerie dirigée contre autrui condamnée à apporter le malheur à ses victimes mais aussi à ses auteurs.

La pratique des palabres est concurrente de celle de la sorcellerie dans la gestion et la résolution des conflits. Mais la première a pour horizon la compréhension mutuelle (*kuelewana*) à restaurer tandis que la deuxième a celui de la querelle (*fitina*) et du mal (*ubaya*). Par là les palabres et la sorcellerie entrent dans des rapports de stricte opposition sur le plan de leurs conséquences à l'échelle d'un pays entre respectivement l'union et la division, la prospérité (*usitawi*) et les calamités (*misiba*), la paix (*amani*) et la guerre qui est évoquée par l'image des réfugiés (*wakimbizi*). La pratique des palabres (*ngonjera*) comme des palabres poétiques réels qui se reflète dans la réplique de MKANYAJI « le réprimandeur » est par nature opposée à la sorcellerie, à la querelle (*fitina*) et au mal que cette réplique vient dénoncer. Les palabres (*ngonjera*) font du conflit un moteur vers la

résolution du conflit, la sorcellerie utilise elle aussi la querelle comme moteur, vers le mal (*ubaya*). Dans le premier cas, le processus suppose de placer sa confiance dans le raisonnement et la décision de l'autre (BIDIMA, J.-G., 1997) et dans le second de vouloir l'éliminer.

b. 4. Le NGONJERA minimum

Nous observons un exemplaire unique de ce type de NGONJERA dit « minimum ». Cette structure déroutante qui constitue donc un type de *ngonjera* en apax dans le livre I de recueil de *ngonjera* (MNYAMPALA, M., E., 1970) est le type majoritaire dans le livre II (MNYAMPALA, M., E., 1971). Le caractère minimal de ce type de *ngonjera* se manifeste lorsque nous le comparons aux processus des palabres en général, dans ses trois dimensions agonistique, procédurale et téléique. Toutes supposent dans leur actualisation l'existence de personnes réelles ou leur imitation par l'intermédiaire de personnages. Ce *ngonjera* est pourtant dépersonnalisé, d'autres acteurs sont appelés à le faire vivre. Ce sont des écoliers supposés le réciter par cœur à tour de rôle, ce qui affaiblit la dimension agonistique qui est fondamentale dans les palabres en général. Les personnes qui animent ces palabres artificiels ne s'opposent ni entre elles, ni à l'institution scolaire qui leur a fourni le texte de ce qui apparaît être un monologue politique. Les dimensions procédurale, le fait d'aller ensemble, et téléique, la finalité d'unification du groupe dans une connaissance commune et consensuelle, sont cependant préservées.

Le *ngonjera* correspondant est intitulé WAKATI WETU NI HUU « Notre moment est celui-ci » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 30-35). La didascalie introductive renseigne sur le projet de ce *ngonjera* :

« *Sasa tunataja viongozi wengine wa taifa* - Mawaziri na Mawaziri Wadogo [...]*

**Wakati ngonjera hii ilipotungwa, hawa ndio waliokuwa Mawaziri na Mawaziri Wadogo, Sasa wengine si mawaziri tena. »*

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 30)

« A présent nous disons les noms d'autres dirigeants de la nation* - les ministres et les secrétaires d'Etat²⁶² [...] »

*Au moment où ce *ngonjera* a été composé, ce sont eux qui étaient les ministres et les secrétaires d'Etat, maintenant certains ne sont plus ministres. »

La structure formelle du *ngonjera* est conservée mais pas le type de discours, il n'y a plus de séquence dialogique entre des personnages. Ce paramètre « personnel » du *ngonjera* retiré, et Mnyampala qualifiant tout de même sa composition de « *ngonjera* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 30), nous sommes donc en présence d'une forme restreinte de ce genre et aussi d'une forme minimale car c'est la forme la plus restreinte qui nous est donnée d'observer dans le livre I.

Les noms des personnages sont remplacés par des numéros qui vont de 1 à 27 qui sont autant d'entrées pour des compositions de genre SHAIRI dans le courant classique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Du point de vue de la communication ce type de NGONJERA est vide de la notion de personnalité (réelle ou fictive) qui entretient pourtant un rapport fondamental avec les palabres (*ngonjera*). Ici il n'y a ni dialogue, ni personnes, ni personnages. Pourtant le message du *ngonjera* est important car il donne forme à un discours de salutation et de présentation des dirigeants tanzaniens, des ministres et des secrétaires d'Etat, une personne par numéro avec son nom, son titre et ses qualités et des salutations comme suit. La première strophe/*ubeti* est dédiée au « Père de la Nation », la numérotation va suivre la hiérarchisation de l'organigramme du gouvernement tanzanien d'alors :

« <i>Salam Baba Taifa, Nyerere wa kusifika</i>	Salut Père de la Nation, Nyerere quant à le qualifier,
<i>Tuna furaha taifa, mambo ya nje kushika</i>	Nous sommes heureux la nation, de saisir les choses,

²⁶² « *Mawaziri wadogo* » signifie littéralement les « petits ministres ».

Yafaa tukupe sifa, na uzidi kutukuka

Il convient que nous te louions, et que tu augmentes en majesté,

Wakati wetu ni huu, kuwajua viongozi

Notre moment est celui-ci, de connaître les dirigeants »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 30)

Nous donnons un autre exemple, d'une personnalité située plus en dessous dans la hiérarchie. Chaque strophe/*ubeti* unique et numérotée assure le même traitement de chaque dirigeant, à savoir sa présentation et sa salutation. La personnalité politique en question est présentée sous le numéro 5 :

« *Pongezi Bwana Jamali, Waziri wetu wa Fedha*

Compliments Monsieur Jamali, notre Ministre des Finances

Tutunzie zetu mali, mioyo ipate ladha

Gardes notre fortune, que les cœurs recoivent le baume

Pesa zile za asili, zile tena si faradha

Cet argent premier, cet argent qui n'est pas obligatoire²⁶³,

Wakati wetu ni huu, kuwajua viongozi

Notre moment est celui-ci, de connaître les dirigeants »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 31)

Ce qui reste ici sur le plan formel représente la structure minimum du NGONJERA. Des entrées désignées, qui ne sont plus des personnages, qui assurent le découpage d'une longue série de strophes. Toutes de genre SHAIRI du courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques, c'est-à-dire le genre classique le plus répandu dans la poésie d'expression swahilie. Il ne peut plus y avoir dans ces conditions de questions et de réponses mais simplement la diffusion d'une information, manifestement à valeur officielle. Le NGONJERA minimum a donc une fonction informative et se caractérise par une suite

²⁶³ L'auteur fait-il une différence entre la garantie des dépôts bancaires, qui seraient « l'argent premier (*pesa za asili*) » et les impôts, qui seraient l'argent « obligatoire (*faradha*) » ?

d'entrées et de compositions de genre SHAIRI à une ou plusieurs strophes/*beti* correspondant respectivement à chaque entrée. L'esprit des palabres (*ngonjera*) se perd nous le voyons. Il n'y a aucune négociation ici du fait de la dépersonnalisation des répliques dans le texte qui neutralise la dimension agonistique, fondamentale, des palabres. Peut-il être sauvé si, à chaque numéro, correspondait un élève qui donnerait vie à cette partie en l'apprenant par cœur et en la récitant avec d'autres élèves qui se seraient vus attribuer les répliques des autres entrées numérotées ? C'est la proposition générale que fait Mathias E. Mnyampala dans son introduction (*dibaji*) comme une sorte de « mode d'emploi » de ces créations nouvelles :

« *Maana ya ngonjera ni kusoma mashairi kwa ghaibu bila ya kutazama kitabu au karatasi yoyote. Mashairi haya yametungwa ili kujibizana vijana wawili wawili au zaidi.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 3)

« Le sens des *ngonjera* est de réciter par coeur les poèmes sans regarder un livre ou une quelconque feuille de papier. Ces poèmes ont été composés pour que des jeunes se répondent deux par deux ou davantage. »

Ceci semble pourtant difficile à mettre en pratique et artificiel dans l'unique (mais long) NGONJERA du type minimum que nous avons dans le livre I de NGONJERA. En effet, chaque entrée numérotée de genre SHAIRI constitue une partie du *même discours officiel*. Ce n'est qu'une seule voix qui pourrait exister de la sorte en un long monologue découpé en parties numérotées et versifiées dans un mètre classique en conformité avec les techniques de composition du XIX^{ème} siècle (Cf Le genre SHAIRI). Chaque numéro dépend de la personne qui est nommée, présentée dans ses fonctions officielles et saluée et non d'une personne qui réciterait cette partie particulière. L'apprentissage et la récitation collective seraient toujours possibles mais ils ne donneraient pas l'impression de donner à cette voix unique une forme plurielle comme dans des palabres réels ou leur simulation réalisée par Mnyampala dans les autres *ngonjera*. Chacun entamant tour à tour sa partie de la présentation des personnes dirigeant la Tanzanie.

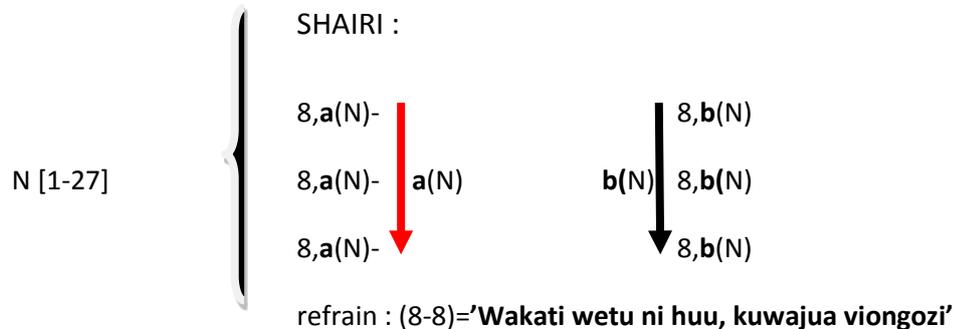
Il est notable que la dimension animée (par des personnes réelles ou des personnages) intrinsèque au NGONJERA s'efface au profit de la présentation entrée par entrée d'une

personne réelle qui est en situation de pouvoir à cette époque. La nomination des hommes politiques réels va avec le remplacement des personnages du NGONJERA par des numéros. Les sujets des *ngonjera*, personnes ou personnages, s'effacent devant l'objet du *ngonjera*, des personnalités politiques du moment. S'agissant alors de salutations adressées à ces personnalités – les compositions qui suivent chaque numéro commencent pas des formules de salutations comme « salut (*salam*) », « compliments (*pongezi*) », etc - la bonne formule de la récitation collective par des élèves seraient plutôt le choix de la chorale. Tous les élèves réciteraient ensemble les parties numérotées de ce NGONJERA minimum comme une forme de salutation et de respect des jeunes Tanzaniens adressée à leurs dirigeants qu'ils apprendraient à connaître ce faisant, au moins de manière nominative. Mais une fois de plus cette solution par une voix collective n'est plus un dialogue et l'esprit des *ngonjera* traditionnels, tels que pratiqués dans le pays *gogo* ou dans les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*), mais aussi l'esprit de la majorité des *ngonjera* du livre I est absent. Car il supposait un échange réel entre les protagonistes des palabres, ou son imitation.

Il n'y a qu'une suite de numéros et de salutations correspondantes qui pourraient être matérialisée soit de manière consécutive, par la succession d'élèves prêtant tour à tour leurs voix en tant qu'une série de répliques d'une série de personnages 1, ou alors de manière collective, en chorale, formant une voix unique à la série de personnages 1. Vis-à-vis des paramètres concernant cette entité générale qu'est le personnage 1, ce NGONJERA de type minimum et présent en un unique exemplaire dans le livre I sort cependant du registre des palabres (*ngonjera*) pour rejoindre celui de la *salutation*. Au final, les répliques des personnage 1 ne sont ni des questions, ni des arguments mais la reproduction apprise par coeur d'un discours préétabli. A la série de salutations et de personnages 1 ne répond pas en acte une série de personnages 2. Ce texte ne peut être compris comme un NGONJERA que dans l'acception formelle et structurale de ce nom et aussi de par sa présence dans un recueil de *ngonjera*. Cette structure minimum peut se formaliser de la sorte si nous nous attachons à la lettre du *ngonjera* présent dans le livre :

Entrée N

Présentation/salutation de la personnalité politique N :



Sur le plan de la description strictement formelle, la composition « WAKATI WETU NI HUU » ; « Notre moment est celui-ci » est une suite de vingt-sept strophes de genre SHAIRI associées chacune à un numéro qui se présente en entrée comme l'étaient les noms de personnages écrits avant leurs répliques également structurées par des strophes de genre SHAIRI dans les autres *ngonjera* du recueil. Chaque strophe/*ubeti* N présente deux chaînes de rimes qui lui sont propres (qui dépendent du numéro de N dans notre formalisme), les rimes de valeur sonore **a(N)** unissent les hémistiches octosyllabiques situés à gauche des trois premiers vers et de même pour les rimes de valeur sonore **b(N)** à droite. Le dernier vers est un refrain dans les toutes les strophes/*beti* dont les deux hémistiches ne riment et ne s'insèrent pas nécessairement dans les chaînes de rimes précédentes mais marquent la succession des strophes par leur réitération. Sans ces numéros inscrits au début de chaque strophe/*ubeti*, la composition serait de genre SHAIRI avec 27 strophes/*beti* de quatre vers chacune, chaque vers étant également divisé en deux hémistiches octosyllabiques.

Ce sont donc deux caractéristiques formelles minimales qui réalisent le genre NGONJERA dans sa version minimum. Sur le plan de la structure métrique, nous avons l'existence d'une série de strophes de genre SHAIRI. Et sur le plan de l'organisation de ces strophes, un découpage de cette série de strophes/*beti* matérialisé par des entrées écrites au début de chaque groupe de strophes– ici le groupe se réduit à une strophe/*ubeti* et l'entrée est matérialisée uniquement par un numéro.

Les autres *ngonjera* sont enrichis du fait que les noms d'entrée correspondent à des noms de personnages et que les groupes de strophes de genre SHAIRI sont fréquemment faits de plus d'une strophe/*ubeti*. Surtout ils reproduisent un dialogue – au cœur des palabres (*ngonjera*) traditionnels des *Wanyaugogo* ou des poètes d'expression swahilie – que les répliques soient d'une teneur didactique, polémique ou dialectique en fonction des types de NGONJERA que nous avons pu isoler et décrire dans le livre I. Dans le NGONJERA de type minimum présent ici, chaque strophe/*ubeti* véhicule un double message : une présentation nominative d'un homme politique et dirigeant tanzanien en poste au gouvernement à l'époque de la composition de ce *ngonjera* et une salutation adressée à cette personnalité de la part d'un locuteur indéterminé dont la réplique est une unique strophe/*ubeti* de genre SHAIRI identifiée par un numéro. La personnalité des interlocuteurs et leur dimension de sujets, d'acteurs à part entières des palabres sont effacées par la voix unique du discours officiel. Mathias E. Mnyampala compose une synthèse dans ses *ngonjera* entre différents types de palabres et le théâtre européen. Nous observons ici le résultat de l'intégration d'une autre composante dans la synthèse composite des *ngonjera* qui est le texte officiel de la structure du gouvernement tanzanien. Mnyampala procède par collage ou juxtaposition d'éléments pré-existants dans son invention du genre *ngonjera*. Ces éléments ne fusionnent pas et conservent leur identité propre dans le mélange. Aussi, ils interagissent. Ici le texte officiel a neutralisé la forme et l'esprit des palabres qui impliquent des personnes et un conflit qui les opposent. Les palabres du type NGONJERA minimum sont une coquille vide qui ne conserve avec les palabres traditionnels que quelques traits en commun. C'est le type dominant dans le livre II des *ngonjera* de l'UKUTA à propos de la déclaration d'Arusha.

C. Dépersonnalisation des palabres dans les *ngonjera* du deuxième livre (1971)

Le deuxième livre des *ngonjera* de l'UKUTA (MNYAMPALA, M., E., 1971) présente des palabres en vers qui sont fort éloignés des palabres traditionnels ou des autres *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala. Leur structure d'abord est celle du *ngonjera* de type minimum telle que nous l'avons décrite ci-dessus (Cf NGONJERA – forme minimale). Les palabres traditionnels sont un processus de résolution des conflits que nous pouvons analyser suivant trois dimensions : agonistique, procédurale et téléologique (Cf Résultats de l'enquête menée dans l'Ugogo avec Charles Mathias Mnyampala). Le conflit est le moteur des palabres mais le groupe de personnes qui y participe est animé d'une volonté de progresser ensemble, le long des palabres, vers une solution consensuelle. Ces palabres peuvent se réaliser comme une institution sociale, Charles M. Mnyampala nous a donné des exemples de la société des *Wanyaugogo* de Dodoma, où le nom *ngonjera* désigne justement ces palabres (Cf Le mot *ngonjera* (*cigogo*) et l'institution des palabres chez les *Wanyaugogo* de la région de Dodoma). Les palabres peuvent être également un processus réalisé par écrit, du fait de l'échange de répliques en vers de genre classique, dans le mètre du genre SHAIRI dans les exemples dont nous disposons, entre poètes d'expression swahilie le long de palabres poétiques (Cf Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi* « Palabres poétiques »). Ces palabres traditionnels impliquent à l'évidence que les échanges se réalisent entre des personnes. Celles-ci disposent d'une faculté de négociation, d'opposition et font progresser ensemble les palabres vers leur dénouement. Ce processus n'est pas garanti dans son succès. Le conflit qui l'anime et en est l'une des conditions d'existence peut dépasser et briser la chaîne des paroles qui tend vers une solution par les palabres. Si les *ngonjera* ou palabres artificiels réalisent une première transition de la personne réelle vers sa représentation qu'est le personnage, à la manière des dialogues des pièces de théâtre, les *ngonjera* de type minimum suppriment la personnalité des répliques. A nouveau, dans ce livre II de *ngonjera*, les répliques sont identifiées par une succession de lettres de l'alphabet. Ce mouvement vers la dépersonnalisation des paroles, qui passent de la parole d'une personne à celle d'un personnage puis à celle d'un numéro ou d'une lettre avait déjà été amorcé dans le livre I. Ce qui nous surprend ici est son étendue car il s'agit de la seule possibilité de structuration

formelle du livre II d'un discours que nous avons des difficultés à qualifier encore de dialogue. Nous observons plutôt des séquences délimitées comme les dialogues des *ngonjera* précédents. Mais sans la pluralité, même factice, des voix des personnages.

Le deuxième livre des *ngonjera* de l'UKUTA a été publié mais son texte nous semble peu accessible depuis l'extérieur de la Tanzanie. En Tanzanie-même, si les *ngonjera* du livre I sont bien conservés, et fournissent parfois la base de la description du genre NGONJERA en entier, le livre II est également plus difficile à se procurer. Est-ce la raison du silence de l'ensemble des auteurs sur cette structure minimale du *ngonjera* qui n'a quasiment plus rien de commun avec des palabres réels si ce n'est la façon d'être désigné en *cigogo* par le nominal *ngonjera (cigogo)* ? Nous ne pouvons pas reproduire ce livre II dans son intégralité mais il nous semble convenir de fournir un court exemple à notre lecteur qui n'aurait pas nécessairement accès à la constatation directe du phénomène dont nous traitons à présent. Les pages concernées se trouvent dans la deuxième annexe (Cf deuxième annexe ngkp6_7, ngkp8_9 et ngkp10_11). Dans cet exemple, c'est le cas général dans le livre, les *ngonjera* sont faits d'une succession de strophes du genre SHAIRI délimitée par des lettres majuscules qui vont de A à H.

Nous constatons après la dépersonnalisation des palabres, une deuxième démarcation opérée par Mathias E. Mnyampala d'avec les palabres traditionnels, sur le plan de la structure métrique. Quand ces palabres correspondent aux *malumbano ya ushairi*, c'est à dire que les paroles s'échangent par écrit entre poète d'expression swahilie, nous avons vu dans tous les exemples que la structure métrique des poèmes était de facture classique. Les palabres consignés dans le *Trésor des poètes (Hazina ya Washairi)* (Cf archives Mnyampala (NMMK) code hyw et deuxième annexe hyw1a, hyw1b), les palabres reproduits et mis en scène par Mathias E. Mnyampala dans le livret des *Poèmes de sagesse et Palabres poétiques (Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi)* (MNYAMPALA, M., E., c.1965) sont tous structurés dans le même mètre du genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers divisés en hémistiches octosyllabiques. Ce courant syllabique du genre SHAIRI est à la fois le plus apprécié des poètes et remonte, quant à sa définition métrique, à l'époque de la constitution du socle classique de la poésie d'expression swahilie comme nous l'avons décrit ci-dessus (Cf Les principaux courants du genre SHAIRI). Dans les *ngonjera* de l'UKUTA du livre II, Mathias E. Mnyampala décide de transformer ce mètre classique SHAIRI. Le poète conserve

les principes fondamentaux de la poésie swahilie classique appliqués au genre SHAIRI mais il va transformer la valeur du paramètre de la longueur syllabique des vers et donc des hémistiches lié au principe de la mesure (*mizani*) [P.M.] (Cf Le principe de la mesure (*mizani*) [P.M.]). Les strophes de ces *ngonjera*, conformément aux règles du genre SHAIRI classique, sont bien faites de quatrains de vers divisés, chacun, en hémistiches. Comme dans le genre classique également, ce découpage métrique est réalisé par les parcours de deux chaînes de rimes qui passent par le milieu ou la fin des vers. Mais les vers, pour la première fois, ont un décompte syllabique de vingt syllabes et non plus seize comme dans le cas classique. Aussi les quatrains de vers présentent des hémistiches décasyllabiques.

Comme il le fait systématiquement lorsqu'il apporte une innovation, ici sur la base de règles pré-existantes qu'il transforme sur le point unique de la longueur syllabique des vers du genre SHAIRI, Mathias E. Mnyampala inaugure et explicite sa création par un poème structuré dans le courant-même qu'il vient de créer. C'est à nouveau le cas dans l'introduction du deuxième livre des *ngonjera* de l'UKUTA que nous avons reproduite intégralement en annexe en raison de la rareté actuelle du texte (Cf deuxième annexe Introduction du 18 septembre 1968) :

<i>« Nakutungia mizani kumi, kumi na kumi ni ishirini</i>	Je compose pour toi dix mesures, dix plus dix font vingt
<i>Tamaduni zetu tuzihami, zilizoshushwa na wakoloni</i>	Nos cultures protégeons-les, qui ont été dégradées par les colons
<i>Tuzienzi kwa wema na nyemi, kila fani ya utamaduni</i>	Honorons-les de bonté et de bonnes choses, chaque type de culture
<i>Tangu hivi sasa zindukeni, utamaduni wetu kufanya</i>	Dorénavant délivrez-vous, pour notre culture bâtir ²⁶⁴ »

(MNYAMPALA, M., E., 1971 : 3)

²⁶⁴ Nous reprenons la syntaxe particulière de cet hémistiche. Le verbe *kufanya* signifie littéralement « faire » que nous comprenons ici dans le sens de « produire, fabriquer, créer » la culture (*utamaduni*) commune ; d'où notre choix de traduction.

La nouveauté apportée sur le plan de la métrique est annoncée et décrite on ne peut plus explicitement, arithmétiquement, dans le premier vers de la première strophe/*ubeti* de cette introduction du nouveau courant du genre SHAIRI des quatrains de vers à hémistiches décasyllabiques. Ce qui ne change pas d'avec le genre SHAIRI classique n'est pas dit. Ainsi nous observons deux chaînes de rimes qui réalisent ensemble le motif classique en « L inversé » (Cf Le motif en « L inversé ») qui est décrit dans le corpus classique entre des hémistiches hexa- ou octosyllabiques.

Mais Mnyampala va plus loin dans son explicitation. Il nous donne la signification politique de cette innovation métrique. Nous lisons dans les vers suivants qu'il est question de restaurer des cultures (*tamaduni*) puis une culture commune qui ont été dégradées par les « colons (*wakoloni*) ». Ce projet culturel d'indépendance et de désaliénation qui passe par la poésie est mis en rapport avec le projet politique de la déclaration d'Arusha dans une phrase en prose de l'introduction qui précède immédiatement la première strophe/*ubeti* du nouveau courant syllabique :

« *Vijana wa Ngonjera wasomapo mashairi yao kwa ghibu, kila mmoja asome beti tano tano ili iwe ni rahisi kwao kuziweka beti hizo vichwani mwao. Ushairi huu wa Azimio la Arusha na Utamaduni wa Taifa nimeitunga kwa namna yake peke yake—ona mizani kumi kumi, jumla ishirini.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1971 : 3)

« Les jeunes des *Ngonjera* quand ils récitent leurs poèmes, chacun lit cinq par cinq strophes afin qu'il soit facile pour eux de se mettre en tête ces strophes. Cette poésie de la déclaration d'Arusha et de la Culture nationale, je l'ai composée d'une façon unique – regarde des mesures dix puis dix, au total vingt. »

Ce courant des hémistiches décasyllabiques est destiné à diffuser le contenu de la déclaration d'Arusha, c'est à dire la politique dite socialisme/familialisme et autosuffisance (*Ujamaa na kujitegemea*) et à symboliser l'avènement de la « Culture nationale (*Utamaduni wa Taifa*) ». La « poésie officielle (*ushairi rasmi*) » que sont les *ngonjera* suivant la préface (MNYAMPALA, M., E., 1971 : pp 1-2) de Rashidi M. Kawawa, second vice-président de Tanzanie, vient à l'appui de la construction d'une culture nationale qui a donc son mètre

officiel en plus du mètre classique des *ngonjera* du livre I. Ce mètre officiel ne s'écarte guère du mètre classique SHAIRI, qui lui donne sa force et sa stabilité, mais suffisamment pour que les jeunes qui apprennent par coeur les *ngonjera* perçoivent le passage du mètre classique au niveau national tandis que les *ngonjera* diffusent une adaptation en vers du texte de la déclaration d'Arusha.

Mathias E. Mnyampala procède de la même façon que dans son adaptation des textes des *Psaumes* (MNYAMPALA, M., E., c.1965) et des *Evangiles* (MNYAMPALA, M., E., c.1967). Il ne reproduit pas littéralement le texte de la déclaration d'Arusha mais en fait passer certaines idées dans son propre texte en vers. Dans le cas de l'adaptation des textes anciens et sacrés Mathias E. Mnyampala avait choisi un mètre classique pour sa versification, celui du genre UTENZI. Dans le cas du texte politique de la déclaration d'Arusha de 1967 – discours fondateur et programmatique de la construction socialiste de la nation tanzanienne – l'adaptation en vers crée un courant nouveau dans un mètre classique, celui du genre SHAIRI, pour un texte nouveau et une culture nationale nouvelle. Le nouveau courant poétique apporté par Mathias E. Mnyampala est à la fois nouveau et ancien car il le crée, non pas en abandonnant toute règle métrique, mais en apportant une transformation mineure sur les règles du genre classique SHAIRI qu'il respecte par ailleurs de manière strictement conforme. Nous avons également vu que les *ngonjera* du premier livre sont tous strictement conformes au mètre classique du genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques (Cf Description formelle des *Ngonjera* de l'UKUTA du premier livre (1970)). Par là, l'opposition binaire entre classiques et modernes en poésie d'expression swahilie ou l'idée d'avoir un mètre nouveau pour une politique nouvelle ne fonctionnent pas complètement ici. Le nouveau courant syllabique est créé *ex materia* depuis le genre SHAIRI classique. Aussi ce mètre nouveau et quasi-officiel pour la « Culture nationale (*Utamaduni wa Taifa*) » et un espace régional, ou ethnique, sont mis en relation par le choix de l'auteur de nommer le genre poétique qu'il structure par un mot issu de sa langue maternelle. Le nominal *ngonjera* (*cigogo*), qui désigne les palabres traditionnels des *Wanyaugogo* par leur dimension agonistique, vient nous poser la question de la conception de la cohésion et de la construction nationale chez Mathias E. Mnyampala . Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

D. UKUTA : l'association officielle des poètes d'expression swahilie de Tanzanie

Enfin, nous apprenons l'existence de « Jeunes des *Ngonjera* (*Vijana wa Ngonjera*) ». En effet, les poèmes *ngonjera* sont émis depuis l'association officielle des poètes d'expression swahilie de Tanzanie dénommée *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* (UKUTA) ou « aménagement du *kiswahili* et de la poésie en Tanzanie ». Le sigle a un sens courant en *kiswahili* où le nominal *ukuta* signifie « mur, spécial. mur en pierres; muraille » (SACLEUX, C., 1939 : 948). Ce sens nous semble aller de concert avec les missions de l'UKUTA. En tant que « muraille » ou que rempart défensif, l'association joue un rôle protecteur en ce qu'elle renforce la cohésion nationale par la diffusion des connaissances du *kiswahili* littéraire. Aussi cette muraille est un édifice qui se construit comme la nation, la poésie et la langue swahilie qu'il s'agit d'aménager. Cette association a pour objectif de promouvoir et d'aménager le *kiswahili* poétique dans tout le pays. Cet « aménagement (*usanifu*) » est aussi un moyen de contrôle de la création poétique car l'UKUTA applique et diffuse la déclaration d'Arusha. C'est une association officielle qui dépend de l'Etat tanzanien. Cette dépendance se manifeste par le fait que parmi les membres de l'UKUTA figure l'ensemble des personnalités et des partis politiques qui dirigent la Tanzanie. Nous avons retrouvé par exemple, au siège de l'UKUTA à Dar es-Salaam, les cartes de membres de l'UKUTA pour l'année 1966 de Julius K. Nyerere, président de la République Unie de Tanzanie (carte n°1²⁶⁵), du Cheikh Abeid A. Karume, vice-président de Tanzanie (carte n°2) et de Rashidi M. Kawawa, le second vice-président de Tanzanie (carte n°3) (deuxième annexe Cartes de membres de l'UKUTA (1966) : uku1a, uku1b, uku2 et uku3). Le sommet de l'Etat tanzanien est représenté à titre honorifique dans l'UKUTA tout comme les deux partis dominants de la République Unie de Tanzanie, l'*Afro-Shirazi Party* (ASP) « parti afro-shirazi » de Zanzibar avec le Cheikh Karume et la *Tanganyika African National Union* (TANU) « Union Nationale Africaine du Tanganyika » avec également deux personnalités de premier plan, Julius K. Nyerere et Rashidi M.

²⁶⁵ L'attribution des numéros de cartes de membres de l'UKUTA respecte les convenances protocolaires et entretient un rapport d'adéquation entre numérotation et niveau hiérarchique du membre dans l'organigramme de l'Etat tanzanien.

Kawawa. Mathias E. Mnyampala²⁶⁶, le président de l'UKUTA est lui-même un membre et un militant actif de la TANU. L'UKUTA est en grande mesure une dépendance de la TANU dont elle applique le volet culturel, linguistique et poétique de la construction nationale. La fonction de propagande idéologique n'est pas inscrite dans les missions de l'UKUTA telles qu'elles sont résumées²⁶⁷ dans les cartes de membres :

« **MADHUMUNI YA CHAMA**

1. *Kuhifadhi na kustawisha lugha ya Kiswahili fasaha na Ushairi wake. Kukuza Kiswahili kwa mwendo wa Kibantu na kuustawisha ushairi kuwa ni masomo maalum yanayosaidia elimu ya Kiswahili kwa faida ya Taifa zima.*

2. *Kuamsha na kuchangamsha bidii za watu wanaotaka kuwa mafundi wa lugha na ushairi.*

3. *Kuamsha juhudi za wale wanaotaka kutunga vitabu vya elimu mbali mbali kwa lugha ya Kiswahili, na vya Ushairi na kuwatafutia njia ya kuvipigisha chapa vitabu vyao.*

4. *Kujishughulisha kutunga Kamusi na Sarufi zinazotosheleza lugha ya Kiswahili kuliko zile zilizoko leo.*

5. *Kustawisha utamaduni wa michezo ya kuigiza n.k.*

(deuxième annexe uku1b)

OBJECTIFS DE L'ASSOCIATION

1. Conserver et faire prospérer la langue swahilie littéraire et sa Poésie. Faire grandir le *kiswahili* selon une allure bantu et favoriser la poésie comme des leçons spéciales qui aident à la connaissance du *kiswahili* au bénéfice de la Nation entière.

2. Eveiller et entretenir les efforts des personnes qui veulent devenir les artisans de la langue et de la poésie.

3. Eveiller les efforts de ceux qui veulent composer des livres de connaissances diverses pour la langue swahilie, et de la Poésie et leur chercher des voies pour faire imprimer leurs livres.

4. Se donner pour tâche de composer un Dictionnaire et une Grammaire plus complets que ceux qui existent actuellement.

5. Faire prospérer la culture du théâtre, etc. »

La fonction de conservation de la langue poétique expliquera que les connaissances qui vont être diffusées entretiennent une relation de conformité avec la métrique, mais aussi la langue non-standard, du corpus poétique classique. Le point numéro 1 des objectifs de

²⁶⁶ Mathias E. Mnyampala est le président national de l'UKUTA jusqu'en 1966. Il présidera ensuite l'antenne régionale de sa région natale à Dodoma jusqu'à sa mort en 1969.

²⁶⁷ Wilfred H. Whiteley décrit les cinq missions de l'UKUTA en donnant une traduction en anglais équivalente à celle que nous donnons en français à la lecture d'une carte de membre de cette association. Il ne cite cependant pas la nature de sa source d'information (WHITELEY, W., H., 1969 : 111).

l'UKUTA montre clairement le lien entre poésie, *kiswahili* et Nation. C'est parce qu'elles favorisent l'apprentissage de la langue de la Nation que les poésies d'expression swahilie sont favorisées. Une autre raison est que le corpus littéraire et poétique renforce le prestige de la langue et l'auto-estime que peuvent avoir ses locuteurs.

Les points qui suivent détaillent différentes voies pour mener à bien les tâches où le *kiswahili* littéraire et la poésie sont mis au service de la construction nationale : de la rédaction d'ouvrages théoriques sur la langue à la publication de recueils de poésie. Le point numéro 5 nous apprend le rôle-clé joué par la connaissance de la culture du théâtre dans les missions de l'UKUTA. Nous voyons que ce point a été appliqué aux *ngonjera* composés par Mnyampala. Mais il n'est pas fait mention de la propagande idéologique.

Cette mission a pourtant été confiée officiellement aux poètes d'expression swahilie. Mathias E. Mnyampala le rappellera plusieurs fois en introduction de ses livres. Une partie de l'introduction du 25 novembre 1968 du livre *Ufasaha wa Kiswahili* « élégance du *kiswahili* » nous donne des détails au sujet de la convocation des poètes le 10 juin 1968 à la Présidence :

« *Mnamo tarehe 10 Juni, 1968, Mtukufu Baba wa Taifa, Mwalimu Julius K. Nyerere, alituita huko kwake Ikulu sisi Washairi wa Kiswahili na kutuhotubia. Alipokuwa anatumuhotubia, alisema kwa kifupi : « Tangazeni sana Azimio la Arusha, kwa marefu na mapana kwa njia ya ushairi ; [...] », na kadhalika. Baada ya kutoka hapo UKUTA ikawa imepokea maagizo hayo kwa mikono miwili. »*

(deuxième annexe uwk0c)

« C'est en date du 10 juin 1968, son Excellence le Père de la Nation, le *Mwalimu Julius K. Nyerere*, nous a appelés chez lui à la Présidence, nous les poètes d'expression swahilie et nous a tenu un discours. Tandis qu'il nous parlait, il a dit en résumé : « Proclamez avec force²⁶⁸ la Déclaration d'Arusha, en long et en large par la voie de la poésie ; [...] », et ainsi de suite. Après être sorti de là, l'UKUTA avait accueilli des deux mains ces directives. »

²⁶⁸ Littéralement : « proclamez beaucoup ».

La diffusion idéologique du programme contenu dans la déclaration d'Arusha est une directive officielle que le président a adressée aux poètes d'expression swahilie. L'UKUTA, en tant qu'association nationale et officielle des poètes d'expression swahilie tanzaniens allait donc être le relais efficace de ces instructions. Le projet est centralisé et organisé, il sera appliqué suivant le maillage administratif de l'UKUTA. Mathias E. Mnyampala qui nous apprend comment l'UKUTA est devenu un organe de propagande ne se cache donc pas de cette décision et de cette mission qu'il a pleinement acceptées et appliquées. Pour faire prospérer la langue de la Nation, il va composer ces pièces de théâtre en vers que sont les *ngonjera* et qui sont destinés à un public scolaire.

L'UKUTA, qui existe toujours en 2012, partageait avec la TANU²⁶⁹ la même idéologie socialiste (*Ujamaa*) telle que définie dans la déclaration d'Arusha. Le genre *ngonjera* sera utilisé pour diffuser, à la fois la langue de la construction nationale dans son registre poétique et l'idéologie officielle au sein de troupes itinérantes de *Ngonjera* parcourant la Tanzanie suivant les différents niveaux d'organisation de l'UKUTA. L'UKUTA a son siège national à Dar es Salaam puis des branches régionales et locales qui suivent le découpage administratif de la Tanzanie et constituent le réseau national des poètes d'expression swahilie de l'UKUTA. C'est à dire des poètes qui adhèrent ou dont les vues sont conformes à l'idéologie du socialisme tanzanien (*Ujamaa*). Ce sont les membres de ces troupes de théâtre itinérantes que Mathias E. Mnyampala nomme les « jeunes de Ngonjera (*vijana wa Ngonjera*) ». L'UKUTA et le genre NGONJERA sont donc de formidables outils de propagande et de contrôle de la poésie d'expression swahilie. Ils survivront à Mnyampala et seront utilisés par le politique à des fins de propagande mais aussi d'éducation populaire, ce qui explique en partie les reconnaissances officielles que Mnyampala reçoit à titre posthume (*Cf Distinctions à l'échelon national et leurs justifications*).

Mathias E. Mnyampala crée un nouveau courant syllabique pour diffuser les idées de la déclaration d'Arusha mais de manière générale l'UKUTA œuvrera à la diffusion des mètres classiques, le genre UTENZI et le genre SHAIRI principalement. Tels que décrit par l'un des éminents membres de l'UKUTA, le Cheikh Kaluta Amri Abedi dont le traité de métrique

²⁶⁹ La TANU a fusionné avec l'Afro-Shirazi Party de Zanzibar en 1977 pour fonder un parti unique, le CCM (*Chama Cha Mapinduzi* « Parti de la Révolution »).

Sheria za Kutunga Mashairi na Diwani ya Amri « lois de la composition poétique et *Diwani d'Amri* » (ABEDI, K., A., 1954) aurait formé en poésie le président Julius Kambarage Nyerere (Cf deuxième annexe Feuillet myh0i) et de nombreuses générations d'écoliers et d'étudiants. Les *ngonjera* du deuxième livre (MNYAMPALA, M., E., 1971) sont précisément destinés à ce jeune public en vue de sa formation littéraire et idéologique. Nous avons vu que les *ngonjera* de ce deuxième livre se démarquaient des palabres habituels par leur dépersonnalisation des répliques dans le texte du discours qui est délimité par des lettres de l'alphabet. Aussi, ces *ngonjera* sont forgés dans un courant à hémistiches décasyllabique du genre SHAIRI, ce qui est une innovation de Mnyampala. Ces *ngonjera* assument également une dernière et importante transformation d'avec les palabres traditionnels, que ce soient ceux d'institutions sociales de différents groupes ethniques de Tanzanie ou les palabres en vers entre poètes. Il n'y a ici plus qu'une seule voix dans le discours. Les *ngonjera* du deuxième livre sont un monologue dont le texte est inspiré de la déclaration d'Arusha et est divisé, pour ressembler encore à des palabres ou à des dialogues de pièces de théâtre, suivant des séquences délimitées par des lettres majuscules. La polyphonie, même artificiellement reproduite par des dialogues de théâtre entre personnages est abolie ici. Le découpage en suivant une progression alphabétique est destiné à faciliter l'organisation du travail d'apprentissage des élèves qui pourront se répartir la tâche sur cette base. Les différents poèmes de genre NGONJERA structurés de la sorte sont regroupés par ailleurs en des grandes parties dont les titres reprennent intégralement et littéralement ceux du texte de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967). Ainsi, les parties qui organisent les *ngonjera* du deuxième livre sont intitulées respectivement CHAMA CHA TANU « le parti de la TANU », SIASA YA UJAMAA « la politique socialiste », SIASA YA KUJITEGEMEA « la politique d'autosuffisance », UANACHAMA « adhésion », AZIMIO LA ARUSHA « déclaration d'Arusha » (MNYAMPALA, M., E., 1971 : pp v-vi) comme dans la version écrite du discours fait en *kiswahili* de la déclaration d'Arusha. En définitive la voix qui est transmise dans le texte des *ngonjera za UKUTA kitabu cha pili* « deuxième livre des *ngonjera* de l'UKUTA » est celle de Julius Kambarage Nyerere lui-même qui a prononcé la déclaration à Arusha. Les personnes, les personnages et la polyphonie propres aux palabres s'effacent devant l'autorité et le discours d'une grande figure et personnalité politique tanzanienne. Les écoliers pourront par la suite s'approprier ce discours en en apprenant par coeur des sections et en les récitant à tour de rôle en reproduisant le cours des palabres, qui est pourtant fort perturbé nous le

voyons par l'absence d'une possibilité même de négociation ou de transaction quant à l'issue du processus de ces « palabres (*ngonjera*) ». De manière paradoxale, le nom *ngonjera* (*cigogo*) qui signifie littéralement « polémique, controversé » vient désigner un monologue où la possibilité-même d'un débat d'idées est absente. Il ne s'agit pas ici de dialoguer ou d'entrer en palabres – si ce n'est par une difficile simulation – mais de réciter le discours officiel. Mathias E. Mnyampala a donc proposé, depuis l'UKUTA, l'association officielle des poètes, une adaptation en vers de la déclaration d'Arusha à destination des écoles dans ce deuxième livre. Ce projet sera accepté et promu par l'Etat tanzanien.

Un projet parallèle, qui reprend également les titres et le texte de la déclaration d'Arusha, mais de manière systématique en les mettant ligne par ligne en regard avec les lignes de textes religieux de religions de grande diffusion, ne connaîtra pas cette approbation par le politique. Des extraits de la *Bible*, du *Coran*, du *Veda* et les enseignement de Bouddha entrent dans un rapport de correspondance avec le texte de la déclaration d'Arusha dans un essai inédit de Mathias E. Mnyampala intitulé *Azimio la Arusha na Maandikio Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les écritures sacrées » (Cf archives Mnyampala (NMMK) code ala). C'est un aspect important de notre approche de l'œuvre poétique de Mathias E. Mnyampala. Nous avons d'abord choisi de la décrire de manière formelle. Le fait que l'auteur ait été un militant actif de la TANU, un haut fonctionnaire de l'administration tanzanienne et un ami de Julius K. Nyerere ne garantissait pas la sélection de certaines parties de son œuvre poétique par le politique. Cet essai théologico-politique qui a fait l'objet d'un rejet, et n'a pas été publié, en est une indication. Il nous reste à comprendre les raisons de la sélection de la poésie de Mnyampala – suivant ses caractéristiques formelles – par le politique. En premier lieu de comprendre en quoi ces caractéristiques vont à l'appui de la construction nationale tanzanienne. Car c'est en ce sens que Mathias E. Mnyampala a été promu au rang « d'artiste national « *Msanii wa Taifa* ») en 1987.

La dernière partie de notre travail tente de répondre à ces questions qui nous éclaireront sur le processus de construction nationale lui-même au regard des genres d'écritures poétiques. C'est à dire, suivant notre approche formelle, des structures, des mètres et de la langue swahilie qui se présentent dans les poèmes de Mnyampala, que le processus de construction nationale sélectionne et donc nécessite. Le corpus retenu au sein de l'œuvre de Mnyampala par le politique, tout comme celui qui est explicitement exclu de la tentative de construction

nationale, sont aussi porteurs d'une éthique des poètes d'expression swahilie et de thèmes, religieux très fréquemment. Nous les aborderons sous l'angle de cette dichotomie de la sélection et du refus par le politique qui nous apparaît révélatrice de modalités d'application concrètes de l'idéologie officielle quant à la création d'une nation nouvelle. C'est à dire la façon dont l'idée de cette nation et les façons de lui faire prendre racines dans le sol national de la Tanzanie sont conçus par les acteurs politiques eux-mêmes.

V. Processus créatifs et sélection politique des poésies de Mathias E. Mnyampala

Mathias E. Mnyampala a exercé jusqu'à sa mort en 1969 des fonctions de direction au niveau national puis régional, à Dodoma, de l'UKUTA, l'association officielle des poètes d'expression swahilie de Tanzanie. Fondée en 1964 après l'indépendance du pays, au moment de l'union du Tanganyika et de Zanzibar dans la République Unie de Tanzanie. Cette association assurait comme nous l'avons vu un rôle de développement du *kiswahili*, la langue de la nouvelle nation tanzanienne, par la composition, la promotion et la diffusion de la poésie de langue swahilie (Cf UKUTA : l'association officielle des poètes d'expression swahilie de Tanzanie). L'UKUTA était aussi le relais idéologique, par le biais de la poésie, de la déclaration d'Arusha de 1967, le discours fondateur et programmatique de la politique dite « socialisme et auto-suffisance (*Ujamaa na kujitegemea*) ». Assurant une fonction de centralisation et de contrôle idéologique de la poésie d'expression swahilie tanzanienne, l'UKUTA a joué manifestement un rôle politique. Mnyampala, qui en a été le président à l'échelon national jusqu'en 1966, ne pouvait pas manifester plus clairement non plus son engagement pour le socialisme (*Ujamaa*), la construction nationale et le développement du *kiswahili*. Ce en suivant diverses voies, de la rédaction d'essais, d'ouvrages théoriques sur la langue swahilie à l'innovation poétique.

Cet engagement indéfectible pour la ligne de direction idéologique officielle de Mathias E. Mnyampala, associé à l'excellence reconnue par ses pairs de son œuvre littéraire et poétique, qui comporte par ailleurs des ouvrages politiques et de propagande, font partie des raisons évidentes de sa reconnaissance par le politique. Ils font qu'il avait déjà été reconnu par le politique de son vivant. Il participait, en tant que président de l'UKUTA, de cette élite poético-politique où figuraient ses amis, Julius K. Nyerere, président de la République Unie de Tanzanie, poète, traducteur de Shakespeare et de la *Bible* en *kiswahili* et le Cheikh Kaluta Amri Abedi, premier maire africain de Dar es Salaam, poète et premier théoricien de la poésie swahilie avec son fameux traité de métrique des *Sheria za Kutunga Mashairi na Diwani ya Amri* « lois de la composition poétique et *Diwani* d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954).

La première reconnaissance politique officielle de l'œuvre poétique de Mathias E. Mnyampala nous semble être venue de la part du second vice-président de Tanzanie, Rashidi M. Kawawa, qui préface les deux livres de *ngonjera* qui paraissent immédiatement après la disparition de Mnyampala le 8 juin 1969. Nous voyons la façon dont Mathias E. Mnyampala était considéré alors par le politique. Rashidi M. Kawawa accorde dans sa préface du 23 janvier 1969 un caractère de « poésie officielle (*ushairi rasmi*) » aux livres de *ngonjera*. Ce pour les raisons suivantes :

« *Ushairi huu uitwao Ngonjera za UKUTA ni ushairi rasmi [...] zinawafunza vijana wetu chipukizi mambo matatu maalum.*

Kwanza, ni kuwazoeza kutamka maneno fasihi ya Kiswahili [...]

Pili, wanapotumia maneno hayo ya kishairi kwa ghaibu bila kutazamia, wanajifunza siasa ya nchi yao kuhusu Azimio la Arusha, siasa ya Ujamaa na Kujitegemea, faida ya Vijiji vya Ujamaa, Elimu ya Kujitegemea na kuwatukuza viongozi wa nchi yao [...]

Tatu, watajali utamaduni wa taifa lao na kuutukuza na kuachilia mbali desturi na utamaduni wa kigeni. »

(MNYAMPALA, M., E., 1970, 1971 : 1)

« Cette poésie qui s'appelle les *Ngonjera de l'UKUTA* est une poésie officielle [...] ils [les *ngonjera* NDT] enseignent à nos toutes jeunes pousses trois choses spéciales.

D'abord, c'est les habituer à prononcer des mots littéraires du *kiswahili* [...]

Deuxièmement, lorsqu'ils utilisent ces mots poétiques par coeur sans regarder, ils s'instruisent de la politique de leur pays au sujet de la déclaration d'Arusha, de la politique du socialisme et de l'auto-suffisance, de l'intérêt de la villagisation, de la connaissance de l'auto-suffisance et à glorifier les dirigeants de leur pays [...]

Troisièmement, ils se préoccuperont de la culture de leur nation, de la glorifier et de laisser tomber les coutumes et la culture étrangères. »

L'invention nationale repose sur la langue de la nation qu'est le *kiswahili* et sur ses formes littéraires qu'il convient officiellement d'enseigner aux jeunes. Pourtant, la poésie n'assure pas que cette seule fonction éducative et transmet de manière réfléchie, centralisée et organisée par l'UKUTA des éléments concrets et précis du programme socialiste (*Ujamaa*). Le vice-président de la République Unie de Tanzanie referme sa préface en appelant de ses

voeux un enseignement des *ngonjera* dans les écoles. En participant de la construction nationale, les *ngonjera* impriment un mouvement complémentaire de désaliénation et d'estime de soi dans l'esprit en formation des jeunes tanzaniens. Ils assurent cependant une fonction supplémentaire qui est celle de la propagande politique :

« *Mimi napendelea kuwa vitabu hivi vya ngonjera ingefaa vitumiwe mashuleni na mahali pengine popote nchini ili vilete mapinduzi ya mawazo ya kikoloni na kuamsha hamu ya kila mmoja apende na kulithamini zaidi taifa letu na siasa yetu, ya TANU na Afro-Shirazi.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970, 1971 : pp 1-2)

« J'incline quand à ces livres de *ngonjera* à ce qu'il conviendrait qu'ils soient utilisés dans les écoles et en d'autres endroits partout dans le pays afin qu'ils apportent le renversement des idées coloniales et éveillent le désir de chacun d'aimer et de valoriser davantage notre nation et notre politique, du TANU et de l'Afro-Shirazi. »

Le caractère autoritaire de la construction nationale où la promotion du *kiswahili* doit nécessairement passer par la poésie mais aussi par l'idéologie est compensé par le rappel des mouvements de lutte pour l'indépendance que la TANU et le parti Afro-Shirazi ont encadré. L'idéologie officielle va pouvoir se déployer dans les *ngonjera*.

Mathias E. Mnyampala va continuer à recevoir des reconnaissances à titre posthume (Cf Distinctions à l'échelon national et leurs justifications). En 1987, il est promu au rang « d'artiste national (*Msanii wa Taifa*) » pour son rôle joué dans le développement des arts et de la langue swahilie, en particulier pour ses poèmes de genre SHAIRI et NGONJERA (Cf La promotion en tant qu'artiste national (Msanii wa Taifa) le 6 octobre 1987). En 1994, il reçoit sur décision du président de la République Unie de Tanzanie, M. Ali H. Mwinyi, la « médaille de la République Unie de Tanzanie (*Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania*) » (Cf La médaille de la République Unie de Tanzanie (Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania) le 9 décembre 1994). C'est à nouveau pour son œuvre littéraire au service du développement du *kiswahili*, la langue de la nation, que Mnyampala est promu, ainsi que pour des ouvrages politiques comme les livres de *ngonjera*. Des titres d'ouvrages de Mathias E. Mnyampala sont cités et ils témoignent de la diversité de cette œuvre qui va de l'ethno-histoire, au recueil de proverbes en passant par la nouvelle pour enfants. Sur le plan de la composition poétique qui nous intéresse ici, c'est le titre du *Diwani ya Mnyampala* « *Diwani de*

Mnyampala » qui est retenu (MNYAMPALA, M., E., 1963) ainsi que les deux livres des *ngonjera* de l'UKUTA (MNYAMPALA, M., E., 1970 et 1971). Le texte du décret présidentiel recouvre donc partiellement le corpus poétique délimité de manière plus générale par le texte de la promotion au rang d'artiste national. Aux poèmes de genres SHAIRI et NGONJERA qui valent la promotion au rang d'artiste national à Mathias E. Mnyampala correspondent le *Diwani* de Mnyampala, une anthologie de poèmes, principalement de genre SHAIRI et les palabres politiques en vers des deux livres de *ngonjera*. Le décret présidentiel mentionne par ailleurs le genre NGONJERA, le genre MSISITIZO ainsi que le style MTIRIRIKO au sein du genre SHAIRI²⁷⁰ avec Mathias E. Mnyampala comme « fondateur (*mwanzilishi*) ».

Tous ces éléments convergent vers la certitude que l'activité poétique de Mathias E. Mnyampala a été reconnue par le politique à différents moments de l'histoire de la Tanzanie. Ce sont des périodes différentes sur le plan de l'histoire politique. La fin des années 1960 est une période exceptionnelle en Afrique, celle des premières années de l'indépendance et de l'apparition du nouvel Etat tanzanien. En 1987, Julius K. Nyerere a passé le relais au président Mwinyi, le programme socialiste (*Ujamaa*) n'est plus une idéologie officielle et est terminé. Pourtant Mnyampala continue son ascension honorifique au niveau national et est promu « artiste national (*Msanii wa Taifa*) ». En 1994, lors de la remise de la médaille de la République Unie de Tanzanie, la Tanzanie a abandonné officiellement et constitutionnellement le mono-partisme depuis deux ans. A nouveau, Mnyampala qui oeuvrait au sein de l'UKUTA, association centralisée et officielle des poètes, relais idéologique de l'idéologie socialiste de la TANU, continue d'être sélectionné par le politique.

²⁷⁰ Le texte qui accompagne le décret présidentiel est moins précis sur le plan typologique que ce que nous écrivons ici du fait de notre approche formelle. Il ne traite que des « *ngonjera* » ou « d'ouvrages (*tenzi*) » initiés par Mnyampala, le MSISITIZO, le MTIRIRIKO. C'est notre parcours analytique (Cf La définition des genres classiques de la poésie d'expression swahilie) des discours sur la métrique classique d'expression swahilie qui nous a permis d'identifier les différentes catégories que sont le genre poétique (*bahari*), les courants (*mikondo*) au sein d'un genre qui se différencient par le décompte syllabique de la taille des éléments constitutifs des strophes/*beti* : vers, parties de vers ou hémistiches. C'est à dire des différences liées au principe de la mesure (*mizani*) [P.M.]. Enfin des types (*aina*) ou styles (*mitindo*) de poèmes au sein d'un genre poétique donné se différencient par d'autres paramètres que ceux liés au P.M.

Le point commun qui nous semble réunir ces trois périodes de l'indépendance et du socialisme (*Ujamaa*), de l'arrêt du programme socialiste et du passage au multi-partisme est, avec les sélections de Mnyampala par les plus hautes instances dirigeantes de Tanzanie, la question de la construction nationale. En 1994, la jeune nation tanzanienne n'a que trente ans. Mathias E. Mnyampala s'est engagé complètement au service de la construction nationale par la poésie d'expression swahilie. Ce, en conformité avec les objectifs (*madhumuni*) de l'UKUTA. Le volet socialiste de la construction nationale a été dépassé, il est abandonné dans ses dispositions pratiques. Mais la partie liée à la promotion de la langue de la nation, le *kiswahili*, demeure et nécessite d'être entretenue dans sa dynamique. La construction d'une unité nationale par le *kiswahili* et la poésie est récente et donc fragile. C'est une œuvre sur laquelle il faut sans cesse revenir car la nation qui a été inventée à partir de 1964 s'est construite sur une mosaïque hétérogène de peuples. Une pluralité de cultures, de langues, de groupes ethniques et de religions se sont retrouvés ensemble de manière arbitraire du fait de la colonisation et de la définition des frontières suivant les règles définies lors de la conférence de Berlin de 1884-1885. A l'époque précoloniale, le *kiswahili* était la langue véhiculaire de la région et avait déjà une grande expansion (KARANGWA, J.-de-D., 1995). Dans le territoire du Tanganyika délimité par la colonisation allemande puis redéfini en 1919 dans ses frontières par le mandat de la société des nations confié au Royaume-Uni, les administrations coloniales successives ont fait le choix convergent de s'appuyer sur le *kiswahili* dans leurs politiques éducatives et leurs contacts avec les populations locales. Avec l'apparition du Tanganyika, le premier espace de communication inter-tanganyikais s'est ouvert en *kiswahili* dans les colonnes de la presse coloniale (Cf Du premier espace poétique inter-tanganyikais dans la presse coloniale à l'invention du genre poétique NGONJERA intégrateur d'éléments culturels de la Tanzanie). Le *kiswahili* en situation de reterritorialisation tanganyikaise allait servir de trait d'union et de facteur d'homogénéisation culturelle entre les groupes ethniques des diverses régions du Tanganyika. A l'indépendance, les autorités du Tanganyika, bientôt uni avec Zanzibar au sein de la République Unie de Tanzanie, confirment ce choix du *kiswahili* comme langue de la nation. Elles ne partent donc pas d'une *tabula rasa* linguistique. Bien au contraire elles entretiennent une dynamique ancienne d'expansion du *kiswahili* et le mouvement d'unification du Tanganyika par le *kiswahili* initié à l'époque coloniale. Cette dynamique se doit d'être maintenue. Il en va de l'unité nationale de la Tanzanie qui, sans être aussi

précaire que celles d'autres Etats voisins qui n'ont pas eu la chance de pouvoir s'appuyer sur une langue africaine pour se construire, est un processus en devenir plus qu'un donné historique irrévocable.

Mathias E. Mnyampala s'est mis au service de manière efficace de ce qui est une condition d'existence même de la Tanzanie comme entité politique. A savoir l'invention d'une culture nationale unifiée par le *kiswahili*. C'est pour cette raison que les gouvernements successifs le sélectionnent et l'honorent. La question de l'unité nationale est une dynamique qui traverse les époques et n'est pas liée intrinsèquement à un régime politique donné. L'œuvre pro-tanzanienne de Mnyampala doit donc être réactivée par ses sélections officielles tant que la construction nationale swahilophone demeure un phénomène d'apparition récente.

Nous savons que dans le programme de l'UKUTA, le *kiswahili*, la poésie d'expression swahilie et la construction nationale sont liés. A l'évidence, Mathias E. Mnyampala s'est engagé dans cette voie et est devenu une figure officielle du succès de la construction nationale par la poésie d'expression swahilie. Pourtant, de manière remarquable la notion de « nation (*taifa*) », qui sous-tend l'ensemble du processus de construction nationale, n'est pas définie dans les textes officiels qui précèdent. Que ce soit celui qui précise les objectifs de l'UKUTA (Cf UKUTA : l'association officielle des poètes d'expression swahilie de Tanzanie) ou les textes des promotions nationales de Mnyampala. La « Nation (*Taifa*) » et la « Culture de la Nation (*Utamaduni wa Taifa*) » se fondent sur le *kiswahili*. Les efforts en faveur de la diffusion de cette langue sont encouragés. Certes, mais de quelle nation s'agit-il ? Au sein de l'uniformisation linguistique par le *kiswahili* au niveau national, comment sont articulés les différents niveaux d'organisation socio-politiques ou territoriaux de Tanzanie, les groupes ethniques et les régions ? C'est un non-dit de la construction nationale tanzanienne qui s'accompagnait à ses débuts d'une idéologie égalitariste où l'existence de différences sociales autres que celles liées à la lutte des classes était atténuée du fait de cette idéologie.

C'est le sens du poème intitulé *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation » de Julius K. Nyerere qui sert de préface aux livres des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « Poèmes de sagesse et Palabres poétiques » (MNYAMPALA, M., E., c.1965) :

« <i>Hakina nafasi hata,</i>	Il n'a pas de place même,
<i>Kwa watu wenye matata ;</i>	Pour les gens compliqués ;
<i>Kila mtu baharia,</i>	Chacun est un matelot,
<i>Avuta lake kasia,</i>	Qui tire sur sa rame,
<i>Agombane baharini,</i>	Qu'il se querelle en mer,
<i>Lake atavuta nani ?</i>	La sienne qui tirera dessus ? »

(Cf Introduction par le néo-utenzi, *Chombo cha Taifa Letu* « Le navire de notre nation » (J. K. Nyerere)

Dans le navire de la nation, il n'y a pas même de différence inter-individuelle entre citoyens tanzaniens sur les plans économique et politique. Chacun est un matelot qui est au travail et tire sur les rames. Le premier paragraphe de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967) indique de même :

« (a) La Direction

1. Chaque dirigeant de la TANU et du Gouvernement doit être soit un paysan soit un travailleur et ne doit en aucune manière être associé aux pratiques du capitalisme ou au féodalisme. »

La culture de la nation tanzanienne est swahilophone mais aussi socialiste. Dans l'idéologie officielle, l'idéal de justice sociale et d'égalité entre les citoyens impose une conception uniformisante de la question des différences régionales, ethniques et religieuses. C'est à dire que l'idéologie officielle est inadéquate à rendre compte de cette question. Le sujet de la diversité au sein des populations qui composent la Tanzanie, qui doit pourtant être pris en compte dans la tentative d'invention d'une nation et d'une culture nationale, car il la menace potentiellement, n'est pas développé. La langue de la nation est le *kiswahili*, l'idéologie officielle et l'Etat tanzanien n'en disent pas plus à ce sujet. Les objectifs de l'UKUTA résumés sur une carte de membre ajoutent le but de « faire grandir le *kiswahili*

suivant une allure *bantu* » (deuxième annexe uku1b). *Bantu*, cette famille de langue qui réunit les langues maternelles de nombreux Tanzaniens, la plupart de ceux qui sont d'origine africaine, avec le *kiswahili* et gèle, à nouveau, la question des différences inter-ethniques et des histoires, parfois partagées, de ces ethnies. Cette mise entre parenthèses des identités, au sein d'une juxtaposition de peuples et de groupes ethniques de Zanzibar et du Tanganyika, au profit d'une culture nationale unique, centrée sur le *kiswahili* et une idéologie socialiste ne fait pas de la Tanzanie une exception. D'autres pays communistes ont connu ce gel des différences, des nationalités au sein de fédérations centralisées et les retrouvent au sortir de cette expérience politique. L'ex-Yougoslavie, l'ex-URSS en sont des exemples qui n'ont pas résisté en tant qu'entités unifiées aux transitions post-communistes. La mosaïque de peuples tanzanienne n'a par contre pas cédé à l'abandon du programme socialiste en 1985. La construction nationale swahilo-centrée a réussi, elle n'intégrait pas les mêmes histoires et le *kiswahili* a des caractéristiques propres qui favorisent une intégration nationale. La question des variations dialectales du *kiswahili* et de leur articulation au *kiswahili sanifu* (standard) promu *de facto* par l'Etat tanzanien se heurte à nouveau à l'idéologie égalitariste. Il s'agit d'une indétermination résolue de la culture nationale sur le plan officiel. De manière pragmatique, bien que ceci ne ressorte pas du discours officiel, la définition exclusive de la culture nationale par la langue swahilie laisse chaque groupe ethnique libre de s'adapter à la nouvelle donne nationale. Par ailleurs, le *kiswahili* en tant que langue de grande expansion en contact depuis des siècles avec une diversité conséquente de cultures, comporte en son sein des degrés de variations et la potentialité d'un emploi versatile de ses termes. Nous avons vu que les poètes d'expression swahilie, toutes religions confondues, utilisent les modes de désignations islamiques de dieu par l'un de ses 99 attributs (MANDEL KHÂN, G. *et al*, 2009) de manière consensuelle (Cf L'interconfessionnalité d'expression swahilie basée sur des modes islamiques de la désignation de « Dieu » dans *Ni waadhi ushairi* et *Dhana sq*). Le flou laissé dans la définition de la culture nationale est aussi une garantie d'acceptabilité de cette invention essentielle à la stabilité tanzanienne par des populations qui ont déjà connu le *kiswahili* comme langue véhiculaire, à l'époque précoloniale puis comme langue africaine du Tanganyika suivant les administrations allemande et britannique. Les dirigeants socialistes font le choix de prolonger une dynamique linguistique ancienne et prennent la décision prudente de ne pas dépasser cette horizon linguistique dans la définition explicite et officielle d'une culture

nationale. Le vide dans la définition est comblé par les réalités locales ou, sur le plan économique, par l'organisation socialiste de l'ensemble du pays. La construction nationale est un processus qui s'appuie sur le *kiswahili* mais n'est pas un donné. Elle se fait donc au fur et à mesure sur une base swahilophone accompagnée à ses débuts d'une idéologie socialiste.

Un deuxième aspect demeure constant dans les sélections de Mathias E. Mnyampala par des régimes politiques successifs, c'est celui d'une association entre la diffusion du *kiswahili* comme langue de la nation et la poésie d'expression swahilie. Les dirigeants tanzaniens ne cessent pas de promouvoir la langue littéraire et poétique dans le processus de construction nationale. C'est à ce niveau de la poésie d'expression swahilie que nous pouvons en apprendre davantage sur la façon dont est construite et conçue la nation swahilophone. Nous avons attaché une grande importance à la définition formelle de la poésie d'expression swahilie. Nous avons débuté notre approche de la métrique formelle par l'examen des théories sur le corpus poétique classique des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Nos outils d'analyse se sont construits au fur et à mesure. Nous avons pu atteindre une représentation analytique des principes et des paramètres qui nous semble à l'œuvre dans la métrique du corpus classique (Cf Synthèse). C'est ensuite que nous avons pu appliquer ces outils analytiques à la description formelle du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala (Cf Structure métrique des compositions de Mathias E. Mnyampala).

Sur cette base, nous sommes en mesure de comparer le corpus classique et celui de Mnyampala. Nous pouvons aussi dire, formellement, de quels types de poésie il est question quand nous envisageons l'œuvre de Mathias E. Mnyampala. Or, la poésie d'expression swahilie a été retenue officiellement, en particulier les compositions de Mathias E. Mnyampala, comme le vecteur de la diffusion du *kiswahili* en Tanzanie. La poésie est le support de la langue de la nation à laquelle se résume, officiellement, la culture nationale.

Envisager de manière formelle la structure des compositions présentes dans le corpus poétique de Mnyampala, dont les exemples qui sont donnés dans les textes qui accompagnent ses sélections officielles, c'est pouvoir dire par extension à quels types de représentation de la notion de nation nous avons affaire. Comment la nation est-elle conçue ? Quels sont les moyens requis pour donner une existence sociale à cette notion ? Comment sont intégrés les peuples et groupes ethniques de Tanzanie à cette invention d'un sentiment national ?

Mathias E. Mnyampala et les poètes de l'UKUTA n'utilisent pas les vers libres (*mashairi huru*) pour composer des poèmes. C'est déjà un indice que la construction nationale, lorsqu'elle emploie, officiellement, leurs modes de composition poétique pour diffuser le *kiswahili*, ne part pas d'une *tabula rasa* où seraient abolies les règles anciennes de la métrique. La forme des poèmes de Mathias E. Mnyampala, en tant qu'« artiste national (*Msanii wa Taifa*) » dont les œuvres ont été retenues comme étant exemplaires dans l'appui à la construction nationale par le *kiswahili* poétique, nous fait dépasser l'état du non-dit officiel sur la représentation de la nouvelle nation tanzanienne. En nous étant donné les moyens de pouvoir déterminer de manière précise et formelle à quels types de poésie correspond le corpus de Mathias E. Mnyampala, nous voyons aussi à quels types de poésie à eu recours le politique, suivant des administrations successives, pour les besoins de la construction nationale. De là, les raisons qui ont prévalu à la sélection de tel ou tel type de poésie dans le cas des compositions de Mathias E. Mnyampala nous semblent possibles à discerner suivant ce regard formel porté sur ses œuvres. Mathias E. Mnyampala a vu certaines de ces œuvres sélectionnées parce qu'elles correspondaient, par leur engagement socialiste dans le cas des *ngonjera* mais aussi par leur forme métrique et dialogique, à des besoins du politique quant la construction nationale par la poésie d'expression swahilie. La forme des œuvres pourrait donc également nous éclairer sur ces questions de la conception de la nation et des moyens de concrétiser cette idée que ne pose pas le discours officiel. Les *ngonjera* sont aussi une institution sociale traditionnelle des palabres des *Wanyaugogo* de la région natale de Mnyampala. Comment cet aspect est-il intégré, formellement, aux *ngonjera* de l'UKUTA créés par Mathias E. Mnyampala avec pour autres bases les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) classiques des poètes d'expression swahilie, les dialogues du théâtre européen et le texte de la déclaration d'Arusha ? La réponse à cette question ne nous en dira-t-elle pas

plus de l'intégration des régions tanzaniennes, de l'Ugogo en l'occurrence, dans le processus d'invention de la nouvelle nation swahilophone tanzanienne ? Ces poèmes présentent également de manière prégnante une vision théologique du monde propre à Mathias E. Mnyampala qui peut être considéré comme un auteur chrétien. Nous verrons quelles limites seront posées au religieux par le politique dans le cas d'un passage au niveau national et d'une sélection officielle des œuvres au service de la construction nationale.

A. Un poète conservateur de la métrique classique de la poésie d'expression swahilie

Au moins deux chaînes de rimes structurant les strophes/*beti* en quatrains de vers divisés en hémistiches octosyllabiques pour le genre classique SHAIRI (Cf Le genre SHAIRI). Des quatrains de vers octosyllabiques pour le genre classique UTENZI suivant l'ordre graphique latin du fait du parcours d'une chaîne de rimes finales sur les trois premiers vers et d'une chaîne de rimes finales omnistrophes entre les derniers vers (Cf Le genre UTENZI (ou UTENDI)). Voici le résumé en deux phrases de la description de la structure métrique des deux mètres les plus utilisés dans la composition classique de la poésie d'expression swahilie. Ces deux mètres, tels que décrits ci-dessus, sont également les structures métriques majoritaires dans le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala. Le genre SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques et le genre UTENZI dans le courant des quatrains de vers également octosyllabiques se sont formés dans le corpus de la poésie classique entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle. Ce corpus classique comporte majoritairement des poèmes rédigés dans la zone des dialectes du Nord du *kiswahili*, sur un axe Nord/Sud qui va de l'archipel de Lamu à la grande ville portuaire, et ancienne Cité-Etat swahilie, de Mombasa. Des poètes venus de ces régions se sont installés à Zanzibar, centre du commerce de l'océan indien avec l'Afrique orientale au XIX^{ème} siècle. Le corpus s'est aussi diffusé, avec le *kiswahili*, de manière réticulée le long des routes de caravanes tandis que des lettrés musulmans s'installaient dans des villes étapes comme Ujiji près du Lac Tanganyika et au delà de ce lac dans différentes régions de l'Est de l'actuelle République Démocratique du Congo. Il est très probable que d'autres régions de la côte swahilie de l'océan indien, notamment celles qui correspondent à la zone des dialectes du Sud du *kiswahili*, comme Kilwa Kisiwani, ont connu leur propre littérature *ajemi* et leurs poètes d'expression swahilie. La région de Tanga a également connu des poètes. Mais toutes ces œuvres ont été moins

conservées, moins diffusées que le corpus classique de la zone Nord des dialectes du *kiswahili*. Lors des colonisations allemande puis britannique, c'est ce corpus poétique classique qui fournit les modèles métriques et une référence linguistique et thématique aux poètes d'expression swahilie du Tanganyika. Mathias E. Mnyampala qui a appris à lire et à écrire le *kiswahili* en 1933 dans une école locale dépendant de la mission catholique de Bihawana dans l'Ugogo rural va s'inscrire dans ce réseau de poètes classiques. Et il compose ces premières œuvres en étant fidèle aux mètres classiques et à la langue ancienne du XIX^{ème} siècle dont il intègre des éléments du lexique ou des structures syntaxiques, à la matrice standard du *kiswahili sanifu* (standard). C'est cette variété du *kiswahili* qui est promue à l'échelle du Tanganyika depuis les années 1940 par l'administration britannique qui est à l'origine de la standardisation. En même temps qu'elle fait passer les textes anciens translittérés en caractères latins.

Dans le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala, tel que nous avons pu le décrire, la caractéristique générale qui ressort est celle d'une *stricte conformité* aux mètres classiques dans leurs courants syllabiques les plus répandus tels que nous les avons rappelés ci-dessus. Ainsi, le projet du *Diwani* de Mnyampala (MNYAMPALA, M., E. 1963) part d'une coutume classique et appréciée des poètes d'expression swahilie. Celle du recensement et de la réunion de leurs meilleures compositions au sein d'une anthologie poétique qui porte leur nom. Les compositions comprises dans le *Diwani* de Mnyampala sont, nous l'avons vu, à plus de 94% structurées dans le mètre classique du genre SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains à hémistiches octosyllabiques (Cf Structure métrique du *Diwani ya Mnyampala*). Lorsqu'une poésie de genre SHAIRI respecte parfaitement les règles de la composition classique, elle devient interprétable par un chanteur professionnel, nommé *mghani* (pl. *waghani*) en Tanzanie (TUKI, 2004 : 243). Il pourra imposer sur les syllabes des vers des mélodies préétablies suivant un mode de cantillation non-religieux. Nous avons pu tenter l'expérience avec deux poèmes de genre SHAIRI tirés du *Diwani* intitulés *Ulimwengu ni Sarabi* « le monde est un mirage » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 115-116) et *Zama zetu za Siasa* « Nos temps de politique » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 149-150). Par l'effet de la conservation parfaite des règles de la métrique classique du XIX^{ème} siècle, ces poèmes réunis

dans un livre publié en 1963 étaient parfaitement interprétables par le chanteur que nous avons engagé en 2010. Nous avons filmé²⁷¹ la récitation des deux poèmes qui indique la permanence de la connaissance des techniques du chant poétique associé au genre classique SHAIRI. M. Suleimana Kirungi, le *mghani*, était par ailleurs membre de l'UKUTA en son siège de Dar es Salaam où elle est toujours active dans son rôle d'encadrement de la poésie d'expression swahilie en Tanzanie.

Nous avons vu que Mnyampala innove sur le plan de la métrique dans le cas du deuxième livre des *ngonjera* de l'UKUTA (MNYAMPALA, M., E., 1971) mais dans le cas du premier livre (MNYAMPALA, M., E., 1970), le modèle métrique présenté par chaque strophe/*ubeti* est à nouveau ce modèle classique du genre SHAIRI (Cf Les textes des *ngonjera* et leur description formelle). Les palabres poétiques de 1935-1936 parus dans le journal colonial *Mambo Leo* que Mnyampala reconstitue dans le tapuscrit inédit intitulé *Hazina ya Washairi* « le trésor des poètes » (archives Mnyampala (NMMK) code hyw), tout comme les palabres poétiques des années 1960 reconstitués dans le livret imprimé des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « Poèmes de sagesse et palabres poétiques » (MNYAMPALA, M., E., c.1965) sont également tous structurés par le mètre classique du genre SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains à hémistiches octosyllabiques. Lorsque Mathias E. Mnyampala décide d'adapter des passages des *Psaumes* et des *Evangiles* dans des poèmes d'expression swahilie, c'est à nouveau un genre classique, suivant son courant octosyllabique le plus répandu, le genre UTENZI, qui est choisi (Cf Adaptations des *Psaumes* et des *Evangiles* dans des compositions de genre UTENZI).

De la formation du socle classique de la poésie swahilie entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle sur la côte de l'océan indien, à la reprise et à la diffusion coloniales de ce corpus classique au Tanganyika, qui constituent le cadre des débuts de l'écriture de Mnyampala, l'impression générale quant la structure métrique des œuvres est celle de la continuité et de l'homogénéité. Aux indépendances du Tanganyika (1961), de Zanzibar (1963) puis au moment de la fondation de la République Unie de Tanzanie (1964), l'UKUTA, l'association officielle des poètes présidée par Mnyampala jusqu'en 1966 participe à la promotion et à la

²⁷¹ Cf deuxième annexe Mission à Dar es Salaam (2010) : enregistrement de deux poèmes [...] VID_MGH1 (*Ulimwengu ni Sarabi*) et VID_MGH2 (*Zama Zetu za Siasa*).

diffusion de la langue de la nation, le *kiswahili*, par la conservation et la diffusion de la langue poétique classique. La construction nationale qui repose sur une représentation de la nation explicitement définie par la langue, fait appel aux mètres classiques les plus connus des poètes. Du moment où la poésie d'expression swahilie est privilégiée pour aider au renforcement et à l'expansion de la langue de la nation, c'est la tradition poétique classique qui est mobilisée. Elle nous semble assurer à la nouvelle nation swahilophone une garantie de force et de stabilité. Car les mètres classiques ont déjà été diffusés et utilisés de la sorte par l'administration coloniale depuis les années 1930 (Cf Du premier espace poétique inter-tanganyikais dans la presse coloniale à l'invention du genre poétique NGONJERA intégrant d'éléments culturels de la Tanzanie). La langue swahilie est puissante car sa dynamique d'expansion est d'origine ancienne et précoloniale. Faire le choix de conserver la langue des administrations coloniales allemande puis britannique, ce n'est pas faire le choix de perpétuer une aliénation linguistique. Ces administrations, même si un *kiswahili sanifu* (standard) a été forgé par des linguistes anglais, n'ont pas inventé le *kiswahili*. Décider de conserver cette langue c'est surtout maintenir une dynamique sur le long cours historique où le *kiswahili* était déjà la grande langue véhiculaire de la région avant les colonisations européennes. La nation indépendante, en tant que swahilophone témoigne d'une forme de résilience en ce qu'elle tente de revenir à un état antérieur aux colonisations européennes. La donne géopolitique ancienne n'est cependant pas reproductible, les Cités-Etats swahilies de la côte de l'océan indien ne sont plus. Le *kiswahili* et sa poésie classique ont été placés par la colonie en situation de reterritorialisation au Tanganyika. L'idée d'utiliser la poésie classique pour promouvoir la connaissance de la langue swahilie a germé à l'époque coloniale tout comme la volonté d'un passage de l'alphabet arabe adapté au *kiswahili* (l'alphabet *ajemi*) à l'alphabet latin. Le mouvement de déterritorialisation depuis la côte jusqu'au territoire du Tanganyika s'accompagne aussi d'un changement alphabétique. Le *kiswahili* est développé suivant deux directions complémentaires : la promotion de la langue classique et la publication de nombreuses traductions en *kiswahili* de classiques de la littérature européenne dans des genres littéraires différents : théâtre, roman, etc. La poésie d'expression swahilie pourra en être affectée et expérimenter le vers libre, le vers graphique, mais le corpus classique est apprécié des poètes et les mètres classiques ornent les pages des journaux swahilophones de la presse coloniale qui les soutient. L'UKUTA qui diffuse les mètres classiques et l'Etat tanzanien dans sa conception implicite de la nouvelle

nation swahilophone tanzanienne font donc le choix de la continuité historique sur la longue durée. Nonobstant le passage des mètres classiques de la côte de l’océan indien au Tanganyika, les mètres classiques sont nationalisés et assurent une assise d’une durée de plusieurs siècles à la nation naissante dont la langue est née selon les historiens et les linguistes au IX^{ème} siècle ap. J.-C. à la frontière actuelle du Kenya et de la Somalie (NURSE, D. *et al*, 1985 : 52). La littérature et la poésie de cette langue, qui nous sont parvenues, remontent quant à elles de manière certaine et vérifiable par des manuscrits à la période de formation du corpus classique entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle. Le choix de la diffusion de la poésie classique d’expression swahilie pour bâtir la nation nouvelle lui garantit une grande solidité et une profondeur certaine sur le plan historique. Parce que cette littérature est ancienne et qu’elle est respectée et aussi parce qu’elle s’est déjà implantée dans le territoire tanganyikais à l’époque coloniale. Les mètres classiques de la poésie d’expression swahilie qui viennent renforcer l’édifice de la construction nationale ne sont pas imposés de manière soudaine aux citoyens du nouvel Etat Tanzanien mais ils ont déjà contribué à la genèse d’un sentiment national chez les poètes tanganyikais d’expression swahilie qui rédigeaient dans la presse coloniale. Les mètres classiques constituent une fondation puissante de la nation et du sentiment national des Tanzaniens et le politique choisit, avec l’UKUTA et les promotions officielles de Mathias E. Mnyampala et de son corpus classique de la conserver et de la renforcer.

Pourtant cette poésie, bien que remontant à l’époque précoloniale demeure réminiscente d’une histoire antagoniste à l’idéologie officielle socialiste (*Ujamaa*). En tant que poésie swahilie classique, ces poèmes relevaient d’une superstructure idéologique dépendante du système féodal et esclavagiste des Cités-Etats swahilies et de leurs réseaux caravaniers continentaux. En tant que poésie de la presse et des écoles coloniales, ce corpus a aussi dépendu des conditions de production économiques capitalistes qui régissaient la colonie et ses rapports avec la métropole. Mais conserver, tels quels, de manière strictement conforme, les mètres sur ces trois périodes historiques fortement contrastées - féodalité et traite – colonisations – indépendance – c’était garantir un enracinement profond de l’idée nationale dans le long cours historique. Les autorités dirigeantes de l’Etat indépendant ont décidé de ne pas s’en passer. Il fallait cependant symboliser le passage à l’indépendance. Cette « liberté (*uhuru*) » qui correspondait très bien avec l’idéal de libération politico-

économique de l'idéologie officielle et en était la première réalisation connue dans l'histoire de l'Afrique orientale. L'Etat tanzanien ayant fait le choix de la stabilité et de la continuité historique, la voie de la composition en vers libre (*mashairi huru*) était barrée sur le plan de la poésie officielle. Elle aurait fait voler en éclats un système métrique classique perçu comme le carcan exogène de la poésie féodale des anciens *Waswahili* et de ses affinités, supposées, pour la métrique de la poésie arabe. Après des siècles d'oppression, les masses africaines, locutrices de langues *bantu* auraient pu faire rejaillir leurs propres rythmes, la prosodie proprement africaine du *kiswahili* dans une poésie libre de toute contrainte métrique (RICARD, A., 1995 : pp 86-87) Elle aurait aussi affranchi les poètes des visées coloniales des érudits anglais qui importaient au Tanganyika des attitudes académiques et classicistes de par leur choix de promouvoir un corpus sélectionné d'une manière élitiste, peut-être avec une attitude paternaliste assez répandue dans les systèmes éducatifs coloniaux. Mais cela n'a pas été, au regard de notre analyse de la structure métrique des œuvres de Mathias E. Mnyampala et des techniques de compositions soutenues par l'UKUTA, l'intuition et le choix des dirigeants de l'Etat tanzanien. Ni classique, ni moderne, la poésie officielle allait trouver une autre façon de composer capable de conserver les mètres tout en innovant sur leur base. C'est ce que va nous montrer une deuxième approche de la description formelle du corpus de Mathias E. Mnyampala.

B. La création *ex materia* dans le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala

De manière générale, le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala est de facture classique. Pourtant Mnyampala est connu comme un expérimentateur de nouvelles formes de la métrique que sont les compositions intitulées MTIRIRIKO « flux », VIDATO « entailles », MSISITIZO « insistance » et NGONJERA « palabres²⁷² ». Dans le cas du MTIRIRIKO et des VIDATO, une première approche de la structure métrique des strophes/*beti* qui les composent ne laisse voir que la structure classique, omniprésente dans l'œuvre de cet auteur, mais aussi dans le corpus poétique d'expression swahilie en général. C'est la prégnance du genre SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. C'est le cas aussi des NGONJERA qui présentent tous ce même modèle métrique dans le livre premier des *ngonjera za UKUTA* « *Ngonjera* de l'UKUTA » (MNYAMPALA, M., E., 1970). Les compositions de genre MSISITIZO inventées par Mnyampala conservent un air de famille avec ce même genre SHAIRI. A la surface graphique du papier imprimé, la seule différenciation d'avec ce modèle classique est la disparition du premier hémistiche du troisième vers, le deuxième étant octosyllabique comme les autres (Cf Le nouveau genre MSISITIZO).

Pourtant une étude plus fine permet de dépasser cet horizon d'apparente uniformité métrique qui a pour dénominateur commun le genre classique SHAIRI dans son courant syllabique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. C'est le parcours analytique des différentes théories métriques à propos du corpus classique qui nous a permis de dégager un modèle métrique décrit en termes de principes d'une part et des paramètres de ses principes d'autre part (Cf La définition des genres classiques de la poésie d'expression swahilie et Description des principes et des paramètres et de leur structure hiérarchique). C'est en utilisant cette grille d'analyse de la métrique classique et en l'appliquant aux œuvres poétiques innovantes de Mnyampala que les différences vont devenir manifestes et descriptibles. Plusieurs techniques de composition – qui restent pour certaines strictement conformes aux

²⁷² Cette traduction du nominal *ngonjera* (*kiswahili*) par « palabres » nous vient des résultats de l'enquête dans l'Ugogo que nous avons menée avec Charles M. Mnyampala (Cf Définitions du nominal '*ngonjera*').

principes et aux paramètres du genre classique SHAIRI – sont identifiables. D'autres techniques ne laissent pas de travailler *ex materia*, c'est à dire sur la base des principes et paramètres classiques qui ont été retenus officiellement comme définitoires de la notion de nation. Elles apportent cependant des transformations aux valeurs de certains paramètres, sans jamais toucher à l'identité des principes de la métrique qui ne sont pas modifiés chez Mnyampala.

1. MTIRIRIKO « le flux », un nouveau style au sein du genre SHAIRI

Le MTIRIRIKO est un style de composition au sein du genre SHAIRI du courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. C'est à dire qu'il respecte strictement l'ensemble des principes et de leurs paramètres tels qu'ils sont configurés dans ce genre SHAIRI classique (Cf Structure générale de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI). Ces compositions sont apparues dans le *Diwani ya Mnyampala* « Diwani de Mnyampala » où le style est inauguré, suivant l'habitude du poète, par une poésie qui à trait à ce style en même temps qu'elle en applique les règles (Cf Le MTIRIRIKO « FLUX » : un nouveau type de composition au sein du genre SHAIRI). L'innovation apportée par Mathias E. Mnyampala est l'ajout d'une contrainte stricte d'isométrie sur l'ensemble des valeurs des paramètres des chaînes de rimes de toute la composition. Cette contrainte additionnelle n'est pas en contravention avec les règles classiques du genre SHAIRI. Mais elle impose que, d'une strophe/*ubeti* à l'autre, chaque chaîne de rimes ait la même valeur phonologique, les mêmes localisations et le même parcours que la première chaîne de position analogue qui a initié ces valeurs dans la première strophe/*ubeti*. D'une strophe/*ubeti* à l'autre, c'est exactement le même motif métrique qui se répète quant à ces valeurs des paramètres des chaînes de rimes et génère une impression de « flux (*mtiririko*) » tout en contraignant fortement les choix lexicaux du poète qui doit faire preuve d'une grande richesse de vocabulaire. Le style MTIRIRIKO est une sorte de défi lancé aux poètes chevronnés qui souhaitent s'y engager.

2. VIDATO « les entailles », un nouveau style au sein du genre SHAIRI

Comme dans le cas du style MTIRIRIKO que Mathias E. Mnyampala forge au sein du genre classique SHAIRI, le style de composition en « entailles » ou VIDATO applique de manière strictement conforme les principes et les paramètres généraux du genre SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Les feuillets des tapuscrits inédits (Cf deuxième annexe MASHAIRI YA VIDATO (MYV)) où sont présents les textes de ce nouveau type de composition poétique sont d'ailleurs regroupés par l'auteur sous l'appellation de « MASHAIRI en entailles (*mashairi ya vidato*) » qui les rattache explicitement au genre SHAIRI. Mnyampala entretient une réflexion théorique sur ces œuvres. Dans le cas du style VIDATO, nous n'avons pas de certitudes quand aux personnes à l'origine de cette nouvelle technique de composition. Le nom d'un autre poète, M. Romuald M. Mella d'Arusha apparaît parmi les compositions dactylographiées (deuxième annexe myv3). Mathias E. Mnyampala va cependant composer un poème dans le style VIDATO qui laisse percevoir au lecteur la conscience théorique que le poète a de ce style (Cf *Les Mashairi ya vidato* ou « *mashairi* en entailles »). La modification apportée aux paramètres généraux du genre SHAIRI classique porte sur la valeur d'un unique paramètre d'une chaîne de rimes, celui de son parcours qui en définit la portée. La chaîne de rimes en question est la chaîne finale-médiane qui réalise un parcours en « L inversé ». Dans les strophes/*beti* de facture classique, cette chaîne se réalise intégralement à l'échelle de la strophe/*ubeti* unitaire. Dans le style VIDATO la valeur du paramètre de la portée du parcours de cette chaîne de rimes passe d'une strophe/*ubeti* unique à deux strophes. La chaîne de rimes initiée en position finale de vers dans une strophe/*ubeti* n réalise son changement d'orientation en passant par le milieu du dernier vers comme c'est le cas dans le modèle classique. Mais elle ne s'arrête pas là et poursuit son parcours en position médiane des trois premiers vers de la strophe/*ubeti* n+1 suivante. Ce parcours sur deux strophes/*beti* d'une chaîne de rimes constitue une « entaille (*kidato*) ». La modification du paramètre de la portée des chaînes de rimes finales-médianes est une règle qui est appliquée systématiquement. Vient alors la succession des « entailles (*vidato*) » qui imprime une dynamique particulière à ce style de composition. Le style VIDATO est strictement conforme aux règles du genre SHAIRI le plus répandu et il lui applique une contrainte supplémentaire comme dans le cas du style

MTIRIRIKO. Les poètes peuvent faire preuve de leur maîtrise du mètre classique du genre SHAIRI et de leur virtuosité en utilisant ces techniques de composition sur-contraintes. L'invention des deux styles MTIRIRIKO et VIDATO au sein du genre SHAIRI classique est aussi une manifestation d'une indépendance créative fondée *ex materia* sur les règles de la métrique classique.

3. MSISITIZO « l'insistance » : transformation du genre classique SHAIRI et création d'un nouveau genre

Le genre MSISITIZO est un genre nouveau sur le plan de la métrique. Nous pouvons considérer cependant après une analyse de sa métrique formelle qu'il dérive d'une transformation du genre classique SHAIRI, dans le courant syllabique des sextains de vers à hémistiches octosyllabiques. Le genre MSISITIZO apparaît dans le *Diwani* de Mnyampala (Cf Le nouveau genre MSISITIZO) où l'auteur introduit son innovation, comme il semble le faire systématiquement, par une composition inaugurale du genre qui en explique les règles en même temps qu'elle les applique et aux endroits où elle les applique (Cf La composition inaugurale NATUNGA MSISITIZO « je compose un msisitizo »). C'est donc une sorte de fonction didactique qui s'exprime dans ces compositions inaugurales qui, en même temps qu'elles démontrent la capacité de réflexion et d'explicitation théorique de la métrique qu'à l'auteur, instruisent le lecteur des innovations apportées et éventuellement de la manière de les reproduire dans ses propres compositions. Ce genre MSISITIZO est reconnu dans le texte officiel du décret présidentiel qui accompagne la décoration de Mnyampala de la médaille de la République Unie de Tanzanie pour la qualité de son œuvre au service de la promotion et de la diffusion du *kiswahili*, la langue de la construction nationale.

Sur le plan de la métrique, nous avons vu avec les styles MTIRIRIKO, lui aussi reconnu dans le décret, et le style VIDATO, inédit, des modifications apportées aux paramètres d'un seul principe, le principe des rimes (*vina*) [P.R.]. Ici, les modifications vont plus loin et portent sur les paramètres de ce P.R. mais aussi sur ceux d'un deuxième principe fondamental de la métrique classique, le principe de la mesure (*mizani*) [P.M.]. C'est cette modification du P.M. qui conduit à la création d'un genre nouveau et non pas d'un style au sein d'un genre connu. La structure de base d'où procèdent les modifications est celle du genre SHAIRI classique dans son courant syllabique, beaucoup moins répandu que les quatrains, des sextains de

vers à hémistiches octosyllabiques. La première modification concerne le parcours de la chaîne de rimes médianes. Le parcours est continu dans le mètre classique. L'auteur brise cette chaîne de rimes médianes qui isole les hémistiches à gauche ou les premiers hémistiches des vers. La discontinuité de la chaîne apparaît en un unique point, sur le troisième vers où elle est absente. La chaîne reprend ensuite en position médiane sur les quatrième et cinquième vers. Deuxième modification, liée au P.M., le vers indivis du fait de l'absence de clivage en son milieu parle passage d'une chaîne de rimes aurait pu conserver une longueur de seize syllabes comme les autres vers de la strophe/*ubeti* divisés également en deux hémistiches octosyllabiques. Ce n'est pas le cas, ce troisième vers voit la modification de sa longueur syllabique qui est portée à huit syllabes uniquement. Ce vers indivis est alors de la même longueur qu'un hémistiche dans les autres vers. Il porte comme l'auteur l'indique dans la composition inaugurale à cet emplacement-même « l'expression (*usemi*) » sur laquelle porte « l'insistance (*msisitizo*) ».

En définitive, Mathias E. Mnyampala a transformé des paramètres d'un genre pré-existant et connu de la métrique classique. Son mode de création *ex materia* lui a donc permis d'introduire une innovation métrique sans avoir à abandonner le lien avec la métrique classique. Il bénéficie ainsi de la permanence de la poésie classique qui s'est installée en caractères *ajami* au Tanganyika dans les villes comme Ujiji²⁷³ le long des routes des caravanes au XIX^{ème} siècle, puis a été passée par écrit en caractère latin par l'administration coloniale sur l'espace du territoire en entier (Cf Du premier espace poétique inter-tanganyikais dans la presse coloniale à l'invention du genre poétique NGONJERA intégrateur d'éléments culturels de la Tanzanie) et enfin, sélectionnée à nouveau de manière officielle par l'administration de l'Etat indépendant pour sa construction nationale. La langue poétique, garante de la stabilité et de la viabilité de la nouvelle nation est aussi conservée minutieusement dans des formes lexicales anciennes en dialectes du Nord du *kiswahili* dans leurs états linguistiques des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles et la prégnance des emprunts arabisants (Cf Conservatisme linguistique dans la composition : les dialectes du Nord du *kiswahili* et la langue arabe). La parenté entre le genre SHAIRI et le genre MSISITIZO se retrouve comme nous l'avons fait en

²⁷³ Cf le témoignage du Cheikh Kaluta Amri Abedi sur la situation du *kiswahili* dans Ujiji sa ville natale au début du XX^{ème} siècle (MNYAMPALA, M., E., 2011 : 46).

appliquant une analyse métrique formelle. Les lecteurs la percevront cependant également de manière intuitive et de par les explications que Mnyampala apporte dans sa composition inaugurale.

Mais si la tendance conservatrice du corpus classique traverse les siècles à l'échelle du Tanganyika et que l'administration tanzanienne insiste sur sa perpétuation, pourquoi créer et sélectionner officiellement ces formes nouvelles qui ne s'éloignent que très peu des formes classiques ? Quels enjeux politiques – liés à la définition nationale par la poésie – pourrions-nous envisager dans cette micro-rupture formelle au sein de la métrique poétique ?

4. Enjeux politiques des innovations *ex materia*

Quels sont les enjeux politiques de ces types d'innovation *ex materia* qui sont fréquents dans la partie du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala qui a reçu une sélection officielle ? Les compositions basées sur des transformations du genre SHAIRI (MTIRIRIKO, VIDATO et MSISITIZO) et nous le verrons ensuite l'invention du genre NGONJERA ont par ailleurs été reconnues comme nouvelles par les autorités tanzaniennes. Quelle est la signification et l'importance de cette présence du nouveau au sein d'une politique officielle qui privilégie par ailleurs les mètres classiques pour la promotion de la langue de la construction nationale ? Quelles en sont les conséquences sur la représentation de la nation que peuvent avoir les tanzaniens et leurs dirigeants ?

Conserver les principes et les paramètres classiques est un ancrage dans le long cours historique de la nation swahilophone qui lui procure force et stabilité. Mais c'est aussi une guerre de l'intelligence qui se joue en profondeur, de manière implicite. La nation tanzanienne se dote d'une poésie riche et sophistiquée mais il s'agit également de faire montre, non pas d'une simple capacité d'imitation mais aussi de cette faculté créative qui prend en compte la contrainte de rester dans les normes de la métrique classique. La nationalisation tanzanienne des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie suppose une reproduction des motifs métriques en fonction des principes et des paramètres du corpus classique qui n'est pas nécessairement une reproduction à l'identique. De surcroît, innover en respectant cette contrainte sur la métrique satisfait le besoin symbolique de manifester la liberté retrouvée des Tanzaniens.

En effet, les mètres classiques seuls posent problème. Sont-ils à l'origine l'œuvre des seuls « nobles (*wauungwana*) » au sein du système économique de la traite esclavagiste qui est contemporain de la formation du corpus classique ? Sont-ils le fruit de l'intelligence d'auteurs africains ou viennent-ils d'ailleurs, du Moyen-Orient comme le croyaient des auteurs européens de la période coloniale ? Pour la majorité des poètes d'expression swahilie, la poésie d'expression swahilie trouve son origine dans les chants et les danses africaines (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 25). Il faut donc manifester de manière symbolique cette créativité africaine dans les mètres classiques qui sont conservés officiellement à l'échelle nationale tanzanienne. La nouvelle nation tanzanienne est née libre et est tournée vers l'avenir. Les mètres classiques sont là pour la renforcer, pas pour l'enfermer dans une histoire et des stéréotypes révolus. Les autorités tanzaniennes de la période socialiste (*Ujamaa*) qui succède immédiatement aux indépendances territoriales du Tanganyika et de Zanzibar, en faisant le choix de la poésie classique d'expression swahilie pour la construction de leur idée nationale ont une lutte idéologique à mener contre des séquelles historiques liées aux stéréotypes associés à cette poésie. Il faut favoriser un type d'écriture poétique, comme c'est le cas d'une partie du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala, les MASHAIRI et les NGONJERA, qui opèrent par leur dynamique propre une africanisation de l'expression et de la conception de la métrique. Une écriture poétique qui conserve de manière excellente les éléments favorables à la solidité de la construction nationale que sont les mètres et la langue classique tout en manifestant son indépendance en terme de capacités d'innovation formelle.

D'une part, le système de la traite esclavagiste se fondait sur la distinction entre les « nobles (*waungwana*) » et les « esclaves (*watumwa*) » dans les Cités-Etats swahilies. Ce sont les poèmes des élites riches et lettrées, ceux des *Wauungwana*, qui nous sont parvenus et la poésie classique, qui a été choisie officiellement par les autorités socialistes, présente de manière paradoxale une tendance réactionnaire sur le plan de l'imaginaire politique (MULOKOZI, M., M., 1974). Sans doute aurait-il été plus facile d'abandonner le système de la métrique classique pour affranchir la nouvelle nation de cette période historique, ce qu'ont fait certains poètes, mais c'est l'autre choix, difficile, de la continuité historique qui a été fait officiellement. La poésie d'expression swahilie est riche et sophistiquée. Elle peut être considérée comme un atout dont il serait plus préjudiciable de se priver que de se

débarrasser pour la nouvelle nation swahilophone. Un poète tanzanien de renom, Euphrase Kezilahabi, qui expérimente les vers libres avec l'objectif affiché d'une émancipation africaine des règles de la métrique classique, considérée comme essentiellement inféodée à la métrique de la poésie arabe classique, ne figure pas parmi les membres de l'UKUTA, l'association nationale officielle des poètes d'expression swahilie.

D'autre part, le système colonial, qui remplace l'économie de la traite sous contrôle omanais, a été contemporain de la naissance des différentes théories du racisme scientifique qui entrent en contradiction avec l'existence d'une littérature écrite par des Africains. Ces dernières (mal-)mesurent dans les populations humaines différentes variables et identifient des races humaines, inégales entre elles et dotées de caractéristiques innées et distinctives, à la fois somatiques et psychologiques (GOULD, S., J., 1997). Sacleux prévient ses lecteurs de l'époque d'une trop grande surprise dans l'introduction de l'*appendice* (SACLEUX, C., 1939 : 1093 sq) qui referme son excellent dictionnaire swahili-français sur le texte en édition bilingue d'un des joyaux de la poésie classique d'expression swahilie, l'*Utenzi wa kiyama* « *Utenzi* de la résurrection générale ». Cette langue swahilie dotée d'une littérature et d'une poésie « riche et savante » (SACLEUX, C., 1939 : 1093) paraît comme une anomalie s'agissant, suivant les mots de l'époque, « d'une langue de Nègres » (*idem*). La richesse littéraire de la langue, c'est à dire la richesse intellectuelle des poètes, et la catégorie des « Nègres » ne vont pas de pair et sont même contradictoires ou apparaissent comme « étrange » (*idem*) quand elles sont présentes ensemble. Ce phénomène est pourtant là, manifeste, de la richesse littéraire de la poésie écrite en une langue africaine par des Africains. Il contredit et contrevient au paradigme scientifique de l'époque où sont dominantes différentes théories des races humaines. L'existence de la poésie d'expression swahilie heurte de front les prédictions de ces déterminismes biologiques quant aux capacités intellectuelles supposées inférieures des populations africaines. Au lieu de partir des faits pour construire les théories, différentes explications vont être générées pour conserver les théories déterministes de l'époque et modifier la perception des faits. C'est le cas de la théorie diffusionniste qui explique l'existence d'une poésie africaine de langue swahilie en situant l'origine à l'extérieur de l'Afrique. La nouvelle nation tanzanienne, par sa conservation des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie, doit également réfuter par l'exemple et dépasser ce paradigme du XIX^{ème} siècle. Bien qu'obsolète, il a laissé

des incertitudes, des humiliations, du ressentiment et parfois des haines dans les mémoires des populations africaines auxquelles il a voulu interdire , du fait de caractéristiques psychobiologiques putatives, la capacité de créer une poésie élaborée et écrite comme la poésie classique d'expression swahilie.

Conserver la métrique classique, c'est la « tanzaniser », montrer qu'elle a toujours été africaine²⁷⁴ en innovant dans les limites qu'elle impose. Créer en appliquant strictement les règles comme le fait Mnyampala, c'est à la fois percevoir les bénéfices d'une longue tradition poétique en langue africaine, bien implantée et comprise au Tanganyika, et ouvrir, avec l'UKUTA, l'une des voies de la définition nationale à un processus de la création poétique maîtrisé par des poètes africains. Il y a des formes de résilience dans la décision d'ancrer l'idée nationale à une langue africaine de riche tradition poétique précoloniale et dans ce processus de la créativité *ex materia*. Nous verrons que la création *ex materia* peut être considérée elle-même comme une réappropriation de la composition poétique en *kiswahili* et un retour imaginaire et politique à des modes précoloniaux, africains, de créativité artistique.

Les Cités-Etats swahilies s'égrenaient sur plus de deux milliers de kilomètres de côte, dont une grande partie du littoral tanzanien. Le *kiswahili* est bien tanzanien depuis des siècles (MASSAMBA, D., P., B., 2002 : pp 246-261). C'est une partie réduite du corpus poétique qui a franchi les siècles, le corpus en dialectes du Nord du *kiswahili*, mais les origines des poèmes s'ancrent dans les sociétés africaines qui les ont vu naître. Ils proviennent des chants et des danses africaines comme nous l'avons rappelé (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 25).

²⁷⁴ C'est une entreprise qu'il faut renouveler sans cesse et à laquelle nous contribuons par une approche comparative et formelle (Cf Etude comparative des métriques classiques arabe, persane et). La métrique classique swahilie, bien qu'utilisant un vocabulaire technique de la poésie et de la métrique majoritairement emprunté à la langue arabe, est autonome de la métrique de la poésie arabe ou persane classiques.

Mathias E. Mnyampala l'écrit lui-même des poésies dans sa composition inaugurale du style MTIRIRIKO qu'il a pourtant inventé :

« *Yaliimbwa na mababu, hao waliokuwoko* »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : 2)

« Elles furent chantées par les ancêtres, ceux qui furent ici »

La nation fondée sur la métrique classique est puissante, bien enracinée en dépit de sa toute nouveauté et en même temps est animée, à nouveau, par une pulsion de vie africaine qui se distingue dans ses techniques de compositions. Elles partent du pré-existant, le recyclent, le transforment et, de là, sont aptes à faire face au cours sans cesse changeant du monde. Cette façon d'écrire des poèmes pourrait être comprise, tout comme la genèse de la nouvelle nation swahilophone, comme une tentative réussie de redevenir soi dans les modes créatifs après une longue période d'aliénation coloniale. L'abolition des stéréotypes d'hier par des processus créatifs *ex materia* permet de concevoir la nation, non pas comme une essence mais comme un processus en devenir fondé sur le *kiswahili*, la métrique classique et ses transformations conservatrices des règles pré-existantes. Ce, en toute conformité avec les décisions politiques et l'idéologie officielle qui s'expriment dans les objectifs de l'UKUTA, l'association nationale des poètes, quant à la conservation de la métrique classique et au développement de la langue de la nation par la poésie et le théâtre. L'entrée du théâtre dans une nouvelle synthèse poétique de Mathias E. Mnyampala va être à l'origine de l'invention du genre NGONJERA.

5. NGONJERA « palabres » : création d'un genre poétique composite

Les poèmes de genre NGONJERA sont publiés peu de temps après la disparition, le 8 juin 1969, de Mathias E. Mnyampala, en 1970 et 1971 (MNYAMPALA, M., E., 1970 et 1971). Ce genre nouveau de composition poétique est émis depuis l'UKUTA, l'association nationale officielle des poètes qui est en charge de la promotion et de l'aménagement de la langue de la construction nationale, c'est à dire le *kiswahili*. Du vivant de Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 1-2) puis à titre posthume (Cf Distinctions à l'échelon national et leurs justifications) le genre NGONJERA sera systématiquement inclus au rang des justifications officielles des promotions de l'auteur en tant qu'« artiste national (*Msanii wa*

Taifa) » et que grand serviteur de l'Etat tanzanien et de sa construction nationale, honoré par la remise en 1994 de la médaille de la République Unie de Tanzanie. Mais en quoi ce genre NGONJERA, qui est considéré comme une « poésie officielle (*ushairi rasmi*) » par le politique (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 1), est-il si utile et significatif quant à la construction de la nouvelle nation tanzanienne ?

Notre approche, loin d'exclure de son champ de recherche les thématiques abordées par les poèmes, s'attache à décrire de manière formelle la métrique et la structure dialogique des compositions poétiques. C'est de cette manière que nous allons envisager la question d'une analogie ou d'une affinité entre les résultats de l'analyse formelle du genre NGONJERA et la définition de la notion nationale appliquée à la Tanzanie.

Le premier constat qui ressort de l'analyse formelle, métrique et dialogique, est celui de la ressemblance parfaite des poèmes du nouveau genre NGONJERA et des palabres poétiques (*MALUMBANO YA USHAIRI*) des poètes d'expression swahilie (Cf Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi* « Palabres poétiques »). L'UKUTA se montre fidèle à son objectif de « conserver (*kuhifadhi*) » (deuxième annexe uku1b) la poésie classique. Comme les palabres poétiques les poèmes de genre NGONJERA du livre I (MNYAMPALA, M., E., 1970) sont des palabres en vers structurés dans le genre SHAIRI classique. La strophe/*ubeti* présente le modèle que nous avons rencontré de manière si fréquente dans l'ensemble de nos descriptions de la métrique du corpus de Mathias E. Mnyampala, à savoir un quatrain de vers à hémistiches octosyllabiques.

Le nom du genre NGONJERA provient par ailleurs de la langue maternelle de l'auteur, le *cigogo*, où il désigne les palabres par leur dimension agonistique de controverse, de polémique (Cf Définitions du nominal '*ngonjera*'). C'est exactement le même cas pour le nominal swahili *malumbano* qui se fonde sur une dérivation de la racine verbale *-lumb-* signifiant : « *sema kwa nia ya kumteta mtu au kugombana naye* » (MDEE et al, 2009 : 249) soit « parler avec l'intention de s'opposer à une personne ou de se quereller avec elle ». Et le *Kamusi Kamili* « dictionnaire complet » du *kiswahili* de proposer une articulation entre cette dimension agonistique et le processus des palabres dans sa définition de l'entrée *malumbano* : « *majadiliano yanayoambatana na maswali na majibu na kutawaliwa na hoja zenye kupingana baina ya washiriki* » (MDEE et al, 2009 : 261), « débats s'accompagnant de

questions et de réponses qui sont dominés par des sujets conflictuels entre les participants ». Il n’y a pas de synonymes parfaits mais les nominaux *malumbano* (*kiswahili*) et *ngonjera* (*cigogo*) font référence de manière quasiment identique au même processus des palabres avec la même connotation polémique. Ainsi, il n’y a pas de nécessité d’emprunter un mot au *cigogo* pour désigner les palabres car le *kiswahili* dispose déjà d’un terme adéquat. Alors pourquoi l’avoir fait quand il s’agit de donner un nom à un nouveau genre de la poésie d’expression swahilie qui partage certaines caractéristiques avec l’institution poétique des palabres ?

C’est que justement, bien que le genre NGONJERA tire l’intégralité de ses caractéristiques métriques du genre SHAIRI classique appliqué à des palabres en vers, le genre NGONJERA manifeste des innovations. Donner un nouveau nom c’est manifester cette nouveauté dont Mnyampala est à l’origine. De manière symbolique, l’auteur choisit un mot venu de sa langue maternelle, le *cigogo*. Nous nous souvenons de la conception de la construction nationale qu’à Mnyampala et qu’il a exprimée dans sa biographie historique d’un puissant chef traditionnel *gogo* de la région de Dodoma impliqué dans la lutte anticoloniale, le *Mtemi Mazengo wa Mvumi wa Dodoma* :

« *Nyumba imara ilijengwa juu ya msingi uliofanywa imara na mafundi hodari na mahiri. Ndivyo vivyo hivyo taifa haliwezi kuundika ikiwa hakuna makabila. Makabila ya nchi ndio msingi wa taifa.* » (deuxième annexe mmd1)

« Une maison solide est construite sur une fondation qui a été affermie par d’habiles et ingénieux artisans. Ainsi, il en va exactement de même d’une nation qui ne peut être fondée en l’absence des tribus. Les tribus du pays sont la fondation de la nation [c’est moi qui souligne NDT]. »

Le nominal *ngonjera* (*cigogo*) désigne les palabres comme le nominal *malumbano* (*kiswahili*). En le faisant passer dans la langue swahilie pour désigner un genre poétique qui défend la construction nationale, Mathias E. Mnyampala applique une définition composite de la nation qui est un assemblage de « tribus (*makabila*) ».

C'est à dire une synthèse où les différents composants du mélange ne perdent pas leur identité propre, à la manière d'un collage ou d'une juxtaposition d'éléments hétérogènes. Mais tous les Tanzaniens vont utiliser des formes linguistiques et poétiques très ancrées dans la culture swahilie. C'est une force sur le plan politique qui s'appuie sur un capital littéraire et intellectuel préexistant.

De manière paradoxale, la tradition classique swahilie en étant portée au niveau national par Mnyampala et l'UKUTA – comme élément constitutif principal des NGONJERA – est le vecteur principal de la modernité politique tanzanienne. Elle passe par une synthèse conservatrice qui ne désorientera pas les Tanzaniens dans leurs traditions et cultures²⁷⁵ propres tout en permettant à la nouveauté politique constituée par l'unification nationale des territoires tanzaniens et le socialisme (*Ujamaa*) d'advenir. Nommer les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) classiques des poètes d'expression swahilie par un nom tiré d'une langue régionale c'est rendre manifeste la participation des groupes ethniques tanzaniens à la synthèse nationale aux yeux des membres de ces groupes ethniques-mêmes. Ce passage qui a pour point de départ la région de l'Ugogo devient symbolique des passages qui pourraient être effectués depuis les autres régions tanzaniennes, nombreuses, qui connaissent l'institution des palabres et la désignent avec leurs propres langues. En désignant par un emprunt au *cigogo* une institution sociale, celle des palabres, connue de nombreuses sociétés du pays, le remplacement du nom swahili *malumbano* par le nominal *ngonjera* devenu swahili permet aux Tanzaniens de se reconnaître dans la langue nationale. C'est une condition de la solidité de la grande traduction nationale par le *kiswahili* que de laisser ouverte la voie d'une interprétation régionale. Elle est particulièrement bien remplie par le choix de régionaliser le nom des palabres dans le *kiswahili sanifu* (standard). Nous avons vu que Mwangomango, lorsqu'il explore la question de la signification du nominal *ngonjera* retrouve le nom des palabres « *ikilumba* » de la région de Mbeya (sa région natale ?) et les « *malumbano* » de la tradition poétique swahilie classique de l'époque de Muyaka (MWANGOMANGO, TSY, 1971). C'est à dire que le dispositif d'intégration nationale des régions a un potentiel lorsqu'il est symbolisé par un nom régional, *ngonjera*, en

²⁷⁵ Le pays comprend actuellement 128 groupes ethnolinguistiques (source : http://www.ethnologue.com/show_country.asp?name=TZ) , consulté le 21 octobre 2012.

remplacement du nom swahili des « palabres » car il dessine en filigrane une carte de la Tanzanie où ces « palabres » existent. Nous voyons également que le politique, loin d'écraser les régions sous un rouleau compresseur swahilophone qui aurait pour but d'assurer une uniformisation nationale fait preuve d'ouverture symbolique en sélectionnant un nouveau genre poétique qui intègre un mot du *cigogo* de la région de Dodoma à la langue de la nation qui disposait de son propre terme.

Donner un nouveau nom au genre NGONJERA fondé, sur le plan des textes et de leur analyse formelle, sur les *malumbano ya ushairi* ou palabres poétiques indique également que Mathias E. Mnyampala va opérer d'autres transformations d'avec le genre classique. Il n'y a pas de création *ex nihilo* chez Mnyampala mais des mélanges dont nous allons étudier en détail la structure et leurs relations avec leurs composants de départ. Attention, supposer des composants de départ n'est pas supposer des composants purs. Les composants de départ – prenons pour exemple l'institution *gogo* du *ngonjera* ou la métrique traditionnelle des Swahilis – sont des états historiques résultant de dynamiques sociales. Ils n'ont pas existé de tout temps et en tout lieu et ils ont pu être eux-mêmes le fruit de mélanges à un moment antérieur. C'est le fait de prendre en considération un état à un moment donné qui pourrait donner une impression de figement dans notre méthode d'analyse qui se veut prendre en compte la dimension intégrative et composite dans la pensée nationale et la métrique des œuvres poétiques de Mathias E. Mnyampala. Nous préférons parler « d'intégration » et non de « métissage », de « transformations, conservations et compositions » et non « d'hybridation » car nous traitons d'objets culturels et non d'objets biologiques. Même utilisés comme des métaphores, les termes d'origine biologique véhiculent avec eux des logiques propres : évolution, croisements génomiques, sélection naturelle que l'auteur de cette thèse sait ne pas être à l'œuvre dans les objets culturels qui sont d'une nature tout autre. A savoir ici des œuvres littéraires ouvertes au mélange, à l'innovation sur la base du pré-existant et avec un respect de la règle qui résulte en une forme ouverte de conservatisme chez Mathias E. Mnyampala. Cette façon toute particulière d'intégrer différents éléments des cultures de Tanzanie, de produire du neuf dans le respect des traditions et de manière douce, acceptable par le plus grand nombre sera peut être une autre raison du choix fait par les dirigeants socialistes de l'époque de porter l'œuvre de Mnyampala au niveau national.

Les poèmes de genres NGONJERA de l'UKUTA partagent avec les palabres comme institution sociale des *Wanyaugogo* de Dodoma et les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) en vers de genre SHAIRI, les trois dimensions caractéristiques du processus des palabres. la dimension agonistique qui fait que c'est un conflit ou une opposition qui va générer et entretenir les mouvement des palabres. La dimension procédurale qui est le fait que bien qu'étant dans une situation d'opposition, les participants des palabres progressent ensemble. La dimension téléique qui est la finalité et le but des palabres, à savoir obtenir une solution consensuelle comme dénouement aux palabres et la restauration de l'harmonie du groupe en une réconciliation.

Comme poésie officielle mise au service de la construction et de la définition de la notion nationale, les poèmes de genre NGONJERA ancrent la nation dans le déroulement des palabres qui sont un processus de négociation et de résolution des conflits. Bidima parle d'une « juridiction de la parole » lorsqu'il s'agit de l'institution traditionnelle étudiée de manière générale à l'échelle du continent africain (BIDIMA, J.-G., 1997). Les palabres poétiques que reconstruit et met en scène Mnyampala dans sa reconstruction des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « poèmes de sagesse et palabres poétiques » (MNYAMPALA, M., E., c.1965) sont aussi une négociation collective des poètes en conflits au sujet de l'interprétation morale de la composition *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi qui les a déclenchés (Cf Structure dialogique formelle des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*)). C'est dans ce livret imprimé et devenu rare, que se laisse entrapercevoir pour la première fois l'articulation entre l'institution des palabres en vers et la construction nationale. Mnyampala, l'association des poètes tanzaniens qui fait paraître le livret et va devenir l'UKUTA ont un triple objectif politique : développer le *kiswahili*, construire la nation par la langue et la poésie et promouvoir le socialisme (*Ujamaa*). Les palabres en vers qui opposent au sujet d'un conflit privé les plus grands poètes d'expression swahilie tanzaniens de l'époque vont être utilisés comme la démonstration de l'unité nationale par la poésie et par le *kiswahili*.

Ces palabres en vers classiques sont un processus qui peut être mis au service d'une exemplification de la construction nationale. Le *kiswahili* qui est la langue dans laquelle s'oppose les poètes issus de différentes régions de Tanzanie, peut, à condition de respecter les règles connues de nombreuses sociétés africaines du déroulement des palabres, à condition de respecter le code d'éthique des poètes, être au fondement de l'union nationale.

Les palabres sont un processus collectif qui se fonde sur le conflit et progresse par une sorte de pari fait sur l'autre et son jugement vers une unification du groupe et un consensus fondé sur l'évolution du conflit, c'est à dire un dissensus. Les poèmes de genre NGONJERA présentent la nation tanzanienne d'une manière compréhensible par de nombreux Tanzaniens comme un dissensus qui aurait été le fruit des palabres nationales . Le *kiswahili* n'est pas une langue arrogante et s'est ouvert à un nom régional, le nominal *ngonjera* (*cigogo*) pour désigner le processus qui conduit à la synthèse nationale. Ces palabres s'assurent aussi d'un enracinement culturel et littéraire sur la longue durée en reprenant de manière strictement conforme dans le livre I (MNYAMPALA, M., E., 1970) la structure métrique des palabres poétiques des poètes d'expression swahilie (Cf Agencement et structure métrique des poèmes composant les palabres poétiques (malumbano ya ushairi)).

L'analogie entre les palabres réels et les palabres artificiels est poussée au point où les poèmes de genre NGONJERA présentent des structures dialogiques équivalentes à celles de dialogues didactiques, polémiques et dialectiques (Cf Description formelle des Ngonjera de l'UKUTA du premier livre (1970)). Pourtant une différence essentielle sépare les palabres réels de ces palabres artificiels ou *ngonjera* qui proposent aux lecteurs de les conduire à la synthèse nationale. Les palabres réels s'échangent entre des personnes tandis que les palabres artificiels s'échangent entre des personnages dans le livre I des poèmes de genre NGONJERA. Mathias E. Mnyampala poursuit son travail de composition et intègre dans la structure des palabres en vers des noms de personnages et des didascalies à la manière des textes des dialogues du théâtre²⁷⁶ européen. Par là, il remplace des personnes par des

²⁷⁶ La promotion du théâtre fait partie des objectifs de l'UKUTA. Par ailleurs, l'un de ses éminents membre et mentor, Julius K. Nyerere a traduit plusieurs pièces de Shakespeare en *kiswahili* comme *Julius Caesar* « Jules

personnages de fiction dont il est le créateur, avec les conséquences politiques que nous allons voir ci-après. Nous ne sommes plus dans le cas des palabres mais de leur reproduction par la création d'une polyphonie entre personnages qui s'opposent de manière fictive. Mnyampala applique l'objectif politique lié à la construction nationale qui est celui de la promotion du socialisme (*Ujamaa*) et de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967). Il se conforme également à la volonté de promotion de la langue nationale par la poésie classique mais aussi par le théâtre qu'annonce le programme de l'UKUTA dans les cartes de ses membres (deuxième annexe uku1b). Il opère *de facto* une synthèse de ces deux directions de la promotion du *kiswahili* en inventant un théâtre en vers classiques fondé sur le genre SHAIRI.

La culture de la nation est composite et la solidité de la tradition poétique classique lui permet d'intégrer des apports culturels étrangers comme le théâtre. Il s'agit aussi de produire un formidable outil de propagande. Les poèmes de genre NGONJERA sont écrits à destination des écoles tanzaniennes et ils diffusent pour certains l'idéologie officielle de la direction socialiste du pays. A la facilitation de la mémorisation du programme politique qu'autorisent les formes versifiées des poèmes, s'ajoute une dimension d'implication personnelle des écoliers qui sont invités à jouer comme des acteurs les dialogues de ces poèmes de genre NGONJERA. Nous imaginons l'effet didactique et persuasif de la représentation dans une école d'un poème comme *Hawa ndio watu gani ?* « ceux-ci sont quels gens ? » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 49-51) chez les écoliers qui recevront la grille d'analyse politique de la lutte des classes en jouant les personnages du capitaliste (*bepari*), du grand bourgeois (*bwanyenye*) et du grand propriétaire terrien (*kabaila*) (Cf Le ngonjera didactique implicite).

La construction raisonnée et volontaire des poèmes du genre NGONJERA comme outil de propagande est reconnue par Mathias E. Mnyampala qui en a fait l'une des manifestations de son engagement patriotique. Les autorités politiques qui lui décernent des distinctions à titre posthume, de la promotion au rang d'artiste national en 1987 à la médaille de la République Unie de Tanzanie en 1994, reconnaissent toute cette formidable efficacité du

César » (SHAKESPEARE, W., NYERERE, J., K., c1963) ou *Mabepari wa Venisi* « les marchands de Venise » (SHAKESPEARE, W., NYERERE, J., K., 1969).

genre NGONJERA au service de la construction nationale par la diffusion du *kiswahili* poétique. Le prix à payer en est la mort de l'esprit des palabres. En tant que négociation collective et contradictoire les palabres ne peuvent s'exercer qu'entre des personnes réelles. Aussi le dissensus final qui unifie les protagonistes dans une solution fondée sur l'expression et la reconnaissance du conflit comme fondement politique n'est pas donné au départ mais c'est le résultat, non-garanti, d'un processus. Dans les palabres artificiels ou *ngonjera* de l'UKUTA, le résultat est connu à l'avance. Il s'agit du texte de la déclaration d'Arusha qui est à la fois le discours fondateur et programmatique du socialisme tanzanien (*Ujamaa*). Mais la forme des palabres est respectée à la lettre dans les poèmes de genre NGONJERA du livre I. Mathias E. Mnyampala conserve le genre SHAIRI classique comme forme métrique des strophes/*beti* des répliques et entretient la fiction d'un dialogue agonistique entre les personnages suivant les types didactique, polémique et dialectique. Le poète joue sur tout les tons de l'imitation des palabres réels afin de renforcer la puissance persuasive de ses créations (Cf Description formelle des Ngonjera de l'UKUTA du premier livre (1970)). Par un effet de superposition qui permet une interprétation de ces palabres artificiels comme des palabres réels, leur fonction didactique est efficace et puissante. Les autres formes dialogiques que reproduit Mnyampala, les palabres polémiques et dialectiques, peuvent également être mises au service de l'éducation des masses car elles ne sont que la reproduction de la forme des palabres mais le résultat de la négociation reste fixé à l'avance (Cf Les *ngonjera (kiswahili)* et l'éducation populaire). La nouvelle nation se construit en entretenant l'illusion d'une négociation collective par des palabres composites recouvrant et intégrant différentes réalités sociales et culturelles qui préfigurent de manière sélective une synthèse nationale. Cette synthèse prend en compte à la fois l'histoire et les cultures : les formes littéraires de la culture swahilie, la culture juridique gogo comme indice de l'intégration des autres groupes ethniques et des apports artistiques européens.

Déclaration d'Arusha, forme minimale des palabres et invention d'un nouveau courant syllabique dans le genre SHAIRI

Le dernier composant du mélange inventé par Mathias E. Mnyampala que sont les *ngonjera* est le texte de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967). Dans le livre II des *Ngonjera* de l'UKUTA (MNYAMPALA, M., E., 1971) il va apparaître de manière si dominante qu'il conduit à l'effacement des autres éléments ou à leur transformation. Mnyampala adapte le texte et reprend littéralement les titres et l'organisation de la déclaration d'Arusha comme base de son deuxième livre. Sur le plan de l'imitation des dialogues des palabres que sont les poèmes de genre NGONJERA nous voyons qu'il devient impossible de procéder de la sorte. Le discours qui alimente les palabres du deuxième livre est un monologue et l'auteur ne peut reproduire la pluralité, même artificielle, des voix des personnages qui animaient les *ngonjera* du livre I.

De fait, il n'y a plus ni personnes, ni personnages dans ces *ngonjera* (Cf Dépersonnalisation des palabres dans les *ngonjera* du deuxième livre (1971)). La structure minimale des palabres est conservée en une segmentation arbitraire du monologue, ajoutée à la segmentation tirée des titres de la déclaration d'Arusha. Des parties successives sont isolées et identifiées par des lettres majuscules suivant l'ordre alphabétique. La voix unique d'une grande personnalité, celle du président Julius K. Nyerere qui prononce la déclaration d'Arusha en 1967, remplace dans une adaptation en vers les voix des protagonistes réels ou factices des palabres en vers précédents. Chaque élève pourra se l'approprier sous une forme versifiée en jouant une réplique identifiée par une lettre qu'il aura apprise par coeur et récitera avec ses camarades. Il y a bien eu des négociations à Arusha au sein du comité exécutif national de la TANU entre le 26 janvier 1967 et le 29 janvier 1967 qui ont conduit au texte de la déclaration (TANU, 1967). Mais il nous apparaît clair que la notion de palabres est vide de sens dans les conditions du monologue où elle est appliquée dans ce deuxième livre de *ngonjera*.

Saisissant l'occasion de l'irruption d'une modernité politique en Tanzanie qui se traduit dans ces « palabres » du livre II (MNYAMPALA, M., E., 1971), Mnyampala va accentuer le décrochage d'avec les palabres classiques en apportant une transformation d'un paramètre

classique. Son processus créatif demeure fondé *ex materia* sur le genre classique SHAIRI. C'est le paramètre de la longueur syllabique des vers et des hémistiches qui est modifié. De quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques nous passons à des vers plus longs, de vingt syllabes, divisés en hémistiches décasyllabiques. L'auteur manifeste une forme de liberté de sa création artistique à l'endroit où son texte est le plus contraint sur le plan politique. Un processus de construction nationale ne se réalise que rarement sans un certain degré de violence et d'embrigadement. De manière remarquable, c'est également dans l'expression qui nous apparaît potentiellement autoritaire de sa conception de la construction nationale dans le poème intitulé *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation » que le président Julius K. Nyerere s'affranchit sans les abandonner des règles de la métrique classique et crée, comme Mathias E. Mnyampala de manière *ex materia*, un genre néo-UTENZI sur la base de transformations métriques opérées sur le genre classique UTENZI (Cf Manifestations créatives dans le nouvel ordre graphique latin : le néo-Utenzi de J. K. N). Deuxième innovation d'avec la métrique classique, que partage le poème de Nyerere avec d'autres rédigés par des membres de l'UKUTA, il y a la présence d'une rime double. C'est à dire que des hémistiches entrent dans un rapport d'homophonie intégrale sur leurs deux dernières syllabes. Cette rime double porte précisément sur les deux nominaux, *abiria* « le passager » et *baharia* « le marin », qui permettent à Julius K. Nyerere de construire l'opposition entre capitalisme et socialisme. Sur le navire national, et à la différence du système capitaliste, chaque passager est aussi un marin (Cf (néo-)UTENZI).

Nous ne pouvons ici que proposer une interprétation de ces phénomènes concordants. Mais il nous apparaît que les poètes ne cessent de faire le rappel politique de la liberté retrouvée – de manière formelle, par des innovations fondées *ex materia* sur les règles de la métrique classique – lorsque le sens et le fond de leur message va dans le sens inverse. Celui d'une restriction apportée à cette liberté pour les besoins de la cause nationale. La liberté de parole, la liberté d'exprimer une opposition politique, qui accompagnent normalement le processus des palabres doivent ici trouver un cadre qui est celui d'une délicate construction nationale. Reste la forme métrique des poèmes pour exprimer la créativité individuelle sur la base des transformations de la métrique classique qui, elle aussi, constitue un cadre imposé, national et officiel.

6. Création *ex materia* et politique d'africanisation de la culture nationale

La création *ex materia*, comme une expression formelle de la liberté créative des poètes d'expression swahilie, suivant les contraintes politiques et métriques que nous venons d'envisager, assure également une fonction d'africanisation des modes de composition. Elle n'entre pas dans la dichotomie esthétique entre classiques et modernes. Car elle participe de ces deux pôles simultanément en prenant les règles classiques de la métrique de la poésie swahilie du XIX^{ème} siècle comme la base de transformations éventuelles. Ces transformations *ex materia* ne conduisent pas à des mètres en rupture esthétique avec les mètres anciens. Aussi les poètes ont le libre choix d'appliquer les règles classiques de manière strictement conforme et conservatrice de la langue dans son état linguistique ancien. La création *ex materia* constitue dans les années 1960 en Tanzanie une troisième voie de la composition poétique qui nous semble en manifester l'appropriation nationale. Ce mode de composition est présent dans différents arts, à différentes époques et n'est pas exclusivement africain dans sa répartition géographique. Nous le retrouvons dans les collages du début du XX^{ème} siècle de Georges Braque et de Pablo Picasso, qui avaient découvert à Paris l'art africain. Les *ready-made* de Marcel Duchamp pourraient aussi être considérés comme une forme minimale de création *ex materia*. L'objet est déjà là et ne subit aucune transformation matérielle. L'artiste intervient pour le choisir, lui donner une autre signification et le connecter avec l'institution muséale ou des galeries d'art. L'œuvre de 1917 intitulée *Fontaine* et ses reproductions agréées par Duchamp résultent d'une certaine manière d'une démarche artistique analogue à celle de Mathias E. Mnyampala lorsqu'il choisit de reconstituer les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) qui ont opposé les poètes d'expression swahilie. Comme Marcel Duchamp, Mathias E. Mnyampala trouve son objet déjà là et ne modifie pas la forme ou le contenu des poèmes de genre SHAIRI classique qui constituent le fil des palabres. Mais il les sélectionne et en change le contexte et le statut. La dispute privée qui anime les palabres en vers est exprimée au fur et à mesure de la publication dans des journaux des poèmes au sujet d'un scandale judiciaire et de son écho dans la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Mathias E. Mnyampala la présente dans un livret imprimé et publié par l'association²⁷⁷ des poètes d'expression swahilie de

²⁷⁷ Cette association sera remplacée par l'UKUTA.

Tanzanie (*Chama cha Washairi wa Kiswahili Tanzania*) comme des palabres nationaux qui démontrent le succès de la marche vers l'unité nationale (Cf Autour des palabres poétiques, l'inscription du projet de démonstration de l'unité nationale tanzanienne :). Un objet pré-existant, une séquence de poèmes classiques d'expression swahilie en dialogue les uns à la suite des autres, est repris tel quel et projeté à l'échelle nationale avec le statut d'une démonstration de l'unité nationale par la poésie classique de genre SHAIRI. D'autres exemples de création *ex materia* dans l'art occidental existent, la liste n'est pas exhaustive et elle comprend également des périodes plus anciennes. L'époque médiévale connaît aussi ces phénomènes de par la circulation, la recopie et l'enrichissement des textes par des processus créatifs qui de fait travaillent sur la base des textes pré-existants, les transforment dans la continuité. Le développement entre 1170 et 1250 du cycle de poèmes du *Roman de Renart* en est un exemple où le résultat de nombreux ajouts et réécritures *ex materia* est un « recueil, incohérent et chaotique²⁷⁸ ». Ce cycle ne tire son unité que du développement d'un noyau initial de textes par la création *ex materia*.

C'est le risque couru par un trop grand éclectisme et l'absence d'une direction sélective. Dans la Tanzanie socialiste du milieu des années 1960, l'UKUTA sera là pour définir les limites de la création *ex materia* et contrôler l'orientation idéologique des poèmes. Les pratiques du collage, du *ready-made* comme les modes d'écriture médiévaux du *Roman de Renart*, trouvent un écho et une ressemblance – de par leurs capacités d'intégration et de transformation, matérielle et/ou symbolique des éléments matériels ou immatériels pré-existants - avec des techniques artistiques traditionnelles d'Afrique de l'Est, sans qu'il soit nécessaire de supposer une analogie et une parenté autre que formelle. Mais que signifie alors une « africanisation » de la définition artistique nationale dans ce contexte où il nous semble clair que la création *ex materia* n'est pas un trait distinctif de l'africanité en art ?

La création *ex materia* en Tanzanie n'est pas non plus un déterminisme culturel de l'expression artistique. Des artistes, des écrivains, des poètes tanzaniens d'expression swahilie ne suivront évidemment pas ce mode de composition. En 1971, l'œuvre de propagande du deuxième livre des *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E.,

²⁷⁸ Source : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/œuvre/Renart/140658> (consultée le 24 octobre 2012).

1971) déploie son adaptation du texte de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967) en vers de genre SHAIRI dans un nouveau courant syllabique des quatrains à hémistiches décasyllabiques composé *ex materia* sur la base d'une transformation du courant classique octosyllabique. Elle est reconnue officiellement. Cette même année, Euphrase Kezilahabi fait paraître un roman intitulé *Rosa Mistika* (KEZILAHABI, E., 1971) sur les presses de l'EALB, l'ancien bureau colonial de littérature est-africaine. L'auteur qui refuse la versification classique comme un stigmate de la colonisation arabe de la littérature swahilie (MULOKOZI, M., M., 1974) écrit un livre où la dégradation et la destruction progressives de la vie d'une jeune femme, sous l'effet de la pression négative de l'environnement social, montre déjà certains fléaux de l'époque comme l'alcoolisme, la corruption, la misère économique et morale et la prostitution. Ce qui nous mènera au suicide de Rosa et sa comparution, en compagnie de son père alcoolique et violent Zakaria, également décédé dans des circonstances tragiques et brutales, devant « Dieu (*Mungu*) » qui parle le *kiswahili* et le latin à la manière des missionnaires chrétiens. Cette dernière partie du roman est écrite comme un dialogue de théâtre. Ce qui en fait une œuvre composite comme les *ngonjera*, mais contrairement à ces derniers, *Rosa Mistika* n'assure pas une synthèse du roman et du théâtre mais un passage séquentiel d'un genre littéraire à l'autre. Les *ngonjera* synthétisent le genre littéraire de la poésie classique sur la base du mètre du genre SHAIRI, transformé ou non, et celui du théâtre. La création *ex materia* est ouverte à l'irruption de la nouveauté, elle rassemble et permet aussi de ne pas couper les racines de la poésie d'expression swahilie classique. Avec le roman de Kezilahabi, nous sommes loin de l'idéologie officielle et des objectifs de l'association nationale des poètes, l'UKUTA, qui promeuvent la métrique classique, ses transformations selon une allure *bantu* et la déclaration d'Arusha. Ce roman irait plutôt dans le sens d'une déstructuration nationale, de par son récit, de par l'absence de mètre. Mais il nous indique que la création *ex materia* n'est pas l'horizon artistique prédéterminé culturellement de tout auteur tanzanien. Il va s'agir d'une direction volontaire et de la construction d'une opposition symbolique entre culture nationale et culture coloniale.

L'africanisation est une attitude politique. Les modes de créations *ex materia* rejoignent des pratiques artistiques traditionnelles qui vont pouvoir être opposées à la culture occidentale comme des symboles de l'anticolonialisme et de l'indépendance. Comme les différentes

couleurs d'un drapeau n'appartiennent pas à une nation particulière mais sont significatives dans l'assemblage officiel qui en est fait et dans le rattachement de chacune de ses couleurs à une caractéristique nationale, les processus créatifs *ex materia* en poésie peuvent être sélectionnés dans la poésie officielle et rattachés à ces pratiques artistiques traditionnelles tanzaniennes. Dans cette construction symbolique, bien que nous avons vu que la culture occidentale connaît la création *ex materia*, cette dernière est perçue au travers du prisme colonial dont le système politique autoritaire est représenté comme un vecteur d'une attitude académique en art. A l'autoritarisme du développement colonial du Tanganyika et du développement du premier espace swahilophone tanganyikais correspond une normativité artistique classique. La création *ex materia* permet de dépasser le classicisme colonial dans le passage des mètres anciens de la poésie swahilie sans avoir à payer le prix d'un abandon de ces mètres et de l'expression d'une modernité représentée également comme occidentale. La nationalisation des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie représente la conservation et les transformations *ex materia* de ces mètres comme une restauration identitaire et une désaliénation. Ces processus créatifs *ex materia* en poésie sont opposés à l'académisme colonial parce qu'ils rejoignent des pratiques bien identifiées dans la région dans le domaine de la sculpture et des scarifications rituelles de la peau (EWEL, M. et al, 2001 : pp 29-42). C'est à dire à des arts rituels africains dont les modes de création *ex materia* vont se retrouver en poésie à partir des années 1960. Ces modes viendront à l'appui de la composition d'une poésie stable, enracinée et en même temps souple sur le plan de la métrique formelle et capable d'accompagner la modernité politique. En particulier dans des poèmes de Mathias E. Mnyampala et d'autres poètes en lien avec l'UKUTA comme le président Julius K. Nyerere (*vide supra*). C'est une façon forte formellement de dépasser la conception classique des passeurs coloniaux des textes et de symboliser une réappropriation culturelle. Cette attitude d'africanisation de la composition poétique par des processus créatifs *ex materia* est encouragée par l'association officielle des poètes tanzaniens, l'UKUTA.

Elle nous indiquerait un contexte d'interprétation de cette partie de la définition du premier objectif de l'UKUTA :

« <i>Kuhifadhi na kustawisha lugha</i>	Conserver et faire prospérer la langue
<i>ya Kiswahili fasaha na Ushairi wake.</i>	swahilie littéraire et sa Poésie.
<i>Kukuza Kiswahili</i>	Faire grandir le <i>kiswahili</i>
<i>kwa mwendo wa Kibantu [...]</i>	selon une allure <i>bantu</i> [...] »

(deuxième annexe uku1b)

La difficulté d'interprétation de ces phrases ne réside pas dans l'apparent paradoxe entre le fait de « conserver (*kuhifadhi*) » la langue swahilie littéraire et la poésie d'expression swahilie et de la « faire grandir (*kukuza*) » en même temps. Nous avons vu que la création *ex materia* permet justement d'envisager une innovation poétique fondée sur les règles pré-existantes et leurs transformations éventuelles, productrice de compositions qui continuent de respecter ces règles du fait de cette relation formelle. La conservation et l'innovation, le développement de formes nouvelles de la métrique ne sont pas antinomiques dans ces conditions. C'est la direction dans laquelle la poésie d'expression swahilie est incitée officiellement à se développer qui nous est d'une interprétation délicate. Le nominal *bantu* désigne une famille de langues. De ce fait, le caractère *bantu* d'une chose n'a pas d'autre sens que linguistique²⁷⁹ et il est difficile de percevoir la façon dont une poésie peut-être *bantu* en dehors de son caractère swahilophone. Au nombre de quatre-cents environ, ces langues, parmi lesquelles figure le *kiswahili*, se répartissent au Sud d'une ligne qui va du Nord-Ouest du Cameroun au Sud de la Somalie suivant leurs frontières actuelles (ALEXANDRE, P., 1981a : pp 351-397).

²⁷⁹ Le fait linguistique est l'existence d'une famille de langues dites *bantu* qui est le fruit d'un travail théorique, toujours en cours, de comparaison des langues. La forme reconstruite *bantu* signifie « les gens, les hommes, les personnes » dans la plupart de ces langues sous des formes phonologiques variées. En *kiswahili*, la forme nominale est *watu* pour une signification équivalente. Il s'agit d'une pente glissante sur le plan épistémologique et nombreux sont les auteurs et les locuteurs eux-mêmes qui traitent d'une unité autre que linguistique du peuple *bantu*, de la civilisation *bantu*, de la philosophie *bantu*, etc., suivant des constructions symboliques postérieures à la découverte de la famille de langue, intégrées à des représentations sociales et à effet rétrospectif.

Le développement de la poésie « selon une allure *bantu* » pourrait donc signifier que la poésie swahilie, comme la famille des langues *bantu*, va être le trait d'union entre des groupes ethniques qui ne sont unifiés que par cette famille des langues *bantu*.

La majorité des Tanzaniens a une langue *bantu* pour langue maternelle. La direction du développement poétique national en langue swahilie se situerait donc dans un affichage symbolique de l'unité et de l'intégration des cultures artistiques de ces différents groupes ethnolinguistiques. La question des processus créatifs *ex materia* en métrique permet peut-être d'envisager comment est réalisé cet objectif de développement de la poésie swahilie selon une allure *bantu*. Si les processus créatifs *ex materia* sont conçus comme une caractéristique répandue et partagée dans un nombre important de pratiques artistiques traditionnelles des différents groupes ethniques du pays, dont la plupart ont une langue *bantu*, ils permettent alors de marquer symboliquement, dans la transformation de la structure-même des mètres, une africanisation des processus créatifs.

Comme la projection du nominal *ngonjera* (*cigogo*) dans le lexique de la langue nationale était un signe de la possibilité d'une interprétation régionale de l'institution nationale des palabres ou *ngonjera* de l'UKUTA, la manifestation d'un processus créatif *ex materia* dans la poésie swahilie seraient le signe d'une allure conçue comme « *bantu* » dans la métrique formelle, ses transformations et ses conservatismes. Elle permet aux Tanzaniens de se reconnaître dans la poésie de la langue nationale. Non pas dans la langue mais dans des processus créatifs dont ils ont pu avoir l'expérience dans les arts rituels ou traditionnels de leur propres groupes ethniques et les transformations éventuelles de leurs manifestations. Les processus de création *ex materia* peuvent être *bantu*, non pas au sens strict car ce mot ne convient proprement qu'à des désignations linguistiques, mais comme un lien et un trait culturel partagé entre les pratiques artistiques traditionnelles des populations de langue *bantu* de la nouvelle nation tanzanienne.

C'est l'image de l'unité²⁸⁰ et de l'unification d'une population africaine en dépit de l'extraordinaire hétérogénéité ethnolinguistique du pays et de l'absence d'un sentiment national commun avant la création du Tanganyika puis de la Tanzanie après l'union avec Zanzibar.

D'une certaine manière, l'adjectif *bantu* peut aussi être compris dans la qualification d'une affirmation et de l'invention d'une culture nationale, générale, par opposition à la culture coloniale. C'est une expulsion de l'anglais et de formes d'impérialisme culturel qu'exprime Mathias E. Mnyampala dans son introduction au deuxième livre des *ngonjera* dans un courant syllabique nouveau du genre SHAIRI. Mathias E. Mnyampala lie la définition de la culture africaine nationale et l'idéologie socialiste dans sa présentation du poème qu'il nomme « *Ushairi [...] wa Azimio la Arusha na Utamaduni wa Taifa* » (MNYAMPALA, M., E., 1971 : 3), « poème de la déclaration d'Arusha et de la culture nationale ». Les premières strophes égrènent en les numérotant les différents points de l'idéologie politique officielle et de l'organisation économique de la Tanzanie socialiste. C'est le cinquième point qui entame les questions culturelles de l'expression africaine d'une culture nationale. Avec ceux qui vont le suivre, jusqu'au chiffre 7, la logique partagée est celle d'une identification des points communs aux différentes cultures traditionnelles qui forment la culture nationale et le rejet total des habitudes coloniales prises par les Tanzaniens. A ce titre, l'africanité des musiques nationales et du vestiaire est définie dans leur opposition qualitative à la culture coloniale. Elle ne procède pas d'une description objective de ces objets culturels.

²⁸⁰ Cette unité est problématique car l'adjectif employé est « *bantu* ». Il désigne *stricto sensu* la plupart des langues maternelles des Tanzaniens. Mais des citoyens sont exclus de cette définition nationale. Il y a des langues africaines très minoritaires comme celle de la famille *khoisan* en Tanzanie. La minorité d'origine indo-pakistanaise est mise entre parenthèses. Des populations nomades de langue nilotique, comme les Maasaïs, ne sont pas non plus prises en compte.

Les points communs aux différents groupes ethniques sont identifiés en *kiswahili* pas des notions générales comme les « musiques (*ngoma*) », les « vêtements (*mavazi ; nguo*) » dont l'interprétation est laissée libre à chaque groupe ethnique particulier :

« *Nakutungia mizani kumi, kumi na kumi ni ishirini* » Je compose pour toi dix mesures, dix plus dix font vingt

Tamaduni zetu tuzihami, zilizoshushwa na wakoloni Nos cultures protégeons-les, qui ont été dégradées par les colons

Tuzienzi kwa wema na nyemi, kila fani ya utamaduni Honorons-les de bonté et de bonnes choses, chaque type de culture

Tangu hivi sasa zindukeni, utamaduni wetu kufanya Dorénavant délivrez-vous, pour notre culture bâtir

[...]

Kwanza Azimio la Arusha, wenyewe tulitangaze sana D'abord la déclaration d'Arusha, nous-mêmes l'avons beaucoup annoncée

[...]

Pili twondoe ukabaila, na ubepari na kadhalika Deux supprimons la féodalité, le capitalisme *et caetera*

[...]

Tatu tuikateni mirija, tuwaondoe hao makupe Trois faisons cesser l'exploitation, décollons-les ces tiques,

[...]

Nne ni Ujamaa Vijijini, hili ndilo jambo lenye tija Quatre c'est la villagisation, ceci est une affaire productive

[...]

Tano tuondoe Kiingereza, kinachokifuja Kiswahili

Cinq repoussons l'anglais, qui perturbe le *kiswahili*

Lugha yetu tamu wakabeza, ikawa wao hawaijali

Notre délicieuse langue ils méprisèrent, et ils ne s'en préoccupèrent plus

Nani yao atabembeleza, tuifukuze kifiliali?

La leur qui la choiera, chassons-la de suite ?

Tangu sasa tuache ijali, na kuidumisha tukifanya

A partir de maintenant cessons d'y penser, et perdurons dans cette action

Sita hiyo ngoma yao dansi, ngoma iliyojaa aibu

Six leur musique de danse, une musique qui est remplie de honte

Ona mfano wake na jinsi, wanetu inavyowaghilibu

Regarde l'exemple et la manière, nos enfants dont elle les malmène

Bibi Amina na Willi Jonsi, vile wanyonyanavyo mabubu

Madame Amina et Willi Jonsi, de même comme ils s'exploitent en silence

Tangu leo tuitie gubu, wana wetu wache kufanya

A partir d'aujourd'hui appelons la un tourment, nos enfants qu'ils arrêtent de le faire

<i>Tunazo ngoma zetu wenyewe, ni ngoma nzuri za heshima</i>	Nous avons nos propres musiques, ce sont des musiques belles et dignes
<i>Ngoma hizi nazihifadhiwe, tangu wana hadi kina mama</i>	Que ces musiques soient conservées, depuis les enfants jusqu'à la maman
<i>Ngoma chafu zao zichukiwe, hazina heshima ni unyama</i>	Leurs musiques sales qu'elles soient détestées, elles n'ont pas d'honneur c'est de la bestialité
<i>Tangu hivi twache hizo ngoma, zatulemaza tukizifanya</i>	A partir de maintenant abandonnons ces musiques, elles nous dégradent lorsque nous les jouons
<i>Saba yatazameni mavazi, vijana wetu wamelemaa</i>	Sept regardez les vêtements, nos jeunes sont embarrassés
<i>Mabinti nao wao mashangazi, zile taiti wanazovaa</i>	Les jeunes femmes et leurs tantes, ces [habits NDT] serrés qu'elles portent
<i>Utacheka utoe machozi, zimebana na kuig'ang'anaa</i>	Tu rireras aux larmes, ils serrent et flétrissent
<i>Tangu leo bora kukataa, hizo nguo fupi kuzifanya</i>	A partir d'aujourd'hui mieux vauds refuser, ces vêtements courts de les porter

<i>Tuna nguo za ulimbwende, nguo za mapana na marefu</i>	Nous avons des habits élégants, des habits larges et longs
<i>Zivutazo watu wazipende, zenye heshima na utukufu</i>	Qui attirent les gens qui les aiment, qui ont de l'honneur et de la grandeur
<i>Vipi tuvae nguo kipande, mahali pa heshima hukifu</i>	Comment porter un morceau d'habit, les endroits de l'honneur de ne pas couvrir
<i>Tangu sasa tuzikashifu, uwe mwiko kwetu kuzifanya</i>	A partir de maintenant faisons-en un scandale, que ce soit un tabou chez nous de les porter
[...]	
<i>Viguo vifupi chojoeni, nchini vyatuletea fedheha</i>	Les vêtements courts oubliez, au pays ils nous apportent la gêne
<i>Taifa letu li mashakani, siku hizi halina furaha</i>	Notre Nation est dans les soucis, ces jours-ci elle n'est pas heureuse
<i>Vijana kugeuka shetani, wavaapo nguo za karaha</i>	Les jeunes de se transformer en diable, lorsqu'ils portent des vêtements dégoûtants
<i>Tangu sasa muache ujuha, tabia za kigeni kufanya</i>	A partir de maintenant laissez la naiserie, les comportements étrangers de manifester »

(MNYAMPALA, M., E., 1971 : pp 3-6 et deuxième annexe Introduction du 18 septembre 1968)

Ce retour aux cultures africaines, dans une description générale définie par opposition, en parallèle de l'indépendance politique de la nation africaine pose cependant problème dans son caractère autoritaire éventuel. Mnyampala se prononce en effet pour la répression, par le contrôle social, des pratiques culturelles arrivées avec la colonie, en particulier dans le domaine du contrôle des corps. Ce qui fait que l'africanisation se présente ici comme un néo-conformisme. En même temps qu'elle exprime la libération des populations africaines de l'oppression et de l'aliénation coloniale, elle se montre oublieuse des libertés individuelles. Mais cette rigidification du message politique et la volonté de contrôle qui s'expriment dans le domaine des corps, de leur expression et de leur apparence, notamment celles des corps des femmes, reçoivent un contrepoint dans la forme métrique du texte qui est celle d'un nouveau courant syllabique composé pour l'occasion par Mnyampala.

De manière particulière la fermeture qui s'exprime dans le domaine corporel et l'ouverture métrique du poème sont basées sur la même logique d'africanisation. Mais les effets de cette logique seraient identiques en poésie dans le cas des poètes qui innovent au point de s'affranchir de toute métrique. Ils ne sont pas acceptés par la conception officielle de la construction nationale. C'est ce qui fait que l'UKUTA a pu être perçue comme « traditionaliste » et prônant « la remise en valeur des anciennes traditions swahilies » du fait de l'interprétation du socialisme tanzanien de la « culture africaine intrinsèquement socialiste » (LEGUENNEC-COPPENS, F. *et al*, 1998 : 70). Cette affirmation est fautive sur le plan de la métrique formelle des textes car elle ne prend pas en compte la possibilité de cette troisième voie de la créativité poétique qu'est la création *ex materia*. L'UKUTA est une institution conservatrice, nous voyons ce qu'il en est dans le domaine de la conception de l'apparence des corps tanzaniens. L'association officielle des poètes tanzaniens d'expression swahilie est effectivement en charge de la conservation, de la diffusion et de la promotion des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie du XIX^{ème} siècle. Mais l'attitude classiciste correspond justement à une forme d'altérité venue de la philosophie esthétique occidentale quant à cette « culture africaine » où les modes de compositions créatifs *ex materia* sont très répandus en Tanzanie. Il y a donc une place immense laissée libre à l'innovation esthétique, par ce processus d'africanisation politique de la conception-même de l'acte artistique qu'ont les membres de l'UKUTA. Les poètes qui composent des poèmes en vers libres sont rejetés au même titre que les jeunes femmes qui portent des vêtements

trop courts ou trop serrés. Parce que ces pratiques, artistiques, vestimentaires, ne sont pas est-africaines et viennent de la colonisation dont il convient de se libérer dans tous les domaines. Ceci pose un problème car la liberté individuelle, la créativité artistique reçoivent une limitation claire dans la direction qui leur est imprimée. Mais l'expression de nouveaux modes d'être, de paraître, d'écrire est laissée ouverte dans le cadre *ex materia* des cultures africaines pour les corps et des mètres classiques pour la poésie d'expression swahilie. Le poète le dit dans son ouvrage classique du *Diwani* dans le poème de genre SHAIRI intitulé *Ulimwengu ni Sarabi* « le monde est un mirage » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 115-116), c'est la réalité même du monde qui est faite de transformations irrépressibles :

<i>« Ulimwengu si pungufu, hubana vidhabidhabi,</i>	Le monde n'est pas faible, il torture les calomniateurs,
<i>Huangusha watukufu, huyeyushwa kwa kalibi,</i>	Il fait tomber les glorieux, il est fondu avec un four,
<i>Daima ni badilifu, kama kanga za mabibi,</i>	C'est un changement perpétuel, comme les robes des dames,
<i>Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.</i>	Le monde est un mirage, il brille et disparaît. »

L'image des motifs sans cesse renouvelés des robes des femmes africaines nous renvoie à cette liberté de création *ex materia* qui est consubstantielle des cultures artistiques est-africaines telles qu'elles font l'objet d'une représentation générale à usage politique dans l'idéologie officielle. L'UKUTA n'a pas une position traditionnaliste dans le sens d'un figement des formes autorisées pour la création artistique mais dans celui de la restauration d'une dimension est-africaine dans la culture nationale par les processus créatifs *ex materia*. Ces processus sont précisément générateurs d'une innovation poétique possible comme d'une reproduction à l'identique des formes. Nous pensons aux figures des kaléidoscopes (ROY, M., 2007b : 9) et avons évolué dans notre conception. Le monde est un four nous prévenait Mnyampala. Les formes se fondent, se transforment, se recomposent. Il n'y a pas un nombre limité de formes au départ comme dans ces instruments d'optique. Mais comme eux, la création *ex materia* propose, ou non, du neuf sur la base du pré-existant

et de ses transformations éventuelles. C'est une particularité intrinsèque des processus créatifs *ex materia* que d'établir des relations avec des objets matériels ou immatériels pré-existants. Cherchant à caractériser les influences sous-jacentes à la créativité dans l'art africain précolonial, colonial et postcolonial (urbain, traditionnel et international), Adejumo développe la notion de « Philosophies transformationnelles » qu'il définit par de nombreux exemples (FALOLA, T. *et al*, 2002 : pp 165-189). Cette notion est proche de ce que nous décrivons par la notion de processus créatifs *ex materia* mais elle se situe du côté de l'intention créative qui précède l'acte de création artistique tandis que notre propre notion provient d'une description formelle des conservations et transformations des mètres classiques. Nous tentons de retrouver des processus créatifs par les traces qu'ils ont laissés dans les textes telles que nous pouvons les décrire formellement. Pour Mnyampala, pour l'UKUTA, pour l'idéologie officielle les formes de départ qui constituent la base de la composition sont sélectionnées. Les influences culturelles étrangères ne sont pas rejetées en tant que telles dans cette forme de synthèse composite et mouvante nationale, centrée sur le *kiswahili*, mais il y a un besoin de définir la culture nationale par opposition à la période coloniale. Le théâtre européen est accepté et promu par l'UKUTA pour la construction nationale. La sélection se fait sur une base éclectique comme dans l'art africain de la sculpture traditionnelle qui est capable d'intégrer les symboles contraires, le jeune et le vieux, le masculin et le féminin dans une même composition. Tout comme il utilise des matériaux différents, le cuir et le bois, le verre et le fer, la peau, les dents et les os d'animaux, des fourrures et des plumes, des matières végétales, des terres de couleur (EWEL, M. *et al*, 2001 : pp 29-42) mais aussi du plastique, des fibres de verres et de la barbotine (FALOLA, T., 2002 : 181). L'innovation *ex materia* ne repose pas sur le même principe qu'un kaléidoscope où un nombre limité de formes produit un nombre, certes important, de combinaisons également limitées. L'art africain traditionnel a une capacité d'intégration ouverte à des formes nouvelles, des objets hétérogènes, qui rendent le nombre de formes de départ indéterminé. De même, les scarifications de la peau sont composées sur la base de motifs prédéterminés, qui sont reproduits tels quels ou transformés en un nombre indéfini de combinaisons.

La créativité *ex materia* se montre, dans le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala, dans sa capacité éclectique à recycler les formes pré-existantes, les assembler et les mélanger dans des nouvelles œuvres. Elle se manifeste également dans sa capacité à reproduire à l'identique les règles de la métrique classique ou à les transformer. Le potentiel créatif dans le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala s'appuie sur ce type de transformations des règles pré-existantes et est renforcé par la possibilité d'ajouter au nombre des règles de départ en composant des poèmes avec de nouveaux éléments hétérogènes. Cette triple capacité d'intégration, de conservation et de transformation se manifeste dans le genre NGONJERA qui réunit et assemble la structure de dialogues de théâtre avec les palabres poétiques en vers de genre SHAIRI de la poésie classique d'expression swahilie. L'africanisation des processus créatifs permet aussi d'intégrer des textes politiques neufs comme celui de la déclaration d'Arusha ou des éléments hétérogènes par la superposition de l'institution traditionnelle des palabres des *Wanyaugogo* sur ces palabres poétiques en vers et le théâtre. C'est une altérité esthétique qui se manifeste et s'exprime à nouveau de manière visible, après la période coloniale. Mugyabuso M. Mulokozi établit un lien entre ces processus créatifs *ex materia* et une influence sur l'art est-africain d'un substrat religieux profond ou « religion africaine traditionnelle » (*idem*). Dans ce paradigme où les morts ne sont pas morts et continuent d'influencer le cours quotidien du monde des vivants, l'idée de construire la nation sur la table rase du passé apparaîtrait comme folle ou anticulturelle. Avec la création *ex materia* se serait alors une dimension spirituelle fondamentale qui passerait dans l'imaginaire national tanzanien. Comme un enracinement supplémentaire de la nouvelle nation dans le long cours historique et des périodes précoloniales. Elle assurerait aussi à la construction nationale une très grande plasticité et la possibilité d'une adaptation intrinsèque à la nouveauté et à la modernité. Dès le début des années 1960, nous retrouvons dans le *Diwani ya Mnyampala* « *Diwani* de Mnyampala » (MNYAMPALA, M., E., 1963) des caractéristiques qui témoignent d'une transformation du principe de l'anthologie poétique d'expression swahilie. Dans la tradition classique, le *Diwani* est le recueil de poèmes d'un auteur unique qui est effectué et agencé par cet auteur-même en une sorte de chef d'œuvre (*Cf* Structure métrique du *Diwani ya Mnyampala*). Le *Diwani* de Mnyampala est pourtant un ouvrage duel, masculin et féminin, composé des poèmes de Mathias E. Mnyampala et de Mary Mangwela Mnyampala, sa seconde épouse. La dérogation a été tenue secrète, nous l'avons vu et a été en même temps annoncée. Le corpus poétique de

Mathias E. Mnyampala, qui a fait l'objet de reconnaissances officielles et constitue une poésie officielle au service de la construction nationale, présente les caractéristiques d'une œuvre classique et simultanément des caractères interprétables comme une africanisation du processus créatif par l'introduction de la création *ex materia*.

La nouvelle nation swahilophone qui reprend la culture poétique classique d'expression swahilie comme un facteur de puissance, manifeste son est-africanité retrouvée par les modes de création poétique *ex materia* qui sont sélectionnés par le politique. Le corpus poétique classique témoignait déjà des possibilités d'une innovation individuelle des poètes au sein des règles de la métrique (SHARIFF, I., N., 1988 : 48). Les processus créatifs de Mnyampala retrouvent cette logique en créant de nouveaux motifs portés à l'échelle de la nation tanzanienne sur la base des motifs classiques. Des transformations douces, en forme de micro-ruptures des modèles et pratiques classiques, sont autorisées. Elles offrent à la nation des degrés indispensables de liberté au moment où l'unification territoriale et la présence d'une idéologie officielle risqueraient d'appauvrir la culture nationale fondée sur le *kiswahili* et sa poésie. Avec les mètres classiques de la poésie d'expression swahilie, les processus créatifs *ex materia* à l'œuvre dans le corpus de Mathias E. Mnyampala, constituent un enracinement profond dans un imaginaire africain de la créativité artistique de la nouvelle nation tanzanienne. Ils lui garantissent la possibilité d'une intégration en *kiswahili* des caractéristiques communes aux cultures régionales dans une synthèse ouverte, composite et compréhensible par les Tanzaniens. La synthèse va être cependant sélective et toutes les créations suivant le mode composite n'y sont pas automatiquement admises.

C. Religion et politique : le fondement théologique de la TANU et de la déclaration d'Arusha

Mathias E. Mnyampala est un poète militant engagé pour la TANU et la construction socialiste de la nation tanzanienne. En tant que président jusqu'en 1966 de l'association officielle des poètes, l'UKUTA, il assurera un rôle de cadre dans la promotion de la poésie d'expression swahilie socialiste. La poésie classique où ses transformations *ex materia* diffusent la langue nationale et contribuent à la création d'un sentiment national chez les Tanzaniens. C'est un art ancien, prestigieux qui sait s'adapter à la modernité politique sans perdre l'identité de ses mètres. L'action et l'œuvre de Mnyampala seront reconnues par les autorités tanzaniennes successives qui le distinguent à titre posthume. Mathias E. Mnyampala est un artiste national. Son invention du genre poétique NGONJERA a été très bien accueillie par le politique. Rashidi M. Kawawa, le second vice-président de Tanzanie rédige la préface unique des deux livres de *ngonjera* qu'il considère comme une « poésie officielle (*ushairi rasmi*) » (MNYAMPALA, M., E., 1970 et 1971 : 1). Le deuxième livre de poème de genre NGONJERA de Mathias E. Mnyampala est un formidable outil de propagande que le second vice-président appelle à utiliser comme support des enseignements dans toutes les écoles de Tanzanie. Les poètes d'expression swahilie ont été convoqués à la présidence, le 6 juin 1968, par le président Julius K. Nyerere qui leur a donné pour consigne de diffuser la déclaration d'Arusha par la poésie (MNYAMPALA, M., E., 1971 : 3).

Mathias E. Mnyampala applique cette directive lorsqu'il invente le genre NGONJERA. Le deuxième livre de *ngonjera* (MNYAMPALA, M., E., 1971) est une adaptation en vers du genre SHAIRI de la déclaration d'Arusha. Le texte en *kiswahili* de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967) n'est pas repris littéralement mais son message est adapté fidèlement tandis qu'il est passé sous une forme versifiée dans un nouveau courant syllabique du genre SHAIRI, celui des quatrains de vers à hémistiches décasyllabiques. La structure du texte original de la déclaration, les titres de chapitres et des parties sont reproduits tels quels. Aussi une synthèse composite est effectuée avec la façon de structurer des répliques dans un dialogue de théâtre. Le texte du deuxième livre de *ngonjera* est scindé en sous-parties, chacune

identifiée par une lettre de l'alphabet, qui constitueront le texte à apprendre par coeur et à jouer par les élèves. *Ngonjera*, le nom générique des palabres du pays *gogo*, région natale de Mathias E. Mnyampala, est donnée à cette invention d'un nouveau genre poétique par des processus créatifs *ex materia* donnant naissance à un assemblage composite. De manière paradoxale, l'institution sociale des palabres vient redoubler et se superposer aux palabres artificiels des *ngonjera* au moment où la discussion ne souffre aucune contradiction et constitue une propagande officielle à l'esprit contraire de celui des palabres réels.

Avec le livre, demeuré inédit, intitulé *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les Saintes Ecritures » (archives Mnyampala (NMMK) code ala et deuxième annexe), Mathias E. Mnyampala tente un nouvel assemblage d'éléments hétérogènes. Le texte et les titres de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967) font partie de cette nouvelle composition *ex materia* comme dans le deuxième livre de *ngonjera*. Mais ici, le texte n'est plus adapté en vers mais repris littéralement dans le tapuscrit d'*Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu*. Le tapuscrit de ce livre inédit est celui d'un essai destiné à soutenir la déclaration d'Arusha et le socialisme tanzanien en démontrant le fondement théologique. Il y a donc deux œuvres composites dans le corpus de Mathias E. Mnyampala qui entrent en relation avec ce texte politique dont elles font l'un des éléments d'une synthèse.

La synthèse opérée dans le deuxième livre de *ngonjera* avec des processus dynamiques comme les palabres traditionnels, ceux des *Wanyaugogo* ou les palabres en vers des poètes d'expression swahilie, et le jeu du théâtre, est projetée à l'échelon national et agréée officiellement par les autorités tanzaniennes successives. La synthèse opérée dans le texte d'*Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* n'est pas différente sur le plan des processus créatifs *ex materia* et elle partage de surcroît un rapport étroit avec le texte de la déclaration d'Arusha comme le deuxième livre de *ngonjera*. Des éléments pré-existants sont sélectionnés, réassemblés par Mnyampala. Mnyampala n'opère ici aucune transformation formelle des textes et ne les met par sous une forme versifiée. Il s'agit de textes sacrés.

Le fondement théologique du socialisme africain va être démontré de deux manières par Mathias E. Mnyampala dans cet essai inédit. La première correspond à la synthèse *ex materia*. Il s'agit, pour chaque partie du texte de la déclaration d'Arusha d'en reprendre le

texte et de l'associer à des textes à la signification analogue tirés de la *Bible*, du *Coran*, des enseignements de Bouddha et du *Veda*. Il s'agit donc d'une démonstration par l'exemple des textes, méthodique et savante à laquelle se livre Mathias E. Mnyampala. L'auteur a découvert le *kiswahili* en même temps que les textes bibliques en 1933 lors de son alphabétisation dans une école catholique de l'Ugogo rural dépendant de la mission de Bihawana (Cf L'alphabétisation de 1933). Pour lui, l'écrit, le *kiswahili*, et les saintes écritures forment un tout indissociable (Cf L'unicité de la religion et de l'écriture chez Mathias E. Mnyampala). Tout comme la poésie qu'il considère comme un art qui a contribué de manière essentielle et depuis les temps anciens à l'annonce de la sagesse (*hekima*) comme il le rappelle dans la première phrase de l'introduction (*dibaji*) de son *diwani* :

« *Ushairi ni msingi wa maneno ya hekima tangu kale.* » (MNYAMPALA, M., E., 1963)

« La poésie est le fondement des paroles de sagesse depuis les temps anciens. »

Le poète a adapté en vers de genre UTENZI le livre poétique des *Psaumes* (MNYAMPALA, M., E., c. 1965) et il sait que cette sagesse apporte la nouvelle de l'existence de dieu. Mnyampala conçoit « Dieu » comme une entité unique dont parlent tous les textes religieux. L'auteur ne passe pas par la poésie dans son essai théologico-politique et va assembler des extraits des textes sacrés Il se lance ainsi dans une tentative inter-confessionnelle de composition avec quatre grandes religions du monde pour sa synthèse qui est l'annonce quasi-apostolique de la déclaration d'Arusha et du caractère proche du sacré du socialisme tanzanien.

Il y a une énorme absence dans cette entreprise qui est celle de la « religion traditionnelle africaine ». Est-ce en raison de l'absence de textes écrits ? C'est plausible, mais la portée politique de l'essai est fortement diminuée de ce fait. Sur le plan de la propagande et de la persuasion, sur le plan de la fondation théologique de la culture nationale, une dimension religieuse fondamentale des sociétés tanzaniennes est manquante²⁸¹.

²⁸¹ Les chiffres actuels de la répartition des Tanzaniens suivants les différentes croyances montrent, pour sa partie continentale, la persistance de cette « religion africaine traditionnelle » qui résiste aux prosélytismes chrétiens et musulmans. Il y aurait en 2012 pour le Tanganyika : 30% de chrétiens, 35% de musulmans et 35% pour la « religion africaine traditionnelle » ou « *indigenous beliefs* » (source : *The World Factbook* consulté le 24 octobre 2012). Zanzibar est considéré comme islamisé à 99% mais l'islamisation n'est pas homogène et comporte différents degrés de syncrétisme qui ne sont pas pris en compte dans un recensement général.

L'auteur va procéder de manière systématique pour chaque section de la déclaration d'Arusha. Nous donnons l'exemple de la première section de la partie intitulée « SIASA YA UJAMAA », « LA POLITIQUE SOCIALISTE ». L'auteur réalise sa composition *ex materia* de la même manière pour toutes les sections du texte. Le texte tiré de la déclaration d'Arusha est d'abord repris littéralement dans le tapuscrit. Dans notre exemple il s'agit de la phrase suivante :

« a) *Hakuna unyonyaji* » (deuxième annexe ala25) « a) Il n'y a pas d'exploitation »

Elle est ensuite mise en correspondance avec une série faite de la reproduction du texte en *kiswahili* de cinq versets de la *Bible*, de leurs références²⁸² et de leurs commentaires rédigés par Mnyampala (deuxième annexe ala25 et ala26).

L'auteur procède de même avec le texte coranique dont il reproduit littéralement un verset²⁸³ en *kiswahili*, assorti de sa référence et d'un commentaire qui explique son rapport fondamental quant à la phrase « *Hakuna unyonyaji* ».

Viennent ensuite les parties consacrées à « BUDDHA » et aux « VEDAS » (deuxième annexe ala26). Leur contenu est beaucoup plus vague et ne s'appuie plus sur l'extrait d'un texte. Pour la partie sur Bouddha, nous lisons :

« *Nabii Buddha alilaumu sana huo mpango kuwanyonya watu wangine, hata baba yake Mfalme alipotaka kumfanya awe Mfalme awanyonye watu wangine alikataa.* »

(deuxième annexe ala26)

« Le prophète Bouddha a condamné avec force ce programme d'exploitation des autres personnes, au point où lorsque son père le Roi voulu le faire Roi pour qu'il exploite les autres personnes il refusa. »

²⁸² Les versets de la *Bible* en *kiswahili* correspondant à la phrase « *Hakuna unyonyaji* » tirée de la déclaration d'Arusha sont *Yakobo* (Jacques) 5 : 3-6, *Walawi* (Lévitique) 25 : 35-39, *Mwanzo* (Genèse) 3 : 19 et 23, 2 *Petro* (2 Pierre) 1 : 3, 2 *Wathesalonike* (2 Thessaloniens) 3 : 10 et 12. Leur interprétation théologique quant à leur adéquation à l'extrait de la déclaration d'Arusha sort du champ du présent travail, attaché à la forme des textes et aux processus créatifs *ex materia*.

²⁸³ C'est le 276^{ème} verset de la deuxième sourate du *Coran* traduite en *kiswahili*.

La partie sur le *Veda* ne cite pas un extrait précis d'un texte et fait part d'un doute. Il y aurait un décalage entre la réalité de l'exploitation en Asie et les textes sacrés des personnes de cette région. Nous y voyons peut-être le reflet d'une réalité problématique et récurrente en Tanzanie liée à l'installation d'une immigration en provenance du sous-continent indien avec la colonisation anglaise. Mathias E. Mnyampala poursuit cependant son projet de manière systématique avec les connaissances dont il dispose :

« *Mambo ya riba na unyonyaji ingawa yanatendeka mahali pengi huko Asia lakini maandiko yao matakatifu yanapinga unyonyaji wa damu kwa wengine.* »

(deuxième annexe ala26)

« Les affaires de l'usure et de l'exploitation, bien qu'elles se pratiquent en de nombreux endroits là-bas en Asie, leurs [aux habitants NDT] saintes écritures s'opposent à l'exploitation du sang par des autres. »

Ces séries de références inter-confessionnelles se referment sur un dernier « rappel (*kumbusho*) » par des références chrétiennes, à nouveau citées dans leurs textes²⁸⁴ et commentés.

L'auteur passe ensuite au point b du texte de la déclaration d'Arusha :

« *b. Njia kuu za uchumi ni chini ya wakulima na wafanya kazi.* » (deuxième annexe ala26)

« b. Les voies principales de l'économie sont sous [la direction NDT] des paysans et des travailleurs. »

Qu'il assemble de manière exactement analogue dans un texte inter-confessionnel et multi-culturel fait de trois versets commentés de la *Bible*, d'un verset commenté du *Coran*, des résumés des enseignements de Bouddha et du *Veda* et enfin d'un rappel avec des extraits de la *Bible* (deuxième annexe ala26 et ala27).

²⁸⁴ Il s'agit de *Methali* (Proverbes)12 : 6 et *Methali* (Proverbes) 15 : 27.

Comme dans le cas de l'invention du genre NGONJERA et du deuxième livre de *ngonjera* (MNYAMPALA, M., E., 1971), c'est une grande synthèse composite sur la base de la déclaration d'Arusha qui est proposée comme candidate à une sélection politique par Mathias E. Mnyampala. Cette sélection s'accompagnerait d'une publication et d'une diffusion de ce texte théologico-politique. L'essai *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* pourrait venir soutenir la construction d'une culture nationale swahilophone qui se trouve confrontée à la présence de grands courants religieux en Tanzanie et à la question de leur intégration à l'idée nationale. Nous avons vu dans les textes de *ngonjera* sélectionnés officiellement par le politique le nom de « Dieu » n'est pas absent. En de multiples occurrences, les personnages parlent de « Dieu » et invoquent sa bienveillance pour le succès de la déclaration d'Arusha. Dieu est désigné d'une manière interconfessionnelle suivant ses 99 attributs à la manière islamique qui est de rigueur dans la tradition poétique swahilie. Cette utilisation versatile du religieux est acceptée par les poètes de confessions variées dans les palabres poétiques (Cf L'interconfessionnalité d'expression swahilie basée sur des modes islamiques de la désignation de « Dieu » dans *Ni waadhi ushairi* et *Dhana sq*) et elle se trouve proposée *de facto* aux lecteurs de la poésie officielle des *ngonjera* de l'UKUTA. Elle est aussi acceptée implicitement par l'UKUTA et son objectif de conservation de la langue poétique ancienne où « Dieu » se dit dans une tradition islamique devenue tanzanienne et interconfessionnelle. Mathias E. Mnyampala, en tant que premier juge chrétien dans un tribunal islamique de l'arrondissement d'Ilala à Dar es Salaam (Cf Les carrières de Mathias E. Mnyampala) a aussi démontré par l'exemple de son activité professionnelle son ouverture religieuse ainsi que celle de ses justiciables musulmans. Des personnalités très liées à l'église catholique, comme Mnyampala et Julius K. Nyerere cotoyaient des dignitaires musulmans comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi au sein des instances dirigeantes de l'UKUTA. Sur ce plan la construction de la culture nationale swahilophone pouvait s'appuyer sur des acquis. L'expression du religieux n'était pas prohibée par l'association nationale des poètes d'expression swahilie, comme d'autres pratiques courantes de la vie quotidienne en Tanzanie. Fallait-il proposer une construction systématique basée sur les saintes écritures pour assurer la fondation théologique de la déclaration d'Arusha et de la TANU ? Ou ne valait-il pas mieux en rester au niveau de l'implicite ou de notions générales sur le plan religieux comme les différents modes de désignation de dieu et leurs interprétations ?

Cette attitude prudente de généralisation des points communs aux différentes croyances et cultures des Tanzaniens des années 1960 nous semble avoir été de mise dans le cas de leur participation culturelle à la construction d'une culture nationale. Le nom régional *ngonjera* (*cigogo*) pour désigner en *kiswahili sanifu* (standard) un genre poétique fondé sur la pratique traditionnelle des palabres invite les Tanzaniens locuteurs d'autres langues à envisager l'existence de cette institution dans leurs cultures respectives. La promotion de processus créatifs *ex materia* dans l'application des règles de la métrique classique est également conçue comme une généralisation de processus créatifs à l'œuvre dans de nombreuses pratiques artistiques traditionnelles de Tanzanie. De même pour les « danses (*ngoma*) » et les « vêtements (*mavazi ; nguo*) » traditionnels des différents groupes ethniques du pays que Mathias E. Mnyampala évoque en tant que symboles d'une africanité retrouvée mais sans dépasser le stade des notions générales en *kiswahili* pour leur description. La culture de la nation est swahilophone, soutenue par les poètes d'expression swahilie et les processus créatifs *ex materia*. Elle est également socialiste avec la déclaration d'Arusha pour texte fondateur. Elle est réputée intégrer les cultures régionales en son sein et, pourquoi pas de la même façon, les religions, sans avoir besoin de réquérir à une définition plus précise ?

Les poèmes de genre NGONJERA de Mathias E. Mnyampala, en ce qu'il sont fondés sur la pratique des palabres comportent déjà une dimension religieuse implicite. Car les palabres réels, que ce soit ceux de l'institution sociale des Wanyaugogo ou les palabres en vers de genre classique SHAIRI des poètes d'expression swahilie, sont un processus de négociation où les arguments fondés sur la morale religieuse peuvent être décisifs. Le livret des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « poèmes de sagesse et palabres poétiques » (MNYAMPALA, M., E., c. 1965) et les commentaires de Mathias E. Mnyampala nous ont appris que les poètes respectaient un code d'éthique à fondement religieux. Ce fut bien tout l'enjeu, et la première voie de résolution du conflit qui opposait les poètes que de le faire basculer de considérations en vers sur un scandale judiciaire à la question de la moralité de ces considérations. Les poètes, de confessions différentes proposèrent leurs interprétations. Ce n'est pas l'autorité d'une religion déterminée qui a porté la décision de mettre fin aux palabres et de les dénouer mais une représentation très générale de l'autorité et de la responsabilité conçue comme celles qu'ont les adultes à l'égard des enfants (Cf La dimension hiérarchique familiale de la connaissance et de l'autorité). Ce dénouement des palabres, que

Mathias E. Mnyampala plaçait dans un contexte national comme démonstration de l'unité tanzanienne par les progrès des palabres, la poésie classique et le respect du code de l'éthique des poètes, correspond à une conception du socialisme tanzanien comme d'un familialisme (*Ujamaa*) où prévalent les relations de solidarité dans le pays à l'image de celles de la famille élargie traditionnelle en milieu rural. Une éthique invoquée mais peu décrite, volontairement laissée floue sur le plan religieux qui est pourtant lui aussi une fondation implicite du succès des palabres, n'était-elle pas préférable à une tentative de construction d'un texte composite fait de l'assemblage des textes sacrés de quatre grands courants religieux ?

Mais Mathias E. Mnyampala dans son essai va faire le choix d'une explicitation du fondement théologique du socialisme tanzanien qui pourrait être utilisée comme construction symbolique de la culture religieuse tolérante et multi-confessionnelle de la nation. Après avoir effectué une démonstration minutieuse et méthodique par l'assemblage des textes politique et sacrés, Mathias E. Mnyampala propose une deuxième démonstration reposant sur un principe différent. A la page 48, qui est la dernière page du tapuscrit, l'auteur commence sa démonstration par l'expression claire, concise et dogmatique de la primauté du religieux sur le politique, en particulier dans le cas de la TANU et du socialisme africain qui sont fondés par le religieux :

« Tangu mwanzo chama hiki kilijidhihirisha ukweli na ustahiki wake jinsi kilivyojengwa juu ya msingi wa sheria za dini na maandiko matakatifu ya Mungu. »

(deuxième annexe ala48)

« Depuis l'origine ce parti [la TANU NDT] a manifesté avec évidence sa vérité et sa valeur dans la façon dont il a été construit sur le fondement des lois de la religion et des saintes écritures de Dieu. »

La proposition de départ étant posée, l'auteur entreprend de la démontrer sur un principe arithmomancique. Le nombre dont les occurrences répétées sont une preuve significative de la validité et de la vérité du fondement théologique des valeurs défendues par la TANU est le nombre 7.

C'est un nombre dont l'auteur écrit :

« *Tarakimu 7 ni takatifu tangu kuumbwa kwa ulimwengu.* »

(deuxième annexe ala48)

« Le chiffre 7 est sacré depuis la création de l'univers. »

Ce chiffre se retrouve dans des caractéristiques fondamentales de la TANU qui a été fondée le 7 juillet, donc le septième mois, de l'année 1954. En 1961, soit sept années plus tard, le Tanganyika devient indépendant (deuxième annexe ala48). Mathias E. Mnyampala poursuit son entreprise arithmomancique et inter-confessionnelle par la démonstration de onze occurrences du nombre 7 dans la *Bible*. La première est que dieu a créé le monde en 7 jours. Le *Coran* connaît lui cinq occurrences que Mathias E. Mnyampala recense. La première est la présence des 7 échelles dans le monde, sur terre et dans les cieux. Enfin, les fondements de la TANU et de suite de la déclaration d'Arusha comprennent également, comme la *Bible* et le *Coran*, des occurrences du chiffre sacré. Mathias E. Mnyampala le rappelle dans les dernières phrases de son essai :

« *MSINGI WA TANU*

FONDEMENT DE LA TANU

17. *TANU iliundwa tarehe 7 katika mwezi wa 7.*

La TANU a été fondée le 7 du 7^{ème} mois.

18. *Uhuru ulipatikana nchi kwa muda wa miaka 7.*

L'indépendance du pays a été obtenue en une période de 7 années.

19. *Imefanya maendeleo makubwa sana kwa muda wa miaka 7.*

Il a été réalisé un immense progrès en une période de 7 années.

20. *Na Azimio la Arusha limepatikana kwa muda wa miaka 7.*

Et la déclaration d'Arusha a été obtenue en une période de 7 années.

(Yaani tangu 1961-1967)

(C'est- à dire depuis 1961 – 1967) »

(deuxième annexe ala48)

C'est une deuxième preuve de l'adéquation de la déclaration d'Arusha avec les textes sacrés qui, non seulement la fondent, mais dont elle partage depuis la TANU les multiples occurrence du chiffre sacré 7.

Mathias E. Mnyampala propose deux démonstrations dans son essai du caractère sacré de la déclaration d'Arusha. Dans la première, cette annonce du fondement théologique du socialisme tanzanien est constituée par l'assemblage section par section du texte de la déclaration d'Arusha avec des textes au message considéré comme identique et en parfaite adéquation de la *Bible* et du *Coran*. La place des textes sacrés du bouddhisme et du Veda est marquée systématiquement mais les textes-mêmes ne sont pas cités par une référence ou une reprise littérale. La deuxième démonstration se fait par l'identification d'un chiffre sacré commun à la *Bible*, au *Coran*, à la TANU et à la déclaration d'Arusha qui sont mis en relation sur cette base à la dernière page de l'essai. Deux synthèses sont donc opérées ici, la première est composite et l'autre se fonde sur l'identification d'un point commun aux différents textes, c'est à dire le chiffre sacré 7.

C'est le même procédé de *création ex materia* que celui de la première démonstration, qu'avait employé l'auteur dans le cas de l'invention du genre NGONJERA, qui a été accepté et reconnu comme une poésie officielle par le second vice-président tanzanien puis par des administrations successives. Des éléments hétérogènes sont sélectionnés, parfois transformés et réunis dans une synthèse composite où chacun d'eux conserve des traits distinctifs propres. De cette manière la définition d'une culture nationale n'est ni syncrétique, ni fusionnelle et elle préserve les identités de toutes sortes de par la possibilité d'interprétations particulières de la synthèse nationale d'expression swahilie. Les variétés régionales du *kiswahili* sont elles mêmes laissées libres tandis que la langue de la nation est le *kiswahili sanifu* (standard). L'assemblage fait des palabres traditionnels des *Wanyaugogo* et des poètes d'expression swahilie, des dialogues du théâtre européen et du texte de la déclaration d'Arusha remplit les missions de l'UKUTA. Promouvoir la langue de la nation par la diffusion des connaissances poétiques et promouvoir les valeurs et le texte de la déclaration d'Arusha.

Ces modes d'intégrations donnent aussi une image de la construction d'une culture nationale où le *kiswahili* reste le seul point commun explicitement proposé. L'intégration des cultures des différents groupes ethniques tanzaniens est affichée et symbolisée par l'intégration du nominal *ngonjera* (cigogo) et des réalités régionales qu'il désigne par son intégration au *kiswahili* mais elle est laissée à la libre interprétation de chacun. La culture nationale composite et swahilophone se fonde aussi sur des procédés de créations *ex*

materia en poésie qui lui permettent de conserver la tradition d'une riche culture littéraire d'expression swahilie tout en s'affranchissant du classicisme colonial. Dans les textes de *ngonjera*, dans ceux de leurs précurseurs en vers des palabres poétiques inter-tanzaniens, l'usage du nom de « Dieu » et de la religion sont d'une interprétation versatile. Avec le *kiswahili*, l'idéologie officielle socialiste va constituer le ciment de la nation tanzanienne. La diversité ethnique de la nation est évoquée dans son africanité générale, dans les points communs comme les « palabres (*ngonjera*) » ou les processus de création *ex materia* qui lui permettent de se définir par opposition à la période coloniale précédente dans une construction symbolique binaire.

Le résultat de l'assemblage qu'est l'essai *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » est le fruit du même auteur et artiste national que celui des *ngonjera* mais il ne porte pas sur les mêmes éléments. L'introduction des textes de la *Bible* et du *Coran* dans une proposition de synthèse nationale n'a pas les mêmes conséquences que celle de l'introduction de l'institution générale des palabres. Dans le premier cas, Mathias E. Mnyampala annonce sa conception théologique du monde et le fait d'évidence que si dieu est la causalité première, alors toute transformation du monde, y compris politique, passe avant tout par l'intercession divine. Dans le deuxième cas, il a créé des palabres artificiels où les personnes sont remplacées par des personnages dont les dialogues peuvent être une adaptation de la déclaration d'Arusha. Puis ces personnages eux-mêmes disparaissent au profit de la seule déclaration d'Arusha mise en vers afin que les élèves des écoles puissent le mémoriser et le jouer. Dans le premier cas le politique est subordonné au religieux, tandis que dans le deuxième Mathias E. Mnyampala neutralise les palabres – qui précisément sont pourtant un lieu traditionnel de la prise de décision – pour en faire le vecteur de la propagande politique.

Lettre du président Julius K. Nyerere du 29 août 1968

Le livret des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « poèmes de sagesse et palabres poétiques » a été accueilli comme une démonstration d'unité nationale par le président Julius K. Nyerere qui en rédige une préface. De même les deux livres de *ngonjera* débutent par la préface officielle de Rashidi M. Kawawa, le second vice-président de la République Unie de Tanzanie. Mathias E. Mnyampala demande une préface à son ami Julius K. Nyerere pour son essai théologico-politique qui lui répond dans une lettre dactylographiée et signée datée du 29 août 1968 :

« Ni kazi kubwa mtu, asiyekuwa Padri wala Sheikh, kuichambua misahafu mbali mbali, hata akaweza kuonyesha kwamba Azimio linafanana na maneno ya Mwenyezi Mungu mwenyewe.

Na mimi naamini kwamba huo ndio ukweli wenyewe; Mwenyezi Mungu ni Mungu wa watu wote, ni Mungu wa usawa.

Lakini, kama unavyofahamu, mimi si Padri, wala Sheikh. Wako mabingwa wa Kuran na wa Biblia ambao kesho na kesho kutwa wanaweza kutafuta aya katika misahafu hiyo hiyo na kuyapinga maneno yako, japo kwa ushindani tu! Hapo utazuka ulalamishi wa dini na siasa, na maadui wa Azimio watakuwa wamepata chambo kizuri cha kutumia.

Ndiyo maana nasita kukuandikia utangulizi. »

(deuxième annexe ala_jkn0 Lettre du président Julius K. Nyerere du 29 août 1968 au sujet du manuscrit d'Azimio la Arusha na Maandiko Matakatiifu)

« C'est une tâche immense pour une personne, qui n'est ni un prêtre ni un cheikh, d'analyser différents livres saints, au point où il pourra montrer que la déclaration d'Arusha est semblable aux paroles de Dieu Tout-Puissant lui-même.

Pour ma part, je crois que ceci est la vérité elle-même ; Dieu Tout-Puissant est le Dieu de tous les gens, c'est le Dieu de l'égalité²⁸⁵.

Mais, comme tu le sais, je ne suis ni un prêtre ni un cheikh. Il y a des spécialistes du *Coran* et de la *Bible* qui demain et après-demain peuvent chercher des versets dans ces livres-mêmes et s'opposer à tes paroles, ne serait-ce que par seul esprit de compétition ! Alors surgira la querelle de la religion et de la politique, et les ennemis de la Déclaration auront reçu un bel appât à utiliser.

C'est pourquoi j'hésite à t'écrire une préface. »

Julius K. Nyerere est croyant et de confession catholique comme Mathias E. Mnyampala. Fait exceptionnel, il fait l'objet d'une procédure officielle en canonisation au Vatican (FOUERE, M.-A., 2008). S'il rappelle à titre privé dans sa lettre sa foi en une similarité entre les paroles de dieu et le texte fondateur du socialisme tanzanien, en particulier dans cet idéal d'égalité entre les hommes, l'homme d'Etat perçoit le danger dans la construction inter-confessionnelle de Mnyampala. L'essai de Mathias E. Mnyampala, dense et érudit porte en lui les germes du surgissement de la querelle entre le religieux et le politique. Ce sont deux entités autonomes en Tanzanie qui est une république laïque et multi-confessionnelle. Le politique ne peut tolérer une atteinte à ses prérogatives quant au contrôle de l'Etat qui signifierait un morcellement de la nation en autant d'interprétations différentes de textes religieux variés. Dans ce cas de la religion, la culture nationale ne peut dépasser le stade de l'implicite. Elle doit simplement rendre possible une interprétation versatile de la notion générale de « Dieu » comme c'est le cas dans les textes des *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala.

²⁸⁵ Nous pourrions aussi traduire *usawa* par « justice » mais il est question ici de l'égalité des êtres humains et le nominal en *kiswahili* est plus proche littéralement de la notion d'égalité (TUKI, 2004 : 442).

Le degré de généralisation que suppose la synthèse nationale swahilophone, même si elle est composite et qu'elle ne porte pas atteinte à l'identité des différents groupes ethnolinguistiques qui la constituent, ne permet pas de donner des exemples précis tirés de textes religieux.

Dans le cas des « palabres » que Mnyampala nomme « *ngonjera* » depuis sa langue maternelle, un exemple tiré de la diversité culturelle tanzanienne permet de rendre manifeste la possibilité de déclinaisons régionales ou ethniques multiples des institutions générales de la culture nationale. Mais les textes religieux ressortent de leurs propres sphères de pouvoir qui constituent une menace pour le politique quand ils sortent de la sphère spirituelle et privée. Le vocabulaire du religieux s'exprime librement dans les textes poétiques et politiques de Mathias E. Mnyampala comme le deuxième livre de *ngonjera* dédié entièrement à une interprétation en vers du texte de la déclaration d'Arusha. Il décrit la vie quotidienne de nombreux tanzaniens et est toléré tant qu'il s'en tient au domaine individuel ou qu'il constitue une expression générale. C'est le cas des palabres poétiques où les poètes tanzaniens de confessions différentes résolvent leur conflit par une mise en perspective morale, suivant un fondement religieux général, de l'interprétation de la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi.

L'expression dans son essai d'un fondement de la TANU par les « lois de la religion et des saintes écritures de Dieu » (deuxième annexe ala48) est en revanche proprement inadmissible par le politique. L'indépendance du politique serait menacée par sa fondation théologique, non pas par « les ennemis de la Déclaration » (deuxième annexe ala_jkn0) seuls mais par le religieux de manière générale. *A fortiori*, la Tanzanie étant un état multi-confessionnel, la fondation du politique par le religieux poserait la question – antinomique d'une tentative d'unification nationale – du choix de la religion d'Etat. Mathias E. Mnyampala, dans les textes qu'il fait paraître et dans sa vie quotidienne, témoigne d'un attrait pour le dialogue inter-religieux. Sa conception du sacré est ouverte. Mais sur le plan national, cette ouverture ne peut pas s'exprimer dans une structure composite faite de différents textes sacrés à la manière de l'essai *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les Saintes Ecritures ».

Le religieux se dit au niveau national dans de simples notions générales de religion et de dieu dans la langue nationale. Le plus grand degré de généralité est corrélatif de la possibilité de leur libre interprétation par les citoyens du pays. Ce qui implique une identification possible à la culture nationale swahilophone et la genèse d'un sentiment national.

La vision théologique du monde de Mathias E. Mnyampala

La vision théologique du monde de Mathias E. Mnyampala l'a conduit à faire l'annonce quasi-apostolique de la déclaration d'Arusha. Il s'agit là d'un point de désaccord avec le politique et son essai ne paraîtra pas à titre posthume. A la différence des livres de *ngonjera* qui partageaient pourtant avec lui les deux caractéristiques d'être des textes composites et des textes de propagande politique. La construction nationale est une dynamique sélective qui est supervisée par le politique. Le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala rencontre l'ensemble des objectifs de l'UKUTA. Il a été décidé de mettre la poésie classique d'expression swahilie et ses transformations *ex materia* au service de la diffusion, de la promotion et de la valorisation du *kiswahili*. Il invente avec les *ngonjera* un formidable outil de propagande enraciné de plusieurs manières, composites, dans des pratiques culturelles de Tanzanie. Mais l'expression d'un fondamentalisme religieux est une ligne rouge du politique tanzanien que Julius K. Nyerere hésite à laisser franchir à son ami dans un ouvrage publié. Le caractère sacré du socialisme et la construction d'une nation unie sur le fondement de l'unicité religieuse sont problématiques car l'unicité religieuse est de définitions multiples. De même le Cheikh Kaluta Amri Abedi, grand dignitaire de la communauté islamique de l'Ahmadiyya, ne fera paraître qu'un seul ouvrage porté et soutenu par la définition officielle de la construction nationale par la poésie classique d'expression swahilie et ses transformations *ex materia*. Il s'agit de son traité de métrique de 1954 des *Sheria za kutunga mashairi na Diwani ya Amri* « lois de la composition de poésies et *Diwani* d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954). L'Ahmadiyya intègre pourtant aux écritures coraniques comme texte sacré, le récit de la survie de Jésus-Christ au supplice de la croix fait par le fondateur de cette communauté islamique, Hazrat Mirza Ghulam Ahmad (1835-1908) (KIBINDU, S., M. *et al*, 2000). Ce récit, comme l'essai de Mathias E. Mnyampala, est composite. Il se fonde sur des textes chrétiens, musulmans et bouddhistes qui attestent du voyage de Jésus-Christ en Afghanistan et en Inde où il retrouve les tribus perdues d'Israël et s'installe. Suivant le rite ahmadi, la tombe de Jésus-Christ se trouve dans la ville de Srinagar

en Inde dans la région du Cashmire. Ce récit est traduit en *kiswahili*, mais demeure une littérature confessionnelle. Nous ne savons pas si le Cheikh Kaluta Amri Abedi avait tenté de le proposer au niveau national mais n'avons retrouvé aucune publication officielle qui en attesterait. De même l'UKUTA est une association laïque. Les tentatives d'intégration composite des différentes religions du pays ne franchissent pas l'échelon national car sous l'apparence de la synthèse ce sont toujours des constructions particulières. Le dieu et la religion de la nation sont d'une nature indéterminée et doivent rester des notions générales exprimées dans la langue de la nation.

Surtout, le religieux est toléré lorsqu'il n'empiète pas explicitement sur la sphère politique ou demeure dans la sphère spirituelle. La frontière est ténue, l'essai de Mnyampala a été rejeté car il dépassait la limite de l'acceptable et était tout entier consacré à la thèse de la fondation religieuse du politique. En 1994, le texte du décret présidentiel qui accompagne la remise à titre posthume par le président Ali H. Mwinyi de la médaille de la République Unie de Tanzanie à Mathias E. Mnyampala ne retient pas dans la liste de ses œuvres ses deux *tenzi* chrétiens des *Psaumes* et des *Evangiles* (Cf L'effacement du religieux dans les promotions nationales de Mathias E. Mnyampala). A nouveau, des œuvres religieuses particulières ne figurent pas dans un texte officiel. Ce dernier cite cependant le titre du *Diwani ya Mnyampala* qui comporte des poésies religieuses dans son anthologie qui elle n'a pas pour autre projet que celui d'un recueil par l'auteur-même de ses plus belles compositions.

Le poème intitulé *Ulimwengu ni Sarabi*²⁸⁶ « le monde est un mirage » exprime la vision négative du monde terrestre qu'à Mathias E. Mnyampala :

« <i>Dunia ni danganyifu, hufunika gubigubi,</i>	Le monde est trompeur, il couvre de pied en cap,
<i>Hugubika wahalifu, mashaibu na shababi,</i>	Il enveloppe les criminels, les vieillards et la jeunesse,

²⁸⁶ Cette traduction de 2007 a été utilisée dans un article qui est actuellement sous presse pour *Les cahiers d'Afrique de l'Est*. Nous avons par ailleurs fait réciter son texte en 2010 par M. Suleimana Kirungi de l'UKUTA (Cf deuxième annexe VID_MGH1 (Ulimwengu ni Sarabi)).

<i>Hukumba na wadilifu, wasokuwa na dhunubi,</i>	Il bouscule les justes, ceux qui n'ont pas de péché,
<i>Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.</i>	Le monde est un mirage, il brille et disparaît.
<i>Ni shujaa maarufu, kukupigia kinubi,</i>	C'est un champion fameux, pour te jouer de la harpe,
<i>Hupepea na kusifu, na kukuita jenabi,</i>	Il salue et flatte, et t'appelle mon très cher,
<i>Na mwisho ikukashifu, sulubu kukusulibi,</i>	Et à la fin il se dévoile à toi, il te crucifie vigoureusement,
<i>Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua</i>	Le monde est un mirage, il brille et disparaît
[...]	
<i>Tamati ukamilifu, anayeleta ni Rabi,</i>	Finalement la perfection, celui qui l'apporte est le Seigneur,
<i>Mkidhi wetu Raufu, Muumba wetu Hababi,</i>	Notre Bienfaiteur le Très Doux, notre Créateur le Chéri,
<i>Atakalo husadifu, sinibishie muhebi,</i>	Ce qu'il veut est juste, ne me contredit pas mon ami,,
<i>Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.</i>	Le monde est un mirage, il brille et disparaît »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 115-116)

Mathias E. Mnyampala s'est déjà exprimé sur la dureté de la vie dans son autobiographie inédite intitulée *Maisha ni Kugarimia* « La vie est ce que l'on paye pour elle » (Cf deuxième annexe code MNK). Dans ce poème c'est la réalité-même qui s'évanouit. Il n'y a rien de

stable ni de durable dans ce monde qui n'a pas plus de consistance qu'un mirage. C'est que l'essence du réel et la causalité première du monde sont ailleurs. Dieu apporte la perfection car il est la source première de tous les événements du monde. Nous comprenons bien la difficulté qu'il y a dans l'action politique dans un tel contexte d'incertitude. Elle ne peut qu'échouer à penser le monde et être infiniment faible dans la prise qu'elle a sur lui. Pourtant Mathias E. Mnyampala s'est engagé avec la TANU. Mais comme la déclaration d'Arusha, ce parti est proche des paroles de dieu qui en constituent le fondement (deuxième annexe ala48). La TANU, le socialisme tanzanien poursuivent une œuvre sacrée. L'accès à l'indépendance du Tanganyika est un premier indice que leur cause est juste et qu'elle se conforme aux lois de la religion. Dieu est bien là comme la causalité première du monde. Puissance première et supérieure qui balayera comme des fétus de paille les hommes et leurs projets politiques ou au contraire les exaucera. Ce poème n'exprime pas explicitement cette fondation nécessaire du politique par le religieux et véhicule des notions religieuses générales de par leur inter-confessionalité étymologique. Le poète catholique désigne dieu, dans la dernière strophe/*ubeti* de son poème de genre SHAIRI par trois de ses attributs, suivant la tradition islamique, *Rabi* « le Seigneur », *Mkidhi* « le Bienfaiteur » et *Raufu* « le Très Doux ». *Hababi* « le Chéri » est une façon de désigner Mahomet son prophète. Enfin *Muumba* « notre Créateur » est construit sur une racine *bantu* et n'est pas rattaché étymologiquement à une religion particulière. Le vocabulaire du religieux d'un artiste national et chrétien se propose ici à un usage versatile, inter-confessionnel que la définition d'une culture nationale swahilophone peut tolérer.

A nouveau dans le *Diwani*, le poème intitulé *Zama zetu za Siasa* « Nos temps de politique » propose l'articulation du projet politique nouveau avec la vision du monde de Mathias E. Mnyampala comme une entité contradictoire, dure et fragile qu'il a déjà exprimée dans *Ulimwengu ni Sarabi* « le monde est un mirage » :

« <i>Zama hizi za kujuta, zama zetu za Siasa,</i>	Ces temps du regret, nos temps de Politique
<i>Sizo za kufurukuta, na za macho kupepesa,</i>	Ce ne sont pas ceux de la dissipation, et de cligner des yeux

Ni zamani za kukata, makali na kuyatosa,

Ce sont les temps de couper, les choses dures et de les plonger sous l'eau

Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Ces temps de Politique, sont des temps à être sur ses gardes

[...]

Wangapi yamewapata, kwa kutafuta ukwasa,

Combien ont été pris, à chercher la richesse

Kuona vyameremeta, mijimali na vipusa,

A regarder ils scintillent, les biens immobiliers et les jolies filles

Siasa iliwakuta, sasa wacheza kibisa,

La Politique les a trouvés, maintenant ils dansent en tremblant

Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Ces temps de Politique, sont des temps à être sur ses gardes

Kaditama nimegota, tujihadhari kabisa,

La fin j'ai atteint, mettons nous complètement sur nos gardes

Haki yetu kukamata, hata kama vile tosa,

Nos droits de les saisir, même par conséquent le fruit à peine mûr

Kama twapenda kuseta, dunia itatususa,

Si nous aimons moudre, le monde ruinera nos efforts

Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Ces temps de Politique, sont des temps à être sur ses gardes »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 149-150 et deuxième annexe VID_MGH2)

Il ne faut s'attendre, ni souhaiter aucune richesse, ni aucun confort en ce monde. Le monde ruintera les efforts de ceux qui demandent trop d'aisance. Mais le politique menace également dans ce poème, les riches qu'il brisera. Des temps nouveaux s'ouvrent en Tanzanie, ce sont ceux de la révolution. Le poème nous montre une sphère politique puissante, dangereuse qui arrive à s'exprimer en dépit de la réalité fugitive et fugace du monde et de sa dureté. Le poète chrétien sait que le projet de transformation socialiste de la Tanzanie tire sa force des lois de dieu et qu'il va bouleverser le pays. La construction nationale, malgré la nature trompeuse du monde, est également portée par cet élan.

Il nous semble y avoir une forme de *qui pro quo* à faire de Mathias E. Mnyampala, cet auteur officiel, militant socialiste et qui s'est engagé dans l'invention d'une poésie efficace de propagande au service de l'idéologie officielle, un auteur exclusivement politique. Le socialisme tanzanien, la construction d'une nation tanzanienne par un idéal d'égalité entre les hommes sont des projets qu'il a partagés et appliqués avec force. En tant que président de l'UKUTA et par son œuvre poétique, il a mis son art poétique au service de la ligne directrice de la TANU qui voulait la diffusion de la langue de la nation par la poésie classique d'expression swahilie et ses transformations *ex materia*. Mathias E. Mnyampala ne s'est pas révélé être seulement un maître reconnu de la poésie d'expression swahilie et un innovateur fécond au sein des règles de la métrique classique et de leurs modifications. Ses poèmes politiques étaient enseignés dans les écoles. Il avait lui-même enseigné la poésie (deuxième annexe jkt1, nhs1 et nhs2), pour assurer la diffusion et la valorisation du *kiswahili*, dans le cadre d'institutions patriotiques comme celle du service national mixte des jeunes tanzaniens au sein de la *Jeshi la Kujenga Taifa* (JKT) « Armée de la Construction de la Nation ». Par ailleurs, suivant le maillage administratif de l'UKUTA, des troupes de jeunes de *Ngonjera* sillonnaient le pays munies du genre propagandiste qu'il avait inventé à cet effet. Et pourtant, rien dans le projet socialiste de la construction nationale n'aurait pu réussir sans « Dieu ». Dieu dans la vision du monde et la pensée politique de Mnyampala est une entité unique, aux paroles de laquelle renvoient les textes sacrés. C'est la source primordiale de la causalité et des transformations du monde et rien ne serait possible sans lui. En tant que fondées sur les lois religieuses et les paroles de dieu, la TANU et la déclaration d'Arusha attirent l'estime et l'adhésion du poète. Mais le monde de Mnyampala est ailleurs que dans le politique, la construction de la nation tanzanienne se fait avant tout sous le regard et par

l'intercession de dieu. Comme la passion religieuse du jeune éleveur *gogo* de quinze ans avait animé sa volonté d'apprendre l'écriture pour lire la *Bible* (Cf L'unicité de la religion et de l'écriture chez Mathias E. Mnyampala) et le conduirait plus tard à bâtir une œuvre poétique considérable sur les bases de la métrique classique de la poésie d'expression swahilie et des transformations *ex materia*.

VI. Conclusion

Nous avons suivi une approche formelle de la poésie de Mathias E. Mnyampala qui a été promu officiellement au rang d'artiste national. L'analyse métrique, la description linguistique et structurale des poèmes nous ont en effet semblé être les méthodes les plus sûres pour décrire cet impressionnant passage à l'échelle de deux siècles de la métrique classique de la poésie d'expression swahilie, des anciennes Cités-Etats swahilies de la côte et des îles de l'océan indien et leurs réseaux caravaniers continentaux à une nation nouvelle qui s'invente dans les frontières de la Tanzanie, un Etat lui aussi neuf, socialiste et souverain. Ce mouvement, qui passe par l'administration coloniale du territoire du Tanganyika, se traduit dans les caractéristiques formelles que présentent les textes des poèmes de Mathias E. Mnyampala. Leur description nous permet de dépasser le paradoxe apparent qui réside dans le fait que la tradition poétique swahilie ancienne constituerait le fondement de la modernité tanzanienne. Elle nous fournit la base d'une analyse politique. Car avec la description formelle des textes qui ont été sélectionnés officiellement par des autorités successives de Tanzanie nous pouvons connaître les types de compositions poétiques dont a besoin ou non le politique pour la construction nationale. Ces types de poèmes qui sont sélectionnés nous informent au sujet d'une dimension fondamentale et pourtant très peu décrite officiellement de la construction nationale. A savoir la façon dont est conçue par les acteurs politiques de l'époque, l'idée-même de la nation tanzanienne.

Il nous a d'abord fallu nous doter d'outils de descriptions de la métrique formelle des poèmes. Nous avons défini les genres classiques de la poésie d'expression swahilie en tentant la synthèse des ouvrages de métrique ou d'autres textes à portée théorique. Il s'agissait d'être en mesure de proposer une terminologie de la métrique claire et univoque et d'identifier les facteurs qui permettent de différencier les différents genres poétiques au sein de la tradition swahilie des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Chaque genre a alors pu faire l'objet d'une description formelle générale par une ou plusieurs formules symboliques, dont nous avons défini la syntaxe, et un ou plusieurs modèles graphiques, selon que les auteurs et leurs perspectives d'analyse permettaient ou non une formalisation unique. Notre objectif

était d'être en capacité de pouvoir identifier avec certitude le genre poétique dans lequel se situe une composition classique particulière. Nous n'avons pas décrit tous les genres classiques mais ceux qui nous apparaissaient les plus connus, car présents dans la majorité des descriptions faites par nos prédécesseurs comme le genre UTENZI, le genre WIMBO et le genre SHAIRI. Nous avons aussi analysé des genres qui présentaient des caractéristiques exceptionnelles sur le plan de la métrique comme le genre UTUMBUIZO où il n'y a que des chaînes de rimes et pas de vers ni de strophes/*beti* dans les textes, les genres DURA MANDHUMA/INKISHAFI et WAJIWAJI dont les strophes/*beti* sont structurées par des chaînes de rimes (*vina*) et des chaînes de pauses sonores (*viwango*) à l'oral. Nous avons pu réduire la diversité apparente des genres poétiques analysés à un ensemble de quatre principes qui nous ont permis par la suite de décrire les transformations éventuelles de la métrique classique qui se fondent sur eux. Ces principes sont dotés de paramètres ayant des valeurs caractéristiques des genres poétiques classiques (Cf Description des principes et des paramètres et de leur structure hiérarchique). Les principes de la métrique du corpus classique de la poésie d'expression swahilie, à eux seuls, et en fonction des différentes valeurs attribuées à leurs paramètres, permettent de générer l'ensemble des genres poétiques classiques. Des processus créatifs qui prennent pour base *ex materia* de leurs transformations ces principes et paramètres de la métrique classique peuvent jouer potentiellement sur la transformation d'un ou plusieurs principes ou des valeurs de paramètres. Avec le modèle réductionniste de la métrique formelle auquel nous sommes parvenus, nous pouvons décrire de manière objective et vérifiable les processus créatifs qui ont conduit à la définition de la structure métrique d'un poème particulier.

Les principes de la métrique classiques sont hiérarchisés. Le principe fondamental est celui des rimes (*vina*) [P.R.] suivant nos analyses des théories en présence. Les rimes se caractérisent dans la métrique classique par une relation d'homophonie à l'échelle d'une syllabe entière. Comme dans le cas du genre UTUMBUIZO, ce principe est capable de par sa seule application dans un texte de générer un genre poétique. Le deuxième principe par ordre hiérarchique est celui de la mesure (*mizani*) [P.M.]. Les unités métriques délimitées par les parcours des chaînes de rimes peuvent avoir une taille syllabique régulière. Cette application conjointe du P.R. et du P.M. conduit à délimiter les frontières des strophes/*beti* au sein d'une composition ainsi que celles des vers, des parties de vers voire des hémistiches

lorsque les vers sont scindés en deux parties de longueur syllabique égale par le passage d'une chaîne de rime médianes. Le principe des parties de vers (*vipande*) [P.P.] et le principe des vers (*mishororo*) [P.V.] sont dérivés de l'action des deux principes fondamentaux du P.R. et du P.M. Nous voyons que ces deux derniers se fondent sur la syllabe, comme échelle de l'application du P.R. ou comme unité de mesure dans le cas du P.M. Un genre classique donné est caractérisé par des valeurs déterminées, ou un intervalle de valeurs, des paramètres de ces quatre principes qui pris ensemble font le genre.

Dans notre entreprise de description formelle du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala qui est mobilisé officiellement pour les besoins de la construction nationale tanzanienne, le modèle métrique classique à quatre principes hiérarchisés nous fournit un outil d'analyse précis, détaillé et objectif. Ce qui a pu augmenter l'acuité de nos interprétations politiques basées sur ces analyses formelles et d'autres éléments. S'agissant de voir comment est conçue l'idée nationale par les acteurs politique officiels de Tanzanie de par les types de compositions poétiques qu'ils choisissent de promouvoir à l'échelon national, il était également nécessaire de restituer les contextes historiques, sociaux, parfois biographiques, de l'écriture des poèmes. La formation du socle classique de la poésie swahilie entre les XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles est bien documentée. Ce n'est pas sur cette partie de l'histoire immédiatement précoloniale des sociétés swahilies de la côte et des îles de l'océan indien que notre travail apporte des informations nouvelles. C'est plus un résultat politique étonnant des colonisations allemande puis britannique du Tanganyika qui a retenu notre attention et nous a semblé devoir faire l'objet d'une analyse approfondie. A savoir que c'est dans ces espaces coloniaux et de par l'activité de leurs administrations successives que le *kiswahili sanifu* (standard) est devenu la langue des Tanganyikais sur un espace territorial homogène et non plus uniquement réticulé le long des routes caravanières et des villes étapes. Mais aussi déjà à cette époque les contributions des poètes d'expression swahilie sont comprises et mobilisées comme un moyen de promouvoir la langue de l'administration et de l'éducation. L'administration britannique créait, à partir d'une dynamique d'expansion continentale réticulée du *kiswahili*, une dynamique d'expansion homogénéisante à l'échelle du territoire du Tanganyika dans son ensemble. Elle donnait aux mouvements de résistances africains à la colonisation le vecteur linguistique de leur unité.

C'est durant cette période coloniale que Mathias E. Mnyampala apprend à lire et à écrire en *kiswahili* dans une école missionnaire de l'Ugogo rural à l'âge de quinze ans. Le futur chantre de la construction nationale tanzanienne et poète officiel d'expression swahilie n'a pas la langue de la future nation comme langue maternelle. Ses origines rurales lui procurent un ancrage dans une société africaine du centre du Tanganyika où il mène une vie pastorale et manie d'abord le rythme des percussions du tambour *Nindo* dont il est maître. C'est sa capacité d'écrire en *kiswahili* et sa connaissance de la poésie classique d'expression swahilie qui assurent ses premières promotions professionnelles dans l'espace du Tanganyika colonial. Nous nous sommes basés sur des matériaux d'archives pour restituer autant qu'il nous était possible, le contexte de la formation du premier espace de communication poétique inter-tanganyikais. Il y a l'autobiographie inédite de Mathias E. Mnyampala et la biographie qu'il a écrite de son ami le Cheikh Kaluta Amri Abedi. Nous pouvons lire aussi, grâce au travail de conservation de Mathias E. Mnyampala puis de son deuxième fils Charles, ces premières chaînes de dialogues entre poètes tanganyikais d'expression swahilie qui échangent des palabres (*malumbano*) en vers classiques de genre SHAIRI dans les colonnes de la presse coloniale (Cf Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi* « Palabres poétiques »). Notre modèle formel de description de la métrique nous permet de voir que ces poèmes sont strictement conformes dans leur mètre au mètre classique de genre SHAIRI de la poésie swahilie qui connaissait par ailleurs elle-même ce type d'échange épistolaire de dialogues en vers. Ce sont les contextes historique, politique et géographique où sont composés les textes des poèmes qui diffèrent, pas leurs structures métriques décrites formellement. Les palabres coloniaux en vers d'expression swahilie proviennent de tout le territoire du Tanganyika. Ils sont le fruit de poètes aux origines ethniques variées qui ont des langues et des religions différentes. Ce ne sont plus ces palabres guerriers des poètes swahilis des Cités-Etats rivales dont le système économique basé sur le commerce de l'océan indien et la traite des esclaves achetés ou raziés sur le continent a été remplacé par des systèmes coloniaux différents. L'action des missions chrétiennes et des écoles coloniales nous apparaît avoir été déterminante dans la formation d'un premier espace swahilophone inter-tanganyikais.

Dans le domaine de la poésie, l'écriture de traité de métrique est encouragée car c'est en 1954 qu'est publié le traité du Cheikh Kaluta Amri Abedi des *Sheria za kutunga mashairi na Diwani ya Amri* « lois de la composition de poèmes et Diwani d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954). Ce traité va être très lu au Tanganyika et formera par la suite des générations de poètes. Les bases de la construction nationale tanzanienne que sont les frontières de son territoire continental, la langue de la nation et la stratégie particulière de promotion du *kiswahili* par la diffusion des connaissances littéraire et poétique, sont posées à l'époque coloniale. La langue de la poésie qui réunit les Tanganyikais dans les poèmes publiés dans les journaux n'est cependant pas le *kiswahili sanifu* (standard) de l'administration mais une langue plus conservatrice des dialectes du Nord du *kiswahili* sur les plans lexical et grammatical. D'une part l'administration entretient et développe une dynamique de la diffusion des connaissances poétiques qui lui est exogène. Les poèmes sont écrits par des poètes du Tanganyika qui disposent de leurs propres réseaux de diffusion des savoirs. Nous l'avons vu dans une ville comme Ujiji sur la rive orientale du lac Tanganyika d'où est issu le Cheikh Kaluta Amri Abedi. La référence linguistique de la poésie d'expression swahilie dans ces villes est celle du socle classique de la poésie swahilie qui est écrite en dialectes du Nord du *Kiswahili* dans leurs états linguistiques d'alors. D'autre part, l'administration nous semble encourager le classicisme dans la diffusion des mètres de la poésie swahilie ancienne. Les règles de métrique et la langue des anciennes Cités-Etats swahilies du Nord de la côte swahilie font l'objet d'une transmission coloniale en tant que modèle académique et normatif.

C'est sur ce plan que va intervenir la rupture avec le système et l'idéologie coloniales que notre modèle de description formelle de la métrique nous a permis de décrire puis d'interpréter. Les autorités politiques des Etats tanganyikais puis tanzanien, souverains et indépendants, ne font cependant pas le choix de partir d'une *tabula rasa* pour amorcer le délicat processus de la construction nationale. Au contraire elles reprennent cet acquis colonial fondamental en termes d'unité nationale qui est l'emploi du *kiswahili sanifu* (standard) comme langue de la nation. La continuité avec l'ancienne administration coloniale est telle que, non seulement le pays reprend l'ensemble des divisions administratives coloniales mais aussi la *Common Law* britannique basée sur la règle du précédent. Se pose alors la question de l'absence du précédent dans une nation à l'existence nouvelle et la

nécessité d'un ancrage dans une histoire juridique plus longue que celle qui est vierge du nouvel Etat. L'ordonnance n°57 de l'année 1961 (Cap. 453) prise par le conseil législatif qui prépare le passage à l'indépendance, et reprise par les autorités indépendantes, prévoit qu'en cas de vide juridique lié à l'absence de lois statutaires tanzaniennes ou de la pluralité des droits coutumiers en application, c'est la *Common Law* britannique, la doctrine de l'équité et les règles générales en vigueur en Angleterre en date du 20 juillet 1920 qui pourront être source du droit tanzanien à côté de la constitution fédérale du pays (WOODMAN, G., R. *et al*, 2004 : 221). Les pratiques du développement et de la diffusion du *kiswahili* par la poésie classique d'expression swahile sont également reprises de l'administration précédente. L'Etat tanzanien est nouveau, souverain, son idéologie socialiste officielle est très différente de celle de l'organisation coloniale mais il fait le choix de la continuité administrative, linguistique et littéraire. Vis-à-vis du *kiswahili* et de la poésie classique, ce choix ramène par ailleurs à des pratiques précoloniales qui dressent un pont historique entre la Tanzanie et les anciennes sociétés des Swahilis de la côte de l'océan indien des XVIII^{ème} et des XIX^{ème} siècles dont l'organisation économique est elle-même contraire à l'idéologie égalitariste de la déclaration d'Arusha de 1967.

Pourtant, une association comme l'UKUTA, qui constitue un réseau national et officiel de poètes d'expression swahilie tanzaniens au service de la construction nationale, à pour mission de conserver et de diffuser les mètres de la poésie classique. Nous le voyons grâce à notre modèle d'analyse métrique, le genre SHAIRI passe du XVIII^{ème} siècle aux années 1960 et après dans une relation de stricte conformité de l'ensemble de ses principes et des valeurs de leurs paramètres. Quand nous comparons des poèmes du corpus classique et des poèmes de Mathias E. Mnyampala, comme ceux de son *Diwani*, le genre SHAIRI, strictement classique quant au mètre, représente la majorité des compositions de cette anthologie poétique. Ce livre est promu en 1994 à l'échelon national par la distinction de la médaille de la République Unie de Tanzanie décernée par décret présidentiel. L'entretien de la dynamique de promotion du *kiswahili* par les structures métriques pérennes de la métrique classique demeure d'actualité car il s'agit de maintenir une dynamique d'unification nationale. De même le genre classique UTENZI est repris tel quel, dans sa forme latine écrite sur quatre lignes graphiques par strophe/*ubeti* que nous voyons dans les poèmes de Mathias E. Mnyampala et dans le traité de métrique du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Par cette

conservation des mètres classiques anciens qui étaient passés au Tanganyika par des réseaux autonomes et l'action de l'administration coloniale, l'Etat tanzanien fait le choix de la force et de la stabilité d'une littérature ancienne et prestigieuse pour diffuser la langue de la nation. Aussi, le *kiswahili* poétique, dans son expansion précoloniale et coloniale a rencontré des sociétés de cultures multiples et de religions plurielles. Il présente déjà la possibilité, reprise par les autorités indépendantes, d'une utilisation versatile de certains de ses termes à portée générale. C'est le cas de la dimension inter-confessionnelle de l'usage du vocabulaire religieux d'origine islamique de la poésie classique. Les modes islamiques de désignation de dieu par l'un de ses 99 attributs sont dans cette langue poétique d'application générale et servent de base de dialogue aux poètes de toute confession. Les poètes échangent et se situent par rapport à dieu, ses lois et la morale religieuse dans le règlement de leurs différends le long des palabres en vers classiques (Cf L'interconfessionnalité d'expression swahilie basée sur des modes islamiques de la désignation de « Dieu » dans *Ni waadhi ushairi* et *Dhana sq*). Cette possibilité d'un usage versatile de notions générales, qui suppose également le respect d'un code d'éthique par les poètes d'expression swahilie, peut être prolongée à l'échelon national comme une modalité du succès de la construction nationale par le *kiswahili* et sa poésie classique.

Le choix de préserver la tradition littéraire des Swahilis de la côte des XVIII^{ème} et des XIX^{ème} siècles comme fondement de la modernité politique tanzanienne, qui se traduit en premier lieu par l'apparition d'une nation nouvelle, ne peut cependant pas conduire à écrire les mêmes textes qu'il y a deux siècles, y compris sur le plan formel. La tradition poétique swahilie comporte l'avantage de sa richesse et de la sophistication littéraire. La jeune nation ne se prive pas de se doter de cette profondeur historique particulière et du sentiment de fierté nationale qu'elle peut générer chez les Tanzaniens au sujet de leur langue. Les mètres seront donc forgés de manière strictement conforme dans certains poèmes à valeur d'exemple et reconnus officiellement de Mathias E. Mnyampala. Mais la tradition souffre sur le plan politique, lorsqu'il s'agit d'inventer une nation africaine et souveraine, très récemment libérée d'une longue période d'acculturation et d'aliénation coloniale, de deux défauts rédhibitoires qui incitent à faire montre d'une appropriation et d'une africanisation des mètres.

D'une part les passeurs coloniaux des textes ont jeté un sérieux doute sur l'africanité de cette tradition poétique, qui persiste jusqu'à nos jours. Lyndon Harries place ainsi les origines de cette tradition dans l'Islam et la littérature arabe (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : pp 24-25). Nos propres analyses et la comparaison formelle des métriques arabe classique, persane classique et swahilie classique indiquent que la poésie d'expression swahilie classique est un phénomène *sui generis* dans sa métrique (Cf Etude comparative des métriques classiques arabe, persane et du genre SHAIRI de la poésie d'expression swahilie). Mais comment un citoyen tanzanien peut-il le ressentir intuitivement, sans passer par ces analyses complexes, tandis que la majorité de la terminologie métrique de la poésie swahilie est constituée d'emprunts à la langue arabe ? En premier lieu les noms en *kiswahili* de la poésie (*ushairi*), de la métrique (*arudhi*), de la strophe (*ubeti*), des rimes (*vina*) et de la mesure syllabique (*mizani*) sont des emprunts à l'arabe (Cf troisième annexe Glossaire des termes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie). Si elles avaient choisi de se doter telle quelle de la métrique classique de la poésie d'expression swahilie pour la construction nationale, les autorités tanzaniennes auraient introduit une dimension contradictoire dans leur volonté de créer une nation africaine. Par ailleurs, les mètres classiques établissent un lien historique avec un système économique féodal et esclavagiste des Cités-Etats swahilies, que l'idéologie socialiste officielle a pris comme exemple de l'exploitation à combattre en Tanzanie. Il va falloir nécessairement trouver une technique formelle pour nationaliser ces mètres et pour que les nouveaux poètes tanzaniens prouvent sans ambiguïté leur africanisation au public.

D'autre part, les mètres classiques relient également la nouvelle nation à une période d'asservissement des régions qui la composent, à savoir la période coloniale par laquelle le corpus classique écrit en dialecte du Nord du *kiswahili* a transité et a été transmis. Nous avons vu que l'attitude littéraire coloniale peut alors faire l'objet d'une représentation symbolique postcoloniale comme étant celle du déguisement de l'autoritarisme derrière le classicisme littéraire. Les Tanganyikais de la période coloniale ont peut être appris le *kiswahili* non par choix mais par nécessité. De même, les techniques de compositions classiques seraient alors un carcan dont il conviendrait de se libérer tout en le conservant de manière paradoxale car c'est la décision des autorités de l'Etat tanzanien indépendant.

Nous avons pu identifier des processus créatifs *ex materia* dans le corpus poétique promu à l'échelon national de Mathias E. Mnyampala grâce à notre système de description formelle de la métrique. Cette troisième voie de la création poétique permet de dépasser le paradoxe qui n'est qu'apparent entre conservation des mètres classiques et innovation sur leur base. C'est ainsi que la construction nationale va pouvoir allier l'avantage de l'intégration de la tradition littéraire riche et ancienne de la langue de la nation à la nécessité de faire montre d'un sursaut africain de liberté qui s'exprime dans la créativité formelle de la métrique de sa poésie officielle. Mathias E. Mnyampala invente un style de composition comme le MTIRIRIKO « flux » qui respecte de manière strictement conforme les principes et les valeurs de paramètres du genre classique SHAIRI et qui, simultanément, ajoute une nouvelle règle qui le rend plus complexe. C'est la contrainte d'isométrie stricte des chaînes de rimes. Le style VIDATO « entailles », que Mnyampala théorise et applique avec d'autres poètes, reste dans les règles du genre classique SHAIRI. Mais il modifie systématiquement la valeur de la portée de la chaîne de rimes finales-médianes qui passe d'une à deux strophes/*beti*. D'où la succession des entailles de rimes, dans les strophes/*beti* prises deux à deux, qui reproduisent les encoches faites sur le tronc des palmiers. La poésie reconnue officiellement n'admet pas les vers libres qui feraient perdre l'avantage de la stabilité et d'un sentiment de fierté nationale liés à l'ancienneté et à la richesse de la tradition littéraire swahilie associée à la diffusion de la langue nationale.

Mathias E. Mnyampala, reconnu à titre posthume comme poète national, innove toujours sur la base de processus créatifs *ex materia* qui prennent les principes et les paramètres du genre SHAIRI et les transforme pour obtenir le genre MSISITIZO « insistance ». Ici le paramètre de la continuité des chaînes de rimes à l'échelle d'une strophe/*ubeti* est transformé ce qui conduit à la création du nouveau genre dont nous pouvons constater la parenté avec le genre SHAIRI et la décrire formellement. Les processus créatifs *ex materia* nous apparaissent également fondamentaux dans la définition de l'idée nationale telle qu'elle se décrit dans les textes des poèmes de Mathias E. Mnyampala. Car ils correspondent à des pratiques artistiques courantes dans l'art africain traditionnel des différentes régions et groupes ethniques de Tanzanie. Ils présentent donc l'avantage d'être une affirmation de la créativité des poètes tanzaniens, une libération des anciens cadres féodaux et coloniaux de la composition poétique et une africanisation des processus créatifs. C'est ce que recherche

le politique pour la construction nationale en conservant la tradition poétique d'expression swahilie et en opposant ses nouveaux modes nationaux d'écritures poétiques à ceux, reconstruits, de la culture coloniale. La création *ex materia* est le symbole officiel et la démonstration d'une africanité pleinement retrouvée dans le domaine de la composition poétique. Elle permet de renforcer la compréhensibilité et l'acceptabilité de la poésie officielle des poètes de l'UKUTA par les Tanzaniens qui doivent pouvoir s'approprier la culture nationale. C'est à dire y retrouver des traits de leurs propres cultures d'origine.

La création *ex materia* permet aussi d'associer des éléments hétérogènes dans des synthèses artistiques et littéraires composites qui sont acceptées par le politique quant elles permettent de représenter de manière générale des traits culturels, des institutions et des valeurs partagées par les Tanzaniens. Mathias E. Mnyampala va inventer le genre NGONJERA « palabres » sur un procédé de composition *ex materia* de cette sorte. Il se fonde sur la pratique des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) qui sont connus des poètes d'expression swahilie depuis la période classique et qui s'est généralisée au Tanganyika pendant la colonisation dans les journaux swahilophones et à la radio. Les analyses métriques et linguistiques des poèmes de genre NGONJERA de son premier livre (MNYAMPALA, M., E., 1970) montrent que ces derniers entrent à nouveau dans une relation stricte de conformité avec le mètre et la structure dialogique formelle des palabres pré-existants. Le mode de création *ex materia* ne signifie pas que les objets matériels ou immatériels qui entrent dans les compositions sont nécessairement transformés et il peuvent demeurer tels quels dans ces oeuvres de synthèse. Mathias E. Mnyampala va associer les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) traditionnels des poètes d'expression swahilie à l'institution judiciaire des palabres des *Wanyaugogo* de Dodoma. Ces palabres sont une négociation collective dont le moteur est le conflit qu'ils ont pour objectif de régler sans violence par l'intervention du groupe et la progression des protagonistes vers un consensus dans l'échange parfois très vif des paroles. Le nom de *ngonjera* vient de la langue maternelle de Mnyampala où il désigne les palabres comme le nominal swahili *malumbano* qui n'est pas retenu dans la langue de la nation comme nom du nouveau genre poétique.

Par la promotion officielle du genre NGONJERA et de son nom *cigogo*, la culture nationale démontre au public qu'elle accepte de remplacer un terme swahili par un terme régional qui a la particularité de désigner en même temps l'institution des palabres très répandues dans les sociétés africaines où elle trouve des désignations dans les langues locales.

Pour intégrer l'institution des palabres en tant que juridiction de la parole (BIDIMA, J.-G., 1997) au genre NGONJERA, Mathias E. Mnyampala a l'idée qu'il faut rendre ce genre vivant, donc qu'il doit pouvoir être joué à la manière des dialogues du théâtre européen. Et c'est le troisième constituant de la création *ex materia* qui s'ajoute car le poète va combler l'absence des poètes qui échangeaient les palabres poétiques, ou des protagonistes des palabres réels, par la présence de personnages dont les répliques sont structurées par le mètre du genre classique SHAIRI. C'est cette poésie du genre NGONJERA qui nous apparaît être la plus représentative d'une poésie officielle car elle est immédiatement interprétable culturellement par la majorité des Tanzaniens. Elle est donc adéquate à son rôle de promotion de la langue swahilie et de l'idéologie officielle. Ce fait est reconnu du vivant de Mnyampala par le second vice-président de Tanzanie, M. Rashidi M. Kawawa, qui rédige l'introduction des deux livres de *ngonjera*. L'homme d'Etat appelle de ses vœux l'enseignement de ces textes dans les écoles du pays tout entier car ils conviennent à merveille à l'objectif de diffusion de la langue de la nation par les textes de la poésie d'expression swahilie. Les reconnaissances posthumes officielles de Mathias E. Mnyampala ne cessent d'ailleurs pas de mentionner l'invention du genre NGONJERA comme motif de distinction du poète (Cf Distinctions à l'échelon national et leurs justifications).

Ce genre est classique sur le plan de la métrique dans le premier livre et il est aussi manifestement africanisé. De par les processus créatifs de composition *ex materia* qui le font naître. De par les éléments culturels que ces processus associent comme les palabres poétiques et l'institution des palabres réels. De par son nom qui vient d'une langue régionale, le *cigogo*, la langue maternelle de l'auteur. Désigner les palabres de la sorte, employer des méthodes créatives populaires, c'est indiquer à tous les Tanzaniens qu'ils peuvent se reconnaître dans leur culture nationale et sa poésie officielle. Le dernier élément de la synthèse nationale des poèmes de genre NGONJERA est le texte de la déclaration d'Arusha, fondateur et programmatique du socialisme tanzanien il se reflète dans le premier livre et est adapté en intégralité dans le deuxième (MNYAMPALA, M., E., 1971).

Alors, Mathias E. Mnyampala poursuit son processus de transformation *ex materia* et compose dans un nouveau courant syllabique du genre SHAIRI, celui des quatrains de vers à hémistiches décasyllabiques, qu'il invente pour l'occasion. Il reprend l'organisation et les titres des parties de la déclaration d'Arusha dont le texte adapté dans une version versifiée va constituer la base d'apprentissage des élèves. Ces élèves qui doivent l'apprendre par coeur trouvent leur partie à mémoriser suivant un découpage arbitraire du texte par des lettres majuscules données par ordre alphabétique. L'idéologie nationale se dit dans des palabres impersonnels qui ont neutralisé l'idée-même de palabres. Il ne s'agit plus d'une négociation normée socialement et agoniste où la solution se trouve, éventuellement, après la réalisation d'un processus mais d'un texte de propagande à destination des écoles où le résultat est déterminé à l'avance. L'africanisation de la création formelle des mètres sur une base *ex materia*, la représentation d'une institution comme les palabres qui est elle aussi bien connue des Tanzaniens, peuvent être utilisées pour rendre acceptable le monologue de l'idéologie officielle quant il s'agit de la construction d'une nation africaine et socialiste. Mais cette période du socialisme tanzanien prend fin en 1985 et Mathias E. Mnyampala est promu officiellement comme artiste national (*Msanii wa Taifa*) en 1987. Le pays passe au multi-partisme en 1992 et Mathias E. Mnyampala reçoit à titre posthume la médaille de la République Unie de Tanzanie en 1994. Son oeuvre poétique au service de la construction nationale tanzanienne est toujours d'actualité et ne se résume pas à la dérive autoritaire du deuxième livre de *ngonjera*. De même, l'UKUTA qu'il a présidée jusqu'en 1966 existe encore et continue de promouvoir des modes de création poétique basés sur les règles de la métrique classique et ses transformations *ex materia*.

La poésie de Mathias E. Mnyampala a été novatrice dans sa capacité d'africanisation des processus créatifs et de conservation de la métrique classique de la poésie d'expression swahilie. Elle a facilité une démarche délicate sur le plan de l'invention d'une culture nationale qui est celle de l'enraciner dans le long cours historique par la tradition de la poésie d'expression swahilie tout en permettant la nationalisation et la transformation de cette tradition. En retrouvant un mode de création *ex materia* en poésie analogue à celui qui existe dans d'autres arts africains comme la sculpture traditionnelle, le tissage où les scarifications rituelles de la peau, il a permis aux Tanzaniens de se reconnaître dans la poésie officielle de la culture de leur nation. D'autres inventions n'ont pas été retenues par le

politique, qui restait le maître de la construction nationale. Comme la tentative d'une fondation théologique du texte de la déclaration d'Arusha associée, phrase par phrase, de manière composite, à des versets de la *Bible* et du *Coran* et des résumés des enseignements de Bouddha et du *Veda*. A l'échelon national, la religion doit s'exprimer par des notions générales en *kiswahili* et laisser à la sphère spirituelle la possibilité d'une interprétation particulière et privée de ces notions au regard d'extraits spécifiques des textes sacrés.

Nous espérons que notre approche, fondée sur la description formelle des textes poétiques a permis d'aller plus avant dans la compréhension de cette idée de la nation tanzanienne telle que pouvaient la concevoir les acteurs politiques d'époques successives avec les modalités de la mettre en application au sein de la population tanzanienne. Nous voyons avec l'exemple de l'essai théologico-politique inédit de Mathias E. Mnyampala intitulé *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » que des divergences pouvaient, naturellement, exister parmi les acteurs de l'époque au sujet de cette idée nationale. Mathias E. Mnyampala est d'abord un auteur chrétien ouvert à d'autres religions quand il s'agit de politique. Les archives de Mathias E. Mnyampala dont nous disposons sont complètes et nous n'avons pu en présenter qu'une partie dans le cadre de cette thèse. Il y aurait sans doute grand intérêt à continuer de lire les textes de Mathias E. Mnyampala pour comprendre son rapport théologique au monde. C'est une question complexe mais qui aurait pu continuer de nous apporter un éclairage sur la question de la conception de la construction nationale dans la poésie de Mnyampala. Sur le plan de la tradition poétique swahilie, l'imaginaire d'un poème apocalyptique comme *Inkishafi* « le dévoilement » (SAYYID ABDALLA BIN ALI BIN NASSIR, 1977) nous semble se retrouver dans certains poèmes de l'auteur comme *Ulimwengu ni Sarabi* « le monde est un mirage » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 115-116). Le réel y est exprimé dans son caractère fugitif, injuste, incompréhensible où en définitive la seule réponse certaine se trouve en dieu. Une meilleure compréhension de la vision théologique du monde de Mathias E. Mnyampala se serait également enrichie de la connaissance de la religion traditionnelle africaine des *Wanyaugogo* du Tanganyika. Nous aurions pu alors tenter la synthèse de l'imaginaire islamique des textes classiques que Mathias E. Mnyampala a très probablement lu, de son imaginaire chrétien et du rapport traditionnel des *Wanyaugogo* au divin et au surnaturel.

La compréhension des poèmes de Mathias E. Mnyampala pourrait aussi comprendre un volet sur la culture artistique traditionnelle des *Wanyaugogo*. Sur le plan musical, nous avons su de par l'autobiographie inédite de l'auteur qu'il était un maître du tambour *Nindo*. Comme les règles de la métrique, les rythmes peuvent être reproduits à l'identique ou sur la base de transformations *ex materia* de leurs séquences. C'est une limite ethno-musicale de notre approche que de ne pas établir une comparaison entre les possibilités de cantillation non-religieuse des textes des poèmes de Mnyampala et la culture musicale de son groupe ethnique d'origine. L'auteur a écrit aussi en *cigogo*. Des textes courts, des articles dans le journal *Wela* « la graine ». Avait-il écrit des poèmes dans cette langue ? Quelle structure métrique présente la poésie traditionnelle *gogo* ? Tous ces éléments, religieux, musicaux, poétiques venaient naturellement s'intégrer dans la notion d'idée nationale en rapport avec l'auteur. Cette approche anthropologique complémentaire de notre analyse formelle des textes nécessiterait une nouvelle lecture des archives et des recherches bibliographiques et de terrain sur la culture *gogo*. Elle apporterait une connaissance sur l'apport individuel de l'auteur à la construction nationale. Sur ces conceptions particulières qui ne sont pas nécessairement retenues par le politique à l'échelon national car nous avons vu qu'à ce niveau les institutions particulières, qu'elles relèvent de la religion ou des pratiques judiciaires comme les palabres réels, se disent d'une manière générale et compréhensible par le plus grand nombre. Dans la description formelle de la métrique des poèmes de Mathias E. Mnyampala, nous avons pu voir ses processus créatifs *ex materia* et le potentiel d'africanisation de la culture nationale qu'il représente. L'étude complémentaire des pratiques artistiques et religieuses traditionnelles des *Wanyaugogo* nous permettrait de voir comment cette africanité artistique se concrétise dans la région natale de Mathias E. Mnyampala et comment elle aurait pu influencer ses processus créatifs, promu officiellement par des autorités politiques successives comme une image de l'africanisation de la culture nationale.

Notre approche et notre apport dans le domaine de la métrique formelle, nous ont permis d'observer, de décrire puis d'interpréter le phénomène de la créativité *ex materia*. L'approche anthropologique complémentaire dans l'étude de la construction nationale tanzanienne au regard de la poésie d'expression swahilie de Mathias E. Mnyampala supposerait un travail d'équipe et de pouvoir nous associer aux compétences d'autres

chercheurs. La question de l'étude des réalisations concrètes issues de la création *ex materia* dans l'art africain, quand il est convoqué par le politique pour l'invention de cultures nationales, est un vaste champ de recherche qui pourrait inclure plusieurs arts et prendre en compte plusieurs pays. Il permettrait des approches comparatives des différentes constructions nationales africaines. Le cas de l'art poétique de Mathias E. Mnyampala et de la Tanzanie nous a fait prendre conscience de ce phénomène de la création *ex materia*. Parce que nous avons pu le décrire formellement. Ces processus créatifs en eux-mêmes soulèvent de nombreuses questions sur le plan de la théorie de l'art et d'une histoire politique de l'art africain. Un travail de recherche nous apparaît n'être toujours qu'une entreprise partielle et la recherche elle-même une quête sans fin.

VII. Bibliographie des ouvrages consultés

A. Bibliographie de Mathias E. Mnyampala

1. Bibliographie typologique des œuvres publiées de Mathias E. Mnyampala

POESIE

1965, *Waadhi wa ushairi: kimetungwa na Mathias E. Mnyampala. Pamoja na utangulizi ulioandikwa na K, Amri Abedi*, coll. Johari za kiswahili - Kampala : East African Literature Bureau, 1960- ; 7, Dar es Salaam : East African Literature Bureau, 87 p.

- Exhortation poétique - Composée par Mathias E. Mnyampala, avec une préface écrite par K., Amri Abedi.

1965b, *Diwani ya Mnyampala/ imetungwa na Mathias E. Mnyampala*, coll. Johari za kiswahili - Kampala : East African Literature Bureau, 1960- ; 5, Nairobi : Kenya Literature Bureau, 156 p.

- Anthologie de Mnyampala - Composée par Mathias E. Mnyampala.

1963, *Diwani ya Mnyampala/ imetungwa na Mathias E. Mnyampala*, coll. Johari za kiswahili - Kampala : East African Literature Bureau, 1960- ; 5, Dar es Salaam : East African Literature Bureau, 156 p.

- Anthologie de Mnyampala - Composée par Mathias E. Mnyampala.

c.1965b²⁸⁷, *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi, yamekusanywa na Mathias E. Mnyampala*, Chama cha Washairi wa Kiswahili Tanzania, imprimerie Thakers LTD , Dar es Salaam, Tanzania.

- *Mashairi*²⁸⁸ de sagesse, et palabres poétiques recueillis par Mathias E. Mnyampala, Association des Poètes d'expression swahilie de Tanzanie.

TRAITE DE POESIE

1964, *Fasili johari ya mashairi*, Dar es Salaam : Imprimé par Thakers, 83 p.

- Définitions, le joyau des poésies.

DICTIONNAIRE DE POESIE

*Taaluma ya Kiswahili*²⁸⁹.

- Précis de *kiswahili*

POESIE RELIGIEUSE

c.1967, *Utenzi wa Injili Takatifu*, NDANDA MISSION PRESS.

- *Utenzi des Saints Evangiles*

²⁸⁷ Il n'y a pas d'indication de date dans le livret publié à compte d'auteur. L'introduction de Julius K. Nyerere est datée de 1965 et la préface à la deuxième édition de Mathias E. Mnyampala est datée de 1968.

²⁸⁸ Nous pouvons traduire aussi par « poèmes » Cf glossaire sg. SHAIRI 1 « poésie » (Classe 5) et sg. SHAIRI 2 « genre SHAIRI » (Classe 5).

²⁸⁹ Ce dictionnaire, dont nous avons différentes versions manuscrites et tapuscrites dans le corpus NMMK est considéré comme une œuvre majeure de Mathias E. Mnyampala. Nous supposons qu'elle a été publiée car nous trouvons cette information bibliographique dans l'enquête de M. M. Mulokozi et T. S. Y. Sengo (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : pp 47-48). Nous n'avons pas vu cependant de version publiée.

c.1965, *Utenzi wa Zaburi*, NDANDA MISSION PRESS.

- *Utenzi des Psaumes*.

POESIE POLITIQUE

1971, *Ngonjera za UKUTA (Chama Cha Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania)*, *Kitabu cha pili, Juu ya Azimio la Arusha*, Dar es-Salaam, Oxford University press.

- *Ngonjera de l'UKUTA*, deuxième livre, à propos de la Déclaration d'Arusha.

1970, *Ngonjera za UKUTA (Chama Cha Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania)*, *Kitabu cha kwanza*, Dar es-Salaam, Oxford University press.

- *Ngonjera de l'UKUTA*, premier livre.

POLITIQUE

s.d.²⁹⁰, *Mbinu za Ujamaa*, NDANDA MISSION PRESS.

- *Stratégies du Familialisme*.

*Umoja ni ngome yetu*²⁹¹

- *L'unité est notre forteresse*.

²⁹⁰ Il n'y a pas d'indication de date sur le livre publié par l'imprimerie des missionnaires bénédictins de Ndanda.

²⁹¹ Le livre serait conservé dans les archives du *Chama Cha Mapinduzi* (CCM) à Dar es Salaam. Nous ne l'avons pas vu. Ni Charles M. Mnyampala ni la bibliothèque de l'UDSM n'en disposent.

RECUEILS DE PROVERBES

1967, *Sikilizeni hekima: methali na mawaidha*, Ndanda Mission Press, Songea, Tanzanie, 31 p.

- Ecoutez la sagesse : proverbes et conseils.

?, *Kito cha hekima pamoja na maelezo sehemu ya kwanza*, Dodoma, Tanzania Longman Limited, 89 p.

- Gemme de sagesse avec des explications, première partie.

?, *Kito cha hekima II*²⁹².

- gemme de sagesse II.

FICTION

1961²⁹³, *Kisa cha mrina asali na wenzake wawili*, Dar es Salaam : Eagle Press, 77 p.

- Histoire de l'apiculteur et de ses deux compagnons.

1967, *Kisa cha Bahati na wazazi wake*, Ndanda Mission Press, Tanzanie, 59 p.

- Histoire de Bahati et de ses parents.

²⁹² Le livre a été publié mais nous n'avons pas pu voir une de ses éditions. Le livre n'est pas conservé à la bibliothèque de l'UDSM. Nous nous référons donc au corpus NMMK qui le comprend (code kii).

²⁹³ Une autre date et un autre éditeur sont mentionnés : 1957, East African Literature Bureau (MULOKOZI, M., M. et al, 1995 : 48).

HISTOIRE DU *KISWAHILI* (EN COLLABORATION AVEC SHIHABUDDIN CHIRAGHDIN)

1977, *Historia ya Kiswahili*, Shihabuddin Chiraghdin na Mathias Mnyampala, Oxford University Press, Eastern Africa, Nairobi, 89 p.

- Histoire du *kiswahili*, Shihabuddin Chiraghdin et Mathias Mnyampala.

BIOGRAPHIE

2011²⁹⁴, *Historia ya Hayati Sheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964)*, Ahmadiyya Printing Press, Dar es Salaam, 109 p.

- Histoire de feu le Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964)

HISTOIRE

1995, *The Gogo: history, customs, and traditions* / Mathias E. Mnyampala ; translated, introduced, and edited by Gregory H. Maddox, Armonk, N.Y. : M.E. Sharpe, 149 p.

- Les Gogos, histoire, coutumes, et traditions / Mathias E. Mnyampala, traduit, introduit, et édité par Gregory H. Maddox.

?²⁹⁵, *Mtemi Mazengo wa Dodoma*.

- Le *Mtemi* Mazengo de Dodoma.

²⁹⁴ Le tapuscrit resté inédit pendant une quarantaine d'années a été publié par les fils du Cheikh Kaluta Amri Abedi dès qu'ils ont eu connaissance de son existence. Cette publication par la communauté islamique de l'Ahmadiyya est le fruit de la décision de Charles M. Mnyampala de rechercher les descendants du Cheikh à Dar es Salaam. Nous l'avons accompagné dans cette démarche qui a été grandement facilitée par les méthodes et les connaissances de Charles liées à son ancienne profession de commissaire de police (*Mkuu wa polisi*). La famille du Cheikh a été retrouvée en à peine deux jours.

²⁹⁵ Le livre a été publié à compte d'auteur. Nous avons la copie du tapuscrit sous le code mmd du corpus NMMK.

1954, *Historia, mila, na desturi za Wagogo wa Tanganyika*, Kampala: Eagle Press, 116 p.

- Histoire, coutume, et traditions des *Wagogo* du Tanganyika.

1950²⁹⁶, *Historia, mila, na desturi za Wagogo wa Tanganyika*, East African Literature Bureau.

- Histoire, coutume, et traditions des *Wagogo* du Tanganyika.

LIVRES EN CIGOGO

*Mmela nthundwe*²⁹⁷.

Zimbazi za Cigogo.

- Proverbes gogos.

2. Bibliographie typologique des œuvres inédites de Mathias E. Mnyampala

AUTOBIOGRAPHIE

Maisha ni kugharimia.

- La vie est ce que l'on paye pour elle.

Code dans le corpus des archives électroniques de Mathias E. Mnyampala (NMMK) : mnk

²⁹⁶ Cette édition plus ancienne et publiée à l'échelle est-africaine britannique (Kenya, Ouganda, Tanganyika, Zanzibar) est mentionnée dans l'enquête de M. M. Mulokozi et T. S. Y. Sengo (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995 : 48).

²⁹⁷ Nous n'avons pas vu les deux livres et ne connaissons leur existence que par l'information qui nous a été fournie par Charles M. Mnyampala. Les titres de ces livres hypothétiques ressemblent par ailleurs fortement – en version plus courte sur le plan linguistique à un livre plus ancien cité dans la bibliographie générale (*Cf* SOCIETY FOR PROMOTING CHRISTIAN KNOWLEDGE, 1901).

ESSAI THEOLOGICO-POLITIQUE

Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu.

- La déclaration d'Arusha et les saintes écritures.

Code NMMK : ala

POESIE

Hazina ya Washairi.

- Le trésor des poètes.

Code NMMK : hyw

1967, *Mahadhi ya Kiswahili.*

- Rythme du *kiswahili*.

Code NMMK : myk

Mashairi ya Vidato.

- *Mashairi* en entailles.

Code NMMK : myv

TRAITE DE POESIE

Ufasaha wa Kiswahili.

- Elégance du *kiswahili*.

Code NMMK : uwk

MANUSCRIT DE L'ANTHOLOGIE POETIQUE D'HAROLD E. LAMBERT REVISE ET COMMENTE

Diwani ya Lambert.

- *Diwani* de Lambert.

Code NMMK : dyl

HISTOIRE, ENVIRONNEMENT

Ugogo na ardhi yake.

- L'Ugogo et sa terre.

Code NMMK : una

B. Bibliographie générale des ouvrages consultés

1. Anthropologie, droit, géographie, histoire, politique

ADEJUMO, Christopher, « African Art : New Genres and Transformational Philosophies » in FALOLA, Toyin (éd.), JENNINGS, Christian (éd.), 2002, *Africanizing Knowledge*, Transaction Publishers, New Brunswick (Etats-Unis), Londres (Royaume-Uni) : pp 165-189.

ALEXANDRE, P., LE GUENNEC-COPPENS, F., CAPLAN, P., 1991, *Les Swahili entre Afrique et Arabie*, Paris, Karthala, 214p.

ALLEN, J. de V., 1993, *Swahili origins: Swahili culture and the Shungwaya phenomenon*, Athens (Etats-Unis), Ohio University Press, 272p.

ASKEW, Kelly, 2002, *Performing the Nation : Swahili music and cultural politics in Tanzania*, University of Chicago Press, Chicago, Etats-Unis, XVIII-417 p.

ASSIBI, A., Amidu, 1990, *Kimwondo : a Kiswahili electoral contest*, Afro-pub, 179 p.

BAROIN, C., CONSTANTIN, F., dir., 1999, *La Tanzanie contemporaine*, Paris, KARTHALA, 359p.

BIDIMA, Jean-Godefroy, 1997, *La palabre. Une juridiction de la parole*, Editions Michalon, Paris, 127 p.

CLERKE, P., H., C., 1965, *A short history of Tanganyika : the mainlands of Tanzania*, Longman, Londres, Royaume-Uni, 154 p.

ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1991, 3^{ème} impression, E. J. Brill, Leiden, Editions G.-P. Maisonneuve et Larose S.A., Paris.

DELTOMBE, Thomas, DOMERGUE, Manuel, TATSITSA, Jacob, 2010, *Kamerun!: une guerre cachée aux origines de la Françafrique, 1948-1971*, Ed. de la Découverte, 741 p.

EASTMAN, Carol, M., 1971, « *Who are the Waswahili?* », in *Africa* Vol. 41(3), pp 228-236.

ENONGOUÉ, F., et ROSSATANGA-RIGNAULT, G., 2006, *L'Afrique existe-elle? A propos d'un malentendu persistant sur l'identité*, Chennevières-sur-Marne, Dianoïa, et Libreville (Gabon), Raponda Walker, 127p.

FOUERE, Marie-Aude, 2008, « La fabrique d'un saint en Tanzanie postsocialiste. L'Etat, l'Eglise et Julius Nyerere », *Les Cahiers d'Afrique de l'Est*, décembre, n°39.

FOUERE, Marie-Aude, 2009, « La préférence nationale en Tanzanie post-socialiste : entre citoyenneté, autochtonie et race », *Politique africaine*, n°115, pp 137-153.

FRANKL, P., J., L., 1999,. « H.E. Lambert (1893-1967): Swahili Scholar of Eminence (being a short biography together with a bibliography of his published work », *in Journal of African Cultural Studies* 12 (1): pp 47-53.

FREEMAN-GRENVILLE, G., S., P., 1991, *The new atlas of African history*, Londres, MacMillan, 144p.

FREEMAN-GRENVILLE, G., S., P., 1988, *The Swahili coast, 2nd to 19th centuries: Islam, Christianity and commerce in Eastern Africa*, Londres, Variorum Reprints.

GREEN, Maia, 2003, *Priests, witches and power: popular Christianity after mission in Southern Tanzania*, Cambridge University Press, Royaume-Uni, XIII-180 p.

HORTON, M., MIDDLETON, J., 2000, *The Swahili: the social landscape of a mercantile society*, Oxford, Blackwell Publishers, 282p.

KANIKI, Martin, H., Y., 1980, *Tanzania under colonial rule*, Longman, Londres, Royaume-Uni, 391 p.

KAGABO, José, Hamim, 1998, *Les Swahilis au Rwanda*, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 276 p.

KARIUKI, Josiah, Mwangi, 1975, *"Mau Mau" detainee: the account by a Kenya African of his experiences in detention camps, 1953-1960*, Oxford University Press, 188 p.

KIBINDU, Saidi trad., HADRAT MIRZA GHULAM AHMAD WA QADIAN, 2000, *Yesu katika India*, Ahmadiyya Printing Press, Dar es Salaam, Tanzanie, 132 p.

KIMAMBO, Isaria, N., 1969, *A political history of the Pare of Tanzania, c1500-1900*, East African Pub. House, 253 p.

KOWALCZUK, Ilko-Sascha, 2003, *Geist im Dienste der Macht: Hochschulpolitik in der SBZ/DDR 1945 bis 1961*, Christoph Links Verlag, LinksDruck Gmbh, Berlin, Allemagne, 609 p.

KUSIMBA, C., M., 1999, *The rise and fall of Swahili states*, Walnut Creek (Etats-Unis), AltaMira Press, 236p.

LE GUENNEC-COPPENS, F., (éd. sc.), PARKIN, D., (éd. sc.), 1998, *Autorité et pouvoir chez les Swahili*, Paris, Karthala, 262p.

LE GUENNEC-COPPENS, F., 1983, *Femmes voilées de Lamu (Kenya)*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 221p.

LOIRE, G., 1993, *Gens de mer à Dar es-Salaam*, Paris, Karthala, 230p.

LOHRMANN, Ulrich, 2007, *Voices from Tanganyika: Great Britain, the United Nations and the decolonization of a Trust Territory, 1946-1961*, LIT, Berlin, Allemagne, XX-597 p.

MADDOX, Gregory éd. sc., GIBLIN, J. éd. sc., 2005, *In search of a nation: histories of authority and dissidence in Tanzania*, Eastern African Studies, James Currey Ltd, Oxford, Royaume-Uni, Kapsel Educational Books, Dar es Salaam, Tanzanie, Ohio University Press, Athens, Ohio, Etats-Unis, XIV-337 p.

MAGOMBA, Mote, Paulo, 2004, *Early Engagements with the Bible among the Gogo People of Tanzania: Historical and Hermeneutical Study of Ordinary "Readers" Transactions with the Bible*, Dissertation, Cf Webographie, 221 p.

MANDEL KHÂN, Gabriele, MÉTOUI, Lassaâd, 2009, *Les 99 noms de Dieu, calligraphies de Lassaâd Métoui*, G. Trédaniel, Paris, 427 p.

MARTIN, Denis-Constant, 1998, *Nouveaux Langages Du Politique En Afrique Orientale*, Karthala, Paris, 301 p.

MARTIN, Denis-Constant, 1988, *Tanzanie: l'invention d'une culture politique*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 318 p.

MASSAMBA, David, P., B., 2002, *Historia ya Kiswahili, 50 BK hadi 1500 BK*, The Jomo Kenyatta Foundation Enterprise, Nairobi, Kenya, 308 p.

MAZRUI, A., M., 2007, *Swahili beyond the boundaries : literature, language, and identity*, Athens (Etats-Unis), Ohio University Press, 206p.

MAZRUI, A., A., MAZRUI, A., M., 1995, *Swahili state and society: the political economy of an African language*, Nairobi, East African Educational Publishers, 171p.

MAZRUI, A., M., SHARIFF, I., N., 1994, *The Swahili : idiom and identity of an African people*, Trenton, N.J., Etats-Unis, Africa World Press, 188p.

MAZRUI, A., A., 1986, *The africans: a triple heritage*, Londres, BBC publications, 336p.

MBEMBE, Joseph-Achille, 2000, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Karthala, Paris, 293 p.

MERINO, Gustavo, Gutiérrez, 1972, *Essai pour une théologie de la libération*, Profac, Paris.

MESSINA, Jean-Paul, 2007, *Culture, christianisme et quête d'une identité africaine*, Editions L'Harmattan, Paris, 201 p.

MLACHA, S.,A.,K., 1995, *Kiswahili katika kanda ya Afrika mashariki: (historia, matumizi na sera)*, Dar es Salaam, Chuo Kikuu cha Dar es Salaam, Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, 127p.

NASSOR, Malik, 1996, « Extension of Kiswahili during the German colonial administration in continental Tanzania (former Tanganyika), 1885-1917 » in AAP 47, pp 155-159.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1968, *Ujamaa essays on socialism*, version anglaise, Oxford University Press, 186 p.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1968, *Ujamaa*, version swahilie, Oxford University Press, viii, 188p.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1968, *Freedom and socialism: uhuru na ujamaa: a selection from writings and speeches, 1965-1967*, Oxford University Press, xvi, 422 p.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1967, *Ujamaa Vijijini*, Mpiga Chapa Mkuu wa Serikali, 33 p.

PORTER, Bernard, éd., 1970, *Henry: a World Poets' Anthology inspired by William Faulkner's painting*.

- RETTOVÁ, Alena, 2007, *Afrophone philosophies, Reality and Challenges*, Topics in Interdisciplinary African Studies, vol.7, Rüdiger Köppe Verlag, Cologne, Allemagne, 447 p.
- REVOIL, Georges, 1880, *Voyage au Cap des Aromates (Afrique orientale)*, E. Dentu, Paris, X-299 p.
- ROBERTS, Andrew *et al*, 1968, *Tanzania before 1900*, the Historical Association of Tanzania, East African Publishing House, XX-162 p.
- SPEAR, Thomas, KIMAMBO, Isaria, Ndelahiyosa, 1999, *East African expressions of Christianity*, (c) James Currey Ltd, Oxford, Royaume-Uni.
- SIMS, M. in WEEKES, Richard, V. éd., *Muslim people, A World Ethnographic Survey*, deuxième édition, Greenwood Press, Westport, Connecticut, Etats-Unis, 2 vol., [xix-xli], 953 p.
- Tanganyika African National Union (TANU), 1967, *Azimio la Arusha na siasa ya TANU juu ya ujamaa na kujitegemea*, Idara ya Habari, Dar es Salaam, Tanzanie, 20 p.
- TRAORÉ, Aminata, 2002, *Le viol de l'imaginaire*, Actes Sud et Fayard, Paris, 206 p.
- VERNET, Thomas, 2005, *Les cités-États swahili de l'archipel de Lamu, 1585-1810. Dynamiques endogènes, dynamiques exogènes*, thèse pour le doctorat, Université Paris Panthéon-Sorbonne, 693 p.
- VEUTHEY, Michel, 1976, *Guérilla et droit humanitaire*, Institut Henry-Dunant, 432 p.
- WERNER, A., 1913, *POKOMO FOLKLORE, Read at meeting, May 21st, 1913*.
- WHITELEY, Wilfred, Howell, 1969, *Swahili : the rise of a national language*, Methuen and Co, Londres, Royaume-Uni, IX-150 p.
- WOODMAN, Gordon, R., WANITZEK, Ulrike, SIPPEL, Harald (Eds), 2004, *Local Land Law and Globalization, A comparative study of peri-urban areas in Benin, Ghana and Tanzania*, Beiträge zur Afrikaforschung, Band 21, LIT Verlag Münster, Allemagne, 368 p.

2. Linguistique et épistémologie

ALEXANDRE, P., 1967, *Langues et langage en Afrique noire*, Paris, Payot, 169p.

ALEXANDRE, P., 1981a, « Les langues bantu », pp 351-397, in Perrot, J., (dir.), *Les langues dans le monde ancien et moderne, Afrique, Pidgins et créoles*, TEXTE, éditions du CNRS, PARIS.

ALEXANDRE, P., 1981b, LES LANGUES BANTU, in Perrot, J., (dir.), *Les langues dans le monde ancien et moderne, Afrique, Pidgins et créoles*, CARTES, éditions du CNRS, PARIS.

ASHTON, E., O., 1944, *Swahili Grammar*, Londres, Longmans, 398p.

AWDE, N., 2000, *SWAHILI-ENGLISH, ENGLISH-SWAHILI, DICTIONARY*, New-York, Hippocrene Books, 596p.

BALDI, Sergio, 2008, *Dictionnaire des emprunts arabes dans les langues de l'Afrique de l'Ouest et en swahili*, Karthala, Paris, 617 p.

BALDI, S., 1976, *A contribution to the Swahili maritime terminology*, Rome, Tip. Pioda, 99p.

Baraza la Kiswahili la Zanzibar (BAKIZA), 2010, *Kamusi la Kiswahili Fasaha*, Oxford University Press, Kenya, 524 p.

BLEEK, Wilhem, 1869, *A Comparative Grammar of South African Languages*, partie II, Trübner & Co, Londres.

BLEEK, Wilhem, 1862, *A Comparative Grammar of South African Languages*, partie I, Trübner & Co, Londres.

CHOMSKY, Noam, 1987, *La nouvelle syntaxe: concepts et conséquences de la théorie du gouvernement et du liage*, Editions du Seuil, 379 p.

DONEUX, J., L., 2003, *Histoire de la linguistique africaine (des précurseurs aux années 70)*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 264p.

FREGE, Gotlob, 1971, trad. de l'allemand par IMBERT, Claude, *Écrits logiques et philosophiques*, Seuil, Paris, 233 p.

- GAFFIOT, F, 1934, *Dictionnaire latin-français*, Hachette, Paris.
- GOULD, Stephen, Jay, 1997, *La mal-mesure de l'homme*, Ed. Odile Jacob, Paris, 468 p.
- GREENBERG, J., H., 1963, *Languages of Africa*, La Haye, Mouton, 175p.
- GUTHRIE, M., 1970, *Collected papers on Bantu linguistics*, Londres [cité par ALEXANDRE, P., (1981b: carte n°VIII)].
- GUTHRIE, M., 1967-1971, *Comparative Bantu*, Farnborough, Gregg Press, 4 vol.
- IDIATA, D., F., 2004, préface de PHILIPPSON, G., *Éléments de psycho-linguistique bantu*, Paris, l'Harmattan, 191p.
- JOHNSON, F., INTER-TERRITORIAL LANGUAGE COMMITTEE TO THE EAST AFRICAN DEPENDENCIES, 1939, *A standard-swahili-english dictionary*, Nairobi, Oxford University Press, 548p.
- KARANGWA, Jean de Dieu, 1995, *Le Kiswahili dans l'Afrique des grands lacs, contribution sociolinguistique*, thèse pour le doctorat en linguistique, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), Paris, 408 p.
- KELLY, J., 1989, « Swahili phonological structure : a prosodic view » in ROMBI, M.-F., *LE SWAHILI ET SES LIMITES: AMBIGUÏTE DES NOTIONS REÇUES*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, pp. 25-32.
- KING'EI, Kitula et KEMOLI, James, Amata, 2001, *Taaluma ya ushairi*, Foto Form Ltd, Muthithi House, Westlands, Nairobi, Kenya, 123 p.
- KIRKEBY, W., A., 2000, *ENGLISH SWAHILI DICTIONARY*, Dar es Salaam, Kakepela, 1069p.
- LENSELAER, A. et al, 1983, *Dictionnaire swahili-français*, Paris, Karthala, 646p.
- LESLAU, Wolf, 2004, *Concise Amharic Dictionary, Amharic-English, English-Amharic*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, Otto Harrassowitz, Wiesbaden.
- MADAN, A., JOHNSON, F., 1939, *Madan's English-Swahili Dictionary, Revised by Frederick Johnson*, Asian Educational Services, 635 p.

- MDEE *et al*, 2009, *KAMUSI KAMILI YA KISWAHILI*, Longhorn publishers, Kinondoni B, barabara ya Kawawa, Dar es Salaam, Tanzanie.
- MERTENS, G., 2006, *Dictionnaire kiswahili-français et français-kiswahili*, Paris, Karthala, 285p.
- MIEHE, G., MÖHLIG, W., J., G., 1995, *Swahili-Handbuch*, Cologne, Rüdiger Köppe Verlag, 460p.
- MIEHE, G., 1979, *Die Sprache der älteren Swahili-Dichtung*, Berlin, Reimer, 260p.
- MOHAMED ABDULLA MOHAMMED, SAID A. MOHAMMED, 2008, *Swahili Dictionary of Synonyms/Kamusi Ya Visawe*, Ujuzi Educational Publishers, Dar es Salaam, Tanzanie.
- NURSE, D., PHILIPPSON, G., 2003, *The bantu languages*, Londres, New-York, Routledge, 708p.
- NURSE, D., HINNEBUSCH, T., J., PHILIPPSON, G., 1993, *Swahili and Sabaki*, Berkeley, University of California Press, 780p.
- NURSE, D., et SPEAR, T., 1985, *THE SWAHILI, Reconstructing the History and Language of an African Society, 800-1500*, Philadelphia (Etats-Unis), University of Pennsylvania Press, 133p.
- NURSE, D., 1983, « A linguistic reconsideration of Swahili Origins », in *AZANIA*, Vol. XVIII, Nairobi, British Institute in Eastern Africa, pp 127-159.
- NURSE D., 1982a, « The swahili dialects of Somalia and the northern Kenya coast », pp.73-142, in ROMBI, M.-F., *Études sur le BANTU ORIENTAL : langues des Comores, de Tanzanie, de Somalie, et du Kenya*, coll. LACITO-documents, AFRIQUE, 9, Paris, SELAF, 158p.
- NURSE, D., 1982b, « A Tentative Classification of the Primary Dialects of Swahili » in *Sprache und Geschichte in Afrika (SUGIA)*, Band 4, Cologne, Rüdiger Köppe Verlag, pp.165-205.
- POLOMÉ, E., C., 1967, *SWAHILI LANGUAGE HANDBOOK*, Washington, Center for Applied Linguistics, 232p.
- POPPER, Karl, Raimund, 1976, *Unended quest: an intellectual autobiography*, Collins, London, 255 p.

RICARD, A., 2009, *Le kiswahili, une langue moderne*, Karthala, Paris, 153 p.

ROMBI, M.-F., (éd. sc.), 1989, *LE SWAHILI ET SES LIMITES, AMBIGUÏTÉ DES NOTIONS REÇUES*, Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 193p.

ROSCH, Eleanor, 1973, « Natural categories » in *Cognitive Psychology* 4, pp 328-350.

ROY, M., 2007a, *KIAMU, Archipel de Lamu (Kenya), Analyse phonétique et morphologique d'un corpus linguistique et poétique*, mémoire pour l'obtention du master 2 recherche, INALCO, inédit, 228 p.

SACLEUX, Ch., 1939, *Dictionnaire Swahili-Français*, Paris, Institut d'ethnologie, 1114p.

SACLEUX, Ch., 1909, *Grammaire des Dialectes Swahilis*, Paris, Procure des P.P. du Saint-Esprit, 334p.

SACLEUX, Ch., 1909b, *Grammaire Swahilie*, Paris, Procure des P.P. du Saint-Esprit, XV-268 p.

SACLEUX, Ch., 1891, *Dictionnaire Français-Swahili*, Zanzibar, Mission des P.P. du Saint-Esprit.

SANDER, N., TRENEL, I., 1859, *Dictionnaire hébreu-français contenant la Nomenclature et la Traduction de tous les Mots hébreux et chaldéens contenus dans la Bible et dans le rituel des prières journalières*, Bureau des archives israélites, Paris.

SCHADEBERG, T., C., 1992, *A sketch of swahili morphology*, Cologne, Rüdiger Köppe Verlag, 39p.

SCHICHO, W., 1982, *Syntax des Swahili von Lubumbashi: kreolisiertes Swahili vs. Standardvarietät*, Vienne, Afro-Pub, 272p.

STIGAND, C., H., TAYLOR, W., E., 1915, *A grammar of dialectic changes in the Kiswahili language, with an Introduction and a Recension and Poetical Translation of the Poem INKISHAFI, a swahili Speculum Mundi by the Rev. W. E. TAYLOR, M.A.*, Cambridge, at the University Press, Royaume-Uni.

TOBI, Y., 2010, *Between Hebrew and Arabic Poetry: Studies in Spanish Medieval Hebrew Poetry*, Brill, Leiden, Pays-Bas, 544 p.

TUKI (Taasisi ya Uchunguzi wa kiswahili), 2004, *KAMUSI YA KISWAHILI SANIFU*, Oxford University Press, Kenya, 477 p.

TUKI (Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili), 1996, *ENGLISH-SWAHILI DICTIONARY*, Dar es Salaam, Oxford University Press, East Africa ltd, 882p.

WITTGENSTEIN, Ludwig, trad. GRANGER, Gilles-Gaston, 1993, *Tractatus logico-philosophicus*, Gallimard, coll. Tel, Paris.

3. Arts, littérature

ABDULAZIZ, MOHAMED, H., MUYAKA IBN HAJJI (AL-GHASSANI), 1979, *Muyaka : 19th century Swahili popular poetry*, Kenya Literature Bureau, Nairobi, Kenya, xii, 340 p.

ABEDI, Bakri, Kaluta, Amri, 2010, *Almasi ya Afrika : Maisha ya Sheikh Kaluta Amri Abedi (1924- 1964)*, Ahmadiyya Printing Press, Dar es Salaam, Tanzanie.

ABEDI, Kaluta, Amri, 1954, *Sheria za kutunga mashairi na diwani ya Amri*, Kenya Literature Bureau, Nairobi, 148 p.

AL-BUHRY, Hemed bin Abdallah bin Said, 1972, *Utenzi wa Kadhi Kasim bin Jaafar*, Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili (TUKI), Dar es Salaam, Tanzanie, ix, 42 p.

AL-BUHRY, Hemed bin Abdallah bin Said, 1960, *Utenzi wa vita vya Wadachi kutamalaki Mrima 1307 A. H.*, Eagle Press, Nairobi, Kenya, 84 p.

ALLEN, John, Willoughby, Tarleton, 1967, « *Swahili prosody* » in *Swahili*, v. 37, 2, pp.171-179.

ALLEN, John, Willoughby, Tarleton, 1971, *Tendi; six examples of a Swahili classical verse form with translations & notes*, Heinemann Educational Books, Nairobi, Kenya, viii, 504p.

ALLEN, John, Willoughby, Tarleton, SHEIKH, Amina, Abubakar, NABHANY, Ahmed, Sheikh, 1972, *Utendi wa Mwana Kupona na Utendi wa Ngamia na Paa*, Heinemann Educational Books, Nairobi, Kenya, [8], 36p.

ASSIBI, A., Amidu, 1990, *Kimwondo : a Kiswahili electoral contest*, Afro-pub, 179 p.

AZIZA ABOUBAKAR MOHAMED (éd.sc), 1988, *Des Comores au Zaïre, récits et poèmes swahili*, Conseil International de la Langue Française, EDICEF, Paris, 144 p.

BOILEAU, Nicolas, 1815, *L'art poétique*, Imprimerie Aug. Delalain, Paris, France, 39 p.

BOHAS, Georges, PAOLI, Bruno, 1993, « Métrique arabe : une alternative au modèle xalilien » in *Langue française*, numéro 99, pp 97-106.

BERTONCINI-ZUBKOVA, Elena, 1996, *Vamps and Victims - Women in Modern Swahili Literature, An Anthology*, Rüdiger Köppe Verlag, Cologne, Allemagne, 314 p.

BERTONCINI-ZUBKOVA, Elena, 1989, *Outline of Swahili literature : prose fiction and drama*, : E.J. Brill : Leiden ; New York, x, 341 p.

BIERSTEKER, Ann, 1996, *Kujibizana, Questions of Language and Power in Nineteenth and Twentieth Century Poetry in Kiswahili*, African Series #4, Michigan State University Press, Etats-Unis, 368 p.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, 2006, *Contes dogons du Mali*, Centre de Recherche sur les Littératures et les Oralités du Monde, Karthala – Langues O', Paris, 246 p.

CHIRAGHDIN, Shihabdin, 1987, *Malenga wa Karne moja*, Longman Kenya, 106 p.

COMPAGNON, A., 1998, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris, Le Seuil, 306p.

CHIMERAH, R., et NJOGU, K., 1999, *Ufundishaji wa fasihi, Nadharia na Mbinu*, Nairobi, Jomo Kenyatta Foundation, 397p.

DAMMANN, Ernst, 1940, *Dichtungen in der Lamu-Mundart des Suaheli, gesammelt herausgeben und ubersetzt*, De Gruyter and Co., Hambourg, Allemagne, x, 346p.

ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1991, 3^{ème} impression, E. J. Brill, Leiden, Editions G.-P. Maisonneuve et Larose S.A., Paris.

EWEL, Manfred (éd.), OUTWATER, Anne (éd.), 2001, *From ritual to modern art, Tradition and Modernity in Tanzanian Sculpture*, Mkuki na Nyota, Dar es Salaam, 126 p.

FAULLAIN DE BANVILLE, Théodore, 1872, *Petit traité de poésie française*, Imprimerie A. le Clère, Paris, 243 p.

GARNIER, Xavier, TOMICHE, Anne, 2009, *Modernités Occidentales et Extra-Occidentales*, Editions L'Harmattan, 196 p.

GARNIER, Xavier, 2006, *Le roman swahili. La notion de "littérature mineure" à l'épreuve*, Paris, KARTHALA, 243p.

GARNIER, Xavier (éd. sc.), RICARD, Alain (éd. sc.), 2006, *L'effet roman : arrivée du roman dans les langues d'Afrique*, L'Harmattan, Paris, 311 p.

GREENBERG, Joseph, Harold, 1947, « Swahili prosody » in Journal of the American Oriental Soc., v. 67, pp. 24-30.

HARRIES, Lyndon, 1962, *Swahili poetry*, Clarendon Press, Oxford, Royaume-Uni, XI-326 p.

HASHIL, Seif, Hashil, 2009, *Kurunzi (The Torch)*, *Swahili poems by Hashil Seif Hashil*, printed by XXXXXXXX, Dar es Salaam, Tanzanie.

HICHENS, William, 1962/63, « Swahili prosody », *Swahili*, v. 33, 1, pp. 107-137.

KAHIGI, K., K., et MULOKOZI, M., M., 1995, *Malenga wa bara*, Dar es-Salaam, Dar es-Salaam University Press, 112p.

KARAMA, S., SAID, A., BIN AHMED, S., 1971, *Utenzi wa maisha ya Nabii Mohammad (S.A.W.): Swahili poem*, Haji Mohamed and sons, 33 p.

KARAMA, S., 1981, *Urembo wa Kiswahili*, Evans, 96 p.

KARAMA, S., 1988, *Kusoma na kufahamu mashairi*, Volume 2, Longman, Kenya.

KARAMA, S., 1985, *Sanaa ya umalenga: mashairi ya mafunzo*, Heinemann Educational Books, 67 p.

KARAMA, S., EL-MAZRUI, M., K., 1994, *Utenzi wa Nabii Yusuf*, Haji Mohamed and sons, 48 p.

KEZILAHABI, Euphrase, 2008, *Dhifa*, Vide-Muwa Publishers, Nairobi, Kenya, 60 p.

KEZILAHABI, Euphrase, 1973, « The Development of Swahili Poetry 18th-20th Century », *Kiswahili*, Vol. 42/2; 43/1.

KEZILAHABI, Euphrase, 1971, *Rosa Mistika*, East African Literature Bureau, Nairobi, Kenya, 98 p.

KHAMIS AMANI NYAMAUME, 2004, *Diwani ya Ustadhi Nyamaume*, Mkuki na Nyota, Dar es Salaam, xxxiv, 98p.

KING'EI, Kitula et KEMOLI, James, Amata, 2001, *Taaluma ya ushairi*, Foto Form Ltd, Muthithi House, Westlands, Nairobi, Kenya, 123 p.

KITEREZA, Aniceti, trad. RUHUMBIKA, Gabriel, 2002, *Mr. Myombekere and his wife Bugonoka, their son Ntulanalwo and daughter Bulihwali, the story of an ancient African community*, Mkuki na Nyota Publishers, Dar es Salaam, Tanzanie, XXXI-687 p.

KITEREZA, Aniceti, c.1980, *Bw. Myombekere na Bi. Bugonoka na Ntulanalwo na Bulihwali*, Tanzania Pub. House, Dar es Salaam, Tanzanie, VII-617 p.

KNAPPERT, Jan, 2005, *A grammar of literary Swahili*, New York, Edwin Mellen Press, 127p.

KNAPPERT, Jan, 1983, *Epic poetry in Swahili and other African languages*, Brill, Leiden, 171 p.

KNAPPERT, Jan, 1979, *Four centuries of Swahili verse: a literary history and anthology*, Heinemann Educational Books, London, Royaume-uni, xxi, 323p.

KNAPPERT, Jan, 1977, *Het epos van Heraklio*, Meulenhoff, Amsterdam, Pays-Bas, 209 p.

KNAPPERT, J. 1972, *A choice of flowers: Chaguo la maua, An anthology of Swahili love poetry*, Londres, Heinemann Educational, 202p.

KNAPPERT, J., 1971, *Swahili islamic poetry*, Leiden, Brill, 3 vol.

KNAPPERT, Jan, 1967, *Traditional Swahili poetry: an investigation into the concepts of East African Islam as reflected in the Utenzi literature*, E. J. Brill, Leiden, Pays-Bas, 264 p.

LAMBERT, Harold, E., 1971, *Diwani ya Lambert*, East African Literature Bureau, Nairobi, Kenya, xii, 50p.

MDUNGI, A., 2007, *Arudhi ya Ushairi wa Kiswahili*, Al-Mafazy, Zanzibar, 89 p.

MEEUSSEN, Achille, Emiel, 1967, « Notes on Swahili prosody » *in Swahili*, v. 37, 2, pp. 166-170.

MGENI BI FAQIHI, VAN KESSEL, Léo, 1979, *Utenzi wa rasi'lghuli*, Tanzania Publishing House Ltd, Dar es Salaam, Tanzanie, xxiv, 252 p.

MIEHE, G., (dir.), 2004, *ARCHIV AFRIKANISTISCHER MANUSKRIPTE, Liyongo songs*, Rüdiger Köppe Verlag, Cologne, Allemagne, 230p.

MIEHE, G., MÖHLIG, W., J., G., 1995, *Swahili-Handbuch*, Rüdiger Köppe Verlag, Cologne, Allemagne, 460p.

MIEHE, G., 1979, *Die Sprache der älteren Swahili-Dichtung, Phonologie u. Morphologie*, Reimer, Berlin, Allemagne, 260p.

MLAGULWA, William, M., 2007, *Msamiati wa lugha tatu: A. Kigogo (Cigogo) B. Kiswahili C. Kiingereza (English)*, D.C.T. PRINT, P.O. BOX 2028, Dodoma, Tanzanie.

MWANGOMANGO, TSY, 1971, « NGONJERA ZA USHAIRI » in *KISWAHILI*, 41/2, sept. 1971, Dar es Salaam, Tanzanie.

MULOKOZI, M., M., 2002, *The African epic controversy: historical, philosophical and aesthetic perspectives on epic poetry and performance*, Dar es-Salaam, Mkuki na Nyota, 568p.

MULOKOZI, M., M., SENGO, T., S., Y., 1995, *History of Kiswahili Poetry, A.D. 1000-2000*, The Institute of Kiswahili Research, University of Dar es Salaam, 135 p.

MULOKOZI, M., M., KAHIGI, K., K., c. 1995, *Malenga wa bara*, Dar es Salaam University Press, Tanzanie, XVIII-94 p.

MULOKOZI, M., M., 1974, *Revolution and Reaction in Swahili Poetry*, conférence du 28 octobre 1974 à l'université de Dar es Salaam, in *UTAFITI, Journal of the Faculty of Art and Social Sciences*, vol. 1 n° 2, 1976, Dar es Salaam, (Cf Webographie).

MUYAKA BIN HAJI AL-GHASSANIY, DOKE, C., M., RHEINALLT, Jones, 1940, *The Bantu treasury: diwani ya Muyaka Bin Haji Al-Ghassaniy (Swahili poems of Muyaka)*, University of the Witwatersand Press, Johannesburg, 115p.

NDULUTE, C., L., 1985, "Politics in a literary garb: The literary fortunes of Mathias Mnyampala", in *KISWAHILI*, vol. 52/1 et 52/2, pp 143-160.

NJOGU, Kimani, 2004, *Reading Poetry as Dialogue : an East African tradition*, Jomo Kenyatta Foundation, Nairobi, Kenya, 223 p.

NORONHA, L., 2009, *Einführung in die Swahili Literatur, Zweiter Teil – Post-Uhuru Literatur 1961-1985*, article en ligne, Institut für Afrikawissenschaften der Universität Wien: http://www.univie.ac.at/afrika/swahili_seite01.htm

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996a, *Utenzi wa enjili: kadiri ya utungo wa Mathayo*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996b, *Utenzi wa enjili: kadiri ya utungo wa Marko*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996c, *Utenzi wa enjili: kadiri ya utungo wa Luka*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996d, *Utenzi wa enjili: kadiri ya utungo wa Yohana*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996e, *Utenzi wa Matendo ya Mitume*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

RICARD, A., 2009, *Le kiswahili, une langue moderne*, Karthala, Paris, 153 p.

RICARD, A., 2006, *Littératures d'Afrique subsaharienne*, Paris, Ellipse, 128p.

RICARD, A., 2005, *La formule Bardey, voyages africains*, Bordeaux, Confluences, 284p.

RICARD, A., 2004, *The languages and literatures of Africa: the sands of Babel*, James Currey, 256p. [Edition nouvelle de RICARD, A., 1995, revue, augmentée, et traduite en anglais]

RICARD, A., 1995, *Littératures d'Afrique noire, Des langues aux livres*, Paris, CNRS éditions et KARTHALA, 304p.

RICARD, A., HUSSEIN, E., 1998, *Ebrahim Hussein : théâtre swahili et nationalisme tanzanien*, Paris, Karthala, 186p.

SAYYID ABDALLA BIN ALI BIN NASSIR, DE VERE ALLEN, James (trad.), 1977, *Al-Inkishafi, Catechism of a Soul*, East African Literature Bureau, 82 p.

SHAABAN, Robert, 1968, *Diwani ya Shaaban ; Ashiki kitabu hiki*, 44 p.

SHAKESPEARE, W., NYERERE, J., K., c1963, *Julius Caesar, kimetafsiriwa na Julius K. Nyerere*, traduction de *Julius Caesar*, Oxford University Press, Nairobi, Kenya, 96p.

SHAKESPEARE, W., NYERERE, J., K., 1969, *Mabepari wa Venisi*, traduction de *Merchant of Venice*, Oxford University Press, Nairobi, Dar es Salaam, VI-88 p.

SHARIFF, I., N., 1988, *Tungo zetu, Msingi wa Mashairi na Tungo Nyinginezo*, The Red Sea Press inc., Trenton, New Jersey, 08618, i-xviii, 242 p.

SNOW WHITE AKILIMALI, K., H., A., 1966, *Diwani ya akilimali*, East African Literature Bureau, Dar es Salaam, 79p.

SOCIETY FOR PROMOTING CHRISTIAN KNOWLEDGE, éd., 1901, *Zimbazi ze zifumbo, nhandaguzi, ne zisimo ze ciGogo : Gogo reading book (native proverbs, riddles, and fables)*, Londres, 79 p.

STIGAND, C., H., TAYLOR, W., E., 1915, *A grammar of dialectic changes in the Kiswahili language, with an Introduction and a Recension and Poetical Translation of the Poem INKISHAFI, a swahili Speculum Mundi by the Rev. W. E. TAYLOR, M.A.*, Cambridge, at the University Press, Royaume-Uni.

STURMER, Martin, 1998, *The media history of Tanzania*, Ndanda Mission Press, Tanzanie, 347 p.

THIESEN, Finn, 1982, *A manual of classical Persian prosody: with chapters on Urdu, Karakhanidic, and Ottoman prosody*, Harrassowitz, Wiesbaden.

TOPAN, Farouk, M., 1974, « Modern Swahili poetry » in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 37 , pp 175-187

VELTEN, Carl, 1907, *Prosa und Poesie der Suaheli*, Im Selbstverlag des Verfassers, Berlin, Allemagne, 443 p.

VIERKE, Clarissa, 2011, *On the poetics of the utendi*.

A Critical Edition of the Nineteenth-Century Swahili Poem « Utendi wa Haudaji » together with a Stylistic Analysis, LIT Verlag, Berlin, Allemagne, 704 p.

VIERKE, Clarissa, 2007, « Of plants and women, a working edition of two swahili plant poems », *Swahili Forum* 14, pp 27-80.

WALLAH BIN WALLAH, 1988, *Malenga wa Ziwa Kuu, Maswali na istilahi za kifasihi*, East African Educational Publishers Ltd, Nairobi, Kenya, [vii-xxix]-171 p.

WAMITILA, Kyallo, Wadi, 2006, *Kamusi ya ushairi*, Vide-Muwa Publishers Limited, Nairobi, Kenya, 164 p.

WERNER, Alice, 1934, *The advice of mwana Kupona upon the wifely duty, from the Swahili texts*, Azania Press, Medstead, 95 p.

VIII. Filmographie

GNECCHI, Nicolo, *KISWAHILI BILA MIPAKA* « Le *kiswahili* sans frontières », film, 50 minutes, réalisé dans le cadre de l'ANR SWAHILI (2007-2012).

IX. Webographie

- La *Bible* en français, version Louis Segond 1910 (consulté le 27 octobre 2012)

<http://www.info-bible.org/lsg/INDEX.html>

- Catalogue de la bibliothèque de l'université de Dar es Salaam (UDSM) (consulté le 25 juin 2012) :

<http://www.libis.udsm.ac.tz/opac/%285ulwauzrelhpoaup4i244c45%29/search.aspx>

- *Ethnologue: languages of the World* (consulté le 25 juin 2012)

Lewis, M. Paul (ed.), 2009, *Ethnologue: Languages of the World, Sixteenth edition*, Dallas, Tex.: SIL International. Version en ligne: <http://www.ethnologue.com/>

- GARNIER, Xavier, (n.d.), *L'utenzi swahilie : un genre classique pour des guerres modernes*, Centre d'Etude des Nouveaux Espaces Littéraires (CENEL), (consulté le 12 juillet 2012)

<http://dec84.univ-paris13.fr/internet/internet/cenel/articles/GarnierUtenzi.htm>

- *Kamandi ya Jeshi la Kujenga Taifa* « Commandement de l'Armée de la Construction Nationale » (consulté le 27 octobre 2012)
<http://www.tpdf.mil.tz/index.php?id=293>
- *The Kamusi project* (Yale), dictionnaire bilingue participatif en ligne anglais/kiswahili de l'université de Yale (consulté le 25 juin 2012):
<http://www.kamusi.org/>
- KARAMA, Said, s. d., *Utenzi wa kisa cha Nabii Yusuf (A.S.)*, (consulté le 12 juillet 2012)
<http://mawaidha.info/Nabii%20Yusuf.htm>
- Encyclopédie et dictionnaires Larousse (consulté le 29 octobre 2012)
www.larousse.fr
- MAGOMBA, Mote, Paulo, 2004, *Early Engagements with the Bible among the Gogo People of Tanzania: Historical and Hermeneutical Study of Ordinary "Readers" Transactions with the Bible*, Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Theology in the School of Theology, University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, Supervisor Prof Gerald West (consulté le 5 juillet 2012) :
http://researchspace.ukzn.ac.za/xmlui/bitstream/handle/10413/2099/Magomba_Mote_P_2004.pdf?sequence=1
- MULOKOZI, M., M., 1974, *Revolution and Reaction in Swahili Poetry*, conférence du 28 octobre 1974 à l'université de Dar es Salaam (consulté le 7 octobre 2012):
<http://archive.lib.msu.edu/DMC/African%20Journals/pdfs/Utafiti/vol1no2/aejp001002002.pdf>
- Ndanda Benedictine Abbey Mission Press (consulté le 29 octobre 2012)
<http://www.ndanda.org/missionpress>

- *Official Online Gateway of the United Republic of Tanzania*

Portail officiel de la République Unie de Tanzanie, la région administrative (*mkoa*) de Dar es Salaam (consulté le 25 juin 2012) :

<http://www.tanzania.go.tz/mikoa/dar%20es%20salaam.pdf>

- *Pan-African Living Dictionaries Online (PALDO)*, dictionnaires panafricains participatifs en ligne (consulté le 25 juin 2012):

<http://words.fienipa.com/>

www.fienipa.com

- ROY, M., 2007b, *Introduction au Diwani ya Mnyampala*, inédit (consulté le 22 octobre 2012) :

[http://hal.archives-](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/32/22/10/PDF/introduction_au_Diwani_ya_Mnyampala_v3.pdf)

[ouvertes.fr/docs/00/32/22/10/PDF/introduction_au_Diwani_ya_Mnyampala_v3.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/32/22/10/PDF/introduction_au_Diwani_ya_Mnyampala_v3.pdf)

- *Semitic etymology database*, base de données de l'étymologie sémitique (consulté le 25 juin 2012):

[http://starling.rinet.ru/cgi-](http://starling.rinet.ru/cgi-bin/query.cgi?flags=eygtnnl&basename=\data\semham\semet)

[bin/query.cgi?flags=eygtnnl&basename=\data\semham\semet](http://starling.rinet.ru/cgi-bin/query.cgi?flags=eygtnnl&basename=\data\semham\semet)

- *Swahili Manuscripts Project, School of Oriental and African Studies (SOAS)*, projet des manuscrits swahilis de l'école des études orientales et africaines (consulté le 25 juin 2012) :

<http://mercury.soas.ac.uk/perl/Project/showSwahiliItem.pl?ref=MS%2034882a>

- *Tovuti ya Mkoa wa Dar es Salaam*, (site de la région administrative de Dar es Salaam) (consulté le 25 juin 2012) :

District (wilaya) d'Ilala :

Wilaya ya Ilala ina jumla ya Tarafa tatu (3) ambazo ni Kariakoo, Ukonga na Ilala. Aidha zipo Kata 22, Mitaa 102.

http://www.dsm.go.tz/kurasa/halmashauri/lga2/kata/KM_Ilala.pdf

District (wilaya) de Kinondoni :

Wilaya ya Kinondoni ina jumla ya Tarafa 4 ambazo ni Kinondoni, Kibamba, Kawe na Magomeni. Aidha zipo Kata 27 na Mitaa 127.

http://www.dsm.go.tz/kurasa/halmashauri/lga3/kata/KM_knd.pdf

District (wilaya) de Temeke :

Wilaya ya Temeke ina jumla ya Tarafa 3, ambazo ni Mbagala, Chang'ombe na Kigamboni. Aidha zipo Kata 24 na Mitaa 158.

http://www.dsm.go.tz/kurasa/halmashauri/lga4/kata/km_tm_k.pdf

- The Tanzania Catholic Church (consulté le 30 juin 2012) :
<http://www.rc.net/tanzania/tec/tzchurch.htm>
- The Wordproject –Biblia Takatifu (consulté le 27 octobre 2012) :
<http://www.wordproject.org/sw/index.htm>
- The World Fact Book – Tanzania (consulté le 27 octobre 2012)
<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/tz.html>
- Zanzinet, forum swahili et poèmes swahilis (consulté le 1er septembre 2012) :
<http://www.zanzinet.org/poems/>

MATHIAS E. MNYAMPALA (1917-1969) : POÉSIE D'EXPRESSION SWAHILIE ET CONSTRUCTION NATIONALE TANZANIEENNE.

Mathias Eugen Mnyampala (1917-1969) est un écrivain, juriste et poète d'expression swahilie tanzanien. De langue maternelle *cigogo*, il apprend le *kiswahili* et l'écriture par les textes de la *Bible* à l'âge de quinze ans. A partir de l'indépendance du Tanganyika en 1961, il engage son art poétique au service du développement du *kiswahili*, la langue de la nouvelle nation. Dans cette destinée particulière d'un jeune pasteur de l'Ugogo du centre de la Tanzanie, qui devient un maître reconnu par ses pairs de la poésie d'expression swahilie et un artiste national, se reflète la problématique de la construction d'une nation tanzanienne. Notre question centrale concerne la structure métrique formelle et la langue des poèmes de Mathias E. Mnyampala. Comment les définir ? Quels rapports entretiennent-ils avec le corpus classique des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles de la poésie d'expression swahilie ? Pourquoi est-ce ce type particulier de poésie – décrit formellement et linguistiquement - qui fait l'objet d'une promotion à l'échelon national et de reconnaissances officielles par des autorités politiques successives de Tanzanie ? Pour aboutir à l'interprétation politique de l'analyse formelle et linguistique des textes poétiques, il nous a fallu d'abord nous doter d'outils de description formelle qui étaient manquants. Nous parcourons pour ce faire l'ensemble des théories métriques existantes afin d'arriver à une synthèse formelle et réductionniste. Nous analysons ensuite le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala sur cette base. Les formes métriques et la langue des poèmes témoignent de processus créatifs *ex materia* liés à la métrique classique qui nous apprennent quelque chose au sujet de la construction nationale au service de laquelle ils sont appelés. La création *ex materia*, ni classique ni moderne, est une troisième voie de la composition poétique que notre approche formelle permet de décrire. Nous verrons qu'en parallèle d'une nationalisation des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie, il est question d'une africanisation de la culture nationale.

MATHIAS E. MNYAMPALA (1917-1969) : KISWAHILI POETRY AND THE TANZANIAN NATION BUILDING.

Mathias Eugen Mnyampala (1917-1969) was a Tanzanian writer, lawyer and poet who wrote in *Kiswahili*. His mother tongue is *Cigogo*. He learned to read and to write in *Kiswahili* at the age of fifteen in a local Roman Catholic Bible school. Since independence of Tanganyika in 1961, he put his poetic art at the service of the development of *Kiswahili*, the language of the new nation. The issue of the Tanzanian nation building is reflected in this particular destiny of a young pastor from Ugogo in the center of Tanzania becoming a master of *Kiswahili* poetry recognized by his peers as well as a national artist. Our main question concerns the formal metric structure and linguistic description of Mathias E. Mnyampala's poems. How to define them? What relationships do they have with the eighteenth and nineteenth centuries classical corpus of the *Kiswahili* poetry? Why is this particular type of poetry - considered formally and linguistically - which is being promoted at the national level and getting official recognition by successive political authorities in Tanzania? To achieve the political interpretation of formal and linguistic analysis of poetic texts, we first had to equip ourselves with tools that were missing regarding formal metric description. I attempted to analyze all the existing theories in metrics to arrive at a formal and reductionist synthesis. I then analyzed Mathias E. Mnyampala's poetic corpus on this basis. Metric forms and the language of the poems demonstrate *ex materia* creative processes linked to the metrics of the classical corpus that tell us something about the nation building in which they are called. The *ex materia* creation, neither classical nor modern, is a third way of poetic composition that my formal approach can describe. I will analyze that parallel to the nationalization of the meters of classical *Kiswahili* poetry, it comes to the africanization of the national culture.

NB : Le Président du jury est choisi par les membres du jury au début de la soutenance



INSTITUT NATIONAL DES LANGUES ET CIVILISATIONS ORIENTALES

ECOLE DOCTORALE n° 265 – Langues, littératures et sociétés du monde

Centre d'étude et de recherche sur les littératures et les oralités du monde (CERLOM)

**MATHIAS E. MNYAMPALA (1917-1969) : POÉSIE D'EXPRESSION
SWAHILIE ET CONSTRUCTION NATIONALE TANZANIENNE**

Thèse pour le Doctorat en Études africaines

Sous la direction de Gilles DELOUCHE et Alain RICARD

présentée et soutenue publiquement par

Mathieu ROY

le 18 janvier 2013

Annexes

Membres du jury :

M. Gilles DELOUCHE, Professeur des Universités, INALCO, co-directeur de thèse

M. Xavier GARNIER, Professeur des Universités, Université Paris 3, rapporteur

M. Alain RICARD, Directeur de Recherche CNRS (ém.), UMR 5115, co-directeur de thèse

Mme Clarissa VIERKE, Dr, Maître de Conférences, Université de Bayreuth, rapporteuse

PREMIERE ANNEXE : ANALYSES METRIQUES DETAILLEES

1. Le genre WIMBO

Courants (*mikondo*) du genre WIMBO

A. Courants du genre WIMBO à deux chaînes de rimes

Courants du genre WIMBO à deux parties de décomptes syllabiques constants d'un vers à l'autre

a. WIMBO 3*(p=2 | 6,a-6,b#)

« *Huba na mapendi* *yamezoningiya*

Hamu huitundi *hata saa moya*

Toba wangu kandi *huwat'i udhiya* »

Zena, Mombasa, 1966 (*in* SHARIFF, I., N., 1988 : 46)

« La passion et l'amour comme ils m'ont pénétrée

Le désir tu n'en prends pas soin même pas une heure

Mon regret est un trésor tu ne fais pas cesser la difficulté »

Analyse métrique :WIMBO 3*(p=2|6,a='ndi'-6,b='ya'#)

vers 1 : Hu-ba-na-ma-pe-**ndi** ya-me-zo-ni-ngi-**ya**

1^{er} hémistiche 2^{ème} hémistiche

vers 2 : Ha-mu-hu-i-tu-**ndi** ha-ta-sa-a-mo-**ya**

N1=6 N2=6

vers 3 : To-ba-wa-ngu-ka-**ndi** hu-wa-t'i-u-dhi-**ya**

1 chaîne de rimes internes '**ndi**' entre parties gauches

1 chaîne de rimes finales '**ya**' entre parties droites

b. WIMBO 3*(p=2|8,a-8,b#)

<i>« Sinione ninyemee</i>	<i>nami nayuwa kusema</i>
<i>Ito hangalia dee</i>	<i>sitii changu kilima</i>
<i>Ikiwa mai yayee</i>	<i>kwa karibu yatafuma »</i>

Zena, Mombasa, 1976 (in SHARIFF, I., N., 1988 : 45)

« Ne me crois pas silencieuse	car je sais parler
Regarde avec tes yeux eh !	Je n'invente rien ²⁹⁸
Lorsque l'eau est pleine	bientôt elle débordera »

²⁹⁸ Je m'écarte d'une traduction trop littérale de « sitii changu kilima » qui signifie en kiswahili « Je ne mets pas ma colline ». L'idée est celle d'un obstacle ou d'un problème que l'auteur du poème aurait créé d'elle-même ou chercherait à faire valoir.

Analyse métrique :

WIMBO 3*(p=2|8,R='ee',a='e'-8,b='ma'#)

vers 1 Si-ni-on-e ni-nye-m[e-e] na-mi na-yu-wa ku-se-**ma**

1^{er} hémistiche

2^{ème} hémistiche

vers 2 I-to ha-nga-li-a d[e-e] si-ti-i cha-ngu ki-li-**ma**

N1=8

N2=8

vers 3 I-ki-wa ma-i ya-y[e-e] kwa ka-ri-bu ya-ta-fu-**ma**

1 chaîne de rimes internes 'e' entre parties gauches

1 chaîne de rimes finales 'ma' entre parties droites

1 relation à gauche constituée par la répétition d'un motif sonore : les deux voyelles 'ee'. Il ne s'agit pas d'une rime double car la première syllabe de la relation tronque sa consonne.

c. WIMBO 3*(p=2|4,a-8,b#)

<i>« Sina hali</i>	<i>moyo wangu nidengene</i>
<i>Sihimili</i>	<i>wala sipendi mngine</i>
<i>Tafadhali</i>	<i>nakuomba tuonane »</i>

Zena, Mombasa, 1966 (*in* SHARIFF, I., N., 1988 : 46)

« Je ne suis plus rien	J'ai trompé mon cœur
Je ne supporte plus	et je n'aime pas un autre
S'il te plait	Je demande à te voir »

Nous repérons à nouveau des formes dialectales de la zone Nord du *kiswahili*. L'aspect –e résultatif suffixé avec un effet de rétro-harmonisation : 'nidengene' « j'ai trompé » en lieu du standard 'nimedanganya' de même sens.

Et aussi une forme locale de l'adjectif standard 'ingine' « autre » qui se note '-ngine' et s'accorde donc en conséquence 'mngine' et non *std.* 'mwingine' « (une personne) autre ».

Comme dans toutes les compositions du genre WIMBO nous avons trois vers par strophe/*ubeti*. La variation est ici dans le nombre de parties par vers et de syllabes par parties de vers [P.M.].

La formule compacte détaillée de la strophe/*ubeti* est :

WIMBO 3*(p=2|4,a='li'-8,b='ne'#)

Le découpage syllabique des vers est le suivant, il est réalisé par l'action conjointe du P.M. et du P.R.:

vers 1 : Si-na ha-**li** mo-yo wa-ngu ni-de-nge-**ne**

 partie 1 partie 2

vers 2 Si-hi-mi-**li** wa-la si-pe-ndi m-ngi-**ne**

 N1=4 N2=8

vers 3 Ta-fa-dha-**li** na-ku-o-mba tu-ona-**ne**

 1 chaîne de rimes internes 'li' entre parties gauches

 1 chaîne de rimes finales 'ne' entre parties droites

d. WIMBO 3*(p=2|8,a-4,b#)

« Mambo nimeyatafiti	k'iyapima
Nimeona tafauti	kuwegema
Mnazi wangu siwati	kwa mkoma »

« Mwinyi Mansabu », Sayyid Abi Bakr bin AbdurRahman bin Abi Bakar bin Ahmad (1829 ? – 1922 ?) (in SHARIFF, I., N, 1988 : 46)

J'ai cherché	et mesuré les choses
J'ai vu différemment	sur quoi me reposer
Mon cocotier je ne laisse	pas rester nain ²⁹⁹

Formes non-standard:

Dialectes du Nord:

Les préfixes de nasalité se réalisent par une aspiration sur les consonnes /p/, /t/, /t/ et /k/. La tradition orthographique des dialectes du Nord note ces aspirations par une apostrophe à la suite des phonèmes concernés, ce qui est le cas dans « k'iyapima », littéralement « je les mesurais ». L'information sémantique est importante car l'aspiration signale la première personne du singulier ici, « ni » en standard avec une consonne nasale réalisée. La forme équivalente en standard est « nikiyapima ».

²⁹⁹ Le mot '*mkoma*' a trois sens « un cocotier nain, un lépreux, une personne inconstante » et l'auteur de cette *wimbo*, tout en orientant le lecteur en utilisant le mot '*mnazi*' « cocotier » dans la première partie de la troisième ligne joue bien sûr sur l'ambiguïté du mot dont les autres traductions seraient aussi valables en français. N'ayant pas d'équivalent en français, et le mot « cocotier nain » indiquant déjà une connotation négative dans ce contexte, nous choisissons cette traduction.

Autre forme relevant des dialectes du Nord : *kuwegema* correspond à *kuegemea* en standard « compter sur ».

Graphie alternative :

« *tafauti* » est une autre graphie possible du standard « *tofauti* », « différent, différence » et relève *stricto sensu* d'une différence dialectale par la présence du phonème /t/ signalé par l'utilisation de l'italique par Shariff.

Analyse métrique :

WIMBO 3*(p=2|8,R=t_f_t_,a='ti'-4,b='ma'#)

vers 1	Ma-mbo ni-me-ya- ta-fi-ti	k'i-ya-pi- ma
	partie 1	partie 2
vers 2	Ni-me-o-na- ta-fa-u-ti	ku-we-ge- ma
	n=8	n=4
vers 3	M-na-zi wa-ngu si-wa- ti	kwa-m-ko- ma »

1 chaîne de rimes '**ti**' à gauche entre parties de lignes

1 chaîne de rimes '**ma**' à droite entre parties de lignes

1 relation 't_f_t_' entre deux parties de lignes à droite ;

la relation se fait entre consonnes et les voyelles environnantes sont variables

e. WIMBO 3*(p=2|6,a-4,b#)

« *Pokeya kalima* *e-mwendani*

Kaa kwa heshima *duniyani*

Maisha hufuma *maji pwani* »

Ibrahim Noor Shariff (SHARIFF, I., N., 1988 : 47)

« Accueille la parole eh ! compagnon

Conduis-toi avec honneur en ce monde

La vie déborde la marée »

Analyse métrique :

WIMBO 2*(p=2|6,R='ima',a='ma'-4,S='ani',b='ni'#)+(p=2|6,a='ma'-4,S='ani',b='ni'#)

vers 1 : Po-ke-ya-ka-li-**ma** e-mwe-nda-**ni**

 partie 1 partie 2

vers 2 : Ka-a-kwa-he-shi-**ma** du-ni-ya-**ni**

 n=6 n=4

vers 3 : Ma-i-sha-hu-fu-**ma** ma-ji-pwa-**ni**

 1 chaîne de rimes internes 'ma' à gauche

 1 chaîne de rimes finales 'ni' à droite

 1 relation 'ima' à gauche

 1 relation 'ani' à droite

f. WIMBO 3*(p=2|8,a-5,b#)

« *Ya Rabbi hunisikiya yote huona*

Huomba kinyenyekeya kula namna

Nitakalo hukweleya nipa Rabana »

Zena, Mombasa, 1983 (*in SHARIFF, I., N., 1988 : 47*)

h. WIMBO 2*(p=2 | 4,a-8,b#)+(p=2 | 8,a-8,b#)

« *Ya thineni* *huzidi kuniumiza*

Kitandani *siwezi kuinakiza*

Mato yangu hayaoni *huwa yamefunga kiza »*

Al-Busaidi, Rukiya Muhammad, Mombasa, 1966 (in SHARIFF, I., N., 1988 : 46)

« De maintes manières augmente ma douleur

De mon lit je ne peux me redresser

Mes yeux ne voient pas peut-être sont-ils devenus aveugles »

Analyse métrique :

WIMBO (p=2 | 4,a-8,R='iza',b#)+(p=2 | 4,a-8,R='iza',S='kiza',b#)+(p=2 | 8,a-8,R='iza',S='kiza',b#)

l=3, p=2

vers 1 : Ya-thi-ne-**ni** hu-zi-di-ku-ni-u-mi-**za**

partie 1

partie 2

vers 2 : Ki-ta-nda-**ni** si-we-zi-ku-i-na-**za**

N1=4

N2=8

vers 3 : Ma-to-ya-ngu-ha-ya-o-**ni** hu-wa-ya-me-fu-nga-**za**

N2=8

N2=8

1 chaîne de rimes internes '**ni**' à gauche

1 chaîne de rimes finales '**za**' à droite

1 relation 'iza' à droite

1 relation 'kiza' à droite

B. Cas particulier des rimes enfantines (*zina za zitoto*)

WIMBO WA ZINA (VINA) ZA ZITOTO

1^{ère} strophe/*ubeti* : $2*(p=1 | 8,a\#)+(p=2 | 8,R(b,a)\#) |$
2^{ème} strophe/*ubeti* : $(p=2 | 8,R(a,b)\#)+(p=1 | 8,b\#)+(p=2 | 8,S(c,b)\#) |$
3^{ème} strophe/*ubeti* : $(p=2 | 8,S(b,c)\#)+(p=1 | 8,c\#)+(p=2 | 8,T(d,c)\#) |$
et ainsi de suite...

<i>« Kama wa matoni wanda</i>	Comme sur les yeux le kôhl
<i>K'ikwanganga k'ikutunda</i>	Je t'illumine je prends soin de toi
<i>Kama mwanangu wa kwanda</i>	Comme mon premier enfant
<i>Kama wa kwanda mwanangu</i>	Mon enfant né en premier
<i>Hilo towa shaka kwangu</i>	Ceci ôte de moi le doute
<i>Yako si nusu ya yangu</i>	Ce qui est tien n'est pas la moitié de ce qui est mien
<i>Si nusu ya yangu yako</i>	Ce n'est pas la moitié de ce qui est mien ce qui est tien
<i>Moyo hauna finiko</i>	Le cœur n'a pas de couvercle J'aurais découvert le tien »

(SHARIFF, I.,N., 1988 : 47)

L'auteur n'est pas connu de manière certaine « mwenyewe kwa hakika hajulikani », Asya Mahmud Fadhil, Mombasa, 1983 ? (SHARIFF, I.,N., 1988 : 221)

Formes non-standard:

Dialectes du Nord:	<i>Kiswahili sanifu</i> (standard) :	sens :
matoni	machoni	sur les yeux
wanda	wanja	kôhl
k'ikwanganga	nikikuangaga	je t'illumine
k'ikutunda	nikikutunza	je prends soin de toi

Analyse métrique :

WIMBO

$2^*(p=1 | 8, a='nda' \#) + (p=2 | 8, R(b='ngu', a='nda') \#) |$
 $(p=2 | 8, R(a='nda', b) \#) + (p=1 | 8, b='ngu' \#) + (p=2 | 8, S(c='ko', b='ngu') \#) |$
 $(p=2 | 8, S(b='ngu', c='ko') \#) + (p=1 | 8, c='ko' \#) + (p=2 | 8, T(d, c='ko') \#) |$
et ainsi de suite...

vers 1 : Ka-ma-wa-ma-to-ni-wa-**nda**

partie 1

vers 2 : K'i-kwa-nga-nga-k'i-ku-tu-**nda**

N=8

vers 3 :

Ka-ma-mwa-na- ngu	wa-kwa- nda
--------------------------	--------------------

N1=5

N2=3

partie 1

partie 2

permutation R :

vers 1 :

Ka-ma-wa-kwa- nda	mwa-na- ngu
--------------------------	--------------------

N1=5

N2=3

partie 1

partie 2

1 chaîne de rimes '**nda**' ; orientation : début en position finale dans les trois vers de la strophe qui précède puis dans le premier vers de cette strophe dans une position qui exclut la finale.

1 relation de permutation syntaxique R entre le dernier vers de la strophe qui précède et le premier vers de cette strophe ; nature de la relation : identité des composants syntaxiques mais permutation syntaxique qui change l'ordre des mots dans les deux lignes.

vers 2 : Hi-lo-to-wa-sha-ka-kwa-**ngu**

partie 1

N=8

vers 3 :

Ya- ko	si-nu-su-ya-ya- ngu
---------------	----------------------------

partie 1

partie 2

N3=2

N4=6

permutation S

vers 1 :

Si-nu-su-ya-ya- ngu	ya- ko
----------------------------	---------------

partie 1

partie 2

N4=6

N3=2

1 chaîne de rimes '**ngu**' ; orientation suivant le motif du «] » ; portée : 3 strophes/*beti*

1 relation S entre le dernier vers de la strophe qui précède et le premier vers de cette strophe ; nature de la relation : identité des composants syntaxiques mais permutation syntaxique qui change l'ordre des mots dans les deux lignes.

vers 2 : Mo-yo-ha-u-na-fi-ni-**ko**

partie 1

N=8

vers 3 :

Ni-nge-li-fu-nu-wa-kwa- ko

permutation T

et ainsi de suite...

1 chaîne de rimes '**ko**' ; orientation : orientation suivant le motif du «] » ; portée : 3 strophes/*beti* (NB nous ne connaissons pas le devenir de cette chaîne sur la 4^{ème} strophe/*ubeti*)

1 relation T entre le dernier vers de la strophe et le premier vers de la strophe suivante ; nature de la relation : identité des composants syntaxiques mais permutation syntaxique qui change l'ordre des mots dans les deux lignes.

C. Courant du genre WIMBO à trois chaînes de rimes

WIMBO 3*(p=3|6,a-6,b-4,c#)

« <i>Huna ihisani</i>	<i>ungatendwa wema</i>	<i>hukumbuki</i>
<i>Hutundi huoni</i>	<i>mambo ya dhuluma</i>	<i>yenye dhiki</i>
<i>Nyonda huthamini</i>	<i>mbeko na heshima</i>	<i>huzitaki</i> »

Nabhany, Mombasa, 1984 (in SHARIFF, I., N., 1988 : 47)

« Tu n'as pas de grâce	bien que tu es bien traité	tu ne te souviens pas
Tu ne prends soin tu ne vois	les affaires d'injustice	affligeantes
Le désir tu ne lui donne pas de valeur	les hommages et les honneurs	tu n'en veux pas

Analyse métrique :

WIMBO 3*(p=3|6,a='ni'-6,b='ma'-4,c='ki'#)

vers 1 :	Hu-na-i-hi-sa- ni	u-nga-te-ndwa-we- ma	hu-ku-mbu- ki
	partie 1	partie 2	partie 3
vers 2 :	Hu-tu-ndi-hu-o- ni	ma-mbo-ya-dhu-lu- ma	ye-nye-dhi- ki
	N1=6	N2=6	N3=4
vers 3 :	Nyo-nda-hu-tha-mi- ni	mbe-ko-na-he-shi- ma	hu-zi-ta- ki

1 chaîne de rimes internes '**ni**' en partie 1

1 chaîne de rimes internes '**ma**' en partie 2

1 chaîne de rimes finales '**ki**' en partie 3

D. Courant du genre WIMBO à quatre chaînes de rimes

WIMBO 3*(p=4|6,a-3,b-4,c-2,d#)

« Kukwepuka nana	sitaki	nasonona	ndani
Kusubiri tena	ni dhiki	muhibana	lini ?
Nyonda kuonana	ashiki	hali sina	shani »

Nabhany (in SHARIFF, I., N., 1988 : 48)

« T'éviter nourrice	je ne veux	je sens de la peine	à l'intérieur
Attendre encore	est une affliction	chéri(e)	quand ?
Le désir de se voir	l'affection	le fait est que je n'ai	d'alternative »

Analyse métrique :

WIMBO (p=4|6,a='na'-3,b='ki'-4,c='na'-2,d='ni'#)

(p=4|6,a='na'-3,R='iki',b='ki'-4,c='na'-2,d='ni'#)

(p=4|6,a='na'-3,R='iki',b='ki'-4,c='na'-2,d='ni'#)

vers 1 : Ku-kwe-pu-ka-na-na	si-ta-ki	na-so-no-na	nda-ni
partie 1	partie 2	partie 3	partie 4
vers 2 : Ku-su-bi-ri-te-na	ni-dhi-ki	mu-hi-ba-na	li-ni ?
N1=6	N2=3 R	N3=4	N4=2

vers 3 : Nyo-nda-ku-o-na-na a-shi-ki ha-li-si-na sha-ni

1 chaîne de rimes internes 'na' en partie 1

1 chaîne de rimes internes 'ki' en partie 2

1 relation 'iki' en partie 2 (vers 2 à 3)

1 chaîne de rimes internes 'na' en partie 3

1 chaîne de rimes finales 'ni' en partie 4

2 Le genre UTUMBUIZO

type 2 UTUMBUIZO « petites et grande rimes »

Les chaînes de rimes découpent des sections dans le texte. La grande rime est en /ngwa/ tandis que les petites rimes sont de valeur sonore /ngo/, /ni/ ou /mbo/. Il n'y a pas de strophe/*ubeti* et le nombre de sections est indéfini. La longueur du texte dépend de l'inspiration du poète qui improvise une composition en chantant. Nous voyons la puissance du P.R. qui est suffisant pour structurer un genre poétique :

« *Bwana wende Yungwa, koleya mashungwa,*

mimi humngoja kuwambiya kongo.

Hungoja toka nisimeme hata k'anguka k'enda kwa majongo.

K'amngoja nili na furaha, hate moyo k'afanya kisongo.

K'angoja, kingiya k'amwambiya k'ongo.

K'ampokeya mvungu na ucha k'auweka kula penye chango.

K'apokeya kitaka na yembe k'azitiya t'ini ya nlango.

K'amvuwa shungurere lake k'aliweka mbee za nlango.

K'antukuwa k'anchiya choni k'amfucha vumbi na uwongo.

k'ampaka mafucha kwa mai, k'anyowa kula penye jongo.

K'amvuwa dhake dha k'ondeni, k'amvisha dhangu dha urembo.

K'amnwesha matadha ya mai k'anyowa t'umbo dhake nyango.

Na usiku tuchenda kulala kinambiya nganu za urongo.

Kinambiya mwana sitakuoleya, wala na uchao sikwendei mwendo.

[...] » (SHARIFF, I., N., 1988: 53)

type 3 UTUMBUIZO à trois parties régulières et une seule chaîne de rimes finales

« Kiyakazi Sada nakutuma haya tumika

Kamwambiye mama ni muinga siyamulika

Afanye mkate pale kati t'upa kaweka

Nikereze pingu na minyoo isonemuka

Nit'at'ate k'uta na madari yakiukuka

Niuwe rijali wake wana nikiwateka

K'atokeze nde kama kozi nikatoroka

Pano kakunduwa mandakozi yuu k'aruka

Yuu la konde jangwa p'wani k'itirika

Ningiye ondeni ninyeppee ja mwana nyoka

Nali mti pweke nimezee katika nyika

Si nduu si mbazi nimeziye kuwak'upuka

Nduu alimeme uwasiye kinda kiitika

Mwambiye apike t'upa kati wishwa kaweka »

(SHARIFF, I., N., 1988 : 54)

Analyse métrique :

UTUMBUIZO (type 3) nombre de vers indéfini*(p=3 | 6K-4K-5a#)

Ki-ya-ka-zi-Sa-daK	na-ku-tu-maK	ha-ya-tu-mi-ka#
partie 1	partie 2	partie 3
Ka-mwa-mbi-ye-ma-maK	ni-mu-yi-ngaK	si-ya-mu-li-ka#
N1=6	N2=4	N3=5
A-fa-nye-m-ka-teK	pa-le-ka-tiK	t'u-pa-ka-we-ka#
Ni-ke-re-ze-pi-nguK	na-mi-nyo-oK	i-so-ne-mu-ka#
Ni-t'a-t'a-te-k'u-taK	na-ma-da-riK	ya-ki-u-ku-ka#
Ni-u-we-ri-ja-liK	wa-ke-wa-naK	ni-ki-wa-te-ka#
K'a-to-ke-ze-ndeK	ka-ma-ko-ziK	ni-ka-to-ro-ka#
Pa-no-ka-ku-ndu-waK	ma-nda-ko-ziK	yu-u-k'a-ru-ka#
Yu-u-la-ko-ndeK	ja-ngwa-p'wa-niK	k'i-ti-ri-ri-ka#
Ni-ngi-ye-o-nde-niK	ni-nye-pe-eK	ja-mwa-na-nyo-ka#
Na-li-m-ti-pwe-keK	ni-me-ze-eK	ka-ti-ka-nyi-ka#
Si-ndu-u-si-mba-ziK	ni-me-zi-yeK	ku-wa-k'u-pu-ka#
Ndu-u-a-li-me-meK	u-wa-si-yeK	ki-nda-ki-i-ti-ka#
Mwa-mbi-ye-a-pi-keK	t'u-pa-ka-tiK	wish-wa-ka-we-ka#

parties 1 et 2 terminées par des *viwango* K et non par des rimes
chaîne de rimes finales **ka** en partie 3

3 Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI

INKISHAFI

« Dunia ni jifa	siikurubu
Haipendi mt'u	ila kilabu
I-hali gani	ewe labibu
Kuwania mbwa	hutukizwaye !
Kamwe ina la	iliyo mbovu
Ilikithiriye	ungi welevu
Ikalifu mno	kutaka mavu
Kupa wat'u ngeya	ikithiriye »

(SHARIFF, I., N., 1988: 55)

Le texte manifeste un état ancien d'un dialecte du Nord du *kiswahili* en raison de la date de composition située probablement au XVIII^{ème} ou au début du XIX^{ème} siècle et de l'origine géographique de son auteur, Sayyid Abdallah bin Ali bin Nassir (c.1720-c.1820).

Analyse métrique :

INKISHAFI 3*(p=2|6,K-5,a#)+(p=2|6,K-5,b=A(∇strophe/ubeti)#)

Strophe/ubeti 1

vers 1 :	Du-ni-a-ni-ji-fa,K	si-i-ku-ru- bu#
	partie 1	partie 2
vers 2 :	Ha-i-pe-ndi-m-t'u,K	i-la-ki-la- bu#
	n ₁ =6	n ₂ =5

vers 3 : I-ha-li-ga-ni,K e-we-la-bi-**bu**#

vers 4 : Ku-wa-ni-a-m-mbwa,K³⁰⁰ hu-tu-kiz-wa-**ye**#

parties terminées par des *viwango* K à gauche ; les *viwango* forment une chaîne qui découpe de manière symétrique chaque vers du poème.

1 chaîne de rimes finales '**bu**' à droite

1 relation d'identité entre les finales b (ici de valeur phonologique /ye/) de toutes les dernières lignes de chaque strophe/*ubeti*. C'est une chaîne de rimes inter- et omni-strophe/*ubeti*.

Strophe/*ubeti* 2

vers 1 :	Ka-m-we-i-na-la,K	i-li-yo-mbo- vu #
	partie 1	partie 2
vers 2 :	I-li-ki-thi-ri-ye,K	u-ngi-we-le- vu #
	n ₁ =6	n ₂ =5

³⁰⁰ Phonologiquement le mot *mbwa* « chien » s'écrit de la sorte /m'-mbwa/ le phonème /mb/ est une consonne prénasalisée. A deux graphèmes ne correspond qu'un seul phonème. Le mot est en classe 9 a un pluriel de forme identique en classe 10 *mbwa*. Le phonème /m/ aurait été séparé du /b/ si *mbwa* avait fait son pluriel en classe 2 **wabwa*. Ce n'est pas le cas et nous le soulignons en faisant précéder les formes qui n'existent pas par l'astérisque. Mais alors */m'-bwa/ aurait été articulé en deux syllabes. Ici /mbwa/ est monosyllabique, la consonne /m/, partiellement de même point d'articulation que la consonne /mb/ vient précéder le monosyllabe /mbwa/ et porter l'accentuation du nom. /m'-mbwa/ est donc articulé de la sorte en deux syllabes distinctes ce que ne laisse pas deviner la graphie. Nous insistons sur ce point car il serait fautif de découper *m-bwa pour le compte de syllabes. Il y aurait alors erreur de classe et attribution de la classe 1 à un nominal de la classe 9.

vers 3 : I-ka-li-fu-m-no,K ku-ta-ka-ma-**vu**#

vers 4 : Ku-pa-wa-t'u-nge-ya,K i-ki-thi-ri-**ye**#

parties terminées par des *viwango* K à gauche

1 chaîne de rimes finales '**vu**' à droite

1 chaîne de rime b=/ye/ entre syllabes finales des parties finales des vers finaux de chaque strophe/*ubeti*.

DURA MANDHUMA

« Andika mwandishi	khati utuze
Isimu ya Mola	utangulize
Utie nuquta	na irabuze
Isiwalahini	wenye kusoma
Baada ya ina	kulibutadi
Bijahi Rasuli	tutahimidi
Bushura ya p'epo	nasi tufidi
Mola atujazi	majaza mema »

(SHARIFF, I., N., 1988 : 55)

Analyse métrique :

DURA MANDHUMA 3*(p=2|6,K,R2-5,a#)+(p=2|6,K-5,b=A(∇strophe/ubeti)#)

Strophe/ubeti 1

vers 1 :	A -ndi-ka-mwa-ndi-shi,K	kha-ti-u-tu- ze #
	partie 1	partie 2
vers 2 :	I -si-mu-ya-Mo-la,K	u-ta-ngu-li- ze #
	n ₁ =6	n ₂ =5
vers 3 :	U -ti-e-nu-qu-ta,K	na-i-ra-bu- ze #
vers 4 :	I-si-wa-la-hi-ni,K	we-nye-ku-so- ma #

parties terminées par des *viwango* K à gauche

1 chaîne de rimes finales '**ze**' à droite

relation binaire R₂ : C_{ordre alphabet arabe/n° strophe-V_{a,i,u/n° ligne}}

1 chaîne de rime b=/ma/ entre syllabes finales des parties finales des vers finaux de chaque strophe/*ubeti*.

Strophe/ubeti 2

vers 1 :	Ba -a-da-ya-i-na,K	ku-li-bu-ta- di #
	partie 1	partie 2
vers 2 :	Bi -ja-hi-Ra-su-li,K	tu-ta-hi-mi- di #
	n ₁ =6	n ₂ =5
vers 3 :	Bu -shu-ra-ya-p'e-po,K	na-si-tu-fi- di #
vers 4 :	Mo-la-a-tu-ja-zi,K	ma-ja-za-me- ma #

parties terminées par des *viwango* K à gauche

1 chaîne de rimes finales '*di*' à droite

relation binaire $R_2 : C_{\text{ordre alphabet arabe/n}^\circ \text{ strophe}} - V_{a,i,u/n^\circ \text{ ligne}}$

1 chaîne de rime $b=/ma/$ entre syllabes finales des parties finales des vers finaux de chaque strophe/*ubeti*.

La relation R_2 en syllabe initiale des trois premiers vers de chaque strophe/*ubeti* se fait à la fois au sein d'une même strophe/*ubeti* car le numéro de ligne détermine la valeur de la voyelle : vers 1 $\rightarrow V=a$; vers 2 $\rightarrow V=i$; vers 3 $\rightarrow V=u$ et entre strophes/*ubeti*. Alors la succession des strophes/*ubeti* égrène les lettres de l'alphabet arabe suivant l'ordre propre à cet alphabet et le numéro de strophe/*ubeti* correspond à une valeur déterminée de la consonne de la syllabe initiale de chacun des trois premiers vers qui composent la strophe/*ubeti*. R_2 est donc une relation binaire, c'est à dire à deux variables : la consonne et la voyelle. Elle est à la fois intra- et inter-strophe/*ubeti*. La valeur de la consonne dépend du numéro de strophe/*ubeti* et la valeur de la voyelle du numéro du vers. Le tout coordonné avec la progression de l'alphabet arabe.

4 Le genre WAJIWAJI

a. WAJIWAJI Type/*aina* 1

« Nanda kubutadi	kwa Isimu	Yake karima
Kuomba Wadudi	Mtukufu	Mwenye Adhama
T'umwa Muhammadi	naswaliya	Kiumbe chema
Nipate miradi	ufurahi	wangu mtima
Siku ya tanadi	waja asi	wakilalama

Na alize thama	wateule	wenye ajiri
Wenye swifa njema	simba zake	T'umwa Bashiri
Ni siku ya kwima	k'ondo zetu	ndiyo shururi
Ndiyo wenye shima	waketele	dhuli na ari
Siku ya Qiyama	waokene	na Jahanama »

(SHARIFF, I., N., 1988: 56)

La composition est extraite de *Dua Ya Kuomba Mvua* « Prière pour demander de la pluie », de Sayyid Muhyiddin bin Sheikh Qahtan (1798-1869?) (SHARIFF, I., N., 1988: 56).

Analyse métrique :

- b. WAJIWAI Aina₁ 4*(p=3 | 6,a='di'-4,K-5,b='ma'#)+(p=3 | 6,a='di'-4,K-5,c='ma'=
A(∇strophe/ubeti)#)

Strophe/ubeti₁

vers 1: Na-nda-ku-bu-ta- di	kwa-l-si-mu,K	Ya-ke-ka-ri- ma#
partie ₁	partie ₂	partie ₃
vers 2: Ku-o-mba-Wa- du-di	M-tu-ku-fu,K	Mwe-nye-A-dha- ma#
n ₁ =6	n ₂ =4	n ₃ =5
vers 3: T'u-mwa-Mu-ham-ma- di	na-swa-li-ya,K	Ki-u-mbe-che- ma#
vers 4: Ni-pa-te-mi-ra- di	u-fu-ra-hi,K	wa-ngu-m-ti- ma#
vers 5: Si-ku-ya-ta-na- di	wa-ja-a-si,K	wa-ki-la-la- ma#

1 chaîne de rimes internes '**di**' en partie₁

terminaison de chaque partie₂ par un *kiwango* K

1 chaîne de rimes finales '**ma**' en partie₃

1 chaîne de rimes inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* c='ma'=
A(∇strophe/*ubeti*) entre toutes les partie₃ de ligne₅

c. WAJIWAI Aina₁ 4*(p=3 | 6,a='ma'-4,K-5,b='ri'#)+(p=3 | 6,a='ma'-4,K-5,c='ma'=
A(∇strophe/*ubeti*)#)

Strophe/*ubeti*₂

vers 1: Na-a-li-ze-tha- ma	wa-te-u-le,K	we-nye-a-ji- ri #
partie ₁	partie ₂	partie ₃
vers 2: We-nye-swi-fa-nje- ma	si-mba-za-ke,K	T'u-mwa-Ba-shi- ri #
n ₁ =6	n ₂ =4	n ₃ =5
vers 3: Ni-si-ku-ya-kwi- ma	k'o-ndo-ze-tu,K	ndi-yo-shu-ru- ri #
vers 4: Ndi-yo-we-nye-shi- ma	wa-ke-te-le,K	dhu-li-na-a- ri #
vers 5: Si-ku-ya-Qi-ya- ma	wa-o-ke-ne,K	na-Ja-ha-na- ma #

1 chaîne de rimes internes '**ma**' en partie₁

terminaison de chaque partie₂ par un *kiwango* K

1 chaîne de rimes finales '**ri**' en partie₃

1 chaîne de rimes inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* c='ma'=
A(∇strophe/*ubeti*) entre toutes les partie₃ de ligne₅

d. WAJIWAJI Type/*aina* 2

« Bisimililahi	nabutadi	yangu nudhuma
Na aliamdu	kiratili	kama kusoma
Swala na salamu	nda Mtumi	na walo nyuma
Ali na Swahaba	na dhuriya	wenye karama
Na wafuweseo	wafuwasi	twariki njema
Nduza na wendani	pulikani	nina shauri
P'enda kuuonya	moyo wangu	kwa ushairi
Utaghafaliye	hawandami	ndiya ya kheri
Bahati nda mja	mwenye moyo	wa tafakuri
Asa nami k'awa	kama hoyo	moliwa zema »

(SHARIFF, I., N., 1988: 57)

Cette composition est tirée de la composition *Wajiwaji* qui donne son nom au genre. Elle a été écrite par Sayyid 'Umar bin Amin al-Ahdal (SHARIFF, I., N., 1988: 56).

Analyse métrique :

e. WAJIWAJI Aina₂ 4*(p=3 | 6,K-4,K-5,a='ma'#)+(p=3 | 6,K-4,K-5,b='ma'=A(∇strophe/ubeti)#)

Strophe/ubeti₁

vers 1: Bi-si-mi-li-la-hi,K na-bu-ta-di,K ya-ngu-nu-dhu-**ma#**

partie₁ partie₂ partie₃

vers 2: Na-a-li-ha-m-du,K ki-ra-ti-li,K ka-ma-ku-so-**ma#**

$n_1=6$	$n_2=4$	$n_3=5$
vers 3: Swa-la-na-sa-la-mu,K	nda-M-tu-mi,K	na-wa-lo-nyu-ma#
vers 4: A-li-na-Swa-ha-ba,K	na-dhu-ri-ya,K	we-nye-ka-ra-ma#
vers 5: Na-wa-fu-we-se-o,K	wa-fu-wa-si,K	twa-ri-ki-nje-ma#

terminaison de chaque partie₁ par un *kiwango* K

terminaison de chaque partie₂ par un *kiwango* K

1 chaîne de rimes finales 'ma' en partie₃

1 chaîne de rimes inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* b='ma'=A(∇strophe/*ubeti*) entre toutes les partie₃ de ligne₅

f. WAJIWAJI Aina₂ 4*(p=3 | 6,K-4,K-5,a='ri'#)+(p=3 | 6,K-4,K-5,b='ma'=A(∇strophe/*ubeti*)#)

Strophe/*ubeti*₂

vers 1: Ndu-za-na-we-nda-ni,K	pu-li-ka-ni,K	ni-na-sha-u-ri#
partie ₁	partie ₂	partie ₃
vers 2: P'e-nda-ku-u-o-nya,K	mo-yo-wa-ngu,K	kwa-u-sha-i-ri#
$n_1=6$	$n_2=4$	$n_3=5$
vers 3: U-ta-gha-fa-li-ye,K	ha-wa-nda-mi,K	ndi-ya-ya-khe-ri#
vers 4: Ba-ha-ti-nda-m-ja,K	mwe-nye-mo-yo,K	wa-ta-fa-ku-ri#
vers 5: A-sa-na-mi-k'a-wa,K	ka-ma-ho-yo,K	mo-li-wa-ze-ma#

terminaison de chaque partie₁ par un *kiwango* K

terminaison de chaque partie₂ par un *kiwango* K

1 chaîne de rimes finales 'ri' en partie₃

1 chaîne de rimes inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* c='ma'=
A(∇strophe/*ubeti*) entre toutes les parties₃ de lignes₅

5 Le genre MSISITIZO dans le *Diwani ya Mnyampala*

NATUNGA MSISITIZO « je compose un *msisitizo* »

Le texte analysé correspond aux trois premières strophes/*beti* de la poésie NATUNGA MSISITIZO (Cf MNYAMPALA, M., E., 1963 : 121 et La composition inaugurale NATUNGA MSISITIZO « je compose un *msisitizo* »).

Analyse métrique détaillée :

Strophe/*ubeti* 1

MSISITIZO =

2*(8,a=A='no'-8,b=B='zo'#)+

C=(8,b=B='zo'#)+

(8,a=A='no'-8,b=B='zo'#)+

(9,a=A='no',D='dernier mot en gras'-8,b=B='zo'#)+

E=(8,a=A='no'-8,b=B='zo'#)

vers 1: Na-wa-pa-ngi-a-ma-ne-**no**

ya-si-fa-na-wa-le-ke-**zo#**

1er hémistiche

2ème hémistiche

vers 2: Na-ku-zi-to-a-mi-fa-**no**

zi-na-se-nyo-yo-ma-wa-**zo#**

n₁=8

n₂=8

vers 3:

U-se-mi-wa-si-si-ti-**zo#**

vers 4: Si-si-ti-zo-m-li-nga-**no**

u-si-o-le-ta-mi-vi-**zo#**

vers 5: Ma-a-gi-zo-ya-we-ma-no-no

na-ya-ti-li-a-m-ka-**zo**

exception n₁=9

n₂=8

vers 6: Na-tu-nga-ma-si-si-ti-**zo**

tu-ngo-ze-nye-mwe-ndo-m-pya#

1 chaîne de rimes 'no' à gauche qui s'arrête au vers 5

1 chaîne de rimes 'zo' à droite qui passe sur la partie de gauche (ou 1er hémistiche) sur le dernier vers (vers 6)

1 relation A='no' inter-strophes qui présentent toutes cette chaîne de rimes aux mêmes positions

1 relation B='zo' inter-strophes qui présentent toutes cette chaîne de rimes aux mêmes positions

1 relation C='suppression du premier hémistiche du vers 3' inter-strophes (pour toutes les strophes de l'exemple)

1 relation D='1er hémistiche vers 5 /le mot en position syntaxique finale est écrit en caractères gras et suit la relation A du fait de sa position' inter-strophes (pour toutes les strophes)

1 relation E='vers 6' inter-strophe (pour toutes les strophes) avec une variation sur le préfixe de la racine –sisitizo, m- ou ma-

Strophe/ubeti 2

MSISITIZO =

$2*(8,a=A='no'-8,b=B='zo'\#)+$

$C=(8,b=B='zo'\#)+$

$(8,a=A='no'-8,b=B='zo'\#)+$

$(8,a=A='no',D='dernier mot en gras'-8,b=B='zo'\#)+$

$E=(8,a=A='no'-8,b=B='zo'\#)$

vers 1: Tu-tu-nge-ya-ta-nga-ma-**no**

1er hémistiche

wa-na-wa-pe-we-a-gi-**zo#**

2ème hémistiche

vers 2: Tu-wa-fu-nze-ma-a-ga-**no**

$n_1=8$

ya-si-yo-le-ta-cha-gi-**zo#**

$n_2=8$

vers 3:

Ma-o-vu-ku-wa-ka-ta-zo#****

vers 4: Ka-ta-zo-la-ma-tu-ka-**no**

ya-na-yo-le-ta-m-**zo-**zo#****

vers 5: Zo-go-ha-li-na-**pa-ta-**no****

mbe-le-U-na-ma-a-pi-**zo#**

vers 6: **Na-tu-nga**-**m**-**si-si-ti-**zo**** tu-ngo-ze-nye-mwe-ndo-m-pya#

Les chaînes de rimes et les relations sont identiques dans toute la composition.

Strophe/ubeti 3

MSISITIZO =

$2*(8,a=A='no'-8,b=B='zo'\#)+$

$C=(8,b=B='zo'\#)+$

$(8,a=A='no'-8,b=B='zo'\#)+$

$(8,a=A='no',D='dernier mot en gras'-8,b=B='zo'\#)+$

$E=(8,a=A='no'-8,b=B='zo'\#)$

vers 1: U-tu-ngo-u-na-m-ko-no

wa-khe-ri-na-ma-tu-li-zo#

1er hémistiche

2ème hémistiche

vers 2: Ma-tu-li-zo-ya-m-tu-no

u-si-o-le-ta-vi-kwa-zo#

$n_1=8$

$n_2=8$

vers 3:

Ni-me-ma-ma-ta-ngu-li-zo#

vers 4: Ta-ngo-li-zo-la-ma-o-no

kwa-ni-u-na-be-mbe-le-zo#

vers 5: Wa-tu-wa-a-che-ki-nza-no

kwa-ni-hu-le-ta-ta-ti-zo#

vers 6: Na-tu-nga-m-si-si-ti-zo

tu-ngo-ze-nye-mwe-ndo-m-pya#

Remarques :

Le genre MSISITIZO dérive formellement du genre SHAIRI dont il ne diffère que sur la troisième ligne graphique (ou vers) tronquée de son premier hémistiche en comparaison avec le genre SHAIRI. La situation se résume ainsi :

MSISITIZO = SHAIRI $6*(8,a='no'-8,b='zo'\#)$ **SANS** le premier hémistiche du vers 3

Nous observons également une très grande régularité dans ce genre du fait de la présence de 5 relations inter-strophes A, B, C, D, E.

6. Le genre SHAIRI dans le *Diwani ya Mnyampala*

a. Exclusivité de la forme du quatrain du courant (*mkondo*) à hémistiches octosyllabiques

MTOTO KUOMBA PESA « l'enfant mendiant »

Mabwana nawauliza, jambo linalonitasa,

Sijui ntawachukiza, hutokea nikakosa,

Iwapo linapendeza, niambiwe kwa siasa,

Mtoto kuomba pesa, hii ni tabia gani ?

Si kama nawachokoza, ili mje kunitesa,

Mtu pesa akiliza, mwana huja mpapasa,

"Shikamoo" ampendeza, mfuko akitomasa,

Mtoto kuomba pesa, hii ni tabia gani ?

Heshimayo wapoteza, wazazi kwetu ni kosa,

Si hivyo kuendekeza, bora mwana kumuasa,

Wengi mama huwafunza, "Huyo muombe mapesa",

Mtoto kuomba pesa, hii ni tabia gani ?

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : 4)

Analyse métrique :

Strophe/ubeti 1

SHAIRI 3*(8,a=A='za'-8,b=B='sa'#)+C=(8,b=B='sa'-8,c=D='ni'#)

vers 1 :	Ma-bwa-na-na-wa-u-li- za	ja-mbo-li-na-lo-ni-ta- sa #
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2 :	Si-ju-i-n-ta-wa-chu-ki- za	hu-to-ke-a-ni-ka-ko- sa #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	I-wa-po-li-na-pe-nde- za	ni-a-mpi-we-kwa-si-a- sa #
vers 4 :	M-to-to-ku-o-mba-pe-sa	hi-i-ni-ta-bi-a-ga- ni #

Une chaîne de rimes a='za' à gauche délimite les trois premiers hémistiches des trois premiers vers.

L'orientation graphique de cette chaîne est verticale.

Pour toute strophe nous observons la même valeur syllabique pour a='za' décrivant alors une relation A inter-strophe et omni-strophe.

Une chaîne de rimes b='sa' à droite délimite les trois derniers hémistiches des trois premiers vers puis passe par le premier hémistiche du dernier vers.

L'orientation graphique de cette chaîne est verticale à droite puis elle se dirige vers la gauche en ligne finale.

Pour toute strophe nous observons la même valeur syllabique pour b='sa' décrivant alors une relation B inter-strophe et omni-strophe.

Alors que la chaîne b subsiste sur le vers final avec une inversion de sens, la chaîne a s'éteint sur le troisième vers et conserve une orientation constante.

La dernière ligne de la strophe est identique pour toute strophe décrivant ainsi une relation C inter-strophe et omni-strophe ou un « refrain ».

La relation C a pour effet de fournir une syllabe finale $c='ni'$ identique en 2ème hémistiche de chaque vers 4. Cette syllabe respecte donc les règles de la rime et décrit une relation $D='ni'$ inter-strophe et omni-strophe ainsi qu'une rime c.

Cette relation D relie des points uniques c entre chaque ligne finale de chaque strophe suivant une orientation de cette chaîne « en pointillés ».

Strophe/ubeti 2

SHAIRI 3*(8,a=A='za'-8,b=B='sa'#)+C=(8,b=B='sa'-8,c=D='ni'#)

vers 1 :	Si-ka-ma-na-wa-cho-ko- za	i-li-m-je-ku-ni-te- sa #
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2 :	M-tu-pe-sa-a-ki-li- za	mwa-na-hu-ja-m-pa-pa- sa #
	$n_1=8$ syllabes	$n_2=8$ syllabes
vers 3 :	Shi-ka-mo-a-m-pe-nde- za	m-fu-ko-a-ki-to-ma- sa #
vers 4 :	M-to-to-ku-o-mba-pe-sa	hi-i-ni-ta-bi-a-ga- ni #

La structure métrique de la strophe/ubeti 2 est identique à la strophe/ubeti 1.

Strophe/ubeti 3

SHAIRI 3*(8,a=A='za'-8,b=B='sa'#)+C=(8,b=B='sa'-8,c=D='ni'#)

vers 1 :	He-shi-ma-yo-wa-po-te- za	wa-za-zi-kwe-tu-ni-ko- sa #
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2 :	Si-hi-vyo-ku-e-nde-ke- za	bo-ra-mwa-na-ku-mu-a- sa #
	$n_1=8$ syllabes	$n_2=8$ syllabes

vers 3 : We-ngi-ma-ma-hu-wa-fu-n^{za} Hu-yo-mu-o-mbe-ma-pe-^{sa}#

vers 4 : M-to-to-ku-o-mba-pe-sa hi-i-ni-ta-bi-a-ga-ni#

La structure métrique de la strophe/*ubeti* 2 est identique à la strophe/*ubeti* 1.

A noter cependant une rime infra-syllabique a='za' en 1er hémistiche vers 3. La syllabe /nza/ ne rime pas en entier et est donc scindée en deux unités distinctes sur le plan métrique mais homogènes sur le plan phonétique ou /nz/ est une consonne prénasalisée indivisible, /a/ une voyelle et /nza/ un mono-syllabe.

USIFURAHU MWANZONI « ne te réjouis pas au début »

Muhibu nitangazie, mambo ya duniani,
Waliopo wasikie, na kuyaweka vichwani,
Furaha tusivamie, twajidanganya moyoni,
Usifurahi mwanzoni, hadi ufike mwishoni.

Hadi mwisho ufikie, uyangalie imani,
Imani ishuhudie, ganda na chake kiini,
Kiini kichungulie, upate matumaini,
Usifurahi mwanzoni, hadi ufike mwishoni.

Msichana anipenda, sana kuliko kifani,
Nami pia tamganda, paka nimitie ndani,
Kumkosa nitakonda, nitampiga chuoni,
Usifurahi mwanzoni, hadi ufike mwishoni.

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : 1)

Analyse métrique

Strophe/ubeti 1

SHAIRI 3*(8,a='e',A='ie'-8,b=B='ni'#)+C=(8,b=B='ni'-8,b=B='ni'#)

Vers 1:	Mu-hi-bu-ni-ta-nga-z <i>i</i> -e	ma-mbo-ya-du-ni-a-ni#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
Vers 2:	Wa-li-o-po-wa-si-k <i>i</i> -e	na-ku-ya-we-ka-vi-chwa-ni#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
Vers 3:	Fu-ra-ha-tu-si-va-m <i>i</i> -e	twa-ji-da-nga-nya-mo-yo-ni#
Vers 4:	U-si-fu-ra-hi-mwa-nzo-ni	ha-di-u-fi-ke-mwi-sho-ni#

Une chaîne de rimes a='e' à gauche

Une chaîne de rimes b='ni' à droite

Une relation A='ie' à gauche qui ne se retrouve pas dans toutes les strophes.

La chaîne de rimes a à gauche s'éteint sur le troisième vers. La valeur de a est variable en fonction de la strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes b='ni' à droite passe à gauche sur le dernier vers et se maintient à droite également (forme de « L inversé » pour la relation B intra-strophe).

Il s'agit également de la même syllabe 'ni' dans tous les strophes/*ubeti* du poème : relation B également inter-strophe et omni-strophe.

Le vers final est répété en une relation C inter-strophe et omni-strophe.

Nous représentons les ORIENTATIONS des chaînes de rimes. Ces formes constitue des types/*aina* dans le genre/*bahari* SHAIRI du courant/*mkondo* où les hémistiches sont octosyllabiques, c'est à dire que leurs tailles syllabiques sont n₁=n₂=8 syllabes.

Ici la structure globale est originale en raison du maintien de la rime b en finale du dernier hémistiche du dernier vers.

Strophe/ubeti 2

SHAIRI 3*(8,a='e',A='ie'-8,b=B='ni'#)+C=(8,b=B='ni'-8,b=B='ni'#)

Vers 1:	Ha-di-mwi-sho-u-fi-ki- e	u-ya-nga-li-e-i-ma- ni #
	1er hémistiche	2ème hémistiche
Vers 2:	I-ma-ni-i-shu-hu-di- e	ga-nda-na-cha-ke-ki-i- ni #
	n ₁ =8	n ₂ =8
Vers 3:	Ki-i-ni-ki-chu-ngu- li-e	u-pa-te-ma-tu-ma-i- ni #
Vers 4:	U-si-fu-ra-hi-mwa-nzo-ni	ha-di-u-fi-ke-mwi-sho- ni #

Sur le plan de la métrique, la deuxième strophe/ubeti est la même que la première. Se reporter donc aux commentaires ci-dessus qui sont tous valables ici.

Strophe/ubeti 3

SHAIRI 3*(8,a='nda'-8,b=B='ni'#)+C=(8,b=B='ni'-8,b=B='ni'#)

Vers 1:	M-si-cha-na-a-ni-pe- nda	sa-na-ku-li-ko-ki-fa- ni #
	1er hémistiche	2ème hémistiche
Vers 2:	Na-mi-pi-a-ta-m-ga- nda	pa-ka-ni-m-ti-e-nda- ni #
	n ₁ =8	n ₂ =8
Vers 3:	Ku-m-ko-sa-ni-ta-ko- nda	ni-ta-m-pi-ga-chu-o- ni #
Vers 4:	U-si-fu-ra-hi-mwa-nzo-ni	ha-di-u-fi-ke-mwi-sho- ni #

Une chaîne de rimes à gauche a='nda' différente des deux premières mais qui comme elles s'éteint à gauche sur le troisième vers.

Une chaîne de rimes b='ni' à gauche qui suit la relation B pour toutes les strophes/*beti* du poème. A savoir un parcours en « L inversé » comme décrit pour les strophes/*beti* 1 et 2 ainsi que la répétition de cette structure et de la valeur de la syllabe b=B='ni' pour toutes les strophes/*beti* du poème.

DAIMA PIMA UPEPO « toujours prends la mesure du vent »

Kinga moto uwakapo, na uzime uzimapo,
Zima hapo uanzapo, ni hatari uwachapo,
Moto hauna mkwepo, pande zote uzingapo,
Chungua sana upepo, ni wapi welekeapo.

Piga ngoma za makopo, waite wasokuwapo,
Na nyumba ziunguapo, nao panya wahamapo,
Vyombo viteketeapo, ndipo shida yangukapo,
Chungua sana upepo, ni wapi welekeapo.

Ondoka uchukiwapo, jua upepo haupo,
Hapo penzi litatapo, na furaha yondokapo,
Bali lishangiliwapo, ndipo moyo utakapo,
Chungua sana upepo, ni wapi welekeapo.

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 27-28)

Analyse métrique :

SHAIRI 3*(8,a=A='po'-8,a=A='po'#)+B=(8,a=A='po'-8,a=A='po'#)

strophe/ubeti 1

vers 1:	ki-nga-mo-to-u-wa-ka- po	na-u-zi-me-u-zi-ma- po #
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2:	zi-ma-ha-po-u-a-nza- po	ni-ha-ta-ri-u-wa-cha- po #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3:	mo-to-ha-u-na-m-kwe- po	pa-nde-zo-te-u-zi-nga- po #
vers 4:	chu-ngu-a-sa-na-u-pe-po	ni-wa-pi-we-le-ke-a- po #

Deux chaînes de rimes identiques :

La même chaîne de rimes a='po' se trouve en 1er hémistiche/gauche et 2/droite des quatre vers composant la strophe/*ubeti*.

Deux relations omni-strophes :

A est la répétition des deux mêmes chaînes de rimes gauche et droites 'po' dans toutes les strophes/*beti* du poème. L'orientation de cette double chaîne décrit alors deux lignes verticales sur le papier, toutes identiques et homophones.

B est la répétition à l'identique du dernier vers (la quatrième) dans toutes les strophes/*beti* du poème. C'est un refrain.

SHAIRI 3*(8,a=A='po'-8,a=A='po'#)+B=(8,a=A='po'-8,a=A='po'#)

strophe/*ubeti* 2

vers 1:	pi-ga-ngo-ma-za-ma-ko- po	wa-i-te-wa-so-ku-wa- po #
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2:	na-nyu-mba-zi-u-ngu-a- po	na-o-pa-nya-wa-ha-ma- po #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3:	vyo-mbo-vi-te-ke-te-a- po	ndi-po-shi-da-ya-ngu-ka- po #
vers 4:	chu-ngu-a-sa-na-u-pe-po	ni-wa-pi-we-le-ke-a-po #

La structure métrique est la même pour chaque strophe/*ubeti* du poème (voir analyse de la strophe/*ubeti* 1)

SHAIRI 3*(8,a=A='po'-8,a=A='po'#)+B=(8,a=A='po'-8,a=A='po'#)

strophe/*ubeti* 3

vers 1:	o-ndo-ka-u-chu-ki-wa- po	ju-a-u-pe-po-ha-u- po #
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2:	ha-po-pe-nzi-li-ta-ta- po	na-fu-ra-ha-yo-ndo-ka- po #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes

vers 3: ba-li-li-sha-ngi-li-wa-**po** ndi-po-mo-yo-u-ta-ka-**po**#

vers 4: chu-ngu-a-sa-na-u-pe-**po** ni-wa-pi-we-le-ke-a-**po**#

La structure métrique est la même pour chaque strophe/*ubeti* du poème
(voir analyse de la strophe/*ubeti* 1)

KIBAYA KINA MWENYEWE « le mauvais a un propriétaire »

Nilikwenda ziwa Gombo, samaki wakavuliwe,
Pamoja na changu chombo, havue nifanikiwe,
Nikasikia mafumbo, samaki kwitwa tumbawe,
Kibaya kina mwenyewe, ingawa chanuka shombo.

Yakaniuma matumbo, samaki wangu situpwe,
Hakishikilia chombo, ziwani kisizamishwe,
Nikawapigia fumbo, na wao wapumbazishwe,
Kibaya kina mwenyewe, ingawa chanuka shombo.

Hapo nikalala yombo, niliposikia yowe,
Hawakusema kimombo, na chombo kisielewe,
Chombo kikapigwa kumbo, kusudi kiachiliwe,
Kibaya kina mwenyewe, ingawa chanuka shombo.

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 1-2)

Analyse métrique :

Strophe/ubeti 1

SHAIRI 3*(8,a=A='mbo'-8,b=B='we')+C=(8,b=B='we'-8,a=A='mbo')

Vers 1: Ni-li-kwe-nda-zi-wa-Go-**mbo** sa-ma-ki-wa-ka-vu-li-**we**#

1er hémistiche

2ème hémistiche

Vers 2: Pa-mo-ja-na-cha-ngu-cho-**mbo** ha-vu-e-ni-fa-ni-ki-**we**#

n₁=8 syllabes

n₂=8 syllabes

Vers 3: Ni-ka-si-ki-a-ma-fu-**mbo** sa-ma-ki-kwi-twa-tu-mba-**we**#

Vers 4: **Ki-ba-ya-ki-na-mwe-nye-we** i-nga-wa-cha-nu-ka-sho-**mbo**#

Une chaîne de rimes a='mbo', à gauche les trois premiers vers, passe à droite sur le vers final.

C'est la même valeur syllabique /mbo/ et la même orientation qui vont se reproduire dans toutes les strophes du poème décrivant la relation A inter-strophes et omni-strophe.

Une chaîne de rimes a='we', à droite les trois premiers vers, passe à gauche sur le vers final.

C'est la même valeur syllabique /we/ et la même orientation qui vont se reproduire dans toutes les strophes du poème décrivant la relation B inter-strophes et omni-strophe.

Le dernier vers (vers 4) est le même dans tout le poème décrivant la relation C inter-strophes et omni-strophe. C'est un refrain.

Strophe/ubeti 2

SHAIRI 3*(8,a=A='mbo'-8,b=B='we')+C=(8,b=B='we'-8,a=A='mbo')

Vers 1:	Ya-ka-ni-u-ma-ma-tu- mbo	sa-ma-ki-wa-ngu-si-tu- pwe#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
Vers 2:	Ha-ki-shi-ki-li-a-cho- mbo	zi-wa-ni-ki-si-za-mish- we#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
Vers 3:	Ni-ka-wa-pi-gi-a-fu- mbo	na-wa-o-wa-pu-mba-zish- we#
Vers 4:	Ki-ba-ya-ki-na-mwe-nye- we i-nga-wa-cha-nu-ka-sho- mbo#	

Les relations A,B,C décrites en strophe/ubeti 1 structurent à l'identique chaque strophe/ubeti du poème (Cf strophe/ubeti 1 pour la description métrique). A noter cependant que la rime de type b du deuxième hémistiche du vers 1 est *infrasyllabique* : la syllabe entière est en effet /pwe/ conformément à la phonologie du kiswahili. Cette rime coupe d'une certaine manière cette huitième syllabe en deux parties distinctes sur le plan de la métrique et réunies au niveau syllabique : /p/ et /we/ (notation A.P.I.)

Strophe/ubeti 3

SHAIRI 3*(8,a=A='mbo'-8,b=B='we')+C=(8,b=B='we'-8,a=A='mbo')

Vers 1:	Ha-po-ni-ka-la-la-yo- mbo	ni-li-po-si-ki-a-yo- we#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
Vers 2:	Ha-wa-ku-se-ma-ki-mo- mbo	na-cho-mbo-ki-si-e-le- we#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes

Vers 3: Cho-mbo-ki-ka-pig-wa-ku-**mbo** ku-su-di-ki-a-chi-li-**we**#

Vers 4: **Ki-ba-ya-ki-na-mwe-nye-we** i-nga-wa-cha-nu-ka-sho-**mbo**#

Voir en strophe/*ubeti* 1 pour la description métrique qui est identique ici.

b. Le style (*mtindo*) ou type (*aina*) MTIRIRIKO « flux »

TUNGENI MTIRIRIKO « composez un *mtitiriko* »

Première strophe/*ubeti* :

Mhariri mahabubu, pokea wangu mwandiko,
Napenda kuwahotubu, washairi walioko,
Si kama nawaghilibu, na kujitia vituko,
Tungeni mtiririko, na silabi kuhasibu.

Deuxième strophe/*ubeti* :

Msichukue ghadhabu, kwa mabavu na vituko,
Lichungulie taratibu, usanifu beti zako,
Kama wajibu jawabu, ukae kwanza kitako,
Tungeni mtiririko, na silabi kuhasibu.

[...]

Dixième et dernière strophe/*ubeti* :

Beti kumi kwa hesabu, hazina mchanganyiko,
Nimemuweka Katibu, hapo kaka kitako,
Kati 'bu' imeratibu, mwisho 'ko' imekuweko,
Tungeni mtiririko, na silabi kuhasibu. »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 5-6)

Analyse métrique du MTIRIRIKO

Strophe/ubeti 1

SHAIRI 3*(8,a=A(∇strophes/beti)='bu'-8,b=B(∇strophes/beti)='ko'#)+

$C(\nabla\text{strophes/beti})=(8,b=B(\nabla\text{strophes/beti})='ko'-8,a=A(\nabla\text{strophes/beti})='bu'\#)$

vers 1:	M-ha-ri-ri-ma-ha-bu- bu	po-ke-a-wa-ngu-mwa-ndi- ko #
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2:	Na-pe-nda-ku-wa-ho-tu- bu	wa-sha-i-ri-wa-li-o- ko #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3:	Si-ka-ma-na-wa-ghi-li- bu	na-ku-ji-ti-a-vi-tu- ko #
vers 4:	Tu-nge-ni-m-ti-ri-ri-ko	na-si-la-bi-ku-ha-si- bu #

La strophe/*ubeti* 1 est de genre SHAIRI courant. A savoir, une strophe/*ubeti* faite de quatre vers comptant seize syllabes chacun. Chaque vers est scindé également en deux hémistiches de huit syllabes.

La strophe/*ubeti* présente aussi deux chaînes de rimes de valeur a='bu' et b='ko' qui suivent une orientation classique dans le genre SHAIRI: la chaîne de rimes a prend naissance en section terminale de l'hémistiche gauche/1 et se poursuit à cet emplacement le long des vers 1, 2 et 3; la chaîne de rimes b prend naissance sur l'hémistiche droit/2. De manière symétrique à la chaîne a, la chaîne b se poursuit à la verticale suivant l'ordre graphique en section terminale des deuxième hémistiches des vers 1, 2 et 3. Puis les deux chaînes inversent et échangent leurs position sur le vers 4, la chaîne a passant à droite en section terminale de 2ème hémistiche et la chaîne b passant à gauche en section terminale de 1er hémistiche.

Le style *mtiririko* ou « flux, écoulement » vient de l'application de ce modèle métrique à l'identique dans toutes les strophes/*beti* de la composition. Partout les chaînes de rimes a et b ont la même valeur sonore a='bu' et b='ko' et les mêmes orientations qui décrivent un motif en forme de "X" si nous regardons les deux chaînes ensemble sur le papier. Cette inversion produit aussi un effet lorsqu'elle est récitée oralement.

Formellement la chaîne de rimes a='bu' définit la relation d'identité A omni-strophe/*ubeti* d'orientation gauche/droite et la chaîne de rimes b='ko' décrit la relation B omni-strophe/*ubeti* d'orientation droite/gauche.

Le vers 4 est répété à l'identique d'une strophe/*ubeti* à l'autre en une sorte de refrain. Ceci apporte un allègement à la contrainte sur le vocabulaire qui trouve sa valeur déjà fixée ici en un appel à la composition en style *mtiririko* et une description de l'activité de composition poétique: « *Tungeni mtiririko, na silabi kuhasibu* », « Composez le *mtiririko*, et comptez les syllabes ».

Strophe/*ubeti* 2

SHAIRI 3*(8,a=A(∇strophes/*beti*)='bu'-8,b=B(∇strophes/*beti*)='ko'#)+

$C(\nabla\text{strophes}/\text{beti})=(8,b=B(\nabla\text{strophes}/\text{beti})='ko'-8,a=A(\nabla\text{strophes}/\text{beti})='bu'\#)$

vers 1:	M-si-chu-ku-e-gha-dha- bu	kwa-ma-ba-vu-na-vi-tu- ko #
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2:	Li-chu-ngu-li-e-ta-ra-ti- bu	u-sa-ni-fu-be-ti-za- ko #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3:	Ka-ma-wa-ji-bu-ja-wa- bu	u-ka-e-kwa-nza-ki-ta- ko #
vers 4:	Tu-nge-ni-m-ti-ri-ri-ko	na-si-la-bi-ku-ha-si- bu #

Le modèle métrique est exactement le même que celui de la strophe/*ubeti* 1 (*vide supra*).

Strophe/ubeti 10

SHAIRI 3*(8,a=A(∇strophes/beti)='bu'-8,b=B(∇strophes/beti)='ko'#)+

C(∇strophes/beti)=(8,b=B(∇strophes/beti)='ko'-8,a=A(∇strophes/beti)='bu'#)

vers 1: Be-ti-ku-mi-kwa-he-sa-**bu** ha-zi-na-m-cha-nga-nyi-**ko**#

1er hémistiche

2ème hémistiche

vers 2: Ni-me-mu-we-ka-ka-ti-**bu** ha-po-ka-ka-a-ki-ta-**ko**#

n₁=8

n₂=8

vers 3: Ka-ti-bu-i-me-ra-ti-**bu** mwi-sho-ko-i-me-ku-we-**ko**#

vers 4: Tu-nge-ni-m-ti-ri-ri-**ko** na-si-la-bi-ku-ha-si-**bu**#

Le modèle métrique est exactement le même que celui de la strophe/ubeti 1 (*vide supra*).

7. Le genre SHAIRI et le style des MASHAIRI YA VIDATO « *mashairi en entailles* »

myv12 (Mathias E. Mnyampala)

Le poème inscrit sur le feuillet myv12 est fait de 12 strophes/*beti* du genre SHAIRI. Le feuillet comporte une adresse postale à la fin avec le nom de plume de Mnyampala (Penda-Chako):

« Mathias E. Mnyampala wa Machichimi,

(Penda-Chako)

Sanduku la Posta 131,

DODOMA. »

Un KAMUSI NDOGO ou « petit dictionnaire » donne la définition de quelques mots difficiles du poème.

Enfin, le feuillet est daté mais déchiré, seule l'année est lisible : « 1967 ».

Texte analysé :

KITUNG'ATI « le champion de guerre »

1. Nguvu-moja Askari, kwa risasi na mabeti,
Na kujasiri hatari, kwa ukali kama Nyati,
Kazi-yake Jamadari, Muongozaji umati !
Ndivyo alivyo wa dhati, bingwa wetu KITUNG'ATI.
2. Nguvu-moja kuthibiti, nchi kufanya mapinduzi,
Dhalimu wende matiti, wakimbie kama wezi,
Kazi-yake mizatiti, aliyepanga vamizi !
Ndivyo alivyo mwongozi, baba yetu KITUNG'ATI.
3. Nguvu-moja ya wamuzi, wa kuchagua siasa,
Kuondoa majambazi, vyama vibovu kutosa,
Kazi-yake kiongozi, aliye hodari hasa !
Ndivyo apiga msasa, twamsifu KITUNG'ATI.

Analyse métrique :

Strophe/*ubeti* 1 :

Nous constatons la répétition de quatre éléments : *Nguvu moja* « une force », *kazi yake* « son travail », *ndivyo* « c'est ainsi » et *kitung'ati*³⁰¹ « le champion de guerre (?) » pour toutes les strophes/*beti* du poème. La répétition est signalée typographiquement par le soulignement pour les trois premiers éléments et l'utilisation des majuscules pour le dernier. Ce procédé fait partie du style VIDATO en plus de la structure des chaînes de rimes en « entailles ». Les compositions du style VIDATO ont un sujet dont le cadre est déterminé par le sens des éléments répétés. Ici, le poète va forger son poème en rapport à la notion du « champion de guerre » ou *kitung'ati*.

Les entailles se succèdent de cette manière : les chaînes de rimes à droite s'inversent au niveau du dernier vers en passant sur l'hémistiche de gauche. Elles constituent les rimes de l'hémistiche gauche des trois premier vers de la strophe/*beti* suivante. L'orientation et le parcours des chaînes de rimes sont constants et complexes tout le long du poème : sur deux strophes/*beti*, nous observons une courbe orientée de droite à gauche au fur et à mesure de la progression graphique. Soit en détail une courbe qui va de l'hémistiche droit (vers 1, 2 et 3) à l'hémistiche gauche sur deux strophes avec une inversion de position commençant au niveau de l'hémistiche gauche du quatrième vers pour une strophe/*ubeti* n, se poursuivant sur les hémistiches gauche de la strophe/*ubeti* n+1 avec un arrêt de la courbe sur l'hémistiche gauche du troisième vers de la strophe/*ubeti* n+1. Toujours les chaînes de rimes à gauche s'éteignent sur l'hémistiche gauche du troisième vers.

³⁰¹ Le mot *kitung'ati* est absent de l'ensemble des dictionnaires de *kiswahili* que nous avons consultés. En parallèle, l'expression « *wabwange kitung'ati* » désigne, en langue pare de Tanzanie, les jeunes hommes qui se rassemblent dans un lieu saint martial où ils se préparent pour défendre leur pays (KIMAMBO, I., N., 1969 : 75). Ce sens martial est compatible avec la thématique du poème. Mnyampala donne également une définition militaire du nominal *kitung'ati* dans le lexique qui accompagne le poème : « *Mtu shujaa sana mwenye elimu ya kuongoza majeshi yakafaulu katika vita vyao, shabaha yake haikosi. Akipanga jambo wafuasi wake huamini kuwa watafaulu tu na kweli hufaulu* » (deuxième annexe myv12) ; « Personne très brave qui possède la connaissance de la direction des armées pour qu'elle réussissent leurs guerres, sa cible est immanquable. Lorsqu'il planifie une chose, ses partisans croient qu'ils vont gagner et vraiment ils gagnent. »

Strophe/*ubeti* 1 (n=1)

genre SHAIRI à quatre vers, courant/*mkondo* des hémistiches octosyllabiques soit :

$n_1=8 ; n_2=8$

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,a='ri',**A**[\forall strophe/*ubeti*]='nguvu-moja'-

hémistiche 2 : 8,b=B[strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1}]='ti'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,a='ri'-

hémistiche 2 : 8,b=B[strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1}]='ti'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,a='ri',**C**[\forall strophe/*ubeti*]='kazi yake'-

hémistiche 2 : 8,b=B[strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1}]='ti'#)+

vers 4 :

hémistiche 1 : (8,b=B[strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1}]='ti',**D**[\forall strophe/*ubeti*]='ndivyo'-

hémistiche 2 : 8,c=E[\forall strophe/*ubeti*]='ti',**F**[\forall strophe/*ubeti*]='kitung'ati'#)

vers 1 : Ngu-vu-mo-ja-a-s-ka-ri kwa-ri-sa-si-na-ma-be-ti#

hémistiche 1

hémistiche 2

vers 2 : Na-ku-ja-si-ri-ha-ta-ri kwa-u-ka-li-ka-ma-nya-ti#

$n_1=8$ syllabes

$n_2=8$ syllabes

vers 3 : Ka-zi-ya-ke-ja-ma-da-ri mu-o-ngo-za-ji-u-ma-ti#

vers 4 : Ndi-vyo-a-li-vyo-wa-dha-ti bi-ngwa-we-tu-ki-tu-ng'a-ti#

Les relations sont désignées par ordre d'apparition dans la chaîne parlée ou lue à l'aide d'une lettre majuscule selon notre formalisme général et un encadré dans l'analyse métrique syllabique fine.

Ici les relations sont de deux natures : soit des relations entre toutes les strophes/*beti* du poème (nous le précisons alors à l'aide du signe \forall qui signifie « pour tout » en logique), soit des relations entre deux strophes/*beti* uniquement, ce que nous précisons également dans les parenthèses qui suivent immédiatement la lettre majuscule. Ces relations entre deux strophes/*beti* peuvent être entre une strophe/*ubeti* n et celle qui la suit (n+1) ou entre une strophe/*ubeti* n et celle qui la précède (n-1) selon les positions auxquelles les chaînes de rimes sont envisagées. Ceci est précisé dans la description formelle de ce type de mètre du genre SHAIRI.

Pour les relations omni-strophes (\forall strophe/*ubeti*) nous avons A, C, D et F qui correspondent respectivement aux syntagmes « *nguvu-moja* », « *kazi yake* », « *ndivyo* » et « *kitung'ati* » qui sont répétés aux mêmes positions dans toutes les strophes/*beti*.

Nous avons une chaîne de rime a='ri' d'orientation verticale sur les premiers hémistiches des vers 1, 2 et 3 qui s'éteint sur le vers 3.

La chaîne de rime b='ti' naît sur l'hémistiche 2 (droite) des vers 1, 2 et 3. Elle change d'orientation sur l'hémistiche 1 du 4^{ème} vers où elle passe donc à gauche et va se prolonger à gauche dans la strophe/*ubeti* suivante ce qui constitue la relation B entre deux strophes/*beti*.

La rime c='ti' sur le 2^{ème} hémistiche du 4^{ème} vers est répétée à l'identique en position identique dans toutes les strophes/*beti* ce qui constitue la relation omni-strophe E (\forall strophe/*ubeti*)

Strophe/*ubeti* 2 (n=2)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,b=B[strophe/*ubeti*_{n-1}-strophe/*ubeti*_n]='ti',A[\forall strophe/*ubeti*]='nguvu-moja'-

hémistiche 2 : 8,d=G[strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1}]='zi'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,b=B[strophe/*ubeti*_{n-1}-strophe/*ubeti*_n]='ti'-

hémistiche 2 : 8,d=G[strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1}]='zi'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,b=B[strophe/ubeti_{n-1}-strophe/ubeti_n]=’ti’,C[\forall strophe/ubeti]=’kazi yake’-

hémistiche 2 : 8,d=G[strophe/ubeti_n-strophe/ubeti_{n+1}]=’zi’#)+

vers 4 :

hémistiche 1 : (8,d=G[strophe/ubeti_n-strophe/ubeti_{n+1}]=’zi’,D[\forall strophe/ubeti]=’ndivyo’-

hémistiche 2 : 8,c=E[\forall strophe/ubeti]=’ti’,F[\forall strophe/ubeti]=’kitung’ati’#)

vers 1 : Ngu-vu-mo-ja-ku-thi-bi-ti nchi-ku-fa-nya-ma-pi-ndu-zi#

hémistiche 1

hémistiche 2

vers 2 : Dha-li-mu-we-nde-ma-ti-ti wa-ki-mpi-e-ka-ma-we-zi#

n₁=8 syllabes

n₂=8 syllabes

vers 3 : Ka-zi-ya-ke-m-za-ti-ti a-li-ye-pa-nga-va-mi-zi#

vers 4 : Ndi-vyo-a-li-vyo-mwo-ngo-zi ba-ba-ye-tu-ki-tu-ng’a-ti#

Nous retrouvons logiquement les relations omni-strophes : A, C, D, F qui répètent des syntagmes (respectivement : *nguvu-moja*, *kazi yake*, *ndivyo* et *kitung’ati*) et E qui répète une rime c=’ti’ entre tous les derniers hémistiches des derniers vers de chaque strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes b=’ti’ se poursuit sur l’hémistiche gauche des trois premiers vers puis s’éteint. Elle relie cette deuxième strophe/*ubeti* à celle qui précède par la relation B inter-strophe entre la strophe 1 et 2.

La chaîne de rimes d=’zi’ prend naissance à droite dans sur les 2^{ème} hémistiches des trois premiers vers puis, comme pour le motif en COURBE ou en VIDATO « entailles » pour reprendre la terminologie de Mathias E. Mnyampala de la relation B, elle s’inverse en passant en position gauche sur le dernier vers. La chaîne va se poursuivre en strophe/*ubeti* suivante en décrivant une relation G inter-strophe entre les strophes/*ubeti* 2 et 3.

Le motif en « entailles » orientées de droite à gauche sur deux strophes est récurrent dans toutes les compositions du type VIDATO. Ce qui dessine peut être les crans ou encoches que le mot pluriel VIDATO désigne en kiswahili.

**La succession graphique des entailles, (deux relations par strophe/*ubeti* :
-une avec la strophe précédente dans les chaînes de rimes à gauche des vers 1, 2 et 3 – une avec la strophe/*ubeti* suivante pour les chaînes de rimes**

La relation G décrite par la chaîne de rimes d='zi' à gauche des trois premiers vers termine le motif (crans ou entailles « VIDATO ») initié à la strophe/*ubeti* précédente. C'est une relation binaire entre les strophes/*beti* 2 et 3.

La chaîne de rimes e='sa' des hémistiches droits des vers 1, 2 et 3 qui passe à gauche sur le 4^{ème} vers initie une relation binaire H avec la strophe suivante. Comme pour toutes les relations binaires des MASHAIRI YA VIDATO, il s'agira d'une courbe orientée droite/gauche unissant deux strophes.

myv17 et myv40 (Mathias E. Mnyampala)

Le feuillet myv17 est un brouillon qui est corrigé par le feuillet myv40. L'adresse et le nom de Mathias E. Mnyampala sont sur le feuillet myv40 qui présente des corrections par rapport à myv17 en vue de respecter les règles métriques, en premier lieu le P.M. et le décompte des syllabes. Comme c'est le cas de l'ensemble des compositions inédites du style VIDATO, la structure métrique générale est celle du genre SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains à hémistiches octosyllabiques. Le décompte syllabique de chaque hémistiche doit donc être logiquement corrigé s'il diffère de huit.

texte analysé :

« TANZANIA YA AMANI »

1. Nchi zote ningesifu, zilizoko duniani,
Sifa njema na tukufu, kama ningetumaini,
Lakini zina pungufu, Tanzania nambawani,
Hebu nanyi yapimeni, ni ipi vinafanana ?

myv17 :

2. Ngingekuwa na amani, ningesifu nchi zote,
Zingekuwa na amani, (**kwa**) wenyeji waipate,
Lakini ni ugombani, daima wana utete,
Hebu nenda kwao **upite**, ni vipi tunafanana ?

myv40 :

Ningekuwa na amani, ningesifu nchi zote,
Zingekuwa na amani, **kwa** wenyeji waipate,
Lakini ni ugombani, daima wana utete,
Hebu nenda kwao **pite**, ni vipi tunafanana ?

3. Na ningezivika pete, kwa sifa ya kuzipamba,
Sifa zake zitakate, kwa mashairi kuimba,
Lakini heri nifute, na sifa kutoziremba,
Hebu tazameni mwamba, Tanzania vyafanana ?

Analyse métrique :

Strophe/ubeti 1 (n=1)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,a='fu',A(strophe/ubeti₁₋₂)='nchi zote, ningesifu'-

hémistiche 2 : 8,b=B(strophe/ubeti_n-strophe/ubeti_{n+1})='ni'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,a='fu',C(strophe/ubeti₁₋₃)='sifa'-

hémistiche 2 : 8,b=B(strophe/ubeti_n-strophe/ubeti_{n+1})='ni'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,a='fu',D(∇ strophes/beti)='lakini'-

hémistiche 2 : 8,b=B(strophe/ubeti_n-strophe/ubeti_{n+1})='ni'#)+

vers 4 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/ubeti_n-strophe/ubeti_{n+1})='ni',E(∇ strophes/beti)='hebu'-

hémistiche 2 : 8,c=F(∇ strophes/beti)='na',G(∇ strophes/beti)='fanana'#)

vers 1 :	n^{302} -chi-zo-te-ni-nge-si-fu	zi-li-zo-ko-du-ni-a-ni#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	si-fa-nje-ma-na-tu-ku-fu	ka-ma-ni-nge-tu-ma-i-ni#
	$n_1=8$ syllabes	$n_2=8$ syllabes
vers 3 :	La-ki-ni-zi-na-pu-ngu-fu	Ta-nza-ni-a-na-mba-wa-ni#
vers 4 :	He-bu-na-nyi-ya-pi-me-ni	ni-i-pi-vi-na-fa-na-na#

chaînes de rimes :

a='fu' sur les 1^{er} hémistiches des vers 1,2 et 3. L'ORIENTATION de la chaîne est verticale et elle s'éteint à gauche sur le 3^{ème} vers.

b='ni' sur les 2^{ème} hémistiches des vers 1,2 et 3 change d'orientation sur le 1^{er} hémistiche du 4^{ème} vers. La suite de la chaîne décrit la relation B inter-strophe entre cette strophe/*ubeti* et celle qui suit. Dans la strophe/*ubeti* 2, la chaîne de rimes b occupera les mêmes positions que la chaîne de rimes a dans la strophe/*ubeti* 1, à savoir les premiers hémistiches du vers 1 au vers 3 où elle prend fin.

c='na' sur le 2^{ème} hémistiche de chaque dernier vers suivant la relation E omni-strophe.

relations binaires (entre deux strophes) :

$A_{(1-2)}$ répète les syntagmes « nchi zote » et « ningesifu » entre la strophe/*ubeti* 1 et 2 en changeant l'ordre syntaxique de ces syntagmes en strophe/*ubeti* 2 : « ningesifu » « nchi zote »

$B_{(1-2)}$ vue précédemment réalise l'ORIENTATION de la droite vers la gauche de la chaîne de rimes **b='ni'** suivant le motif typique des VIDATO « entailles » entre la strophe 1 et la strophe 2.

$C_{(1-3)}$ répète le mot *sifa* dans certaines parties de la strophe/*ubeti* 1 et 3

relations omni-strophe :

D répète la conjonction « *lakini* », « mais » à la même position (hémistiche 1, vers 3) dans chaque strophe/*ubeti* du poème.

³⁰² Le *kiswahili* est une langue accentuelle où l'accent porte – de manière générale – sur l'avant-dernière syllabe d'un groupe accentuel qui correspond à une catégorie grammaticale de cette langue : adjectif, nom, verbe (Cf ROY, M., 2007a pour plus de détails sur la phonologie du *kiswahili*). Le nom orthographié '*nchi*' qui signifie « pays » correspond à la séquence phonologique bisyllabique /n'-nchi/ où la première syllabe porte l'accent que nous avons symbolisé à l'aide de l'apostrophe (notation API).

E est une relation au niveau de la syllabe finale du dernier hémistiche du dernier vers de la strophe/*ubeti*. E décrit la chaîne de rimes $c='na'$ entre toutes les strophes du poème. Le motif et l'orientation de E sont une ligne discontinue, composée de points. *C'est elle qui marque le passage d'une strophe/ubeti à l'autre.*

F répète l'injonction « *hebu* », « il faut que » à la même position (hémistiche 1, vers 4) dans chaque strophe/*ubeti* du poème.

G répète le thème verbal « *-fanana* », « se ressembler » à la même position (hémistiche 2, vers 3) dans chaque strophe/*ubeti* du poème. Mais il y a des variations au niveau de l'accord de ce verbe : personne, classe, marque de temps, d'aspect ou de mode sont variables : ici nous avons *vinafanana* qui s'analyse ainsi vi- (Préfixe verbal classe 8) « ils/elles » –na- (aspect : « inaccompli ») – fanana (thème verbal répété par la relation G dans toutes les strophes/*ubeti* ; « se ressembler »)

Strophe/*ubeti* 2 (n=2) myv17

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : $(8,b=B(\text{strophe}/\text{ubeti}_{n-1}-\text{strophe}/\text{ubeti}_n)='ni', H(\text{strophe}/\text{ubeti}_{2-2})='ngekuwa na amani'-$

hémistiche 2 : $8,d=l(\text{strophe}/\text{ubeti}_n-\text{strophe}/\text{ubeti}_{n+1})='te', A(\text{strophe}/\text{ubeti}_{1-2})='ningesifu, nchi zote'#)+$

vers 2 :

hémistiche 1 : $(8,b=B(\text{strophe}/\text{ubeti}_{n-1}-\text{strophe}/\text{ubeti}_n)='ni', H(\text{strophe}/\text{ubeti}_{2-2})='ngekuwa na amani'-$

hémistiche 2 : $7 \text{ ou } 8,d=l(\text{strophe}/\text{ubeti}_n-\text{strophe}/\text{ubeti}_{n+1})='te'#)+$

vers 3 :

hémistiche 1 : $(8,b=B(\text{strophe}/\text{ubeti}_{n-1}-\text{strophe}/\text{ubeti}_n)='ni', D(\forall \text{strophes}/\text{beti})='lakini'-$

hémistiche 2 : $8,d=l(\text{strophe}/\text{ubeti}_n-\text{strophe}/\text{ubeti}_{n+1})='te'#)+$

vers 4 :

hémistiche 1 : $(9,d=l(\text{strophe}/\text{ubeti}_n-\text{strophe}/\text{ubeti}_{n+1})='te', E(\forall \text{strophes}/\text{beti})='hebu'-$

hémistiche 2 : $8,c=E(\forall \text{strophes}/\text{beti})='na', F(\forall \text{strophes}/\text{beti})='fanana'#)$

vers 1 :	Ni- nge-ku-wa-na-a-ma-ni	ni-nge-si-fu - n-chi-zo-te #
	hémistiche 1	hémistiche 2
	$n_1=8$ syllabes	$n_2=8$ syllabes
vers 2 :	Zi- nge-ku-wa-na-a-ma-ni	(kwa) we-nye-ji-wa-i-pa- te #
	$n_1=8$ syllabes	$n_2=8$ (avec kwa) ou 7 syllabes
vers 3 :	La-ki-ni -ni-u-go-mba-ni	da-i-ma-wa-na-u-te- te #
	$n_1=8$ syllabes	$n_2=8$ syllabes
vers 4 :	He-bu -ne-nda-kwa-o-u-pi- te	ni-vi-pi-tu-na- fa-na-na #
	$n_1=9$ syllabes	$n_2=8$ syllabes

chaînes de rimes :

b='ni' sur les premiers hémistiches des vers 1,2 et 3. L'ORIENTATION de la chaîne est verticale et elle s'éteint à gauche sur le 3^{ème} vers .

d='te' sur les deuxièmes hémistiches des vers 1,2 et 3 initie la chaîne qui se poursuivra dans la strophe suivante suivant la relation I. La chaîne change de position sur le 4^{ème} vers où elle passe à gauche selon le motif typique des MASHAIRI YA VIDATO.

c='na' sur le 2^{ème} hémistiche de chaque dernier vers suivant la relation E omni-strophe.

relation unaire (intra-strophe) :

$H_{(2-2)}$ répète le syntagme '*ngekuwa na amani*' « être (conditionnel) en paix » entre les premiers hémistiches des deux premières lignes de la strophe/*ubeti*. Le verbe *kuwa* « être, devenir » est au conditionnel -NGE- mais a une place variable pour son SUJET : ni- « je » sur le premier vers et zi- « ils/elles » le préfixe de la classe 10 sur le deuxième vers.

relations binaires (entre deux strophes) :

$A_{(1-2)}$ répète les syntagmes « *nchi zote* » et « *ningesifu* ». Elle a été décrite en strophe 1.

$B_{(1-2)}$ initiée dans la strophe précédente poursuit et achève le long des hémistiches des vers la chaîne de rimes b='ni' suivant le motif typique des VIDATO « entailles ».

$I_{(2-3)}$ commence sur les hémistiches à droite sur les trois premiers vers, elle passe à gauche sur le dernier vers et se poursuivra dans la strophe suivante à

la même position le long des hémistiches à gauche d'un vers ou hémistiches initiaux. C'est le motif des VIDATO « entailles » qui se répète.

relations omni-strophe :

D, E, Fet G décrites précédemment sont logiquement présentes ici.

Strophe/ubeti 2 (n=2) myv40 (*le poète corrige le nombre de syllabes dans le 2^{ème} hémistiche du 2^{ème} vers et le premier hémistiche du 4^{ème} vers*)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/ubeti_{n-1}-strophe/ubeti_n)='ni',G(strophe/ubeti2-2)='ngekuwa na amani'-

hémistiche 2 : 8,d=l(strophe/ubeti_n-strophe/ubeti_{n+1})='te',A(strophe/ubeti1-2)='ningesifu, nchi zote'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/ubeti_{n-1}-strophe/ubeti_n)='ni', G(strophe/ubeti2-2)='ngekuwa na amani'-

hémistiche 2 : 8,d=l(strophe/ubeti_n-strophe/ubeti_{n+1})='te'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/ubeti_{n-1}-strophe/ubeti_n)='ni',D(∇strophes/beti)='lakini'-

hémistiche 2 : 8,d=l(strophe/ubeti_n-strophe/ubeti_{n+1})='te'#)+

vers 4 :

hémistiche 1 : (8,d=l(strophe/ubeti_n-strophe/ubeti_{n+1})='te',E(∇strophes/beti)='hebu'-

hémistiche 2 : 8,c=E(∇strophes/beti)='na',F(∇strophes/beti)='fanana'#)

vers 1 : Ni-nge-ku-wa-na-a-ma-ni ni-nge-si-fu-n-chi-zo-te#

hémistiche 1

hémistiche 2

vers 2 : Zi-nge-ku-wa-na-a-ma-ni kwa-we-nye-ji-wa-i-pa-te#

n₁=8 syllabes

n₂=8 syllabes

vers 3 : La-ki-ni-ni-u-go-mba-ni da-i-ma-wa-na-u-te-te#

vers 4 : He-bu-ne-nda-kwa-o-pi-te ni-vi-pi-tu-na-fa-na-na#

C'est la même structure métrique à la différence que le mètre a été corrigé ici pour être régulier quant au P.M. et au décompte syllabique : chaque vers de la strophe/*ubeti* est scindé en hémistiches octosyllabiques.

Strophe/*ubeti* 3 (n=3)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,d=I(strophe/*ubeti*_{n-1}-strophe/*ubeti*_n)='te'-

hémistiche 2 : 8,e=J(strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1})='mba',

C(strophe/*ubeti*₁₋₃)='sifa',K(strophe/*ubeti*₃₋₃)='sifa -a-')+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,d=I(strophe/*ubeti*_{n-1}-strophe/*ubeti*_n)='te',

C(strophe/*ubeti*₁₋₃)='sifa',K(strophe/*ubeti*₃₋₃)='sifa -a-')

hémistiche 2 : 8,e=J(strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1})='mba'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,d=I(strophe/*ubeti*_{n-1}-strophe/*ubeti*_n)='te',D(∇strophes/*ubeti*)='lakini'-

hémistiche 2 : 8,e=J(strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1})='mba'#)+

vers 4 :

hémistiche 1 : (8,e=J(strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1})='mba',E(∇strophes/*ubeti*)='hebu'-

hémistiche 2 : 8,c=E(∇strophes/*ubeti*)='na',F(∇strophes/*ubeti*)='fanana'#)

vers 1 : Na-ni-nge-zi-vi-ka-pe-te kwa-si-fa-ya-ku-zi-pa-**mba**#

hémistiche 1

hémistiche 2

vers 2 : Si-fa-za-ke-zi-ta-ka-te kwa-ma-sha-i-ri-ku-i-**mba**#

n₁=8 syllabes

n₂=8 syllabes

vers 3 : La-ki-ni-he-ri-ni-fu-te na-si-fa-ku-to-zi-re-**mba**#

vers 4 : He-bu-ta-za-me-ni-mwa-**mba** Ta-nza-ni-a-vya-**fa-na-na**#

chaînes de rimes :

La chaîne d='te' initiée en strophe précédente continue et s'éteint ici sur le premier hémistiche du 3^{ème} vers conformément au motif des VIDATO « entailles » et à la relation I qui le décrit.

La chaîne e='mba' sur l' hémistiche de droite est le début d'une nouvelle entaille ou *kidato* qui se poursuivra sur le trois premiers hémistiches à gauche de la strophe suivante. La relation J décrira ce motif typique.

La chaîne c='na' est présente ici sur le 2^{ème} hémistiche du 4^{ème} vers comme elle l'est dans toutes les strophes.

relation unaire (intra-strophe) :

K₍₃₋₃₎ répète le nom *sifa* « qualité » suivi d'un connecteur -a- « de » différemment environné selon les hémistiches de la strophe/*ubeti* 3 : *sifa ya* « la qualité de », *sifa zake* « ses qualités ».

relations binaires :

C₍₁₋₃₎ répète le mot « *sifa* », « qualité(s) » dans certains hémistiches de la strophe/*ubeti* 1 et 3

I₍₂₋₃₎ termine le motif de l'entaille ou *kidato* dans les hémistiches initiaux des trois premiers vers.

J₍₃₋₄₎ démarre une nouvelle entaille constituée par la rime e='mba' qui passera des hémistiches finaux des trois premiers vers à l' hémistiche initial du 4^{ème} vers puis dans la strophe suivante où elle se terminera.

relations omni-strophe :

D, E, Fet G décrite précédemment sont présentes.

myv3 (Romuald M. Mella)

Ce poème rédigé dans le style VIDATO a été composé par un autre auteur que Mnyampala. Il s'agit de Romuald M. Mella d'Arusha connu sous le nom de plume « Moyo-Konde » ou « Courage ! » en traduction française non-littérale. En tête de page, il est précisé qu'il s'agit d'une copie « NAKALA »

« MWUNGWANA »

1. Wamba awe na makamo, wamtii maduyuthi,
Mwenye uwezo kikomo, wasimpate theluthi ;
YULE mfumbale domo, kwa kuepa uhabithi,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA !

2. Wamba aweye mrithi, wa muluki na uluwa,
Na mwenye ndefu hadithi, inayotusisimuwa ;
YULE asiye urithi, bali mpenda muruwa,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA !
3. Wamba mtu huyo huwa, mrambo mtanashati,
Mwenye ashiki na hawa, ya anasa kudhibiti ;
YULE mkaa Utawa, kuambaa tasiliti,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA !

Convention de présentation typographique des tapuscrits (titre/texte/auteur/nom de plume/adresse postale)

Le fait qu'un autre auteur apparaisse dans les tapuscrits nous rappelle la question de la qualité d'auteur de certaines compositions du *Diwani ya Mnyampala* qui se posait pour sa femme, Mary Mangwela (*Wastara*). Nous pouvons déduire une convention typographique dans les tapuscrits, qui se présente ainsi :

Titre de la composition (*anwani*) : « MWUNGWANA » ; « LE NOBLE »

Texte sous la forme d'une suite de strophes/*beti* numérotées

Nom de l'auteur : « ROMUALD M. MELLA »

Nom de plume : « (MOYO-KONDE) » ; « COURAGE ! »

Adresse : « PO BOX 240, ARUSHA »

Les tapuscrits en rapport avec Mary Mangwela (Cf deuxième annexe mangwela1, mangwela2 mangwela3 et mangwela4) respectent cette convention et elle apparaît donc dans ce cas sans ambiguïté comme l'auteur des compositions. Non comme une destinatrice ou comme un nom d'emprunt de Mathias E. Mnyampala qui ne nous semblerait pas avoir du pousser la dissimulation jusqu'à attribuer une adresse à son pseudonyme féminin dans des tapuscrits non destinés à être publiés tels quels.

Romuald M. Mella compose également des MASHAIRI dans le style des « entailles » ou VIDATO pour les chaînes de rimes. Il s'agit d'un exemplaire unique de forme un peu plus simple que les autres compositions présentes dans l'enveloppe et rédigées par Mathias E. Mnyampala. Ici l'entaille, qui est une chaîne de rimes sur deux strophes, présente bien la même forme incurvée de droite à gauche. Autre point commun avec les compositions de Mnyampala, les entailles se succèdent avec toute la même orientation et aux mêmes positions dans les hémistiches des strophes/*beti*. Le mètre général à nouveau est celui du genre classique SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains à hémistiches octosyllabiques. Mais l'entaille s'arrête toujours au troisième vers – contrairement à Mnyampala, M. Mella a choisi de répéter à l'identique, en un refrain, le quatrième et dernier vers dans toutes les strophes du poème « MWUNGWANA », « Le noble ». Ceci retire de la complexité que Mnyampala a introduite en faisant varier les composantes des vers finaux dans ses poèmes et en incisant – pourrait-on dire en poursuivant l'image de l'ébénisterie d'art – jusqu'au 4^{ème} vers dans toutes les strophes/*beti*. Le refrain de M. Mella remplit cependant la même fonction que les chaînes de rimes omni-strophe « en pointillés » qui réunissent les dernières syllabes des derniers hémistiches des derniers vers de chaque strophe/*ubeti*. Ces deux procédés techniques marquent chacun à leur manière le passage d'une strophe/*ubeti* à l'autre. La modification d'un paramètre fondamental du P.R. qui fait passer la portée des chaînes de rimes de 1 à 2 strophes et qui est une condition du style VIDATO rend en effet incapables les chaînes de rimes qui décrivent le motif en « entailles » de délimiter des strophes unitaires. Ces chaînes de rimes sont en effet entre plusieurs strophes et ne peuvent en même temps les isoler les unes des autres, ce serait une dynamique contradictoire. Elles ne peuvent que délimiter des séries de vers et d'hémistiches.

Analyse métrique :

strophe/*ubeti* 1 (n=1)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,a='mo',A(∇strophes/beti)='wamba'-

hémistiche 2 : 8,b=B(strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1})='thi'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,a='mo'-

hémistiche 2 : 8,b=B(strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1})='thi'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,a='mo',C(∇strophes/beti)='YULE'-

hémistiche 2 : 8,b=B(strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1})='thi'#)+

D(∇strophes/beti)=[vers 4 :

hémistiche 1 : (8,c=E(∇strophes/beti)='ti'-

hémistiche 2 : 8,d=F(∇strophes/beti)='NA'#)]

vers 1 :	Wa-mba -a-we-na-ma-ka- mo	wa-m-ti-i-ma-du-yu- thi #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Mwe-nye-u-we-zo-ki-ko- mo	wa-si-m-pa-te-the-lu- thi #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	YU-LE -m-fu-mba-le-do- mo	kwa-ku-e-pa-u-ha-bi- thi #
vers 4 :	Za-ma-za-we-tu-wa-ka-ti	A-i-ha-i-twi-MWU-NGWA-NA #

Chaînes de rimes

a='mo' décrit une chaîne verticale entre les trois premiers hémistiches des vers 1, 2 et 3. Dans le motif de l'entaille/*kidato*, ce type de chaîne a pris naissance à la strophe précédente, ce n'est pas le cas ici vu que nous sommes en début de composition. Point commun avec l'entaille/*kidato* cependant, la chaîne se termine sur le premier hémistiche du 3^{ème} vers.

b='thi' décrit une courbe qui part de droite (hémistiches 2 des vers 1, 2 et 3) pour changer de position sur le dernier vers. C'est le motif de l'entaille/*kidato* qui s'initie et va se poursuivre en strophe/*ubeti* suivante (n+1) décrivant la relation B.

c='ti' décrit une ligne pointillée reliant (relation E) chaque hémistiche initial du 4^{ème} vers entre toutes les strophes.

d='na' décrit une ligne pointillée reliant (relation F) chaque hémistiche final du 4^{ème} vers entre toutes les strophes.

Relations binaires (entre deux strophes)

Etant située au niveau de la première strophe (n=1), la relation entre les trois premières parties des vers 1, 2 et 3 et la strophe précédente (n-1) est absente. C'est une demi-entaille qui initie la succession des chaînes de rimes.

B_(n;n+1) relie cette strophe (n) et la suivante (n+1) par le motif de l'entaille/*kidato* de forme incurvée de droite à gauche sur les deux strophes.

Relations omni-strophe (\forall strophe/*ubeti*) :

Répétition de parties du discours :

A répète en hémistiche 1 vers 1 le mot '*wamba*'

C répète en hémistiche 1 vers 3 le démonstratif d'éloignement de la classe 1 'YULE'

Répétition de rime syllabique :

E décrit une chaîne de rimes de valeur c='ti' en hémistiche 1 vers 4. Le motif de cette chaîne est celui d'une ligne discontinue de points réalisés à cette position d'une strophe/*ubeti* à l'autre.

F décrit une chaîne de rimes de valeur d='na' en hémistiche 1 vers 4. Le motif de cette chaîne est celui d'une ligne discontinue de points réalisés à cette position d'une strophe/*ubeti* à l'autre.

Répétition d'un vers :

D répète le 4^{ème} vers (vers final) à l'identique dans toutes les strophes/*beti* du poème. Cette répétition est source d'une simplification dans le motif des entailles/*vidato* qui ne se prolonge donc pas jusqu'ici et s'arrête au vers précédent.

strophe/*ubeti* 2 (n=2)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : $(8, b = B(\text{strophe}/\text{ubeti}_{n-1} - \text{strophe}/\text{ubeti}_n) = 'thi', A(\forall \text{strophes}/\text{beti}) = 'wamba' -$

hémistiche 2 : $8, e = G(\text{strophe}/\text{ubeti}_n - \text{strophe}/\text{ubeti}_{n+1}) = 'wa' \#) +$

vers 2 :

hémistiche 1 : $(8, b = B(\text{strophe}/\text{ubeti}_{n-1} - \text{strophe}/\text{ubeti}_n) = 'thi' -$

hémistiche 2 : $8, e = G(\text{strophe}/\text{ubeti}_n - \text{strophe}/\text{ubeti}_{n+1}) = 'wa' \#) +$

vers 3 :

hémistiche 1 : $(8, b = B(\text{strophe}/\text{ubeti}_{n-1} - \text{strophe}/\text{ubeti}_n) = 'thi', C(\forall \text{strophes}/\text{beti}) = 'YULE' -$

hémistiche 2 : $8, e = G(\text{strophe}/\text{ubeti}_n - \text{strophe}/\text{ubeti}_{n+1}) = 'wa' \#) +$

$D(\forall \text{strophes}/\text{beti}) = [\text{vers 4} :$

hémistiche 1 : $(8, c = E(\forall \text{strophes}/\text{beti}) = 'ti' -$

hémistiche 2 : $8, d = F(\forall \text{strophes}/\text{beti}) = 'NA' \#)]$

vers 1 : **Wa-mba**-a-we-ye-m-ri-**thi** wa-mu-lu-ki-na-u-lu-**wa**#

hémistiche 1

hémistiche 2

vers 2 : Na-mwe-nye-nde-fu-ha-di-**thi** i-na-yo-tu-si-si-mu-**wa**#

$n_1 = 8$ syllabes

$n_2 = 8$ syllabes

vers 3 : **YU-LE**-a-si-ye-u-ri-**thi** ba-li-m-pe-nda-mu-ru-**wa**#

vers 4 : **Za-ma-za-we-tu-wa-ka-ti** **A-i-ha-i-twi-MWU-NGWA-NA**#

Chaînes de rimes

b='thi' décrit sur les hémistiches initiaux (vers 1, 2 et 3) la fin de la courbe en « entaille » initiée en strophe précédente (n-1) suivant la relation B.

e='wa' initie sur les hémistiches finaux (vers 1, 2 et 3) le motif de l'entaille/*kidato*. Le point de passage de droite à gauche de l'orientation de la chaîne est en hémistiche 1/gauche du 4^{ème} vers suivant la forme générale de ce motif.

c='ti' décrit une ligne pointillée reliant (relation E) chaque hémistiche 1/gauche du 4^{ème} vers entre toutes les strophes.

d='na' décrit une ligne pointillée reliant (relation F) chaque hémistiche 2/droite du 4^{ème} vers entre toutes les strophes.

Relations binaires (entre deux strophes)

B_(n-1;n) lie cette strophe (n) à la précédente (n-1) par le motif de l'entaille/*kidato* qui prend fin ici en hémistiche 1/gauche du 3^{ème} vers.

G_(n;n+1) relie cette strophe (n) et la suivante (n+1) par le motif de l'entaille/*kidato* de forme incurvée de droite à gauche sur les deux strophes.

Relations omni-strophe (∇strophe/*ubeti*) :

Nous retrouvons les relations **A,C,D,E,F** décrites précédemment.

strophe/*ubeti* 3 (n=3)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,e=G(strophe/*ubeti*_{n-1}-strophe/*ubeti*_n)='wa',A(∇strophes/*beti*)='wamba'-

hémistiche 2 : 8,f=H(strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1})='ti'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,e=G(strophe/*ubeti*_{n-1}-strophe/*ubeti*_n)='wa'-

hémistiche 2 : 8,f=H(strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1})='ti'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,e=G(strophe/*ubeti*_{n-1}-strophe/*ubeti*_n)='wa',C(∇strophes/*beti*)='YULE'-

hémistiche 2 : 8,f=H(strophe/*ubeti*_n-strophe/*ubeti*_{n+1})='ti'#)+

D(∇strophes/*beti*)=[vers 4 :

hémistiche 1 : (8,c=E(∇strophes/*beti*)='ti'-

hémistiche 2 : 8,d=F(∇strophes/*beti*)='NA'#)]

vers 1 :	Wa-<u>mba</u> -m-tu-hu-yo-hu- wa	m-ra-mbo-m-ta-na-sha- ti #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Mwe-nye-a-shi-ki-na-ha- wa	ya-a-na-sa-ku-dhi-bi- ti #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	YU-LE -m-ka-a-U-ta- wa	ku-a-mba-a-ta-si-li- ti #
vers 4 :	Za-ma-za-we-tu-wa-ka-ti	A-i-ha-i-twi-MWU-NGWA-NA #

Chaînes de rimes

e='wa' décrit en hémistiche 1/gauche (vers 1, 2 et 3) la fin de la courbe en entaille initiée en strophe précédente (n-1) suivant la relation G.

f='ti' initie en hémistiche 2/droite (vers 1, 2 et 3) le motif de l'entaille/*kidato*. Le point de passage de droite à gauche de l'orientation de la chaîne est en hémistiche 1/gauche du 4^{ème} vers suivant la forme générale de ce motif.

c='ti' et **d='na'** décrivent une chaîne de rimes en « pointillés » entre toutes les strophes (description *supra*).

Relations binaires (entre deux strophes)

G_(n-1;n) lie cette strophe (n) à la précédente (n-1) par le motif de l'entaille/*kidato* qui prend fin ici en hémistiche 1/gauche du 3^{ème} vers.

H_(n;n+1) relie cette strophe (n) et la suivante (n+1) par le motif de l'entaille/*kidato* de forme incurvée de droite à gauche sur les deux strophes.

Relations omni-strophe (\forall strophe/*ubeti*) :

Nous retrouvons les relations **A,C,D,E,F** décrites précédemment (*vide supra*).

8. Le genre UTENZI dans les poèmes religieux de Mathias E. Mnyampala

a. *Utenzi wa Zaburi « utenzi des Psaumes »*

Analyse métrique de quatre premières strophes/*beti* du poème d'introduction
(MNYAMPALA, M., E., c.1965 : 9) :

(nous donnons l'interprétation prosodique traditionnelle suivant l'ordre oral, c'est à dire en termes de distiques)

strophe/*ubeti* 1

UTENZI (8,x(1)='zo'-8,x(1)='zo'#)+(8,x(1)='zo'-a=A='mu'#)

vers 1:	mu-ngu-u-ni-pe-u-we-zo	no-ndo-le-e-ma-ta-ti-zo#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2:	te-nzi-i-pa-te-ti-mi-zo	za-bu-ri-i-pa-te-ti-mu#
	n1=8 syllabes	n2=8 syllabes

Une chaîne de rimes x(1)='zo' unit en interne les deux hémistiches du vers 1 et le premier hémistiche du vers 2.

La rime a='mu' unit tous les hémistiches de même situation –c'est à dire en les hémistiches finaux des vers finaux – de chaque strophe/*ubeti* du poème, tout le long de l'ouvrage.

La relation d'identité A de valeur a='mu' est omni-strophe. Elle est définitoire, avec la chaîne de trois rimes x(n) internes et de valeur propre à chaque strophe/*ubeti*, du genre UTENZI.

La scission de chacun des vers (pour toutes les strophes/*beti*) en hémistiches de huit syllabes est également la version la plus fréquente pour le modèle classique du genre UTENZI.

strophe/*ubeti* 2

UTENZI (8,x(2)='ngu'-8,x(2)='ngu'#)+(8,x(2)='ngu'-a=A='mu'#)

vers 1:	wa-i-so-me-wa-li-mwe-ngu	wa-m-hi-mi-di-e-mu-ngu#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2:	mu-u-mba-n-chi-na-mbi-ngu	a-a-bu-di-we-ka-ri-mu#
	n1=8 syllabes	n2=8 syllabes

La strophe/*ubeti* 2 va reprendre les caractéristiques du patron ou modèle métrique qui sera constant dans chaque strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes internes variables est ici de valeur x(2)='ngu'.

strophe/*ubeti* 3

UTENZI (8,x(3)='za'-8,x(3)='za'#)+(8,x(3)='za'-a=A='mu'#)

vers 1:	di-ba-ji-ni-me-ma-li-za	na-a-nza-ku-i-e-le-za#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2:	m-so-ma-ji-te-ke-le-za	ha-ya-ni-no-ta-ka-la-mu#
	n1=8 syllabes	n2=8 syllabes

Les constantes décrites plus haut sont les mêmes, la chaîne de rimes internes variables est ici de valeur x(3)='za'.

strophe/*ubeti* 4

UTENZI (8,x(4)='ri'-8,x(4)='ri'#)+(8,x(4)='ri'-a=A='mu'#)

vers 1:	ni-na-i-a-nza-za-bu-ri	kwa-nji-a-ya-u-sha-i-ri#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2:	ka-ma-i-na-vyo-hu-bi-ri	ku-wa-di-bu-wa-na-da-mu#
	n1=8 syllabes	n2=8 syllabes

Les constantes décrites plus haut sont les mêmes, la chaîne de rimes internes variables est ici de valeur x(4)='ri'.

Interprétée oralement comme ci-dessus, la structure métrique de la composition serait entièrement conforme à celle des compositions classiques et traditionnelles du genre UTENZI.

b. *Utenzi wa Enjili* « *utenzi des Evangiles* »

Analyse métrique des trois premières strophes/*ubeti* du poème d'introduction (MNYAMPALA, M., E., c.1967 : 9) :

(nous donnons l'interprétation prosodique traditionnelle suivant l'ordre oral, c'est à dire en termes de distiques)

Strophe/*ubeti* 1

UTENZI

vers 1: (8,x(1)='o',B(1-1)='i-o'-8, x(1)='o',B(1-1)='i-o'#)+

vers 2: (8, x(1)='o',B(1-1)='i-o'-8,a=A(∇strophe/*ubeti*)='a' #)

vers 1:	mu-ngu-u-ni-pe-wa-gi-o	ni-to-we-ma-si-mu-li-o#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2:	ni-ti-mi-ze-ku-su-di-o	la-e-nji-li-ku-si-fi-a#
	n1=8 syllabes	n2=8 syllabes

La première strophe de cette composition présente la même structure métrique que toutes les strophes de toutes les compositions qui vont la suivre dans l'*Utenzi wa Enjili*.

Cette régularité et la longueur en général importante de la chaîne de strophes sont des caractéristiques du genre UTENZI.

Ici nous avons deux vers scindés chacun de manière égale en hémistiches octosyllabiques au sein de chaque strophe/*ubeti*.

Il y a une chaîne de rimes de valeur x(1)='o' interne à la strophe/*ubeti* entre les hémistiches 1 et 2 du vers 1 et l' hémistiche 1 du vers 2.

La relation B est interne à la strophe/*ubeti* 1. Sa portée est donc de 1 vers 1 soit B(1-1) dans notre formalisme. De valeur phonétique /i-o/ elle correspond à une syllabe 'Ci' tronquée dans sa partie consonnantique (respectivement 'gi', 'li' et 'di') suivie de la voyelle syllabique 'o'. La relation dans ce cas de troncature n'est donc pas une double rime syllabique mais bien la reproduction d'un motif phonétique mettant en relation d'identité plusieurs parties d' hémistiches de cette strophe/*ubeti*.

La relation A est quant à elle présente à la fin de chaque strophe, pour toutes les strophes de toutes les compositions du poème. Sa valeur phonologique /a/ est constante. Cette voyelle syllabique /a/ présente à la fin de chaque hémistiche 2 de chaque vers 2 forme un collier de rimes a entre toutes les strophes du poème ou une chaîne de rimes omni-strophe au parcours « en pointillés ».

Strophe/*ubeti* 2

UTENZI

vers 1: $(8, x(2)='fu'-8, x(2)='fu'\#)+$

vers 2: $(8, x(2)='fu'-8, a=A(\forall \text{strophe}/ubeti)='a'\#)$

vers 1: na-si-fi-a-u-tu-ku-fu ma-a-ndi-ko-ma-ta-ka-ti-fu#

 hémistiche 1

 hémistiche 2

vers 2: mu-ngu-we-tu-ku-m-si-fu

 mwa-na-na-ye-ro-ho-pi-a#

 n1=8 syllabes

 n2=8 syllabes

La strophe/*ubeti* 2 reprend les mêmes caractéristiques métriques que la strophe/*ubeti* 1. En particulier la relation A.

La chaîne de rime intra-strophe/*ubeti* entre les hémistiches 1 et 2 du vers 1 et l' hémistiche 1 du vers 2 est de valeur $x(2)='fu'$.

Strophe/*ubeti* 3

UTENZI

vers 1: $(8, x(3)='e', C(3-3)='u-e'-8, x(3)='e', C(3-3)='u-e'\#)+$

vers 2: $(8, x(3)='e', C(3-3)='u-e'-8, a=A(\forall \text{strophe}/ubeti)='a'\#)$

vers 1: a-si-ye-ju-a-a-ju-e di-ni-ye-tu-a-ta-mbu-e#

 hémistiche 1

 hémistiche 2

vers 2: wa-po-to-vu-ni-zi-ndu-e

 u-te-nzi-na-wa-ndi-ki-a#

 n1=8 syllabes

 n2=8 syllabes

La strophe/*ubeti* 3 reprend les mêmes caractéristiques métriques que les strophes/*ubeti* 1 et 2. La chaîne de rime intra-strophe/*ubeti* est de valeur $x(3)='e'$.

Particularité de cette strophe/*ubeti*, nous observons aussi une relation C intra-strophe entre les mêmes hémistiches que ceux qui portent la rime $x(3)$.

La rime $x(3)$ compose la relation C et est précédée du son 'u' formant alors la valeur phonologique de la relation C : /u-e/. Le phonème /u/ résulte de la troncature de la consonne qui forme avec lui une syllabe soit respectivement : 'ju', 'mbu' et 'ndu'. Là encore, nous avons une relation d'identité entre des séquences sonores prises en isolation mais pas de double rime syllabique du fait de la troncature de la première syllabe composant la relation C.

9. Le néo-UTENZI de Julius K. NYERERE

CHOMBO CHA TAIFA LETU « LE NAVIRE DE NOTRE NATION »

Texte intégral et adaptation en français

Feuillet myh4

Les strophes/*beti* de l'UTENZI ont été rangées en deux colonnes sur ce feuillet. Nous suivons l'ordre de lecture graphique et donnons donc en premier la retranscription des strophes/*beti* de la première colonne (à gauche) puis celles qui leur font suite dans le cours de l'UTENZI dans la deuxième colonne située à droite de la première sur le papier.

Première colonne

Chombo cha Taifa letu,

Si sawa na vya wenzetu,

Vyao vyataka Rubani,

Aushike usukani,

Awe na mabaharia,

Wanaomsaidia.

Na kiwe kina mafuta,

Ya kutosha kukivuta,

Au kiwe na makaa,

Kwani pia yanafaa,

Chombo kimekamilika,

Bahari kitaivuka.

Mamia kingapakia,

Hao huwa abiria,

Wakisha lipa nauli,

Le navire de notre Nation,

Est différent de ceux de nos compagnons,

Les leurs requièrent un pilote,

Qu'il se saisisse du gouvernail,

Avec des marins,

Qui lui apportent leur aide.

Et que le navire ait du carburant,

En quantité suffisante,

Ou qu'il ait du charbon,

Car cela aussi convient,

Le navire a-t-il tout cela,

Il traversera l'océan.

Que des centaines aient embarqué,

Ceux-là sont des passagers,

Lorqu'ils ont payé leur billet,

Na bei ya maakuli,
Hawadaiwi zaidi,
Safari kuifaidi.

Et le prix des portefeuilles,
On ne leur réclame pas davantage,
Pour profiter du voyage.

Wanaweza wakakaa,
Sawa sawa na bidhaa,
Wakabebwa wasibebe,
Libebavyo maji debe,
Madhali wamo kazini,
Wanamaji na Rubani.

Et ils peuvent s'asseoir,
Exactement comme la marchandise,
Ils seront portés sans effort,
Comme l'eau dans un bidon,
Tandis que sont au travail,
Le pilote et l'équipage.

Deuxième colonne

Wote wanayo hakika,
Chombo chao kitavuka,
Chombo cha Taifa letu,
Ni chombo cha kila mtu,
Ni chombo cha makasia,
Hakibebi abiria.

Tous ont la certitude,
Que leur navire arrivera à bon port,
Le navire de notre Nation,
Est le navire de chacun,
C'est un navire à rames,
Il ne transporte pas de passagers.

Ni kweli kina Rubani,
Ashikaye usukani,
Akiepushaye myamba,
Na nyangumi au mamba,
Bali kila abiria,
Kwa kweli ni baharia.

En vérité il a un pilote,
Qui tient le gouvernail,
Tandis qu'il évite les récifs,
Les baleines ou les crocodiles,
Mais chaque passager,
En vérité est un matelot.

Kila aliye chomboni,
Baharia na Rubani,
Ni mvuta makasia,
Na mhimizaji pia ;
Kwa shibe au kwa njaa,
Wanaishi kijamaa.

Walo 'nacho hupeana,
Wala hawana hiana,
Waso 'nacho hawanacho,
Si watu wenye kijicho ;
Ni waombi wa Manani,
Ahueni iwe pwani.

Chaque personne sur le navire,
Le marin et le pilote,
Tirent sur les rames,
Et avec enthousiasme ;
Dans la satiété ou la faim,
Ils vivent en communauté.

Ceux qui ont quelque chose se l'échangent,
Sans aucune ruse,
Ceux qui n'en ont pas s'en contentent,
Ce ne sont pas des envieux ;
Mais ils remercient le Bienfaiteur,
Que le soulagement arrive à la côte.

Feuillet myh5

Colonne unique

Si chombo chenye nafasi,
Kwa watu wataanasi,
Wadai kuhudumiwa,
Wagomvi wakidaiwa ;
Siyo cha wapita njia,
Au wabaya wa nia.

Ce navire n'a pas de place,
Pour les gens satisfaits,
Qui réclament à être servis,
Batailleurs lorsqu'on leur réclame ;
Ce n'est pas celui des passants,
Ou des malveillants.

Si chombo cha wadoezi,
Wala si chombo cha wezi ;
Si chombo chenye nafasi,
Kwa wagomvi na waasi,
Watu wazua fitina,
Au wadhabidhabina.

Ce n'est pas un navire de parasites,
Et encore moins de voleurs,
Ce n'est pas un navire qui a de la place,
Pour les batailleurs et les rebelles,
Les semeurs de trouble,
Ou les truands.

Hakina nafasi hata,
Kwa watu wenye matata ;
Kila mtu baharia,
Avuta lake kasia,
Agombane baharini,
Lake atavuta nani ?

Il n'a pas de place même,
Pour les gens compliqués ;
Chacun est un matelot,
Qui tire sur sa rame,
Qu'il se querelle en mer,
La sienne qui tirera dessus ?

Analyse métrique

Strophe/*ubeti* 1

néo-UTENZI

$2^*(8, a = A_{(\text{strophe/ubeti } 1 - \text{stro./ub. } 5)} = 'tu', B_{(\text{strophe/ubeti } 1 - \text{stro./ub. } 5)} = 'e-tu\#') +$

$2^*(8, b = C_{(\text{strophe/ubeti } 1,4,6,7,8,11)} = 'ni', D_{(\text{strophe/ubeti } 1,5,6)} = 'u- _ a-ni\#') +$

ligne 5 : $(8, c = E_{(\text{strophe/ubeti } 1,2,3,4,5,6,7,9,11)} = 'a', e-c = F'_{(\text{str./ub. } 1,3,5,6,11)} = 'ri-a',$
 $F_{(\text{str./ub. } 1,3,5,6,7,9,11)} = 'i-a', G_{(s./u. } 1,3,5,6,7,11)} = 'a- _ i-a\#') +$

ligne 6 : $(8, c = E_{(\text{strophe/ubeti } 1,2,3,4,5,6,7,9,11)} = 'a', F_{(\text{strophe/ubeti } 1,3,5,6,7,9,11)} = 'i-a\#')$

ligne³⁰³ 1 : Cho-mbo-cha-ta-i-fa-le-tu#

n=8 syllabes

ligne 2 : Si-sa-wa-na-vya-we-nze-tu#

ligne 3 : Vya-o-vya-ta-ka-ru-ba-ni#

ligne 4 : A-u-shi-ke-u-su-ka-ni#

ligne 5 : A-we-na-ma-ba-ha-ri-a#

ligne 6 : Wa-na-o-m-sa-i-di-a#

Le genre néo-UTENZI correspond à une strophe/*ubeti* de six lignes octosyllabiques. Il n'y a qu'une seule partie par ligne et les lignes riment deux à deux c'est-à-dire la ligne 1 avec la ligne 2, la ligne 3 avec la ligne 4 et la ligne 5 avec la ligne 6. Les rimes a, b et c qui associent les lignes contiguës par paires ne sont pas nécessairement de même valeur phonologique d'une strophe/*ubeti* à l'autre.

Chaînes de rimes a,b et c entre paires de lignes contiguës :

Les lignes 1 et 2 forment une paire reliée par la rime a='tu'.

Les lignes 3 et 4 forment une paire reliée par la rime b='ni'.

Les lignes 5 et 6 forment une paire reliée par la rime c='a'.

³⁰³ Ce poème s'inscrit dans une logique de composition relevant de l'autonomisation de l'ordre graphique et nous choisissons donc le terme de « ligne » pour désigner les vers de la strophe/*ubeti*. Le terme « vers » est tout aussi adapté et pourrait être employé mais il tend à atténuer le caractère de décrochage graphique de cette œuvre .

Relations d'identité phonologique entre segments de paires de lignes contiguës :

La relation d'identité phonologique B='e-tu' relie les lignes contiguës 1 et 2 en une paire. Cette relation englobe ou inclus la rime a='tu' dans une séquence sonore plus longue. Il ne s'agit pas d'une double rime car la rime est syllabique. Or le premier segment /e/ de la relation B n'est pas une syllabe mais une partie de syllabe dont la consonne a été tronquée, soit respectivement /le/ et /nze/ pour les lignes 1 et 2. Cette richesse de la rime finale redoublée par une relation d'identité phonologique plus importante portant sur les syllabes attenantes à la rime (avant-dernière et anté-pénultième dans certains cas) est présente fréquemment dans la structure métrique des strophes/*beti* de cet exemplaire unique de composition dans le genre néo-UTENZI.

La relation d'identité phonologique D='u_a-ni' englobe la rime b='ni' et, comme la rime b, associe les lignes 3 et 4 en une paire. Il ne s'agit pas d'une triple rime car l'anté-pénultième et l'avant-dernière syllabe de la ligne se voit amputées de leur consonne afin de rentrer dans la relation. Nous avons respectivement les phonèmes /Ru-Ba/ et /Su-Ka/ dans les lignes 3 et 4 et nous voyons que les consonnes des syllabes complètes (que nous avons signalées par une lettre capitale) ne rentrent pas dans la valeur de la relation d'identité D.

La relation F='i-a' associe les lignes 5 et 6 en une paire. F englobe la rime c='a' mais n'est pas une rime double en raison de la troncation de la consonne de l'avant-dernière syllabe soit respectivement /ri/ et /di/ pour la ligne 5 et 6. Or la rime est syllabique dans la métrique classique des compositions d'expression swahilie.

Relations inter-strophe/*ubeti* :

Une première source de richesse sonore du genre néo-UTENZI telle que nous pouvons l'envisager sur la base limitée d'un exemplaire unique (un apax ?) est, comme nous l'avons vu ci-dessus, la présence de relations d'identité phonologique redoublant les chaînes de rimes a, b et c entre paires de lignes contiguës et prolongeant ces chaînes sur une partie de l'avant-dernière syllabe de la ligne voire sur une partie de l'avant-dernière et de l'anté-pénultième syllabes des lignes en rapport d'appariement du fait des rimes et de ces relations. Mais les rimes et les relations d'identité phonologique vont aussi être répétées, reprises, dans d'autres strophes/*beti* de la composition, ce de manière fréquente. Il se tisse alors un deuxième réseau de relations qui s'ajoute au premier et viendrait, sur le plan d'une appréciation esthétique (et nécessairement subjective) l'enrichir et le renforcer. Sur le plan de la stricte structure métrique nous pouvons en revanche décrire de manière objective l'existence et la nature de ce deuxième réseau relationnel. Il se compose de deux types de relations :

a. Relations inter-strophe/ubeti résultant de la reprise de la valeur de rimes :

C'est le cas des relations inter-strophe/ubeti A, C et E qui correspondent respectivement à la reprise des rimes de valeur a=tu', b='ni' et c='a' dans plusieurs strophes/beti.

A correspond à des rimes a dans les lignes des strophes/beti 1 et 5.

C correspond à des rimes b dans les lignes des strophes/beti 1, 4, 6, 7, 8 et 11.

E correspond à des rimes c dans les lignes des strophes/beti 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 et 11.

A, C et E répètent non seulement la valeur des rimes a, b et c mais aussi leur configuration particulière qui fait que ces rimes relient de proche en proche deux lignes contiguës. Il existe trois appariements possibles : les paires de lignes 1/2, les paires de lignes 3/4 et les paires de lignes 5/6. Chaque valeur de rime peut intervenir sur n'importe lequel de ces appariements en fonction de la strophe/ubeti où elle apparaît. A, C et E répètent des valeurs phonologiques de rimes, l'appariement en contiguïté mais n'assignent pas un emplacement d'appariement spécifique à une valeur de rime donnée. Par exemple nous trouvons la relation b=C='ni' entre les lignes 3 et 4 de la strophe/ubeti 1 et entre la paire de lignes 1 et 2 de la strophe/ubeti 6 que nous analysons ci-dessous sur le plan de la métrique.

b. Relations inter-strophe/ubeti résultant de la reprise de la valeur des relations d'identité phonologique sur des segments entiers ou non de plusieurs syllabes :

C'est le cas des relations B, D, F et G.

B='e-tu' reproduit des appariements de lignes contiguës sur la base de cette identité phonologique pour les strophes/beti 1 et 5.

D='u_a-ni' répète cette séquence sonore complexe dans des paires de lignes des strophes/beti 1, 5 et 6.

F='i-a' correspond à la reproduction par paire de lignes de ce motif sonore dans les strophes/beti 1, 3, 5, 6, 7, 9 et 11.

G='a_i-a' correspond à une relation d'identité entre segments de paires de lignes pour les strophes/beti 1, 3, 5, 6, 7 et 11. Mais dans cette strophe/ubeti 1 G est isolée sur la seule ligne 5 non-appariée.

c. La double rime e-c=F'='ri-a' :

Le phénomène de double rime est rare dans les compositions d'expression swahilie. Dans la strophe/ubeti 1, il s'agit d'un exemplaire unique en fin de ligne 5 et nous décrirons en détail cette structure métrique dans l'analyse de la strophe/ubeti 6 où la rime double e-c associe deux lignes contiguës en une paire à la façon des rimes simples.

Strophe/*ubeti* 6

néo-UTENZI

$2^*(8, b=C_{(\text{strophe/ubeti } 1,4,6,7,8,11)}='ni', D_{(\text{strophe/ubeti } 1,5,6)}='u_a-ni'\#)+$

$2^*(8, d='mba', H_{(\text{ligne } 3 - \text{ ligne } 4)}='m_a-mba'\#)+$

ligne 5 : $(8, c=E_{(\text{strophe/ubeti } 1,2,3,4,5,6,7,9,11)}='a', e-c=F'_{(\text{str./ub. } 1,3,5,6,11)}='ri-a',$

$F_{(\text{strophe/ubeti } 1,3,5,6,7,9,11)}='i-a'\#)+$

ligne 6 : $(8, c=E_{(\text{strophe/ubeti } 1,2,3,4,5,6,7,9,11)}='a', e-c=F'_{(\text{str./ub. } 1,3,5,6,11)}='ri-a',$

$F_{(\text{strophe/ubeti } 1,3,5,6,7,9,11)}='i-a', G_{(\text{s./u. } 1,3,5,6,7,11)}='a_i-a'\#)$

ligne 1 : Ni-kwe-li-ki-na-ru-ba-ni#

n=8

ligne 2 : A-shi-ka-ye-u-su-ka-ni#

ligne 3 : A-ki-e-pu-sha-ye-mya-mba#

ligne 4 : Na-nya-ngu-mi-a-u-ma-mba#

ligne 5 : Ba-li-ki-la-a-bi-ri-a#

ligne 6 : Kwa-kwe-li-ni-ba-ha-ri-a#

La strophe/*ubeti* 6 est l'application du mètre néo-UTENZI qui décrit six lignes octosyllabiques, de partie unique ou équivalente à la ligne. Les lignes contiguës sont également associées deux à deux par des chaînes de rimes et des relations d'identité phonologique qui accompagnent et prolongent ces chaînes de rimes.

Chaînes de rimes b,d et c entre lignes contiguës :

La paire de lignes 1/2 est associée par la rime b='ni'. Il s'agit de la même valeur phonologique que celle de la rime associant la paire de ligne 3/4 dans la strophe/*ubeti* 1 (*cf supra*). Nous voyons donc bien ici que si le principe

d'appariement des lignes par des chaînes de rimes est une constante, la valeur phonologique est quant à elle variable. Ceci n'exclut cependant pas de reprendre une valeur déjà attribuée dans une strophe/*ubeti* précédente ou suivante et n'impose pas non plus qu'une valeur qui se répète d'une strophe/*ubeti* à une autre le fasse au niveau de la même paire de ligne.

La paire de lignes 3/4 est associée par une rime de valeur phonologique nouvelle $d='mba'$. Cette valeur d est exclusive à la strophe/*ubeti* 6 et elle ne sera donc pas reprise dans une autre strophe/*ubeti*.

La paire de lignes 5/6 est associée par la rime de valeur $c='a'$. Non seulement cette rime c associe d'autres paires de lignes dans d'autres strophes/*ubeti* mais elle associe la même paire de lignes 5/6 dans la strophe/*ubeti* 1 (*cf supra*). Comme nous venons de le voir, il s'agit d'un cas particulier et non d'une règle. La rime de valeur c n'est en effet pas réservée à des emplacements précis qui seraient les syllabes finales des lignes 5/6. Nous verrons par la suite que c relie la paire de lignes 3/4 dans la strophe/*ubeti* 11.

Relations d'identité phonologique entre segments de paires de lignes contiguës :

Ces relations présentent la même structure binaire que les chaînes de rimes qu'elles incluent et accompagnent, c'est-à-dire qu'elles relient des paires de lignes 1/2 ou 3/4 ou 5/6. Les relations prolongent les chaînes de rimes dans leur amplitude syllabique car en plus de la rime – qui est une syllabe entière – incluse dans la relation, elles incorporent des segments de la syllabe qui précède immédiatement la rime, soit l'avant-dernière syllabe d'une ligne. L'amplitude de la relation peut porter jusqu'à l'anté-pénultième syllabe d'une ligne en incluant des segments de cette syllabe mais jamais la syllabe en entier. Comme nous l'avons vu précédemment, les relations d'identité phonologique, si elles sont d'une amplitude syllabique supérieure à la rime qu'elles incluent et accompagnent, ne sont pas des doubles ou des triples rimes. En effet la rime suppose dans la métrique swahilie classique la présence d'une syllabe entière et non d'un segment. Or les relations d'amplitude 2 (qui portent sur deux syllabes) comprennent un segment seulement suivi d'une syllabe et les relations d'amplitude 3 (qui portent sur trois syllabes) sont constituées d'une suite discontinue sur le plan phonologique de deux segments de syllabes puis d'une syllabe finale.

La relation D est d'amplitude 3. De valeur phonologique $D='u_a-ni'$ elle associe comme la rime $b='ni'$ qu'elle englobe les lignes 1 et 2 en une paire. D est basée respectivement sur les séquences phonologiques $/ru-ba-ni/$ et $/su-ka-ni/$ dans les lignes 1 et 2. Elle n'en retient pas les consonnes 'r' et 'b' dans la ligne 1 et 's' et 'k' dans la ligne 2.

La relation $H='m_a-mba'$ est propre à la paire de lignes 3/4 qu'elle associe comme la rime $d='mba'$.

Chaîne de rimes doubles e-c :

Ce type de rimes est rare mais nous voyons qu'il est possible. Il se caractérise ici par l'identité phonologique de la dernière syllabe 'c' et de l'avant-dernière syllabe 'e' de deux lignes contiguës qui sont ensemble de valeur e-c='ri-a'.

La relation F' de valeur e-c='ri-a' est une rime double qui associe en une paire les lignes 5/6. La logique de redoublement et de prolongation des chaînes de rimes, qui est déjà manifestée par le choix du poète d'inclure des relations d'identité phonologique dans son modèle, est ici poussée à son terme : F' est aussi une relation d'identité phonologique car elle comporte deux syllabes identiques mais de ce fait, **F' est une rime double. Il s'agit d'une innovation notable et Julius K. Nyerere en est l'auteur. F' se retrouve aussi dans les strophes/beti 1, 3, 5 et 11. L'innovation qu'est la rime double e-c se fonde sur le plan phonologique sur deux nominaux *abiria*³⁰⁴, « passager(s) » et *baharia (ma-)*, « marin(s) ». Nous remarquons que ces deux noms fondent par ailleurs une opposition décisive dans le poème entre le passager payant (c'est-à-dire le client, métaphore du système capitaliste ?) et le marin (le travailleur). La nation tanzanienne n'est pas un navire commercial et chaque passager est un marin, un travailleur. *L'innovation métrique se double ici d'une opposition fondamentale entre système capitaliste et socialiste – sur une unique et même base sonore : abiria/baharia (ma-). Le message idéologique du poème en sera-t-il plus saillant, c'est-à-dire manifeste et attrayant ? Mémorable aussi.***

Relations inter-strophe/ubeti :

a. Relations inter-strophe/ubeti résultant de la reprise de la valeur de rimes :

La rime b='ni' est reprise dans des paires différentes de lignes suivant la relation C pour les strophes/beti 1, 4, 6, 7, 8 et 11.

La rime c='a' est reprise suivant la relation E dans différentes paires de lignes des strophes/beti 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 et 11.

³⁰⁴ *Abiria* est un emprunt à l'arabe qui se retrouve intégré grammaticalement dans les paires de classes à préfixe zéro. Il y a deux possibilités : soit une intégration en paire de classes 5/6 et nous aurons *abiria* au singulier et *maabiria* au pluriel. Soit une intégration en classes 9/10 et nous aurons la même forme *abiria* au singulier comme au pluriel. Les deux formes sont possibles selon les locuteurs et les variétés de kiswahili qui sont les leurs ce qui crée une ambiguïté quant au sens du mot *abiria* lorsqu'il est pris en isolation. La question principale étant de savoir si nous avons à faire à un singulier ou un pluriel. Julius Nyerere emploie ce mot *abiria* en classe 9/10 dans sa composition car nous observons un contexte où les passagers sont plusieurs (*mamia* « centaines ») avec une forme *abiria* « passagers » en classe 10 et non en classe 6 où nous aurions avec les préfixe MA- de cette classe la forme **maabiria*.

b. Relations inter-strophe/ubeti résultant de la reprise de la valeur des relations d'identité phonologique sur des segments entiers ou non de plusieurs syllabes :

La relation D reproduit à l'identique le motif phonologique 'u- _a-ni' dans des paires de lignes des strophes/beti 1, 5 et 6. D accompagne les chaînes de rimes b='ni' avec la même logique binaire d'appariement de lignes. Le motif est reproduit abstraction faite de parties consonnantiques variables selon les strophes/beti dans les deux premiers segments de cette relation d'amplitude 3.

F reproduit le motif phonologique 'i-a' en accompagnant la rime c='a' dans les strophes/beti 1, 3, 5, 6, 7, 9 et 11. Comme vu ci-dessus F est incluse dans F'='ri-a' dont elle présente les voyelles /i/ et /a/ mais pas la consonne /r/.

G est une relation d'amplitude 3 qui reproduit le motif phonologique 'a- _i-a' par paires de lignes des strophes/beti 1, 3, 5, 6, 7 et 11. Dans la strophe/ubeti 6, G n'est présente que sur la seule ligne 6 et non une paire de lignes comme c'est le cas ailleurs. En revanche G inclut systématiquement la rime de valeur c='a' et la prolonge sur les deux syllabes précédentes en tronquant éventuellement leurs parties consonnantiques en fonction des strophes/beti.

Strophe/ubeti 11

néo-UTENZI

$2*(8, f=l_{(\text{strophe/ubeti } 2 - \text{stro./ub. } 11)}='ta', J_{(\text{ligne } 1 - \text{ligne } 2)}='a-ta\#)+$

ligne 3 : $(8, c=E_{(\text{strophe/ubeti } 1,2,3,4,5,6,7,9,11)}='a', e-c=F'_{(\text{str./ub. } 1,3,5,6,11)}='ri-a',$

$F_{(\text{stro./ub. } 1,3,5,6,7,9,11)}='i-a', G_{(\text{stro./ub. } 1,3,5,6,7,11)}='a- _i-a\#)+$

ligne 4 : $(8, c=E_{(\text{strophe/ubeti } 1,2,3,4,5,6,7,9,11)}='a', F_{(\text{stro./ub. } 1,3,5,6,7,9,11)}='i-a',$

$G_{(\text{stro./ub. } 1,3,5,6,7,11)}='a- _i-a\#)+$

$2*(8, b=C_{(\text{strophe/ubeti } 1,4,6,7,8,11)}='ni\#)$

ligne 1 : Ha-ki-na-na-fa-si-ha-ta#

n=8

ligne 2 : Kwa-wa-tu-we-nye-ma-ta-ta#

ligne 3 : Ki-la-m-tu-ba-ha-ri-a#

ligne 4 : A-vu-ta-la-ke-ka-si-a#

ligne 5 : A-go-mba-ne-ba-ha-ri-ni#

ligne 6 : La-ke-a-ta-vu-ta-na-ni#

Nous observons le même mètre néo-UTENZI qui s'applique aux onze strophes/beti de la composition. De manière générale, ce modèle métrique présente six lignes octosyllabiques, à partie unique et appariée deux à deux par des chaînes de rimes et des relations d'identité phonologique d'une amplitude de deux ou trois syllabes. Ces relations ne sont pas des rimes doubles ou triples car elles ne reprennent pas l'intégralité des syllabes qui les composent. La double rime n'est cependant pas exclue dans le cas particulier du couple nominal *abiria* « passager(s) »/*baharia* (ma-) « marin(s) ».

Chaînes de rimes f, c, b :

La chaîne de rimes f='ta' associe en une paire les lignes 1 et 2.

La chaîne de rimes c='a' associe les lignes 4 et 5 en une paire.

La chaîne de rimes b='ni' associe les lignes 5 et 6.

Seule la chaîne de rimes f a une valeur nouvelle ici. La rime c de la paire de ligne 3/4 et la rime b de la paire de ligne 5/6 ont d'autres occurrences en tant que rimes dans d'autres strophes/beti du poème.

Relations d'identité phonologiques en redoublement des chaînes de rimes f,c b :

La relation J='a-ta' accompagne et prolonge la chaîne de rimes f avec une amplitude de deux syllabes sur les lignes 1 et 2 de cette strophe/ubeti. Il ne s'agit pas cependant d'une rime double car la première syllabe entrant dans la composition de J est tronquée de la consonne /h/ pour la ligne 1 et de la consonne /t/ pour la ligne 2.

F='i-a' et G='a-_i-a' prolongent la chaîne de rimes c sur les lignes 3 et 4 avec une amplitude respective de deux et trois syllabes. F ne répète pas la consonne /r/ de l'avant-dernière syllabe de la ligne 3 et la consonne /s/ de l'avant-dernière syllabe de la ligne 4. G ne reproduit pas non plus l'intégralité des trois syllabes qui lui servent de support : les consonnes /h/ et /k/ des anté-pénultièmes syllabes respectives des lignes 3 et 4 sont absentes et les consonnes /r/ et /s/ des

avant-dernières syllabes respectives des lignes 3 et 4 sont aussi absentes. F et G ne sont donc pas des doubles ou des triples rimes.

Relations inter-strophe/ubeti :

a. Relations inter-strophe/ubeti basées sur la répétition de rimes simples :

La relation I correspond à la répétition de la rime f='ta' sur les strophes/beti 2 et 11.

La relation E correspond à la répétition de la rime c='a' sur les strophes/beti 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 et 11.

La relation C correspond à la répétition de la rime b='ni' sur les strophes/beti 1, 4, 6, 7, 8 et 11.

b. Relation F' inter-strophe/ubeti basée sur la répétition de la rime double e-c :

La rime double e-c=F' est présente ici dans les deux dernières syllabes de la seule ligne 3 et dans les strophes/beti 1, 3, 5 et 6 à des emplacements parfois différents mais toujours sur l'avant-dernière et la dernière syllabe d'une ligne.

c. Relations inter-strophe/ubeti basées sur la répétition d'une relation d'identité phonologique :

F='i-a' est présente dans les strophes/beti 1, 3, 5, 6, 7, 9 et 11.

F'='ri-a' est présents dans les strophes/beti 1, 3, 5, 6, 11.

G='a-_i-a' est présente dans les strophes/beti 1, 3, 5, 6, 7 et 11.

Forme générale d'une strophe/ubeti dans le modèle néo-UTENZI

strophe/ubeti néo-UTENZI (l=6 ;p=1 ;n=8)

ligne 1, ligne 2 :

8,a ou 8,a,A(amplitude 2) ou 8,a,B(amplitude 3)

ligne 3, ligne 4 :

8,b ou 8,b,A'(amplitude 2) ou 8,b,B'(amplitude 3)

ligne 5, ligne 6 :

8,c ou 8,c,A''(amplitude 2) ou 8,c,B''(amplitude 3)

L'amplitude d'une relation est le nombre de syllabes sur lesquelles elle porte sans reprendre nécessairement l'intégralité phonologique de chaque syllabe. L'amplitude est comptée de droite à gauche sur une ligne (suivant l'ordre graphique) en partant de la syllabe finale d'une ligne, c'est-à-dire de la rime qui est incluse dans toute relation. Ce mètre voit fréquemment des relations de portée plus importante qu'une rime prolonger et accompagner les chaînes de rimes aux mêmes positions qu'elles. La rime double que nous avons observée est une relation d'amplitude 2 où l'intégralité des deux syllabes définissant la relation est incluse.

Par « ligne », nous entendons « ligne graphique » ou mstari en kiswahili, pl. mistari.

10. Malumbano ya Ushairi, les palabres poétiques

1. Raha « joie » de Kaluta Amri Abedi

Analyse métrique :

Feuillet myh8

Strophe/*ubeti* 1

SHAIRI 3*(8,a(1)='ya',A_(vers 1-3)='a-ya'-8,b=B_(Vstrophe/ubeti)='li',C_(Vstrophe/ubeti)='(a)-(a)-a-li'#)+

(8,b=B_(Vstrophe/ubeti)='li',C_(Vstrophe/ubeti)='(a)-(a)-a-li'-8,c-d=D_(Vstrophe/ubeti)='ra-ha'#)

vers 1 :	Ra-ha-ya-kwe-li-ki-na- <u>ya</u>	ku-ki-na-i-ya-ko-ha- <u>li</u> #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	U-ka-e-pu-ka-ma-ba- <u>ya</u>	na-me-ma-u-ka-ya-ja- <u>li</u> #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Ki-sha-u-si-o-ne-ma- <u>ya</u>	u-to-she-ke-na-a-ka- <u>li</u> #
vers 4 :	Ya-u-pa-ta-cho-ha-la- <u>li</u>	ndi-po-u-ta-o-na- <u>ra-ha</u> #

La première strophe/*ubeti*, comme les quatre autres lui faisant suite, présente une structure métrique de genre SHAIRI. À savoir, nous observons une strophe/*ubeti* de quatre vers où chaque vers est également scindé en deux hémistiches comptant huit syllabes chacun. Il s'agit du mètre de genre SHAIRI le plus répandu dans la poésie swahilie. Son « courant » ou *mkondo* syllabique est aussi le plus commun. Ce-dernier se définit par la structure en deux octosyllabes disjoints dans chaque vers. Enfin, les orientations des chaînes de rimes, que ces chaînes soient internes ou/et externes à la strophe/*ubeti*, définissent une structure spécifique au sein de ce genre SHAIRI. Les quatre premières strophes/*ubeti* présenteront une chaîne de rimes verticales à gauche (entre hémistiches 1) du vers 1 à 3 et une chaîne de rimes verticales à droite (entre hémistiches 2) des vers 1 à 3 qui s'intervertira pour passer à gauche en vers 4, d'où cette forme en L inversé. L'hémistiche 2 du vers 4 de chaque strophe/*ubeti* du poème sera reliée par une chaîne de rimes inter-strophe en pointillés. Nous y reviendrons en détail dans les pages suivantes.

Chaînes de rimes :

La chaîne de rimes de valeur **a(1)='ya'** décrit une ligne d'orientation verticale selon l'ordre graphique. Cette chaîne réunit les syllabes finales des hémistiches gauches ou hémistiches 1 des trois premiers vers. La chaîne est interne à la strophe/*ubeti* 1. L'existence de ce type précis de chaîne à gauche ainsi que son orientation verticale est une constante dans les six strophes/*beti* du poème tandis que la valeur sonore de la chaîne est une variable de valeur propre à chaque strophe/*ubeti* et différente pour chaque strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes de valeur **b='li'** est de même valeur sonore et apparaît aux mêmes emplacements dans toutes les strophes/*beti* du poème. Elle a donc la même orientation dans chaque strophe/*ubeti* : la chaîne prend naissance en hémistiche droite (hémistiche 2) du vers 1 et se maintient à droite en vers 2 et 3. Sur le vers 4, la chaîne inverse sa position et passe à gauche (en hémistiche 1). C'est la forme en L inversé. Comme une onde, cette forme se reproduit à l'identique d'une strophe/*ubeti* à l'autre suivant l'ordre graphique de la lecture mais aussi le long de la chaîne sonore de la récitation où ces rimes b marquent la prosodie de manière régulière.

Chaîne de rimes doubles :

Il s'agit d'une chaîne discontinue entre les deux dernières syllabes des hémistiches finaux/2 des vers finaux (vers 4) de chaque strophe/*ubeti*. Cette chaîne réunit en pointillés des bisyllabes entiers de valeur **c-d='ra-ha'**. La chaîne est le produit de la répétition du mot *raha* « joie » à cette même position dans toutes les strophes/*beti*.

Relation intra-strophe/*ubeti* :

Tout comme la chaîne de rimes a(1) que la relation A prolonge et accompagne du vers 1 au vers 3, A est unique dans l'économie métrique du poème et propre à la seule strophe/*ubeti* 1. De valeur **A='a-ya'**, cette relation n'est pas une double rime car le premier segment qui la compose de valeur sonore vocalique /a/ correspond dans la chaîne parlée à des syllabes dont la partie consonnantique, respectivement /n/, /b/ et /m/ du vers 1 au vers 3, est tronquée. La rime étant syllabique, ces syllabes tronquées ayant pour point commun le son /a/ ne constituent donc pas une rime à part entière.

Relations omni-strophe/*ubeti* :

La chaîne de rimes b se reproduit à l'identique quant à sa valeur sonore /li/, ses emplacements et son orientation en L inversé de l'hémistiche 2 du vers 1 à l'hémistiche 1 du vers 4 où elle change de position pour aller de droite à gauche. Cette répétition dans toutes

les strophes/*beti* du poème constitue la relation omni-strophe/*ubeti* **B='li'**.

Il en va de même pour la double rime c-d qui se répète à l'identique dans chaque strophe/*ubeti*, tant par sa valeur sonore que son emplacement en hémistiche final/2 du vers final/4 en constituant la relation **D='ra-ha'** qui est une chaîne en pointillés de rimes doubles c-d d'une strophe/*ubeti* à l'autre et ce pour chaque strophe/*ubeti*.

Cas particulier d'une relation d'amplitude variable :

La relation **C(∇strophe/*ubeti*)='(a)-(a)-a-li'** accompagne et prolonge dans chaque strophe la chaîne de rimes b='li' et la relation B elle-même omni-strophe/*ubeti*. Comme la chaîne de rimes b='li' dans une strophe/*ubeti* particulière et la relation B='li' dans toutes les strophes/*beti*, la relation C présente une orientation en forme de L inversé entre les hémistiches 2/droites des vers 1, 2 et 3 et le vers 4 où C passe en position gauche, c'est-à-dire qu'elle se manifeste ici dans des sections terminales de l'hémistiche 1.

C est une relation pouvant porter sur des sections allant jusqu'à trois syllabes à gauche de la rime b='li'. Les consonnes de ces syllabes sont systématiquement tronquées quant elles existent. De là, C n'est ni une double, ni une triple, ni une quadruple rime car les sections de valeurs vocaliques /a/ qui la constitue éventuellement correspondent toujours à des sections de syllabes et non des syllabes intégrales. Or l'intégralité syllabique est la condition d'existence de la rime qui n'est remplie ici que dans la dernière syllabe de C de valeur b='li'.

Dans C, pour toute strophe/*ubeti*, la section portant sur la première syllabe à gauche de b='li' doit toujours être réalisée. Mais les sections des syllabes en deuxième et troisième position à gauche de b='li' peuvent ou ne peuvent pas être réalisées, ce de manière indépendante l'une de l'autre. Ainsi nous pouvons observer une ligne où la troisième section de syllabe à gauche de b est réalisée dans C mais pas la deuxième, tout comme une valeur de C où toutes les sections sont réalisées de la première à la troisième. Toutes les combinaisons sont permises. C est donc une relation remarquable de part sa profondeur : elle peut porter jusqu'à trois syllabes en amont de la rime b='li' et de par son amplitude variable en fonction des vers particuliers. De manière générale nous qualifierons les relations de ce type par leur amplitude et leur portée : C est ainsi une relation omni-strophe/*ubeti* d'amplitude maximale 3. Nous pourrions rendre formellement ce phénomène de variation par la formule suivante : **C='(a)^{degré 3}-(a)^{degré 2}-a^{degré 1}-li'** où seul le degré 1 et la syllabe finale /li/ sont nécessairement représentés pour un vers donné du poème.

Feuillet myh9

Strophe/*ubeti* 3

SHAIRI (8, **a(3)**=**'si'**-8, **b**=**B**(\forall strophe/*ubeti*)=**'li'** #)

$2^* (8, \mathbf{a(3)} = \mathbf{'si'} - 8, \mathbf{b} = \mathbf{B}(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti}) = \mathbf{'li'} , \mathbf{C}(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti}) = \mathbf{'(a)-(a)-a-li'} \#) +$

$(8, \mathbf{b} = \mathbf{B}(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti}) = \mathbf{'li'} , \mathbf{C}(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti}) = \mathbf{'(a)-(a)-a-li'} - 8, \mathbf{c-d} = \mathbf{D}(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti}) = \mathbf{'ra-ha'} \#)$

vers 1 :	Si-ki-la-ma-ra-u-kwa- si	hu-le-ta-ra-ha-ka-mi- li #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Pi-a-hu-le-ta-nu-hu- si	ku-sa-ba-bi-sha-a-ja- li #
	$n_1=8$ syllabes	$n_2=8$ syllabes
vers 3 :	Na-ku-pi-gwa-mu-fi-li- si	wa-ka-ku-a- <u>mba</u> -a- <u>mba</u> - li #
vers 4 :	Wa-lo-ku-pe-nda-a-wa- li	za-ma-zi-le-za-ma- ra-ha #

La strophe/*ubeti* 3 est d'une structure métrique similaire à la strophe/*ubeti* 1 décrite ci-dessus. Comme elle, elle est de genre SHAIRI avec quatre vers scindés également en hémistiches octosyllabiques. Mais surtout ce sont les chaînes de rimes et les relations qui présentent une grande homogénéité, ce du fait que ces dernières sont pour la plupart identiques dans toutes les strophes.

Ainsi, la chaîne de rime **b='li'** ou les relations omni-strophe/*ubeti* **B='li'** et **C=(a)^{degré 3}-(a)^{degré 2}-a^{degré 1}-li'** qui décrivent une orientation en L inversé des hémistiches 2/droites des vers 1 à 3 à l'hémistiche gauche/1 du vers 4/final sont tous présents. La chaîne de double rime **c-d='ra-ha'** et la relation **D='ra-ha'** qui forment une ligne en pointillés joignant toutes les sections terminales des hémistiches finaux/2 de vers finaux/4 de toutes les strophes/*beti* sont également présents.

La chaîne de rimes verticales à gauche entre les hémistiches 1 des vers 1, 2 et 3 est présente dans la même orientation qu'en strophe/*ubeti* 1 mais avec une valeur différente, ici **a(3)='si'**.

Strophe/*ubeti* 6

SHAIRI

$2^*(8, c-d=D=(\forall \text{strophe}/\text{ubeti})='ra-ha', E_{(\text{vers } 1-4)}='a-ha'-8, b=B_{(\forall \text{str.}/\text{ubeti})}='li', C_{(\forall \text{str.}/\text{ubeti})}=(a)-(a)-a-li'\#)+$

$(8, d='ha', E_{(\text{vers } 1-4)}='a-ha'-8, b=B_{(\forall \text{strophe}/\text{ubeti})}='li', C_{(\forall \text{strophe}/\text{ubeti})}=(a)-(a)-a-li'\#)+$

$(8, b=B_{(\forall \text{strophe}/\text{ubeti})}='li'-8, c-d=D=(\forall \text{strophe}/\text{ubeti})='ra-ha', E_{(\text{vers } 1-4)}='a-ha'\#)$

vers 1 :	Me-ngi-tu-i-ta-yo- ra-ha	ni-ma-u-za-u-za-ba- li #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ni-fu-pi-za-ke-fu- ra-ha	zi-nga-wa-na-be-i-gha- li #
	$n_1=8$ syllabes	$n_2=8$ syllabes
vers 3 :	Ra-ha-ya-kwe-li-ki-fa- ha	kwa-ku-m-ti-i-Ja-la- li #
vers 4 :	Na-ku-a-mba-a-ba-ti- li	ndi-po-u-i-pa-te- ra-ha #

Ici la strophe/*ubeti* est du même genre SHAIRI que les strophes/*beti* précédentes mais avec une orientation différentes des chaînes de rimes et des relations accompagnant ces chaînes de rimes. Nous observons la conformation classique en X : c'est-à-dire que la chaîne de rimes ou les relations qui prennent naissance à gauche (hémistiche 1) en vers 1 et se prolongent au même emplacement dans les vers 2 et 3 *ne s'éteignent pas* en vers 3 comme dans les strophes/*beti* précédentes mais continuent en vers 4 avec un passage de la position gauche à la position droite. C'est la branche gauche du X. La branche droite est constituée par le passage droite/gauche de la chaîne de rime **b='li'**, de la relation **B='li'** et de **C=(a)^{degré 3}-(a)^{degré 2}-a^{degré 1}-li'** telle que décrite ci-dessus. Cette orientation réalisait un motif en forme de L inversé lorsqu'elle n'était pas complétée par une chaîne d'orientation et de parcours symétrique.

La branche gauche du X est d'une réalisation incomplète en vers 3 et elle se confond dans les autres lignes avec les chaînes de rimes double **c-d='ra-ha'** et les relations **D='ra-ha'** omni-strophe/*ubeti* en pointillés qui sont la troisième orientation et conformation possible des chaînes de rimes et des relations dans le poème. Dans l'hémistiche gauche de la troisième ligne, la rime double c-d se coupe en deux et il n'apparaît plus que le son d='ha'. De ce fait c'est la relation locale **E='a-ha'** qui réalise le passage complet de la gauche (hémistiche 1) des vers 1, 2 et 3 à l'hémistiche droit/2 du vers 4. La première section de E n'est pas une syllabe entière car elle tronque la

partie consonnantique /r/ dans les vers 1, 2 et 4. Cependant la double rime c-d='ra-ha' et la relation D='ra-ha' sont majoritairement représentées dans le motif métrique qui unit les vers 1 à 4, ce que doit percevoir un auditeur du poème.

2. *Mtego* « le piège » de Khamis Amani Khamis (Nyamaume)

MTEGO « LE PIÈGE »

(deuxième annexe myh9)

[strophe/*ubeti* 1]

*Kalamu tungali nazo, usambe zimekatika,
Tuyaonapo mauzo, kujibu hatuna shaka,
Mafumbo na mageuzo, si yenye kutuzunguka,
Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.*

[...]

[strophe/*ubeti* 3]

*Mila na sheria zetu, zakataza kujicheka,
Na wewe umethubutu, makala kuyaandika,
Jikumbuke ndugu yetu, kwani umeghafilika ?
Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.*

[...]

(deuxième annexe myh10)

[strophe/*ubeti* 6]

*Kaditamati furaha, isije ikapunguka,
Ukasababisha siha, isije ikaondoka,
Ufanyiwe na mzaha, wakati waaibika,
Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.*

Analyse métrique

Feuillet myh9

Strophe/*ubeti* 1 :

SHAIRI 3*(8,a(1)='zo'-8,b=B_(√strophe/*ubeti*)='ka'#)+

C_(√strophe/*ubeti*)=(8,b=B_(√strophe/*ubeti*)='ka'-8,C=D_(√strophe/*ubeti*)='we'#)

vers 1 :	Ka-la-mu-tu-nga-li-na- zo	u-sa-mve-zi-me-ka-ti- ka #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Tu-ya-o-na-po-ma-u- zo	ku-ji-bu-ha-tu-na-sha- ka #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Ma-fu-mbo-na-ma-ge-u- zo	si-ye-nye-ku-tu-zu-nga- ka #
vers 4 :	<u>M-te-go-u-lo-m-shi-ka</u>	<u>ke-sho-u-ta-shi-kwa-we-we</u> #

Le poème est composé de six strophes/*beti*, toutes de genre SHAIRI classique. Chaque strophe/*ubeti* est faite de quatre vers divisés en deux hémistiches octosyllabiques.

La chaîne de rimes **a(1)='zo'** est réalisée suivant un parcours vertical entre les premiers hémistiches des vers 1 à 3 avec une valeur phonologique propre à chaque strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes **b='ka'** forme le L inversé, elle prend naissance en hémistiche 2/droite du vers 1, se poursuit au même endroit sur les vers 2 et 3 puis change d'emplacement pour finir à gauche en hémistiche 1 du vers 4. Cette chaîne est la même quant aux valeurs sonores b='ka', aux emplacements et donc à l'orientation dans chaque strophe/*ubeti* du poème ce qui constitue la **relation B** omnistrophe d'identité des chaînes de rimes b='ka'.

La chaîne de rimes **c='we'** unit tous les hémistiches finaux des vers finaux de chaque strophe. Elle forme une chaîne de rimes en pointillés décrivant la **relation** omni-strophe **D**.

Enfin le vers 4 est un refrain identique dans chaque strophe/*ubeti* décrivant la **relation** omni-strophe **C**.

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI 3*(8,a(3)='tu'-8,b=B_(√strophe/*ubeti*)='ka'#)+

$C_{(\sqrt{\text{strophe/ubeti}})}=(8,b=B_{(\sqrt{\text{strophe/ubeti}})}='ka'-8,c=D_{(\sqrt{\text{strophe/ubeti}})}='we'\#)$

vers 1 :	Mi-la-na-she-ri-a-ze-tu	za-ka-ta-za-ku-ji-che-ka#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Na-we-we-u-me-thu-bu-tu	ma-ka-la-ku-ya-a-ndi-ka#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Ji-ku-mbu-ke-ndu-gu-ye-tu	kwa-ni-u-me-gha-fi-li-ka#
vers 4 :	<u>M-te-go-u-lo-m-shi-ka</u>	<u>ke-sho-u-ta-shi-kwa-we-we</u> #

Comme nous l'avons vu ci-dessus, la composition présente un modèle métrique général et régulier valide pour chaque strophe/*ubeti* où les chaînes de rimes b=B='ka' en forme de L inversé et les chaînes de rimes c=D='we' en pointillés sont identiques.

Les chaînes verticales à gauche a(n) entre les hémistiches 1 des vers 1, 2 et 3 sont identiques quant à l'orientation et variables sur le plan sonore. Nous avons ici une valeur a(3)='tu'.

Comme indiqué ci-dessus le quatrième vers est le même dans toutes les strophes/*beti* du poème, il décrit la relation omni-strophe d'identité C.

Feuillet myh10

Strophe/*ubeti* 6 :

SHAIRI 3*(8,a(6)='ha'-8,b=B_(√strophe/*ubeti*)='ka'#)+

$C_{(\sqrt{\text{strophe/ubeti}})}=(8,b=B_{(\sqrt{\text{strophe/ubeti}})}='ka'-8,c=D_{(\sqrt{\text{strophe/ubeti}})}='we'\#)$

vers 1 :	Ka-di-ta-ma-ti-fu-ra-ha	i-si-je-i-ka-pu-ngu-ka#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	U-ka-sa-ba-bi-sha-si-ha	i-si-je-i-ka-o-ndo-ka#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes

vers 3 : U-fa-nyi-we-na-m-za-**ha**

wa-ka-ti-wa-a-i-bi-**ka**#

vers 4 : M-te-go-u-lo-m-shi-**ka**

ke-sho-u-ta-shi-kwa-we-**we**#

La seule valeur variable dans le modèle métrique général décrit ci-dessus est ici aussi celle de la chaîne de rimes d'orientation verticale a(n) entre syllabes finales des hémistiches 1 des vers 1, 2 et 3 qui prennent ici la valeur particulière a(6)='ha'. Le reste des éléments métriques est identique aux descriptions qui précèdent.

3. Quatre poèmes de Mahmoud Hamdouniy (*Jitu-Kali*)

3. a. DUNIA DUARA « LE MONDE EST UN CERCLE »

(deuxième annexe myh10)

[strophe/*ubeti* 1]

Nakujua huna huba, nadhani ni badiliko,
Badiliko la kushiba, kwa dalili ya tamko,
Njia yenu ina miba, mwakichafua kivuko,
Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

[...]

[strophe/*ubeti* 3]

Ule si wake msiba, si wangu bali ni wako,
Ndani yake mna riba, kimefungwa kifiniko,
Pengo hili litaziba, pakizuka mitenguko,
Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

[...]

(deuxième annexe myh11)

[strophe/*ubeti* 7]

Kaditamati ni Raba, aletae farijiko,

Rabi asie niaba, wala asie lingiko,

Na dua ziwe mujaba, ziwe kabuli tuliko,

Raha au badiliko, jua dunia duara.

Analyse métrique

Feuillet myh10

Strophe/*ubeti* 1 :

SHAIRI 3*(8,a=**A**_(vstrophe/ubeti)=**'ba'**-8,b=**B**_(vstrophe/ubeti)=**'ko'**#)+

(8,b=**B**_(vstr./ub.)=**'ko'**,D_(str./ub. 1-4)=hémistiche 1-8,C=**C**_(vstr./ub.)=**'ra'**,E_(vstr./ub.)=hémistiche 2#)

vers 1 :	Na-ku-ju-a-hu-na-hu- ba	na-dha-ni-ni-ba-di-li- ko #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ba-di-li-ko-la-ku-shi- ba	kwa-da-li-li-ya-ta-m- ko #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Nji-a-ye-nu-i-na-mi- ba	mwa-ki-cha-fu-a-ki-vu- ko #
vers 4 :	<u>Du-ni-a-ni-m-zu-ngu-ko</u>	<u>ju-a-du-ni-a-du-a-ra</u> #

La composition présente une structure métrique quasi-identique le long des sept strophes/*beti* qui la constitue. Seul l'hémistiche 1 du dernier vers (le 4^{ème}) de la strophe/*ubeti* 7 est différent.

Nous observons d'abord une structure classique de genre SHAIRI dans toutes les strophes/*beti* qui sont composées de quatre vers divisés chacun en hémistiches de huit syllabes.

Les strophes/*beti* présentent trois chaînes de rimes qui sont autant de relations omni-strophe car elles ont les mêmes valeurs, localisations et orientations pour chaque strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes de valeur **a='ba'** est d'orientation verticale, elle réunit les syllabes finales des hémistiches 1 des vers 1, 2 et 3. Ces

caractéristiques sont constantes dans toutes les strophes ce qui constitue la relation d'identité **A**, omni-strophe/*ubeti*.

Egalement régulière, la chaîne de rimes de valeur **b='ko'** réalise une orientation en forme de L inversé car elle prend naissance en hémistiche droit/2 du vers 1, reste à droite en vers 2 et 3 puis inverse sa position pour passer à gauche (hémistiche 1) en vers 4. Ce type de chaîne est le même, en valeur, en localisations et donc en orientation dans toutes les strophes du poème ce qui constitue la relation omni-strophe d'identité **B**. Nous verrons clairement l'identité des conformations de A et B dans toutes les strophes/*beti*.

Enfin la chaîne de rimes de valeur sonore **c='ra'** unit les hémistiches finaux/2 de tous les vers finaux/4 dans toutes les strophes/*beti*, formant ainsi une relation **C** omni-strophe en pointillés.

La relation **D** entre les strophes/*beti* 1 à 6 correspond à la répétition à l'identique des hémistiches 1 des vers 4 de ces strophes. Elle n'est pas complète à l'échelle du poème car l'hémistiche 1 du vers 4 de la dernière strophe/*ubeti* (la strophe/*ubeti* 7) est différent de ceux qui le précèdent.

La relation **E** est quant à elle complète, omni-strophe, et correspond à la répétition à l'identique de toutes les hémistiches 2 des lignes 4 de toutes les strophes/*beti* du poème.

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI 3*(8,a=**A**(\forall strophe/*ubeti*)=**'ba'**-8,b=**B**(\forall strophe/*ubeti*)=**'ko'**#)+

(8,b=**B**(\forall str./ub.)=**'ko'**,D_(str./ub. 1- 4)=hémistiche 1-8,c=**C**(\forall str./ub.)=**'ra'**,E_(\forall str./ub.)=hémistiche 2#)

vers 1 :	U-le-si-wa-ke-m-si- ba	si-wa-ngu-ba-li-ni-wa- ko #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Nda-ni-ya-ke-m-na-ri- ba	ki-me-fu-ngwa-ki-fi-ni- ko #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Pe-ngo-hi-li-li-ta-zi- ba	pa-ki-zu-ka-mi-te-ngu- ko #
vers 4 :	<u>Du-ni-a-ni-m-zu-ngu-ko</u>	<u>ju-a-du-ni-a-du-a-ra</u> #

La structure métrique des strophes/*beti* 1 à 6 est identique et décrite ci-dessus.

Feuillet myh11

Strophe/*ubeti* 7 :

SHAIRI 3*(8,a=A_(√strophe/ubeti)= 'ba'-8,b=B_(√strophe/ubeti)= 'ko'#)+

(8,b=B_(√str./ub.)= 'ko'-8,c=C_(√str./ub.)= 'ra',E_(√str./ub.)= hémistiche 2#)

vers 1 :	Ka-di-ta-ma-ti-ni-ra- ba	a-le-ta-e-fa-ri-ji- ko #
	partie 1	partie 2
vers 2 :	Ra-bi-a-si-e-ni-a- ba	wa-la-a-si-e-li- ngi-ko #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Na-du-a-zi-we-mu-ja- ba	zi-we-ka-bu-li-tu-li- ko #
vers 4 :	Ra-ha-au-ba-di-li- ko	<u>ju-a-du-ni-a-du-a-ra</u> #

Cette strophe/*ubeti* 7 est l'unique point de différenciation sur le plan métrique de par l'absence de la relation D sur l'hémistiche 1 du vers 4.

Le contenu de cet hémistiche 1 : « *Raha au badiliko* », « Joie ou changement » s'en trouve donc mis en relief, par contraste, c'est-à-dire de par l'absence d'homogénéité avec les hémistiches 1 des vers 4 tous identiques qui l'ont précédé. Il présente cependant la rime de valeur b='ko' qui le relie à l'ensemble des autres strophes/*beti* décrivant la relation B et ces chaînes de rimes en L inversé.

Le reste des caractéristiques métriques de cette strophe/*ubeti* est conforme aux descriptions précédentes faites ci-dessus.

3. b. DUNIA NYAMA YA TEMBO « LE MONDE EST COMME LA VIANDE D'ÉLEPHANT »

(Feuillet myh11)

[strophe/*ubeti* 1]

Dunia nyama ya tembo, hili tufahamu wote,
Alaye huvimba tumbo, wala simfatefate,
Usije pigwa kikumbo, usote kama kiwete,
Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.

[strophe/*ubeti* 3]

Akate nyama mzigo, kisu kikali upate,
Chagua ini na figo, mapupu yasipakate,
Ule hatufanyi zogo, tupigie garegate,
Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.

[strophe/*ubeti* 6]

Ndimi ni mkurugenzi, beti sita ziwe pete,
Hufunzwa wale wafunzi, wakanapo niwasute,
Na mbishi ni mpinzi, nitampangia kete,
Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.

Analyse métrique

(Feuillet myh11)

Strophe/*ubeti* 1 :

SHAIRI (8,a=A_(Vstrophe/*ubeti*)=**'mbo'**,B_(Vstrophe/*ubeti*)=**'dunia nyama ya tembo'**-8,b=C_(Vstr./u.)=**'te'#**)+

2*(8,a=A_(Vstrophe/*ubeti*)=**'mbo'**-8,b=C_(Vstr./u.)=**'te'#**)+

(8,b=C_(Vstr./u.)=**'te'**,D_(Vstr./u.)=**'mwenye kisu na akate'**-8,a=A_(Vstr./u.)=**'mbo'**,B_(Vstr./u.)#)

vers 1 :	<u>Du-ni-a-nya-ma-ya-te</u> mbo	hi-li-tu-fa-ha-mu-wo te#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	A-la-ye-hu-vi-mba-tu mbo	wa-la-si-m-fa-te-fa te#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	U-si-je-pi-gwa-ki-ku mbo	u-so-te-ka-ma-ki-we te#
vers 4 :	<u>Mwe-nye-ki-su-na-a-ka</u> te	<u>du-ni-a-nya-ma-ya-te</u> mbo#

L'ensemble des strophes/*beti* de ce poème est de genre SHAIRI, dans sa variante la plus fréquente, structurée par des strophes/*beti* de quatre vers comprenant chacun deux parties également octosyllabiques.

Cette strophe/*beti* 1 est particulière dans le sens où elle ne présente que deux chaînes de rimes **a='mbo'** et **b='te'** et non trois comme c'est le cas dans les cinq autres strophes/*beti* qui la suivront.

La chaîne de rimes **a** décrit à la fois une orientation en L et une chaîne en pointillés de strophe/*ubeti* en strophe/*ubeti* :

La chaîne en L de valeur **a='mbo'** prend naissance à gauche (hémistiche 1) du vers 1 et se poursuit à gauche pour les vers 2 et 3. C'est en vers 4 que la chaîne inverse sa position pour passer à droite (hémistiche 2). C'est là, en section finale d'hémistiche final de vers final de strophe/*ubeti* que cette chaîne va se prolonger et décrire la relation en pointillés **A** qui relie tous les emplacements identiques, ce de manière omni-strophe. Il y a ici une fusion de ce qui sera par la suite deux chaînes distinctes de rimes : celle en forme de L et celle en pointillés.

Symétriquement à la chaîne de rimes **a**, la chaîne de rimes de valeur sonore **b='te'** réalise un L inversé sur toutes les positions opposées à celles de la chaîne de rimes **a**. Le plan de symétrie passerait, au niveau de la logique graphique, par les césures de vers, c'est-à-dire les pauses sonores qui séparent un hémistiches d'une autre au sein du même vers. La chaîne de rimes **b** prend naissance à droite, en hémistiche 2 du vers 1. Elle se poursuit à droite (hémistiche 2) en vers 2 et 3 puis inverse sa position en passant à gauche (hémistiche 1) en vers final/4. Cette chaîne de rimes **b** est par ailleurs identique, en valeur, en position et donc en orientation dans chaque strophe/*ubeti* du poème ce qui définit la relation omni-strophe **C** de valeur sonore **b** identique à tous ces emplacements.

Les relations A et C, c'est-à-dire dans cette strophe/*ubeti* particulière les chaînes de rimes **a='mbo'** et **b='te'** décrivent deux orientations complémentaires, symétriques, dont le résultat est un motif en X.

La composition s'ouvre sur **la relation B='dunia nyama ya tembo'** omni-strophe qui occupe l'intégralité de l'hémistiche 1 du vers 1. Par ailleurs, B occupera en intégralité tous les hémistiches 2 de vers 4, ce dans chaque strophe/*ubeti* y compris la strophe/*ubeti* 1. Là, B constituera la deuxième partie d'un refrain qui répète à l'identique le vers 4 dans chaque strophe/*ubeti*.

La première partie du refrain présent en vers 4 est constitué par la **relation D** qui décrit l'identité intégrale des hémistiches 1 suivant la valeur sonore 'mwēnye kisu na akate' pour toute strophe/*ubeti*. **Les relations B et D** forment ensemble le vers 4 identique dans chaque strophe/*ubeti*, c'est-à-dire un refrain. Nous pourrions définir une relation d'identité E composée par l'addition de B et D et correspondant donc aux vers 4. Cette formalisation qui porte sur une ligne entière a déjà été appliquée ailleurs dans ce travail mais nous avons besoin ici de scinder notre analyse suivant les hémistiches 1 et 2 des vers 4 car la relation D se retrouve à l'ouverture dans l' hémistichette 1 du vers 1 comme nous l'avons vu ci-dessus.

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI 3*(8,c='go'-8,b=C_(V_{str./u.})'te'#)+

(8,b=C_(V_{str./u.})'te',D_(V_{str./u.})'mwēnye kisu na akate'-

8,a=A_(V_{str./u.})'mbo',B_(V_{str./u.})'dunia ni nyama ya tembo'#)

vers 1 :	A-ka-te-nya-ma-m-zi-go	ki-su-ki-ka-li-u-pa-te#
	hémistichette 1	hémistichette 2
vers 2 :	Cha-gu-a-i-ni-na-fi-go	ma-pu-pu-ya-si-pa-ka-te#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	U-le-ha-tu-fa-nyi-zo-go	tu-pi-gi-e-ga-re-ga-te#
vers 4 :	<u>Mwe-nye-ki-su-na-a-ka-te</u>	<u>du-ni-a-nya-ma-ya-te-mbo</u> #

La strophe/*ubeti* 1 était particulière, quant à la métrique, en raison de la fusion de la chaînes de rimes verticale à gauche, intra-strophe et la chaîne de rimes terminales, en pointillés, inter-strophe. Nous retrouvons ensuite, et c'est le cas ici en strophe/*ubeti* 3, le modèle avec trois chaînes de rimes disjointes.

La chaîne de rimes verticale à gauche est de valeur sonore c='go', elle naît en syllabe finale de l' hémistichette 1 (gauche) du vers 1. Elle se poursuit en hémistichette 1 des vers 2 et 3 où elle se termine. Ces chaînes d'orientation verticale à gauche se retrouveront dans toutes les strophes/*ubeti* qui suivent avec des valeurs phonologiques variables en fonction de

chaîne strophe/*ubeti*. A la différence de la chaîne en L inversé d'orientation droite/gauche et de la chaîne en pointillés inter-strophe qui se retrouvent à l'identique dans toutes les strophes/*beti* (tout en gardant à l'esprit la différence signalée dans le cas de la strophe/*ubeti* 1).

La **chaîne de rimes** de valeur **b='te'** décrit le motif en L inversé : elle prend naissance à droite en hémistiche 2 du vers 1 puis se poursuit à la verticale en hémistiche 2 des vers 2 et 3. C'est en vers 4 qu'elle inverse sa position pour passer à gauche en syllabe finale de l'hémistiche 1. Identiques en valeur, en position et donc en orientation dans toutes les strophes/*beti*, les chaînes de rimes de valeur phonologique b décrivent la **relation omni-strophe/*ubeti* C** qui forme une suite graphique de chaînes en L inversés et une suite sonore d'alternances de trois rimes en 'te' en hémistiche 2 des vers 1, 2 et 3 et d'une rime en 'te' en hémistiche 1 du vers 4. Ce qui est différencié sur le plan auditif par des séquences sonore /te/ (notation API) avec un autre son pour les deux premières sections de la chaîne puis une répétition de la syllabe /te/ dans deux hémistiches successifs en raison de l'inversion de position droite/gauche entre l'hémistiche 2 du vers 3 et l'hémistiche 1 du vers 4. Ces deux parties sont en rapport de consécution dans la chaîne orale et nous entendons donc deux fois la syllabe /te/ en finale. Ces logiques rythmo-prosodiques se répètent donc à l'identique en fonction de la relation d'identité C omni-strophe.

La chaîne de rime de valeur phonologique **a='mbo'** décrit la **relation d'identité A** entre toutes les syllabes finales des hémistiches finaux des vers finaux de strophe/*ubeti*. Elle forme une chaîne en pointillés omni-strophe.

Enfin les relations **D='mwenye kisu na akate'** et **B='dunia ni nyama ya tembo'** décrivent respectivement l'identité intégrale des hémistiches 1 entre eux et des hémistiches 2 entre eux au sein des vers 4 de toutes les strophes/*beti*. Ceci constitue un refrain dans les versions chantées selon un mode de cantillation non-religieux des poèmes.

Strophe/*ubeti* 6 :

SHAIRI 3*(8,**d='nzi'**-8,**b=C**_(V_{str./u.})=**'te'**#)+

(8,**b=C**_(V_{str./u.})=**'te'**,**D**_(V_{str./u.})=**'mwenye kisu na akate'**-

8,**a=A**_(V_{str./u.})=**'mbo'**,**B**_(V_{str./u.})=**'dunia ni nyama ya tembo'**#)

vers 1 :	Ndi-mi-ni-m-ku-ru-ge- nzi	be-ti-si-ta-zi-we-pe- te #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Hu-fu-nzwa-wa-le-wa-fu- nzi	wa-ka-na-po-ni-wa-su- te #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Na-m-bi-shi-ni-m-pi- nzi	ni-ta-m-pa-ngi-a-ke- te #
vers 4 :	<u>Mwe-nye-ki-su-na-a-ka-te</u>	<u>du-ni-a-nya-ma-ya-te-mbo</u> #

La strophe/*ubeti* 6 est de structure métrique identique à celle des strophes/*beti* 2 à 5. Les parties constantes de cette structure sont les mêmes que celles décrites pour la strophe/*ubeti* 3 : à savoir une chaîne en forme de L inversé de valeur **b=B='te'**, une chaîne en pointillés de valeur **a=A='mbo'** et les deux **relations d'identité D et B** qui décrivent le refrain sur le vers 4 (voir ci-dessus).

La seule variable est la valeur de la chaîne de rimes verticale à gauche qui est propre à chaque strophe/*ubeti*. Ici, cette chaîne de rimes est de valeur **d='nzi'**. Elle présente par ailleurs l'orientation verticale constante en reliant les syllabes finales des hémistiches 1 des vers 1, 2 et 3. Vers 3 où cette chaîne prend fin.

3. c. **MIZANI** « BALANCE »

(Feuillet myh12)

[strophe/*ubeti* 1]

Jifanye mpima kweli, penye kila wapimaji,

Pima mizani kamili, mfano dira ya maji,

Uchungue kiadili, usiwepo upunjaji,

Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.

[strophe/*ubeti* 3]

Kipo kisikatili, haki ya mnunujaji,
Timiza usibadili, hakuna usamehaji,
Moja haifanywi mbili, hayuko wa kunihoji,
Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.

[strophe/*ubeti* 5]

Hamduni Jitu Kali, hapa tama utungaji,
Namhofu jalali, mvika watu mataji,
Ndiye peka na Azali, wote watiririkaji,
Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.

Analyse métrique

(Feuillet myh12)

Strophe/*ubeti* 1 :

SHAIRI 2*(8,a=A_(Vstr./u.)'li'-8,b=B_(Vstr./u.)'ji',C_(Vstr./u.)'a-ji,d-b='ma-ji'#)+

(8,a=A_(Vstr./u.)'li'-8,b=B_(Vstr./u.)'ji',C_(Vstr./u.)'a-ji #)+

D_(Vstr./u.)=(8,b=B_(Vstr./u.)'ji',C_(Vstr./u.)'a-ji',d-b='ma-ji'-8,C=E_(Vstr./u.)'ko'#)

vers 1 :	Ji-fa-nye-m-pi-ma-kwe- li	pe-nye-ki-la-wa-pi-ma- ji #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Pi-ma-mi-za-ni-ka-mi- li	m-fa-no-di-ra-ya-ma- ji #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	U-chu-ngu-e-ki-a-di- li	u-si-we-po-u-pu-nja- ji #
vers 4 :	<u>Ka-ma-we-we-m-pi-ma-ji</u>	<u>chu-ngu-a-mi-za-ni-ya-ko</u> #

Le poème est de facture classique. Il suit le mètre du genre SHAIRI pour les cinq strophes/*beti* qui le composent. Toutes sont faites de quatre vers également divisés en hémistiches de huit syllabes.

Dès la première strophe/*ubeti*, nous ne comptons pas moins de cinq relations omni-strophe/*ubeti* : A, B, C, D et E. Nous

allons y revenir en détail mais soulignons cependant que les relations A, B et C portent sur les trois chaînes de rimes que peut comprendre une strophe/*ubeti*. La relation D quant à elle décrit la répétition à l'identique du 4^{ème} vers en un refrain. Les strophes/*ubeti* du poème vont donc nécessairement présenter une grande homogénéité sur le plan de la métrique.

La chaîne de rimes de valeur sonore a='li' décrit un motif d'orientation verticale sur trois vers. Elle débute à gauche, en hémistiche 1 du vers 1 et se poursuit au même emplacement en vers 2 et 3. La chaîne ne va pas plus loin que le vers 3. Elle est identique, en valeur, en positions et donc en orientation, dans chaque strophe/*ubeti* du poème. Ceci définit une **relation d'identité A** de valeur a='li' qui décrit la répétition à l'identique de cinq chaînes de rimes **a** verticales à gauche dans les hémistiches 1 des vers 1 à 3 de chaque strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes de valeur **b='ji'** va décrire quant à elle un motif en forme de L inversé – très fréquent comme nous l'avons vu ci-dessus. Elle prend naissance en hémistiche 2 (à droite) du vers 1, se poursuit à la verticale en hémistiche 2 des vers 2 et 3 puis inverse sa position en vers 4 où elle passe en fin d' hémistiche 1, c'est-à-dire à gauche. Cette chaîne est identique en valeur, en position et en orientation dans toutes les strophes/*beti* du poème ce qui définit la **relation d'identité omni-strophe B**.

La relation **C='a-ji'** accompagne et prolonge les chaînes de rimes de valeur b='ji' et aussi la relation B. Car tout comme la relation B, la relation C est omni-strophe. Cependant, si C est donc présente dans toutes les strophes/*beti* elle n'est pas nécessairement présente en appui de chaque occurrence de B. C'est pourtant le cas ici mais nous verrons en strophe/*ubeti* 3 qu'il ne s'agit pas d'une règle générale. Enfin, remarquons que C n'est pas une double rime car sa première section vocalique /a/ ne correspond pas à une syllabe entière mais à des syllabes tronquées dans leurs parties consonnantiques. Soit respectivement : /ma/ en vers 1, /ma/ en vers 2, /nja/ en vers 3 et /ma/ en vers 4. *Si C a ici fréquemment la valeur /ma/, ce qui correspond à une syllabe entière et à une rime double, ce n'est pas si souvent le cas dans les vers des autres strophes/beti du poème. De manière globale, nous avons donc une relation C de valeur 'a-ji'*

$n_1=8$ syllabes

$n_2=8$ syllabes

vers 3 : Mo-ja-ha-i-fa-nywi-mbi-li#

ha-yu-ko-wa-ku-ni-ho-ji#

vers 4 : Ka-ma-we-we-m-pi-ma-ji#

chu-n-gu-a-mi-za-ni-ya-ko#

L'homogénéité métrique annoncée se manifeste ici par la présence des relations omni-strophe/*ubeti* A, B, C, D et E avec les mêmes valeurs et les mêmes positions que dans le cas de la strophe/*ubeti* 1 (voir ci-dessus). Nous observons donc la chaîne de rimes verticales **a='li'** à gauche sur les trois premiers vers suivant **la relation A**, la chaîne de rimes de valeur **b='ji'** à droite sur les trois premiers vers, puis à gauche en finale suivant **la relation B** et enfin la chaîne en pointillés **c='ko'** suivant **la relation E**. Il n'y a pas de différence avec la description déjà faite ci-dessus. De même la relation D qui décrit le refrain est d'une manifestation identique à celle décrite en strophe/*ubeti* 1, aussi le vers 4 est répété en intégralité.

La relation C décrit des occurrences 'a-ji' en accompagnement de la relation B et de la chaîne de rime b aux mêmes emplacements qu'en strophe/*ubeti* 1 à l'exception du vers 3 où elle est absente.

Une relation **F='i-li'** est spécifique à la strophe/*ubeti* 3, elle accompagne et prolonge la chaîne de rime **b='li'** à tous les emplacements où apparait cette dernière. F n'est pas une double rime car il y a troncation des parties consonnantiques de sa première composante : /t/ en vers 1, /d/ en vers 2 et /mb/ en vers 3.

Strophe/*ubeti* 5 :

SHAIRI 3*($8, a=A_{(V_{str./u.})}='li', G_{(vers\ 1-3)}='a-li'-8, b=B_{(V_{str./u.})}='ji', C_{(V_{str./u.})}='a-ji' \#$) +

$D_{(V_{str./u.})}=(8, b=B_{(V_{str./u.})}='ji', C_{(V_{str./u.})}='a-ji'-8, c=E_{(V_{str./u.})}='ko' \#)$

vers 1 : Ha-m-du-ni-ji-tu-ka-li#

ha-pa-ta-ma-u-tu-nga-li#

hémistiche 1

hémistiche 2

vers 2 : Na-m-ho-fu-ja-la-li#

m-vi-ka-wa-tu-ma-ta-li#

$n_1=8$ syllabes

$n_2=8$ syllabes

vers 3 : Ndi-ye-pe-ka-na-a-za-li#

wo-te-wa-ti-ri-ri-ka-li#

vers 4 : Ka-ma-we-we-m-pi-ma-ji#

chu-n-gu-a-mi-za-ni-ya-ko#

Cette dernière strophe/*ubeti* de la composition est identique à celle qui la précède sur le plan de la métrique de ses trois chaînes de rimes

a, b et c qui sont décrites respectivement par les relations d'identité omni-strophe A, B et E. Les relations C et D décrites ci-dessus ajoutent aussi à l'uniformité métrique de cette composition et elles rencontrent ici les mêmes occurrences aux mêmes emplacements que pour la strophe/*ubeti* 1, sans exception ou particularité notoire.

Seule **une relation G** est propre à cette strophe/*ubeti* 5 en sections terminales des hémistiches 1 des vers 1 à 3. G est de valeur '**a-li**', elle accompagne la chaîne de rimes a='li' à tous ses emplacements en la prolongeant sur la syllabe précédente. Il ne s'agit pas d'une rime double, c'est-à-dire à deux syllabes, car cette syllabe précédente n'est reprise dans G que dans sa partie vocalique /a/ avec troncations des consonnes /k/ pour le vers 1, /l/ pour le vers 2 et /z/ pour le vers 3.

3. d. **HUJUVYWA ASIYEJUA** « CELUI QUI NE SAIT PAS EST MIS AU COURANT UN JOUR »

(Feuillet myh12)

[strophe/*ubeti* 1]

Lau unacho kilemba, makhimili na debua,
Na joho umejipamba, mabuku kiyabukua,
Pale tumeziba pamba, yale siyo ya murua,
Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.

(Feuillet myh13)

[strophe/*ubeti* 3]

Hadhi ni sawa na nyumba, iloezekwa mabua,
Kufumbuana kufumba, mara chini utakua,
Ukumbuke vya kulamba, usipate satua,
Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.

Sur le plan technique, la chaîne de rimes de valeur **a='mba'** prend naissance en hémistiche 1 (gauche) du vers 1 et se poursuit en hémistiche 1 sur les vers 2 et 3. Au troisième vers, la chaîne s'arrête. Comme nous l'avons annoncé, ce sont les mêmes chaînes dans toutes les strophes/*beti* ce qui définit une **relation d'identité A** omni-strophe.

La chaîne de rimes de valeur **b='a'** prend naissance à droite en hémistiche 2 du vers 1. Elle se poursuit en hémistiche 2 sur les vers 2 et 3 puis inverse sa position en vers 4 où elle passe à gauche (hémistiche 1). De valeur, de position et donc d'orientation identiques dans toutes les strophes/*beti*, les chaînes b définissent une **relation omni-strophe d'identité B**. Les chaînes b et la relation B sont prolongées de manière systématique par **la relation C** de valeur **'u-a'**. C comprend la valeur vocalique /u/ éventuellement disjointe des consonnes qui pourraient composer des syllabes entières avec elle dans les vers du poème. La deuxième partie de C est la syllabe /a/ qui correspond à la valeur des chaînes b et de la relation B.

La chaîne de rimes **c='shwa'** décrit une **relation E** omni-strophe en pointillés entre toutes les syllabes finales des hémistiches finaux de vers finaux.

Le refrain définit par la répétition omni-strophe de l'intégralité du quatrième vers de chaque strophe/*ubeti* décrit une **relation D**.

(Feuillet myh13)

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI 2*(8,a=A_(∇strophe/ubeti)'mba'-8,b=B_(∇str./u.)'a',C_(∇str./u.)'u-a',F='_a-_u-a'#)+

(8,a=A_(∇strophe/ubeti)'mba'-7,b=B_(∇str./u.)'a',C_(∇str./u.)'u-a',F='_a-_u-a'#)+

D_(∇str./u.)(8,b=B_(∇str./u.)'a',C_(∇str./u.)'u-a'-8,c=E_(∇str./u.)'shwa'#)

vers 1 :	Ha-dhi-ni-sa-wa-na-nyu- mba	i-lo-e-ze-kwa-ma-b u-a #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ku-fu-mbu-a-na-ku-fu- mba	ma-ra-chi-ni-u-ta-k u-a #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes

vers 3 :	U-ku-mbu-ke-vya-ku-la- mba	u-si-pa-te-sa-tu- a #
	$n_1=8$ syllabes	$n_2=7^{305}$ syllabes
vers 4 :	Hu-ju-vywa-a-si-ye- ju-a	a-u-hu-ta-na-ba-hi- shwa #
	$n_1=8$ syllabes	$n_2=8$ syllabes

Cette strophe/*ubeti* se différencie des autres strophes/*beti* du poème de par l' hémistiche 2 de son troisième vers qui ne compte que 7 syllabes et non 8 comme c'est le cas *partout ailleurs* dans le poème. Il ne nous semble pas que cela soit un effet souhaité et cette ligne se range plutôt du côté des compositions dites « *guni* », c'est-à-dire insatisfaisantes sur le plan du décompte correct des syllabes. Il serait aisé de corriger ce compte afin d'arriver au chiffre voulu (voir la note en bas de page), nous nous contenterons ici de deux remarques. D'une part cette poésie que nous relevons sur le feuillet du tapuscrit myh13 des archives Mnyampala n'est pas reprise dans le livret imprimé des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi*. La source de l'erreur peut donc être de nature multiple : faute de frappe, étape de relecture/recomptage non-effectuée à ce stade, etc. D'autre part la strophe/*ubeti* 3 dans son ensemble reste du genre SHAIRI car elle comprend bien quatre vers divisés en deux hémistiches ainsi que les chaînes de rimes entre différentes positions de syllabes finales de ces huit hémistiches. Mais c'est un genre SHAIRI qui n'appartient pas vraiment à un courant syllabique du fait de son troisième vers qui nous semble défectueuse en l'état.

Ceci dit, nous remarquons la grande proximité métrique entre la strophe/*ubeti* 3 et la strophe/*ubeti* 1 : les chaînes de rimes a, b et c sont présentes, tout comme les relations A, B, C, D et E ce aux mêmes emplacements et avec les mêmes valeurs phonologiques (voir ci-dessus). Une **relation F** est particulière à cette strophe/*ubeti* 3, cette relation est *d'amplitude 2*, c'est-à-dire qu'elle prolonge et accompagne une chaîne de rime, en l'occurrence la chaîne de rimes b, *jusqu'à deux syllabes en amont* de cette syllabe de valeur $b='a'$. F intervient sur les hémistiches 2 des vers 1, 2 et 3 avec pour valeurs respectives: /mabua/, /takua/ et /satua/. Nous voyons qu'il ne s'agit pas d'une double ou d'une triple rime car les parties consonnantiques

³⁰⁵ Ce deuxième hémistiche: « *usipate satua* », comprend 7 syllabes et non 8 comme nous pouvions nous y attendre. Le livret publié ne reprend pas cette poésie car la deuxième réponse antagoniste y est simplifiée, c'est-à-dire limitée à la composition « *dunia duara* » (deuxième annexe myhp6_7 et myhp8_9). S'il fallait de manière *ad hoc* « sauver » le compte correct de syllabes, il serait loisible de rajouter l'affixe objet correspondant au nom « *satua* », « chance, opportunité, possibilité » en classe 9 dans la forme conjuguée « *usipate* » car l'affixe objet est justement monosyllabique : /i/ : le résultat en serait « *usiipate satua* » se décomposant en huit syllabes : /u-si-i-pa-te-sa-tu-a/.

des deux syllabes en amont de /a/ sont systématiquement tronquées et F a une valeur abstraite $F='_a_u-a'$. F n'accompagne par ailleurs pas la chaîne de rimes b (ou les relations B et C) en hémistiche 1 du vers 4.

Strophe/*ubeti* 5 :

SHAIRI 3*(8,a=A_(vstrophe/ubeti)='mba'-8,b=B_(vstr./u.)='a',C_(vstr./u.)='u-a'#)+

D_(vstr./u.)=(8,b=B_(vstr./u.)='a',C_(vstr./u.)='u-a'-8,c=E_(vstr./u.)='shwa'#)

vers 1 :	Wa-lo-ji-da-i-u-si- mba	wa-se-ma-po-hu-si-tu- a #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Le-o-wa-pi-ga-ma-ri- mba	dhi-ki-ha-ta-ki-tu-mb u-a #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Wa-na-nyi-mwa-wa-ki-o- mba	ha-ko-wa-ku-wa-ga-ngu- a #
vers 4 :	<u>Hu-ju-vywa-a-si-ye-ju-a</u>	<u>a-u-hu-ta-na-ba-hi-shwa</u> #

La dernière et cinquième strophe/*ubeti* du poème décrit un cas d'*isométrie stricte* entre sa structure métrique et celle de la strophe/*ubeti* 1. Tous les paramètres décrits ci-dessus pour la strophe/*ubeti* 1 sont représentés dans la strophe/*ubeti* 5 et réciproquement tous les paramètres - pertinents sur le plan de la métrique – présents dans la strophe/*ubeti* 5 sont également représentés en strophe/*ubeti* 1. Nous avons, quant à la structure métrique, des copies conformes (voir ci-dessus).

4. *Ni Waadhi Ushairi* « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E.

Mnyampala

(deuxième annexe myh13)

NI WAADHI USHAIRI « C'EST UNE EXHORTATION LA POÉSIE »

[strophe/*ubeti* 1]

Sahibu zanu sahibu, sahibu zangu mahiri,

Mahiri wa kuratibu, watunzi wa tabasuri,

Dhana zenu zimeghibu, jinsi mlivyofikiri,

Ni waadhi ushairi, huadibu walimwengu.

[strophe/*ubeti* 4]

Kwa watu wa kila hali, ushairi ni hanjari,
Husapa nyoyo kuwili, kwa watu kuwahasiri,
Pengine hutufadhili, kwa wema unapojiri,
Ni waadhi ushairi, wa kutafuta mizungu.

(deuxième annexe myh14)

[strophe/*ubeti* 8]

Ndugu yenu hakutenda, chukua njema busuri,
Hana tabia ya inda, hata nanyi mwamkiri,
Moyo wake hakupinda, wala hanacho kiburi,
Ni waadhi ushairi, ni mahubiri ya Mungu.

Analyse métrique

(Feuillet myh13)

Strophe/*ubeti* 1 :

SHAIRI 3*(8,a='bu',A_(vers 1 - 3)'i-bu'-8,b=B_(\forall strophe/*ubeti*)'ri'#)+

(8,b=B_(\forall strophe/*ubeti*)'ri',C_(\forall strophe/*ubeti*)'Ni waadhi ushairi'=hémistiche 1-

8,C=D_(\forall strophe/*ubeti*)'ngu'#)

vers 1 :	Sa-hi-bu-za-nu-sa-hi- <u>bu</u>	sa-hi-bu-za-ngu-ma-hi- <u>ri</u> #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ma-hi-ri-wa-ku-ra-ti- <u>bu</u>	wa-tu-nzi-wa-ta-ba-su- <u>ri</u> #
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Dha-na-ze-nu-zi-me-ghi- <u>bu</u>	ji-nsi-m-li-vyo-fi-ki- <u>ri</u> #
vers 4 :	<u>Ni-wa-a-dhi-u-sha-i-ri</u>	hu-a-di-bu-wa-li-mwe- <u>ngu</u> #

La composition est de genre SHAIRI avec huit strophes/*beti* faites chacune de quatre vers divisés en deux hémistiches octosyllabiques.

De manière générale, les strophes/*beti* témoignent de trois chaînes de rimes suivant les orientations connues d'une chaîne verticale à gauche, d'une chaîne en L inversé d'orientation droite puis gauche et d'une chaîne en pointillés.

Les chaînes de rimes dites « verticales à gauche » sont d'une valeur phonologique propre à chaque strophe/*ubeti*. Ici, nous avons une chaîne de rimes de valeur **a='bu'** qui prend naissance en hémistiche 1 du vers 1 et se poursuit en hémistiche 1 des vers 2 et 3. Cette chaîne, qui ne se répète pas en valeur dans les autres strophes/*beti*, est accompagnée et prolongée sur la syllabe qui précède immédiatement les rimes a='bu', par une **relation A** de valeur 'i-bu' qui, elle aussi, est spécifique de la strophe/*ubeti* 1. A n'est pas une rime double car les parties consonnantiques qui viennent avec le son vocalique /i/ au sein de syllabes de structure /CV³⁰⁶/ entières sont absentes de la relation C. Du vers 1 à 3 ces syllabes entières sont respectivement: /hi/, /ti/ et /ghi/.

Les chaînes en forme de « L inversé » sont d'une valeur identique **b='ri'** dans toutes les strophes/*beti* du poème. Dans cette strophe/*ubeti* et dans les autres la chaîne suit le parcours habituel des hémistiches 2 des vers 1 à 3 à l'hémistiche 1 – soit l'inversion de position habituelle dans ce cas – du vers 4. La répétition dans chaque strophe/*ubeti* de ces parcours avec les mêmes valeurs, positions et donc orientations définit la **relation omni-strophe/*ubeti* B** de valeur b.

La chaîne en « pointillés » est elle aussi définitrice d'une relation d'identité D omni-strophe. Il s'agit ici de l'identité de la valeur phonologique c='ngu' des syllabes en position finale de l'hémistiche final du vers final de toute strophe/*ubeti*. Nous avons vu ci-dessus que nombre de ces chaînes sont conditionnées sur le plan de leur existence par l'existence d'un refrain qui répète à l'identique – de strophe en strophe – ce vers 4/final où les rimes en pointillés apparaissent. Cet effet relève en effet du sens commun car les rimes étant fondées dans la métrique swahilie classique du genre SHAIRI sur l'identité de la valeur sonore des syllabes finales au sein des hémistiches des vers (et non des vers pris en tant qu'unité), la répétition d'un vers entier ne peut que produire des syllabes en finales de vers identiques et donc une chaîne de rimes terminales en pointillés. Nous avons fait le choix de ne pas décrire de ligne médiane (entre hémistiches 1 de vers finaux) car ce phénomène n'existe pas lorsque les chaînes en pointillés ne sont pas l'effet d'un refrain. C'est

³⁰⁶ consonne-voyelle

bien le cas ici, les hémistiches 2 des vers 4 sont tous différents les uns des autres sur le plan phonologique dans chacune des huit strophes/*beti* que renferme cette poésie, à l'exception de leurs syllabes finales. Nous avons donc ici une preuve de l'existence de rimes en pointillés en position terminale. *L'existence de ce type de chaîne de rimes en pointillés (qui sont connues de la métrique classique et que nous avons déjà rencontrées ci-dessus) est ici l'effet d'une sélection lexicale et phonologique de la part du poète et non l'effet mécanique d'un refrain.*

Seules les hémistiches 1 des vers 4 sont repris en un refrain, à l'identique ce qui définit la **relation omni-strophe/ubeti C** qui porte sur l'intégralité phonologique de ces hémistiches 1, soit « *Ni waadhi ushairi* ». Cette séquence correspond par ailleurs au titre (*anwani*³⁰⁷) du poème et serait interprétée de la sorte en français : « C'est une exhortation la poésie ».

Strophe/*ubeti* 4 :

SHAIRI 3*(8,d='li'-8,b=B_(√strophe/ubeti)'ri'#)+

(8,b=B_(√strophe/ubeti)'ri',C_(√strophe/ubeti)'Ni waadhi ushairi'= hémistiche 1-

8,c=D_(√strophe/ubeti)'ngu'#)

vers 1 :	Kwa-wa-tu-wa-ki-la-ha-li	u-sha-i-ri-ni-ha-nja-ri#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Hu-sa-pa-nyo-yo-ku-wi-li	kwa-wa-tu-ku-wa-ha-si-ri#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Pe-ngi-ne-hu-tu-fa-dhi-li	kwa-we-ma-u-na-po-ji-ri#
vers 4 :	<u>Ni-wa-a-dhi-u-sha-i-ri</u>	wa-ku-ta-fu-ta-mi-zu-ngu#

Les **chaînes de rimes b et c**, qui correspondent réciproquement à des instanciations au sein de cette strophe/*ubeti* 4 des **relations B et D** qui portent sur toutes les strophes/*beti*, sont logiquement

³⁰⁷ Le mot technique « *anwani* » ou « *anuani* » signifie littéralement « adresse ». Il varie dans sa forme phonologique selon les dialectes du *kiswahili* pris en considération et désigne ce que nous appelons le « titre » d'un poème ou son nom. Ce mot n'est pas connu, ou partagé, par tous les auteurs d'expression swahilie dont certains emploieraient plus le mot *kichwa*, en français la « tête », pour désigner la même réalité. Nous reprenons ici le mot technique et précis « *anwani* » pour désigner le titre spécifique d'une poésie tout en étant conscient de la limite dialectologique évoquée précédemment.

représentées dans leurs valeurs, positions et orientations suivant les descriptions faites pour la strophe/*ubeti* 1.

La **relation D** décrit aussi ici le refrain « *Ni waadhi ushairi* » en hémistiche 1 de vers 4.

Seule la chaîne « verticale à gauche » a une valeur particulière **d='li'** dans cette unique strophe/*ubeti* 4.

(Feuillet myh14)

Strophe/*ubeti* 8 :

SHAIRI 3*(8,e='nda'-8,b=B_(∇strophe/*ubeti*)'ri'#)+

(8,b=B_(∇strophe/*ubeti*)'ri',C_(∇strophe/*ubeti*)'Ni waadhi ushairi'= hémistiche 1-

8,c=D_(∇strophe/*ubeti*)'ngu'#)

vers 1 :	Ndu-gu-ye-nu-ha-ku-te- nda	chu-ku-a-nje-ma-bu-su-ri#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ha-na-ta-bi-a-ya-i- nda	ha-ta-na-nyi-mwa-m-ki-ri#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Mo-yo-wa-ke-ha-ku-pi- nda	wa-la-ha-na-cho-ki-bu-ri#
vers 4 :	<u>Ni-wa-a-dhi-u-sha-i-ri</u>	ni-ma-hu-bi-ri-ya-mu- ngu #

Comme pour la strophe/*ubeti* 4, les relations B, C et D – toutes omni-strophe/*ubeti* introduisent de la régularité en strophe/*ubeti* 8 (voir ci-dessus).

Ce sont les seules chaînes verticales à gauche qui décrivent un parcours en position de syllabe finale entre les hémistiches 1 (à gauche) des vers 1 à 3 qui ont à la fois une valeur propre à chaque strophe/*ubeti* et une orientation uniforme, identique dans toutes les strophes/*ubeti*. Si bien que le lecteur (ou l'auditeur) s'attendra au bout d'un certain nombre de strophes/*ubeti* à découvrir ce type de chaînes verticales dans les strophes/*ubeti* qu'il n'a pas encore lues ou écoutées tant la régularité sans faille dans la présence de ces chaînes peut être annonciatrice, empiriquement, d'une régularité *systématique*.

Il ne s'agit bien sûr ici que d'une sorte « d'horizon d'attente » sur le plan esthétique, voire d'un conditionnement de l'oeil ou de l'oreille, et le poète aurait pu choisir de jouer avec ce paramètre d'orientation en lui ôtant, complètement, pour certaines strophes/*beti* et pas d'autres, sa valeur homogène. La valeur de la chaîne verticale à gauche est ici **e='nda'**.

5. *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » de Mohamedi Ali (*Mwanafunzi*)

MTEGO UMEFYATUKA « le piège s'est déclenché »

(deuxième annexe) myh14

Strophe/ubeti 1 :

Kwa ghafula mnang'aka, na mengi mno mafoko

Na masombo kujivika, majasho mtiririko,

Silioni lilozuka, la kuwatia sumbuko,

Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.

[...]

Strophe/ubeti 3 :

Ni magunge mwajulika, si hapano si Moroko,

Mgunapo twaitika, na mengi machichimiko,

Mkoseapo tarika, wana mwatupa vicheko,

Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.

[...]

(deuxième annexe myh15)

Strophe/ubeti 6 :

Kunasa hakunasika, na mliko yeye hako,

Nawaona mwatutika, kuni zisizo muwako,

Poleni akina kaka, ni ya mja makoseko,

Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.

Analyse métrique :

Feuillet myh14

Strophe/ubeti 1 :

SHAIRI 3*(8,a=A(\forall strophe/ubeti)='ka'-8,b=B(\forall strophe/ubeti)='ko'#)+

$C_{(\forall$ strophe/ubeti)=(8,b=B(\forall strophe/ubeti)='ko'-8,a=A(\forall strophe/ubeti)='ka'#)

vers 1 :	Kwa-gha-fu-la-m-na-ng'a- ka	na-me-ngi-m-no-ma-fo- ko #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Na-ma-so-mbo-ku-ji-vi- ka	ma-ja-sho-m-ti-ri-ri- ko #
	n ₁ =8	n ₂ =8
vers 3 :	Si-li-o-ni-li-lo-zu- ka	la-ku-wa-ti-a-su-mbu- ko #
vers 4 :	<u>Du-ni-a-ni-m-zu-ngu-ko</u>	<u>m-te-go-u-me-fya-tu-ka</u> #

La chaîne de rimes de valeur **a='ka'** décrit un parcours en forme de L le long des quatre vers de la strophe/*ubeti* 1. Elle prend naissance à gauche en hémistiche 1 du vers 1 puis se poursuit à la verticale entre les hémistiche 1 des vers 2 et 3. Elle inverse sa position en passant à droite (c'est-à-dire en hémistiche 2 du vers 4). Cette chaîne a même valeur phonologique, même localisations et donc même orientation dans toutes les strophes/*beti* du poème ce qui correspond à la **relation A** omni-strophe.

La chaîne de rimes de valeur **b='ko'** et la **relation omni-strophe B** de valeur **b='ko'** sont complémentaires et symétriques des chaîne de rimes a et de la relation A. Les chaînes b prennent naissance à droite (c'est-à-dire en hémistiche 2) et décrivent une ligne verticale du vers 1 au vers 3. En vers 4 elles inversent leur position en même temps que les chaînes a mais pour aller dans la direction opposée, c'est-à-dire à gauche. Ces chaînes b sont de même valeur sonore, même localisations et même orientations dans chaque strophe ce qui définit la relation d'identité omni-strophe B.

Les deux chaînes de rimes a et b (ou les deux relations A et B) décrivent ensemble un motif métrique en forme de X.

Enfin l'intégralité du vers 4 est répétée systématiquement à l'identique dans tout le poème ce qui définit la **relation omni-strophe C**.

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI 3*(8,a=A(\forall strophe/*ubeti*)='ka'-8,b=B(\forall strophe/*ubeti*)='ko'#)+

$C_{(\forall$ strophe/*ubeti*)}=(8,b=B(\forall strophe/*ubeti*)='ko'-8,a=A(\forall strophe/*ubeti*)='ka'#)

vers 1 :	Ni-ma-gu-nge-mwa-ju-li-ka	si-ha-pa-no-si-mo-ro-ko#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	M-gu-na-po-twa-i-ti-ka	na-me-ngi-ma-chi-chi-mi-ko#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	M-ko-se-a-po-ta-ri-ka	wa-na-mwa-tu-pa-vi-che-ko#
vers 4 :	<u>Du-ni-a-ni-m-zu-ngu-ko</u>	<u>m-te-go-u-me-fya-tu-ka#</u>

La strophe/*ubeti* 3 présente une isométrie stricte avec la strophe/*ubeti* 1 décrite ci-dessus.

Feuillet myh15

Strophe/*ubeti* 6 :

SHAIRI 3*(8,a=A(\forall strophe/*ubeti*)='ka'-8,b=B(\forall strophe/*ubeti*)='ko'#)+

$C_{(\forall$ strophe/*ubeti*)}=(8,b=B(\forall strophe/*ubeti*)='ko'-8,a=A(\forall strophe/*ubeti*)='ka'#)

vers 1 :	Ku-na-sa-ha-ku-na-si-ka	na-m-li-ko-ye-ye-ha-ko#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Na-wa-o-na-mwa-tu-ti-ka	ku-ni-zi-si-zo-mu-wa-ko#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Po-le-ni-a-ki-na-ka-ka	ni-ya-m-ja-ma-ko-se-ko#
vers 4 :	<u>Du-ni-a-ni-m-zu-ngu-ko</u>	<u>m-te-go-u-me-fya-tu-ka#</u>

La strophe/*ubeti* 6 présente une isométrie stricte avec la strophe/*ubeti* 1 décrite ci-dessus.

6. *Dhana* « suppositions » de Kaluta Amri Abedi

DHANA « Suppositions »

(deuxième annexe myh15)

Strophe/*ubeti* 1 :

Dhana jambo la hatari, hasa kwa mtu ghaidhi,

Neno na liwe la heri, hulipinduka kukidhi,

Muradi wa kuaziri, na kujikuzia hadhi,

Kwa mwingi utaaradhi, wa usaliti na shari.

[...]

Strophe/*ubeti* 3 :

Basi tazama kivumbi, atakapo kuaridhi,

Hutiana kila fumbo, ukapotoa lafidhi,

Na mimacho tumbitumbi, ya kijicho na maudhi,

Uzushi yake faradhi, fitina wake ukumbi.

[...]

Strophe/*ubeti* 5 :

Twajikinga kwa Kahari, mbora wa kuhifadhi,

Na kila dua ya shari, ya wenye nyoyo ghalidhi,

Na shuku za kiayari, za wenye kilma fadhi,

Na fitina mfawadhi, za komba wa kila pori.

Analyse métrique :

Feuillet myh15

Strophe/*ubeti* 1 :

SHAIRI 3*(8,a=A_(strophe/*ubeti* 1,4,5)=’ri’-8,b=B_(∇strophe/*ubeti*)=’dhi’#)+

(8,b=B_(∇strophe/*ubeti*)=’dhi’-8,a=A_(strophe/*ubeti* 1,4,5)=’ri’#)

vers 1 :	Dha-na-ja-mbo-la-ha-ta-ri	ha-sa-kwa-m-tu-gha-i-dhi#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ne-no-na-li-we-la-he-ri	hu-li-pi-ndu-ka-ku-ki-dhi#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Mu-ra-di-wa-ku-a-zi-ri	na-ku-ji-ku-zi-a-ha-dhi#
vers 4 :	Kwa-mwi-ngi-u-ta-a-ra-dhi	wa-u-sa-li-ti-na-sha-ri#

La composition est de genre SHAIRI (cinq strophes, quatre vers par strophe/*ubeti*, deux hémistiches octosyllabiques par vers). Toutes les strophes/*ubeti* comprennent deux chaînes de rimes – de valeurs sonores variables en fonction de la strophe/*ubeti* – qui décrivent systématiquement un motif d’orientation en X.

Pour la strophe/*ubeti* 1, la chaîne de rimes de valeur **a=’ri’** va décrire la branche gauche de ce motif en X ou branche en forme de « L ». Elle prend naissance en hémistiche 1 du vers 1 et se poursuit à la verticale entre les hémistiches 1 des vers 2 et 3. La chaîne inverse sa position et passe à droite (c’est-à-dire en hémistiche 2) pour le vers 4. Nous retrouverons les mêmes valeurs, emplacements et orientations de chaînes dans les strophes/*ubeti* 4 et 5 ce qui constitue une **relation d’identité inter-strophe/*ubeti* A**.

Complémentaire et symétrique de la chaîne de rimes de valeur sonore a, la chaîne de rimes **b=’dhi’** prend naissance en hémistiche 2 (à droite) du vers 1 et se prolonge à la verticale en hémistiches 2 des vers 2 et 3. Elle inverse sa position en vers 4 – tout comme la chaîne de valeur a – mais elle passe à gauche (hémistiche 1). La chaîne b décrit un motif en forme de « L inversé » et c’est sa réunion avec la chaîne a qui génère le motif en forme de « X ». La chaîne b à cependant la même valeur sonore, les mêmes localisations et donc les mêmes orientations au sein de chaque strophe/*ubeti* ce qui définit la **relation d’identité omni-strophe/*ubeti* B**.

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI (8, **c='mbi'**, $C_{(\text{vers } 1-4)}='mb'-8$, $b=B_{(\nabla\text{strophe/ubeti})}='dhi'\#$)+

(8, $C_{(\text{vers } 1-4)}='mb'-8$, $b=B_{(\nabla\text{strophe/ubeti})}='dhi'\#$)+

(8, **c='mbi'**, $C_{(\text{vers } 1-4)}='mb'-8$, $b=B_{(\nabla\text{strophe/ubeti})}='dhi'\#$)+

(8, $b=B_{(\nabla\text{strophe/ubeti})}='dhi'-8$, **c='mbi'**, $C_{(\text{vers } 1-4)}='mb'\#$)

vers 1 :	Ba-si-ta-za-ma-ki-vu- <u>mbi</u>	a-ta-ka-po-ku-a-ri- <u>dhi</u> #
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Hu-ti-a-na-ki-la-fu- <u>mbo</u>	u-ka-po-to-a-la-fi- <u>dhi</u> #
	$n_1=8$ syllabes	$n_2=8$ syllabes
vers 3 :	Na-mi-ma-cho-tu- <u>mbi</u> -tu- <u>mbi</u>	ya-ki-ji-cho-na-ma-u- <u>dhi</u> #
vers 4 :	U-zu-shi-ya-ke-fa-ra- <u>dhi</u>	fi-ti-na-wa-ke-u-ku- <u>mbi</u> #

Cette strophe/*ubeti* 3 va décrire sur le plan de la métrique les mêmes valeurs de paramètres généraux de la composition : à savoir qu'elle est de genre SHAIRI et qu'elle présente deux chaînes de rimes en forme de « X », soit une chaîne d'orientation gauche/droite en forme de « L » et une chaîne d'orientation droite/ gauche en forme de « L inversé ». Dernière caractéristique commune à toutes les strophes/*beti*, cette chaîne d'orientation droite/gauche est de valeur identique **b='dhi'** dans chaque strophe/*ubeti* et elle définit une **relation d'identité omni-strophe B** (voir ci-dessus).

La strophe/*ubeti* 3 présente une valeur spécifique quant à la réalisation de la branche gauche du « X ». *Stricto sensu*, cette branche gauche du « X » ou branche en forme de « L » n'est réalisée intégralement, c'est-à-dire sur les quatre vers que comprend la strophe/*ubeti*, que par une relation originale de valeur consonnantique **C='mb'**. Cette relation reprend la partie consonnantique commune aux dernières syllabes des hémistiches 1 des vers 1 à 3 et de la dernière syllabe de l' hémistiche 2 du vers 4. Ceci correspond au parcours complet en forme de « L ». Ensuite, si les vers 1, 3 et 4 présentent des rimes entières de valeur phonologique **c='mbi'**, le vers 2 présente en syllabe finale de l' hémistiche 1 la valeur phonologique /mbo/. Ceci rompt la chaîne de rimes entière et l'orientation générale en forme de « L » ne repose plus que sur la consonne prénasalisée /mb/ (notation API) et la relation C comme nous l'avons vu.

Le mot qui ne rime pas, « *fumbo* » ou « énigme », est le même dans le tapuscrit ou le livret imprimé. Pourrions-nous aussi qualifier ce mot d'une manière plus positive ? Comme issu d'une volonté de le mettre en relief de par la différence de valeur vocalique de sa syllabe finale /mbo/ tout en respectant la logique métrique et graphique qui suit la forme du « L » en laissant au sein de « *fumbo* » le son commun /mb/ qui le relie aux autres hémistiches concernés par la branche gauche du « X » ou forme en « L » ?

Strophe/*ubeti* 5 :

SHAIRI 3*(8,a=A_(strophe/*ubeti* 1,4,5)'ri'-8,b=B_(∇*strophe/ubeti*)'dhi'#)+

(8,b=B_(∇*strophe/ubeti*)'dhi'-8,a=A_(strophe/*ubeti* 1,4,5)'ri'#)

vers 1 :	Twa-ji-ki-nga-kwa-ka-ha-ri	m-bo-ra-wa-ku-hi-fa-dhi#
	partie 1	partie 2
vers 2 :	Na-ki-la-du-a-ya-sha-ri	ya-we-nye-nyo-yo-gha-li-dhi#
	n ₁ =8 syllabes	n ₂ =8 syllabes
vers 3 :	Na-shu-ku-za-ki-a-ya-ri	za-we-nye-ki-lə-ma-fa-dhi#
vers 4 :	Na-fi-ti-na-m-fa-wa-dhi	za-ko-mba-wa-ki-la-po-ri#

La structure métrique de la strophe/*ubeti* 5 entre en relation d'isométrie avec la strophe/*ubeti* 1 décrite ci-dessus.

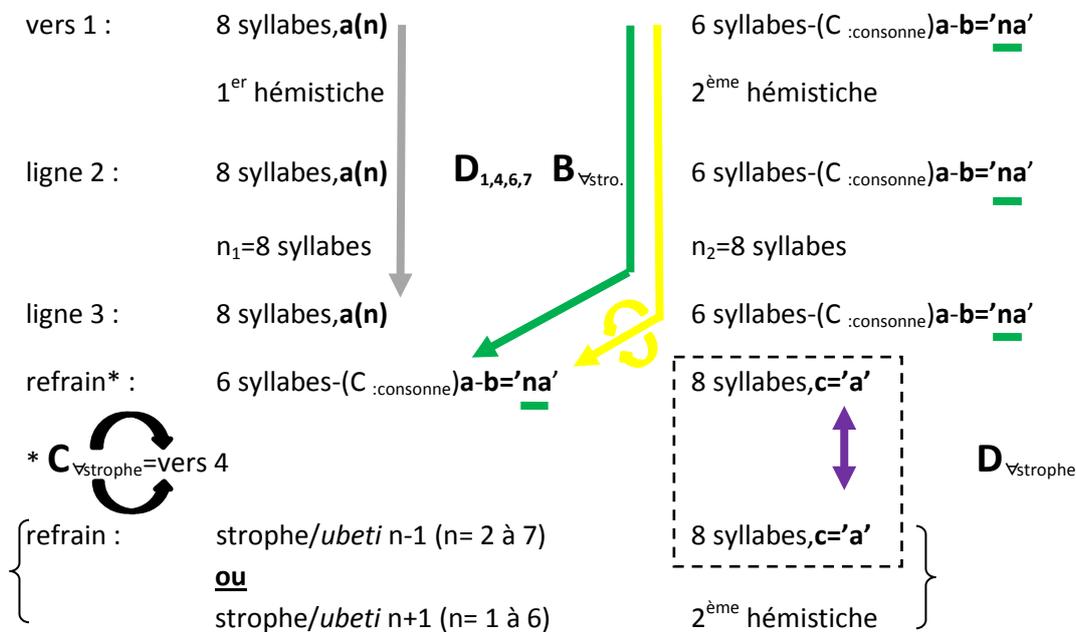
7. *Ndovu wanapopigana* « lorsque s'affrontent les éléphants » de Mohamed Selemani (*Mtu-Chake*)

Modèle métrique restreint aux strophes/*beti* 1, 4, 6 et 7 :

strophe/*ubeti* $n=(1,4,6,7)$

SHAIRI $3*(8,a(n)-8,b=B_{(\forall \text{strophe/ubeti})}='na',D_{(\text{strophe/ubeti } 1,4,6,7)}='a-na'\#)+$

$C_{(\forall \text{strophe/ubeti})}=(8,b=B_{(\forall \text{strophe/ubeti})}='na',D_{(\text{strophe/ubeti } 1,4,6,7)}='a-na'-8,C=D_{(\forall \text{strophe})}='a'\#)$



Commentaire :

Le modèle restreint est contenu dans le modèle général dont il reprend chacune des caractéristiques. Mais il y ajoute **la relation D**. La relation D inclut la relation B et la chaînes de rimes $b='na'$. D les accompagne partout où elles apparaissent dans les lignes des strophes/*beti* 1, 4, 6 et 7 et partage donc leur orientation en forme de « L inversé ». D les prolonge également dans l'avant-dernière et septième syllabe d'un hémistiche où D sélectionne la valeur vocalique /a/ et fait abstraction des consonnes lorsqu'elles existent.

La relation D est donc de valeur sonore /a-na/. Il ne s'agit pas d'une rime double du fait de la troncation des consonnes qui forment avec le segment vocalique /a/ la syllabe entière qui seule pourrait supporter une rime. D est faite de deux segments, le premier /a/ se situe généralement à un niveau infra-syllabique et le second /na/ représente une syllabe qui donne leurs valeurs aux rimes de type b.

8. Modèle relationnel de DUNIA DUARA, NI WAADHI USHAIRI, DHANA (K. A. Abedi) et DUWA LA KUKU UONGO

Poésie source : DUNIA DUARA

Texte extrait : dua

Rabi

Proportion : extraction de deux nominaux
Emplacement : deuxième et troisième vers
de la dernière strophe/ubeti

Statut : nominaux

« Rabi asie niaba, wala asie lingiko,

Na dua ziwe mujaba, ziwe kabuli tuliko [...] »

NB 'dua' « prières » est au pluriel ici et pilote des accords en classe 10.

Poésie de reprise : DUWA LA KUKU UONGO

Titre : « DUWA LA KUKU UONGO »

Refrain : « Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe. »

Premier vers, première strophe/ubeti :

« Kuna mengi maombi, Rabi hapokei duwa, [...] »

Troisième vers, deuxième strophe/ubeti :

« Duwa haendi mbinguni, japo kuwe kuna hewa, [...] »

Troisième vers, troisième strophe/ubeti :

« Bila hakika ujuwe, si dhara wala si duwa, [...] »

Premier vers, quatrième strophe/ubeti :

« Likiwa duwa la dhana, ni la maovu na ngowa, [...] »

Troisième vers, quatrième strophe/ubeti :

« Kwa nguvu za Subhana, duwa hiyo kupwelewa, [...] »

Troisième vers, septième strophe/ubeti :

« Duwa la chuki uongo, vigumu kubarikiwa »

Statut nominaux :

NB : 'duwa' « prière » est ici au singulier et pilote des accords en classe 5.

Poésie source : **DHANA**

Texte extrait : dua

Proportion : extraction d'un nominal

Emplacement : deuxième vers,
dernière strophe/ubeti

Statut : nominal :

« Na kila dua ya shari, ya wenye nyoyo ghalidhi [...] »

NB 'dua' « prière » est au singulier ici et pilote des accords en classe 9

Poésie de reprise : **DUA LA KUKU UONGO**

nominal :

'duwa' « prière » est ici au singulier et pilote des accords en classe 5

Poésie source : **DHANA**

Texte extrait : dhana

Proportion : - intégralité du titre : « DHANA »

- partie de
« Dhana jambo la hatari »
« Les suppositions sont chose dangereuse »

Emplacement : - **titre**

- **premier vers,**
première strophe/ubeti

Statut : - nominal en isolation
- nominal sujet d'un prédicat

Poésie source : **NI WAADHI USHAIRI**

Texte extrait : dhana

Proportion : partie de « dhana zetu zimeghibu »

« Vos suppositions sont absentes »

Emplacement : **troisième vers,**
première strophe/ubeti

Statut : nominal, sujet d'un verbe

Poésie de reprise : **DUWA LA KUKU UONGO**

Poésie de reprise : **DHANA**

9. Relations formelles entre les textes de NI WAADHI USHAIRI (M. E. Mnyampala) et DHANA (K. A. Abedi)

a. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI

Texte extrait : dhana

Proportion : partie de « *dhana zetu zimeghibu* » ;

« Vos suppositions sont absentes »

Emplacement : 1^{er} hémistiche, 3^{ème} vers,

1^{ère} strophe/ubeti

Statut : nominal, sujet d'un verbe

b. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI

Texte extrait : ghaidhi

Proportion : partie de « *Ushairi si ghaidhi* »

« La poésie n'est pas un accès de colère »

Emplacement : 1^{er} hémistiche, 1^{er} vers,

6^{ème} strophe/ubeti

Statut : nominal, prédicat

Poésie de reprise : DHANA

- intégralité du titre : « DHANA »

- partie de « *Dhana jambo la hatari* »

« Les suppositions sont chose dangereuse »

- **titre de la composition**

- 1^{er} hémistiche, 1^{er} vers,

1^{ère} strophe/ubeti

- nominal en isolation

- nominal sujet d'un prédicat

Poésie de reprise : DHANA

partie de « *hasa kwa mtu ghaidhi* »

« en particulier pour une personne coléreuse »

2^{ème} hémistiche, 1^{er} vers,

1^{ère} strophe/ubeti

nominal, prédicat

Nous constatons aussi la reprise d'une rime de valeur 'dhi' : définition d'une relation inter-poésies/mashairi sous la forme de chaînes de rimes 'dhi' entre poésie source et poésie de reprise

c. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI

Poésie de reprise : DHANA

Texte extrait : ku_ aziri

Proportion : partie de « *mwenye waba* ku*mw*aziri »

« le pestiféré de l'humilier »

extraction du verbe sans l'affixe objet

Emplacement : 2^{ème} hémistiche, 2^{ème} vers,

6^{ème} strophe/ubeti

Statut : verbe à l'infinitif

partie de « *Muradi wa kuaziri* »

« Le projet d'humilier »

1^{er} hémistiche, 3^{ème} vers,

1^{ère} strophe/ubeti

verbe à l'infinitif

Nous constatons à la reprise d'une rime de valeur 'ri' : définition d'une relation inter-poésies/mashairi sous la forme de chaînes de rimes 'ri' entre poésie source et poésie de reprise

d. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI

Poésie de reprise : DHANA

Texte extrait : r_ dh_

Proportion : partie de « *huwaridhisha baadhi* »

« Elle fait plaisir à certains »

conservation de la racine sémantique

Emplacement : 1^{er} hémistiche, 3^{ème} vers,

3^{ème} strophe/ubeti

Statut : racine verbale conjuguée

« *hizi wako nazo radhi* »

« Celles-ci aux tiens qu'elles plaisent »

vocalisations différentes sur la même racine consonnantique d'origine arabe

2^{ème} hémistiche, 1^{er} vers,

4^{ème} strophe/ubeti

nominal

e. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI

Poésie de reprise : DHANA

Texte extrait : maradhi

Proportion : partie de « *Kutangazana maradhi* »

« D'annoncer une maladie »

Emplacement : 1^{er} hémistiche, 2^{ème} vers,

6^{ème} strophe/ubeti

Statut : nominal, objet

partie de « *huzidi haya maradhi* »

« elle amplifie cette maladie »

2^{ème} hémistiche, 1^{er} vers,

2^{ème} strophe/ubeti

nominal, sujet

Nous observons à nouveau la reprise d'une rime de valeur 'dhi', c'est à dire la définition d'une relation inter-poésies/mashairi sous la forme de chaînes de rimes 'dhi' entre poésie source et poésie de reprise

f. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI

Poésie de reprise : DHANA

Texte extrait : udhi

Proportion : partie de « *Ya furaha na kuudhi* »

« De joie et de contrariété »

le thème verbal est extrait

Emplacement : 1^{er} hémistiche, 2^{ème} vers,

3^{ème} strophe/ubeti

Statut : verbe à l'infinitif

partie de « *ya kijicho na maudhi* »

« de jalousie et de blessures »

passage en classe nominale 6 (ma-)

le nominal désigne le résultat de l'action du verbe

2^{ème} hémistiche, 3^{ème} vers,

3^{ère} strophe/ubeti

nominal en classe 6 (ma-)

Nous observons à nouveau la reprise d'une rime de valeur 'dhi', c'est à dire la définition d'une relation inter-poésies/mashairi.

g. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI

Poésie de reprise : DHANA

Texte extrait : waadhi

Proportion :

partie de « *ni waadhi ushairi* »,

« c'est une exhortation la poésie »

ou de « *ushairi ni waadhi* »,

« la poésie est une exhortation »

Emplacements :

- **titre**

- **refrain**

(1^{er} hémistiches, 4^{ème} vers)

- 1^{er} hémistiche, 1^{er} vers,

3^{ème} strophe/ubeti

Statut : nominal sujet ou prédicat

partie de « *tutoleazo waadhi* »

« qui nous adressent une exhortation »

- 2^{ème} hémistiche, 2^{ème} vers,

5^{ème} strophe/ubeti

nominal, objet

A nouveau, une rime de valeur 'dhi' constitue une relation inter-poésies/mashairi sous la forme de chaînes de rimes 'dhi' entre poésie source et poésie de reprise.

h. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI

Poésie de reprise : DHANA

Texte extrait : nyoyo

Proportion : partie de « *husapa nyoyo kuwili* »

« Elle prend les cœurs de deux façons »

Emplacement : 1^{er} hémistiche, 2^{ème} vers,

4^{ème} strophe/ubeti

Statut : nominal, objet

partie de « *ya wenye nyoyo ghalidhi* »

« de ceux qui ont les cœurs ombrageux »

2^{ème} hémistiche, 2^{ème} vers,

5^{ème} strophe/ubeti

C'est une forme des dialectes du Nord du kiswahili, nyoyo « les cœurs » qui est reprise. La forme standard de même sens est mioyo.

i. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI

Poésie de reprise : DHANA

Texte extrait : *shairi + leng_*



Proportion : partie de « *shairi kulengwa watu* »

« Les poésies pointées sur des gens »

Shairi « poésies » est repris intégralement,

la racine verbale LENG « viser » est extraite.

Emplacements : 1^{er} hémistiche, 1^{er} vers,

5^{ème} strophe/*ubeti*

Statut : un nominal et un verbe à l'infinif dans le même hémistiche

partie de « *Wanazuoni*³⁰⁸ *shairi* [...] *kuwa lengo na gharadhi* »

« Professeurs les poésies [...] d'être un but et une intention. »

Le nominal en classe 5 *lengo* signifie « but, dessein, objectif »

shairi : 1^{er} hémistiche, 1^{er} vers,

lengo : 2^{ème} hémistiche, 3^{ème} vers,

4^{ème} strophe/*ubeti*

deux nominaux dans des hémistiches différents de la même strophe/*ubeti* ;

dialecte du Nord du kiswahili : 'wanazuoni'

j. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI

Poésie de reprise : DHANA

Texte extrait : *gharadhi*

Proportion : partie de « *Na hino*³⁰⁹ *siyo gharadhi* »

« Et cela n'est pas l'intention »

Emplacement : 1^{er} hémistiche, 3^{ème} vers,

6^{ème} strophe/*ubeti*

Statut : nominal, sujet

partie de « *kuwa lengo na gharadhi* »

« d'être un but et une intention. »

2^{ème} hémistiche, 3^{ème} vers,

4^{ème} strophe/*ubeti*

nominal en conjonction

Reprise d'une rime de valeur 'dhi' : définition d'une relation inter-poésies/mashairi sous la forme de chaînes de rimes 'dhi' entre poésie source et poésie de reprise

³⁰⁸ C »est une forme dialectale du *kiswahili* du Nord du Kenya. La classe 8 à des préfixes en ZI- et non VI- comme en standard. Les écoles '*vyuo*' a donc pour forme '*zuo*' et le nom composé standard '*wanavyuoni*' « professeurs » a pour correspondant dans ces dialectes du Nord : '*wanazuoni*'.

³⁰⁹ Accord du démonstratif « *hino* » en cl.9 dans la forme dialectale du Nord, le standard est « *hiyo* ».

k. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI

Poésie de reprise : DHANA

Texte extrait : Kahari

Proportion : partie de « *twamchukiza Kahari* »

« nous offensoons le Puissant »

Emplacement : 2^{ème} hémistiche, 3^{ème} vers,

6^{ème} strophe/ubeti

Statut : nominal, objet

partie de« *Twajikinga kwa Kahari* »

« Nous nous protégeons dans le Puissant »

1^{er} hémistiche, 1^{er} vers,

5^{ème} strophe/ubeti

nominal, complément

Reprise d'une rime de valeur 'ri' : définition d'une relation inter-poésies/mashairi sous la forme de chaînes de rimes 'ri' entre poésie source et poésie de reprise

11. *Ngonjera za UKUTA* « *ngonjera de l'UKUTA* »

1. *Sielewi Azimio* « *je ne comprends pas la déclaration* »

Analyse métrique détaillée

NGONJERA :

Personnage 1 : MWANA « *l'enfant* »

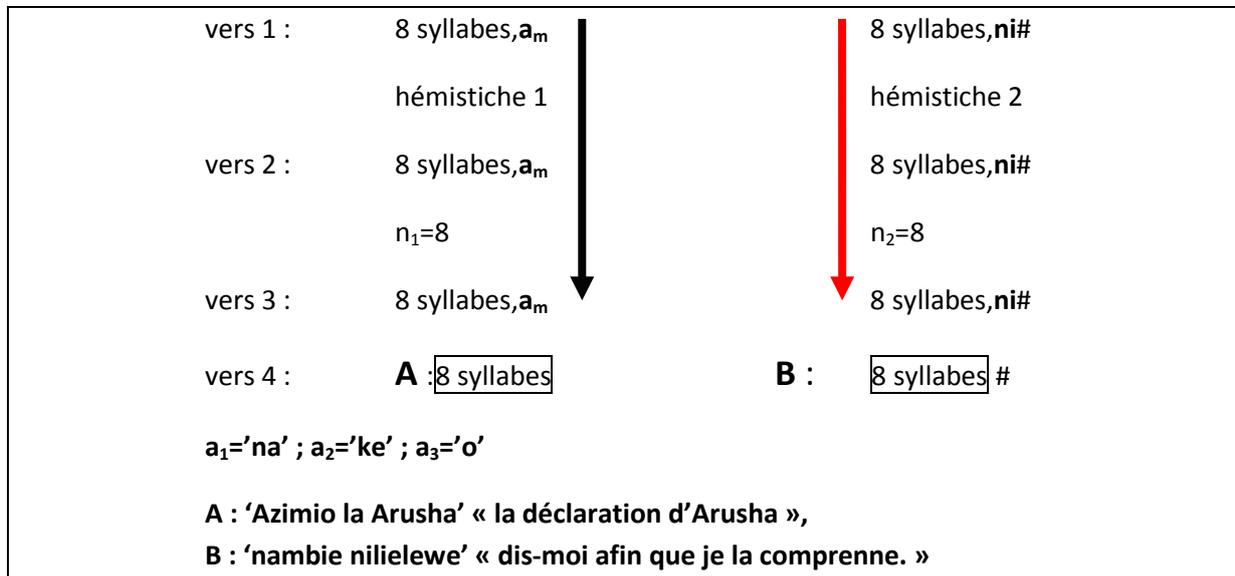
Question³¹⁰

Strophe/*ubeti* m (m=1 à 3) :

SHAIRI 3*(8,**a_m**-8,**b**='ni'#)+

(8,**A**_(\forall strophe/*ubeti*))='Azimio la Arusha'-

8,**B**_(strophe/*ubeti* m))='nambie nilielewe'#)



³¹⁰ Le caractère de question de ces strophes/*beti* se signale principalement par le sens de la partie B du refrain 'nambie nilielewe' « Dis-moi afin que le la comprenne [la déclaration d'Arusha NDT] »

Personnage 2 BABA « le père »

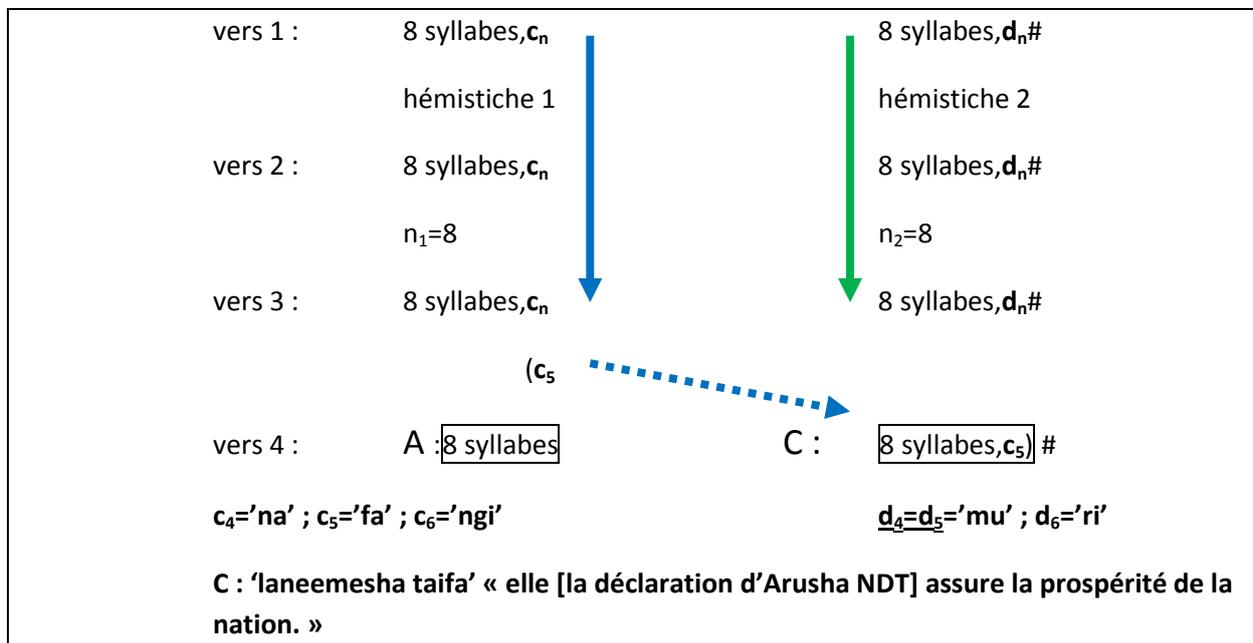
Réponse

Strophe/*ubeti* n (n= 4 à 6) :

SHAIRI 3*(8,**c_n**-8,**d_n**)+

(8,**A**_(strophe/*ubeti*)='Azimio la Arusha'-

8,**C**_(strophe/*ubeti* n,o,p)='laneemesha taifa'#)



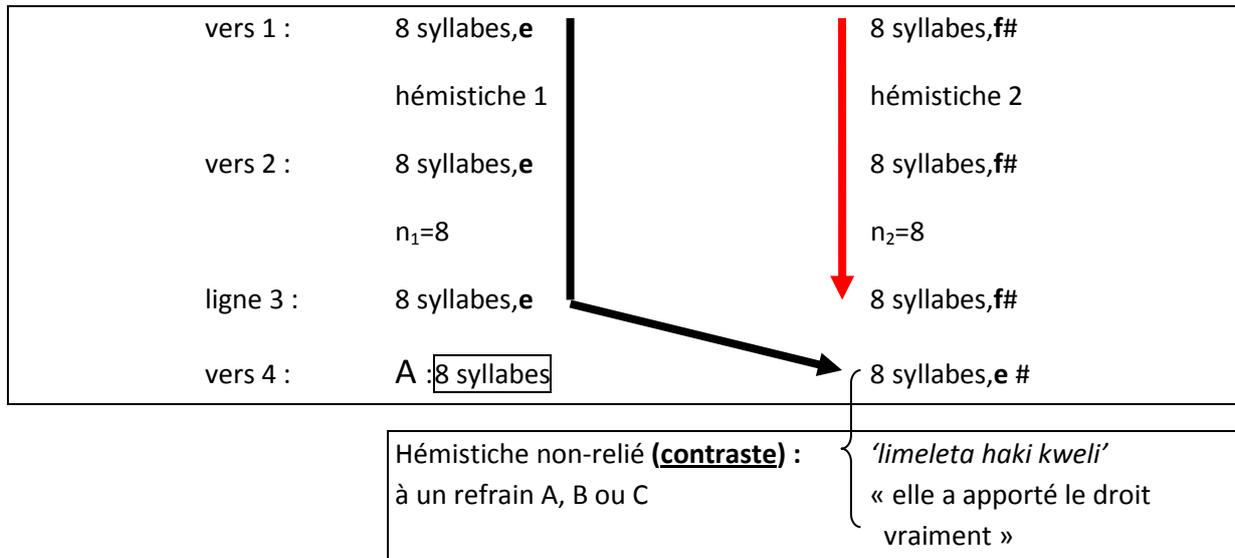
Personnage 1 : MWANA « l'enfant »

Question³¹¹

Strophe/*ubeti* 7 :

SHAIRI 3*(8,e='li'-8,f='ja'#)+

(8,A_(∇strophe/*ubeti*)='Azimio la Arusha'-8,e='li' #)



³¹¹ Nous notons la présence de points d'interrogation à la fin des premier et troisième vers de cette strophe/*ubeti*.

Personnage 2 : BABA « le père »

Réponse

Strophe/*ubeti* o (o= 8 à 11) :

SHAIRI 3*(8, g_o -8, h_o \#)+

(8, $A_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$)='Azimio la Arusha'-

8, $C_{(\text{strophe/ubeti } n,o,p)}$)='laneemesha taifa'#)

vers 1 :	8 syllabes, g_o	↓	8 syllabes, h_o \#
	hémistiche 1		hémistiche 2
vers 2 :	8 syllabes, g_o		8 syllabes, h_o \#
	$n_1=8$		$n_2=8$
vers 3 :	8 syllabes, g_o	↓	8 syllabes, h_o \#
vers 4 :	A : 8 syllabes		C : 8 syllabes \#
	$g_4='ri'$; $g_5='pe'$; $g_6='na'$; $g_6='zi'$		$h_4='nga'$; $h_5='ma'$; $h_6='sa'$; $h_6='a'$



Personnage 1 : MWANA « l'enfant »

Compréhension et adhésion (aux idées du personnage 2)³¹²

Strophe/*ubeti* p (p=12, 13) :

SHAIRI 3*(8,*i_p*-8,*j_p*#)+

(8,**A**_(strophe/*ubeti*)='Azimio la Arusha'-

8,**C**_(strophe/*ubeti* n,o,p)='laneemesha taifa'#)

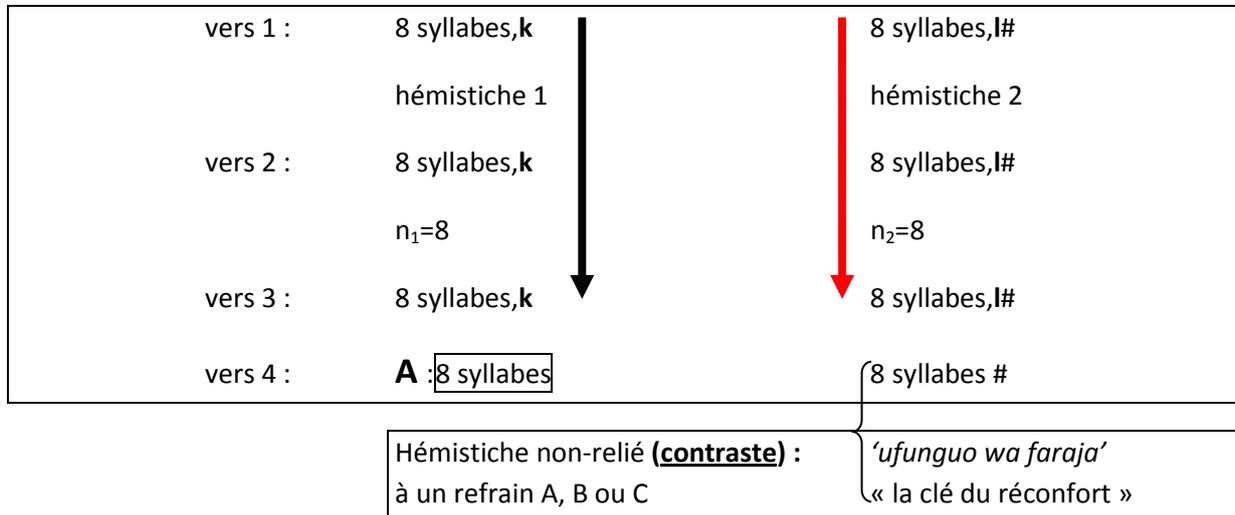
vers 1 :	8 syllabes, <i>i_p</i> hémistiche 1	↓	8 syllabes, <i>j_p</i> # hémistiche 2
vers 2 :	8 syllabes, <i>i_p</i> <i>n₁</i> =8	↓	8 syllabes, <i>j_p</i> # <i>n₂</i> =8
vers 3 :	8 syllabes, <i>i_p</i>	↓	8 syllabes, <i>j_p</i> #
vers 4 :	A : 8 syllabes		C : 8 syllabes #
	<i>i₁₂</i> ='mu'; <i>i₁₃</i> ='ni'		<i>j₁₂</i> ='a'; <i>j₁₃</i> ='ra'

³¹² L'adhésion du personnage 1 aux idées du personnage 2 auquel il posait des questions se manifeste entre autre par le fait que le personnage 1 reprend à l'identique les parties A et C du refrain imparti auparavant à ce personnage 2. Sur le plan sémantique le premier hémistiche de la première strophe/*ubeti* de cette réplique (*ngonjera*) marque aussi l'adhésion du personnage 1 : 'Baba Azimio tamu' « Père la déclaration [d'Arusha NDT] est délicieuse ».

Strophe/*ubeti* 14

SHAIRI 3*(8,k='hi'-8,l='fa'#)+

(8,A_(strophe/*ubeti*)='Azimio la Arusha'-8#)



2. *Ngonjera* didactiques : noms des personnages impliquant une relation de subordination et liste de ces *ngonjera* (premier livre des NGONJERA de l'UKUTA)

Nous donnons ici la liste des noms de ces deux pôles du palabre que sont les personnages 1 et 2. Nous indiquons ici uniquement les *ngonjera* qui correspondent au modèle général question/réponse/adhésion avec comme dénouement une acceptation pleine et entière des idées et opinions du personnage 2 par le personnage 1 :

<u>Personnage 1</u>	<u>Personnage 2</u>	Titre du NGONJERA
MDADISI « le fouineur ³¹³ »	JAWABU « la réponse »	NGONJERA NI KITU GANI/ Qu'est-ce que le <i>ngonjera</i> ?
MWANANCHI « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	CHAMA CHETU CHA TANU/ Notre association la TANU.
RAIA « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	SIASA YA NCHI YETU/ La politique de notre pays.
RAIA « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	MUUNDO WA SERIKALI/ Structure du gouvernement.
RAIA « le citoyen »	(M)WANASIASA « le(s) politicien(s) »	UTUKUFU WA TAIFA/ Grandeur de la nation.
BOZI « l'idiot »	MWANASIASA « le politicien »	MAENDELEO YA NCHI Le développement du pays.
MGENI « l'étranger »	MWENYEJI ³¹⁴ « la personne du pays »	UTUKUFU WA MWALIMU NYERERE Grandeur du <i>mwalimu</i> Nyerere.

³¹³ De manière générale, le nominal en *kiswahili* n'est pas défini par un article et le préfixe nominal n'opère pas de définition de la notion qu'il précède. Le genre masculin ou féminin n'est pas codé par la grammaire du *kiswahili*. *Stricto sensu*, une meilleure traduction de '*mdadisi*' serait « fouineu(r)(se) » car elle fait apparaître l'indistinction générique. Cette remarque est valable pour toutes les autres traductions que nous proposons dans le tableau que nous proposons sous une forme définie et neutre non-marquée, c'est à dire accordée au masculin mais qui pourrait tout aussi bien désigner des hommes ou des femmes dans la grammaire swahilie. Par ailleurs il s'agit uniquement d'un genre grammatical qui n'exclut pas que les notions exprimées par ces nominaux renferment un genre sémantique. Par exemple, une notion comme '*mwanamke*' « la femme » n'a ni genre masculin ni genre féminin sur le plan grammatical, elle est seulement au singulier et classée en classe 1 par ses préfixes nominaux.

³¹⁴ La traduction de '*mwenyeji*' en français la plus économique en nombre de mots serait « l'hôte » dans le sens de personne qui reçoit. Le problème qui nous empêche de choisir cette traduction est la réversibilité du

HOJAJI « celui qui pose une question »	JAWABU « la réponse »	ZAWADI GANI TUMPE ?/ Quel cadeau devons-nous lui faire ?
HOJAJI « celui qui pose une question »	JAWABU « la réponse »	SHEIKH ABEDI KARUME/ Cheikh Abedi Karume.
HOJAJI « celui qui pose une question »	JAWABU « la réponse »	NI NANI SIMBA WA VITA ? Qui est le lion de guerre ?
MKE « l'épouse »	MUME « le mari »	SIASA YA UJAMAA NI NINI ?/ Qu'est-ce que la politique de l' <i>ujamaa</i> ?
RAIA « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	UJAMAA VIJIJINI/ L' <i>ujamaa</i> dans les villages.
MKE « l'épouse »	MUME « le mari »	MKE KUOMBA RUHUSA KWA MUME ³¹⁵ / La demande de permission de l'épouse au mari.
MWANA « l'enfant »	BABA « le père »	SIELEWI AZIMIO/ Je ne comprends pas la déclaration [d'Arusha NDT].
HOJAJI « celui qui pose une question »	MWANASIASA « le politicien »	KUKATA MIRIJA/ Couper les pailles à vin ³¹⁶ .

sens de ce mot en français, en effet « l'hôte » dans le sens de personne qui est reçue correspond précisément au sens du nom du personnage 1 : '*mgeni*'. Ainsi '*mgeni*' et '*mwenyeji*' sont tous deux des « hôtes » dans des sens différents de ce nom en français !

³¹⁵ La relation hiérarchique mari/femme se manifeste ici car la femme a besoin de la permission de son mari pour quitter leur village et se rendre en ville. C'est le titre de ce *ngonjera* : MKE KUOMBA RUHUSA KWA MUME « La demande de permission de la femme au mari ». Cette permission lui sera refusée et la dynamique du *ngonjera* conduira à l'adhésion de la femme à cette interdiction. Le motif de ce refus fait écho à la politique de villagisation de l'*Ujamaa* qui voulait précisément que les gens des villes rejoignent ou fondent des villages dans les campagnes tanzaniennes et non l'inverse.

³¹⁶ La paille (sg *mrija*, pl *mirija*) est un long tube naturel prélevé sur un arbre. Elle sert à boire de l'alcool de fruits variés selon les régions à fermentation traditionnelle, principalement à la campagne. Ici, cette action de succion d'un liquide alcoolique devient l'image de l'exploitation : comme la sangsue, l'exploiteur suce le sang de ses victimes et s'en délecte. L'expression '*kukata mirija*' « couper les pailles à vin » pourraient être traduites moins littéralement par « faisons cesser l'exploitation » mais nous perdriions au passage l'imaginaire de la langue source. Ce champ sémantique de la succion/exploitation est répandu dans la désignation de l'exploitation économique d'un individu ou d'une classe par un(e) autre. Le verbe *kunyonya* « sucer » signifie aussi « exploiter ». Les notions nominales dérivées de cette racine sg '*mnyonyaji*', pl '*wanyonyaji*' désignent le ou les « exploitateur(s) ». La langue française procède de même mais nécessite la qualification du nominal et l'exploiteur sera désigné comme un suceur **de sang**. A nouveau nous nous éloignons de l'imaginaire de la langue source où nous trouvons plus des suceurs **de vin** ou autres boissons fortement alcoolisées dans le rang des exploitateurs du peuple.

MWANAFUNZI « l'élève »	MWALIMU « le maître »	ELIMU YA KUJITEGEMEA/ L'éducation à l'auto-suffisance.
BOZI « l'idiot »	JAWABU « la réponse »	UTAMADUNI NI KITU GANI Qu'est-ce que la culture.
MDADISI « le fouineur »	MWALIMU « le maître »	WIZARA YA ELIMU/ Le ministère de l'éducation.
MWENYE HOFU « le peureux »	JASIRI « le brave »	KUHOFIA MTIHANI/ Craindre un examen.
HOJAJI « celui qui pose une question »	MWANASIASA « le politicien »	SIKUKUU ZA JAMHURI/ Les jours fériés de la République.
MWANANCHI « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	SIKUKUU YA MWUNGANO/ La journée de l'Union.
HOJAJI « celui qui pose une question »	JAWABU « la réponse »	SIKUKUU YA VIJANA/ La journée de la jeunesse.
MWANANCHI « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	NI SABA SABA YA NGAPI ?/ C'est le sept sept de combien ³¹⁷ ?
RAIA « le citoyen »	JAWABU « la réponse »	MALI YETU YA ASILI/ Notre patrimoine originel.
MWANAFUNZI « l'élève »	MWALIMU « le maître »	MAMBO MAWILI KWA BINADAMU/ Deux choses pour l'être humain.
MDADISI « le questionneur »	JAWABU « la réponse »	MAANA YAKE NINI NYAMA YA ULIMI ?/ Quel est le sens de « la chaire de la langue » ?
KIJANA « le jeune »	BABU « le grand-père »	NI YUPI ASIYESHIBA ?/ Quel est celui qui n'est pas rassasié.
HOJAJI « celui qui pose une question »	JAWABU « la réponse »	ULIMWENGU UNA NGUO ?/ Le monde a-t-il des vêtements ?

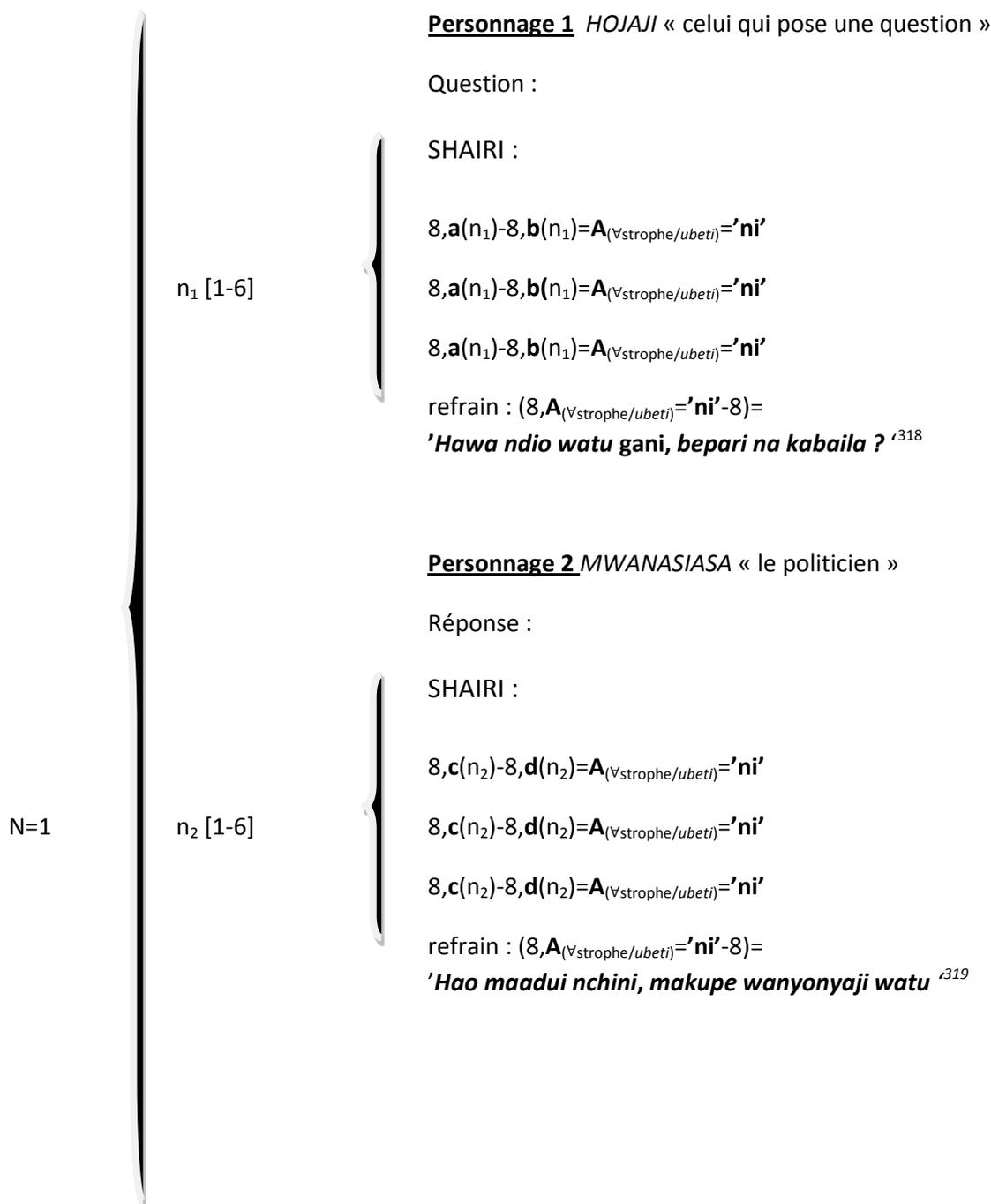
³¹⁷ Le mouvement de libération anticolonial TANU (*Tanganyika African National Union*) a été fondé officiellement le sept du septième mois (juillet) 1954.

3. Liste des *ngonjera* du type didactique implicite

Les *ngonjera* suivant sont du type didactique implicite :

MJINGA « l'ignorant »	MSHAURI « le conseiller »	ADUI YETU UJINGA/ Notre ennemie l'ignorance.
MASKINI « le pauvre »	MSHAURI « le conseiller »	ADUI YETU UMASKINI/ Notre ennemie la pauvreté.
MKONGO « le malade »	MSHAURI « le conseiller »	ADUI YETU MARADHI/ Notre ennemie la maladie.
MKONGO « le malade »	MSHAURI « le conseiller »	NI YAPI MAPISHI BORA ? Quelles sont les meilleures façons de préparer les aliments ?
MWANANCHI « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	UTEKELEZAJI WA AZIMIO/ L'application de la déclaration.

4. *Ngonjera didactique implicite* : actualisation du modèle général dans le cas de « *HAWA NDIO WATU GANI ?* »



³¹⁸ Refrain de la réplique du personnage 1 : « Ceux-ci ce sont quels gens, le capitaliste et le grand propriétaire terrien ? » (ngk49).

³¹⁹ Refrain de la réplique du personnage 2 : « Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des tiques des exploiters des gens » (ngk50).

Mise en scène :

« *Pazia linafungwa. [...] Halafu pazia linafunguliwa* »

« Le rideau se ferme. [...] Ensuite le rideau s'ouvre »

Personnage 2 MWANASI/ASA « le politicien »

Réponse (suite) :

SHAIRI :

$$n_2 [7-9] \left\{ \begin{array}{l} 8, c(n_2) - 8, d(n_2) = A_{(\forall \text{strophe/ubeti})} = 'ni' \\ 8, c(n_2) - 8, d(n_2) = A_{(\forall \text{strophe/ubeti})} = 'ni' \\ 8, c(n_2) - 8, d(n_2) = A_{(\forall \text{strophe/ubeti})} = 'ni' \\ 8, A_{(\forall \text{strophe/ubeti})} = 'ni' - 8 \end{array} \right.$$

Le modèle général laisse la possibilité aux chaînes de rimes $a(n_1)$ et $b(n_1)$ de la question du personnage 1 d'avoir une valeur sonore différente pour chacune de ses strophes/*beti* qui se trouve numérotée par une valeur n_1 prise dans l'intervalle allant de un à six. Il en va de même pour les chaînes de rimes $c(n_2)$ et $d(n_2)$ qui peuvent être différentes dans les neuf strophes/*beti* de la réponse du personnage 2 en fonction de la valeur n_2 prise dans l'intervalle [1-9]. Dans ce ngonjera, c'est effectivement le cas pour les chaînes de rimes à gauche entre les premiers hémistiches de trois premiers vers de chaque strophe/*ubeti* $a(n_1)$ et $c(n_2)$ qui toutes ont une valeur sonore différente en fonction de la strophe/*ubeti* n_1 ou n_2 où elles apparaissent. En revanche, Mathias E. Myampala a choisi d'introduire une grande régularité métrique dans les chaînes de rimes à droite $b(n_1)$ et $d(n_2)$: non seulement ces dernières ont la même valeur dans toutes les strophes/*beti* – ce qui définit la **relation d'identité A omni-strophe** de valeur phonologique $b(n_1) = d(n_2) = A_{(\forall \text{strophe/ubeti})} = 'ni'$ – mais aussi cette relation A porte aussi jusqu'au dernier vers de chaque strophe/*ubeti* où elle passe de la droite à la gauche, c'est-à-dire en syllabe finale du premier hémistiche du quatrième et dernier vers. Cette inversion droite/gauche des chaînes de rimes de valeur sonore /ni/ se réalise systématiquement et indépendamment du contenu phonologique et sémantique variable des quatrième vers. En effet, ces vers sont dans ce cas particulier des refrains. Les six strophes/*beti* du personnage 1 se terminent par le refrain – qui est de manière significative une question – « *Hawa ndio watu gani* [nous soulignons la rime de valeur /ni/ NDT], *bepari na kabaila ?* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 49) « Ceux-ci ce sont quels gens, le

capitaliste et le grand propriétaire terrien ? ». De même pour les six premières strophes/*beti* du personnage 2 qui se terminent par un refrain – ici une réponse à la question, de manière tout aussi significative – différent mais qui comporte encore la rime /ni/ : « *Hao maadui nchi ni* [nous soulignons la rime de valeur /ni/ NDT], *makepe wanyonyaji watu* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 50) ; « Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des tiques des exploiters des gens ». Il y a ensuite une interruption dans la réplique du personnage 2 du fait de la mise en scène qui par un effet de rideau (*pazia*) veut mettre face à face les spectateurs et les trois stéréotypes en costume. Nous symbolisons cette interruption car à la reprise de sa réplique, le personnage 2 ne termine plus ses trois dernières strophes/*beti* par un refrain. Pourtant la relation A est encore respectée et présente : chaque hémistiche à gauche des quatrième vers de ces trois strophes/*beti* se termine par la syllabe /ni/.

DEUXIEME ANNEXE

1. Extraits des archives Mnyampala

Le corpus des archives électroniques de Mathias E. Mnyampala correspond à la copie par nos soins sur support numérique de l'ensemble des tapuscrits et manuscrits de l'auteur conservés par son fils Charles M. Mnyampala. Ce corpus comprend plusieurs œuvres inédites et aussi quasiment tous ses livres publiés chez des éditeurs ou à compte d'auteur, des livrets qui ont quasiment disparu des autres archives.

Localisation

L'ANR SWAHILI met en relation à partir de 2007 des chercheurs impliqués dans les études swahilies. C'est dans ce cadre que je pars en Tanzanie. En France, il n'y a que de très rares livres de Mathias E. Mnyampala disponibles et il s'avère que les bibliothèques de Dar es Salaam ne conservent que ses ouvrages les plus diffusés. Des livres publiés comme le deuxième livre des *ngonjera* sur la déclaration d'Arusha (MNYAMPALA, M., E., 1971) sont quasiment introuvables. Mais à l'université de Dar es Salaam (UDSM), le professeur Mugyabuso M. Mulokozi sait qu'un des fils de Mnyampala détient des documents mais il n'a pas pu le rencontrer. Alors commissaire de police dans le grand Sud tanzanien, à Mtwara, il effectue son service en dehors de sa région d'origine. C'est la règle administrative qui veut réaliser un brassage de populations. Peut-être reviendra-t-il dans sa région d'origine la retraite approchant ? Le professeur me donne le nom de la route qui traverse un quartier de Dodoma où habite Mary Mangwela Mnyampala, la veuve de l'auteur. J'y vais. Je trouve Charles M. Mnyampala, le fils de l'auteur, qui a pris sa retraite comme le prévoyait Mulokozi. Le premier contact est positif et il accepte de me montrer le manuscrit de l'autobiographie inédite de son père. S'en suivront de nombreux déplacements de ma part entre la France et la Tanzanie et la copie exhaustive sur un support numérique des archives de Mathias E. Mnyampala.

Éthique de la recherche de terrain

Cette recherche m'a aussi mis en pratique en face de questions d'éthique impératives. Quel est le statut du fils de Mnyampala dans cette recherche? Qui dispose de droits sur le corpus numérique et lesquels ? La conservation pérenne du corpus est un objectif évident, comment le réaliser ? La pratique de la recherche de terrain en Tanzanie n'est pas encadrée par des règles préétablies, alors que faire ? C'est sur le terrain du droit que nous avons trouvé une solution, Charles M. Mnyampala et moi-même. Nous avons systématiquement signé des accords précisant les conditions d'obtentions du corpus : rémunération, définition des droits de copie et des droits de diffusions. Ces accords veulent protéger les droits des ayants-droits de Mathias E. Mnyampala et les droits du chercheur. Ils ont aussi favorisé une dynamique de confiance propice aux progrès de la recherche. Le dernier contrat dont la copie suit, résume les accords précédents, l'historique de notre recherche et de nos contacts avec Charles M. Mnyampala. Il a été négocié avec lui pour définir les conditions d'exploitation du corpus des archives dans le cadre de ce travail.

1. CONTRAT ENTRE CHARLES M. MNYAMPALA ET MATHIEU ROY

a. Copie du contrat original rédigé en kiswahili

Mkataba kati ya BW. Charles M. MNYAMPALA na BW. Mathieu ROY

Mlengo wa mkataba huu ni kueleza kwa ukamilifu namna za utumiaji bora wa picha za kielektroni zilizomo ndani ya Nyaraka za Mathias E. Mnyampala za Kielektroni. Nyaraka za Mathias E. Mnyampala za Kielektroni zitapewa jina la kifupi la NMMK katika mistari yafuatayo. Maelezo hayo yana nguvu ya kisheria kutokana na Sheria za Kitanzania na Kifaransa kuhusu Hakimiliki na mambo mengine.

Bw. Charles M. Mnyampala anahifadhi hakimiliki zote za nyaraka za Mathias E. Mnyampala, nyaraka hizo ziwe nyaraka halisi au picha zake za kielektroni.

Bw. Mathieu Roy hana hakimiliki yoyote kuhusu nyaraka hizo za kielektroni au halisi.

Utengenezaji wa NMMK:

tarehe

Mathias Eugen Mnyampala alikuwa ni mwandishi, mshairi na mwanasheria maarufu wa Tanzania. Alizaliwa mwaka 18 Novemba 1917, kilichokuwa kitongoji cha Muntundya Ihumwa katika Wilaya ya Chamwino mkoani Dodoma. Alifariki tarehe 8 Juni mwaka 1969, mjini Dodoma.

Charles Mathias Mnyampala ni mtoto wa Mathias Eugen Mnyampala. Alizaliwa tarehe 25 Desemba 1949 mjini Dodoma. Mathias Eugen Mnyampala alimkabidhi mtoto wake Charles Mathias Mnyampala nyaraka zake zote kwa ajili ya kuzihifadhi na kuzilinda. Charles Mathias Mnyampala akafanikiwa katika wajibu huu kuanzia mwaka 1969 mpaka leo mwaka 2011.

Mathieu Jean François Roy alizaliwa mjini Maisons-Alfort, Ufaransa, tarehe ya 31 Desemba 1973. Anaandika tasnifu kuhusu Ushairi na Ujenzi wa Taifa ya Kitanzania katika maandishi ya Mathias Eugen Mnyampala.

Mwaka 2007, Charles M. Mnyampala na Mathieu Roy walikutana mjini Dodoma wakaelewana kuungana katika kuhifadhi nyaraka za Mathias Eugen Mnyampala kwa vizazi na vizazi. Charles M. Mnyampala akihifadhi hakimiliki zote za nyaraka hizo.

Mikataba miwili ilitiwa saina na Charles M. Mnyampala na Mathieu Roy kumruhusu Bw. Mathieu Roy kupiga picha za kurasa zote za nyaraka za Mathias E. Mnyampala. Kazi ilianza mwaka 2007 ikakamilishwa mwaka 2010 kutokana na safari kadhaa za Bw. Mathieu Roy miaka hiyo.

Mikataba hiyo ilimpa Bw. Mathieu Roy uwezo wa kutengeneza NMMK kufikia hali yake ilivyo leo hii.

Bw. Mathieu Roy aliruhusiwa kunukulu nyaraka za Mathias E. Mnyampala kwa sababu za "kumbukumbu" tu wala si kufanya biashara au kwa matumizi mengine bila kuruhusiwa na Charles M. Mnyampala au warithi wake.

Bw. Mathieu Roy anahitaji kutumia NMMK kwa sababu ya kuandika tasnifu yake ya Udaktari.

Mkataba huu unaeleza kwa makini kanuni za utumiaji wa NMMK katika tasnifu ya Udaktari ya Bw. Mathieu Roy kuhusu Ushairi na Ujenzi wa Taifa ya Kitanzania katika maandishi ya Mathias Eugen Mnyampala. Mkataba huu hauhusu kabisa mpango mwingine ambao ungelazimisha kupata kuruhusu kwingine.



MR

Wasifu wa NMMK:

NMMK ni picha za kielektroni na nakala halisi ya nyaraka za Mathias E. Mnyampala. Nyaraka hizo zilipigwa picha na Bw. Mathieu Roy na kupangwa katika folda yenye jina la "Mnyampala" na saizi ya 4,50Go. Katika folda "Mnyampala" kuna folda 42 na faili 1640 tarehe ya 16 Agosti 2011.

Folda zinazokuwa na picha za nyaraka za Mathias E. Mnyampala zilipewa majina hayo na Bw. Mathieu Roy:

Folda 1: "Azimio la Arusha na Maandiko Matakatiifu" yenye picha 61 na folda 1.

Folda 2: "Correspondance avec Julius Nyerere et préface de Nyerere" yenye picha 6.

Folda 3: "Diwani ya Lambert" yenye picha 43 .

Folda 4: "Diwani ya Mnyampala" yenye faili 3 na folda 1 .

Folda 5: "Documents administratifs et infos état civil Mnyampla" yenye picha 10.

Folda 6: "Fasihi Johari ya Mashairi" yenye picha 268 na folda 4.

Folda 7: "Hazina ya Washairi" yenye picha 190 na folda 1.

Folda 8: "Henry de William Faulkner" yenye picha 5.

Folda 9: "Images archives Mnyampala et certificats" yenye picha 124 na folda 2.

Folda 10: "Kito cha Hekima II" yenye picha 29.

Folda 11: "Mahadhi ya Kiswahili" yenye picha 43 na folda 1.

Folda 12: "Maisha ni kugharamia" yenye picha 154 na folda 2.

Folda 13: "Maisha ya Sheikh Amri Abedi Kaluta" yenye picha 67 na folda 1.

Folda 14: "Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi" yenye picha 54 na folda 2.

Folda 15: "Mashairi ya Vidato" yenye picha 68 na folda 1.

Folda 16: "Mtemi Mazengo images et brochure" yenye picha 63.

Folda 17: "Ngonjera za Ukuta I" yenye picha 104.

Folda 18: "Ngonjera za Ukuta kitabu cha pili" yenye picha 51 na folda 1.

Folda 19: "Taaluma ya Kiswahili" yenye picha 220 na folda 4.

Folda 20: "Ufasaha wa Kiswahili" yenye picha 48 na folda 1.

Folda 21: "Ugogo na ardhi yake" yenye picha 27.

Masharti kuhusu utumiaji wa NMMK:

Bw. Charles Mathias Mnyampala anahifadhi hakimiliki zote za nyaraka za baba yake Mathias E. Mnyampala.

Bw. Mathieu Roy alipewa haki ya kupiga picha za nyaraka hizo na kuzihifadhi kwenye mfumo wa kielektroni tu. Bw. Mathieu Roy alilipa ada kwa Bw. Charles M. Mnyampala kwa nakala hizo bila kupata hakimiliki yoyote juu ya matini na miswada kama ilivyotajwa hapo juu. na hakimiliki kubakia Bw. Charles M. Mnyampala.

Bw. Mathieu Roy hana haki yoyote ya kuwasilisha picha hizo kwa jumla kwa watu wengine.

Bw. Charles M. Mnyampala ana haki ya kumwuliza Bw. Mathieu Roy kuzifuta picha hizo zote na NMMK zote bila kumpa sababu nyingine.



Kanuni kwa utumiaji bora wa NMMK katika tasnifu ya Udaktari wa Bw. Mathieu Roy kuhusu kazi ya kishairi ya Bw. Mathias E. Mnyampala:

Bw. Mathieu Roy anaweza kutumia vipande vifupi vya mistari iliyomo ndani ya matini ya NMMK kwa ajili ya kazi yake ya tasnifu tu.

Ataruhusiwa kuvitafsiri kwa lugha ya Kifaransa vipande hivyo.

Kwa sababu Bw. Mathieu Roy hatakuwa na budi ya kuwawasilisha tasnifu hiyo kwa Wakurugenzi wake wa kazi, Bw. Gilles Delouche na Bw. Alain Ricard na wanachama wa mpango wa Udaktari wachache wengine (idadi yao isizidi watu wanne) watakaohitajiwa, picha za nyaraka zitakazokuwemo ndani ya tasnifu hiyo hazitaweza kuzidi asilimia kumi (10%) ya nambari ya picha za folda zilizobainishwa kabla yake kutoka folda nambari 1 yenye jina la "Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu" mpaka folda nambari 21, jina lake "Ugogo na ardhi yake". Asilimia hizo kumi za picha zinahesabiwa folda kwa folda kama ilivyoelezewa kabla yake, si kutokana na nambari ya picha kwa jumla katika folda kuu yenye jina la "Mnyampala".

Bw. Mathieu Roy ataweka mkataba huu katika tasnifu yake pamoja na tafsiri yake ya Kifaransa akawaelezea kwa makini wasomaji wa kazi yake waliobainishwa kabla yake (Wakurugenzi wawili na wasomaji wengine (idadi isizidi wanne) kwamba yeye Bw. Mathieu Roy hakuruhusiwa kuwasilisha NMMK kwa jumla na kuwa asilimia kumi ya folda 1 mpaka 21 ya NMMK zilizomo ndani ya nyaraka za tasnifu yake haziruhusiwi kusomesha na watu wengine. Kwa hivyo, Bw. Mathieu Roy ataomba Wakurugenzi wake tasnifu yake ihifadhiwe kwa siri na ipigwe chapa au kuwasilishwa katika mtandao (internet) bila kuwemo mwa picha yoyote kutoka NMMK.

Folda 13: "Maisha ya Sheikh Amri Abedi Kaluta" ilipigwa chapa kwa Ahmadiyya Press mwezi wa nane mwaka 2011. Kwa sababu hiyo Bw. Mathieu Roy atasaidia kufanikiwa kwa mpango huo kwa kutotumia folda hiyo ndani ya tasnifu yake. Walakini ataweza kutumia kitabu kilichokuwa kimepigwa chapa na Ahmadiyya Press kufuatana na kanuni, masharti na sheria vya kawaida vinavyohusu kazi za vyuo vikuu.

Bw. Mathieu Roy atahifadhi NMMK katika mfumo wake binafsi ya kielektroni.

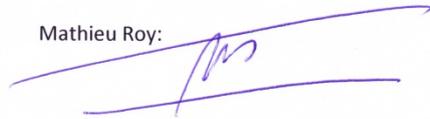
Ikiwa mistari iliyomo katika mkataba huo ina maana nyingi na utofauti katika kuzifahamu, maana halisi itakuwa maana ambayo ni bora zaidi kwa Charles M. Mnyampala, si bora zaidi kwa Bw. Mathieu Roy au mtu mwingine mwenye uhusiano rasmi na NMMK.

Mkataba huu umetiwa saini kisheria. Shida ikitokea, mahakama ya Tanzania au Ufaransa zitakuwa na uwezo wa kuchunguza, kusuluhisha na kuamua kuhusu shida hiyo. Uamuzi wa kwanza kuchukuliwa utakuwa ni uamuzi halisi utakaokubaliwa na mahakama itakayokuwa inasikiliza usuluhishi huo.

Dar es Salaam, 16 Agosti 2011.


Charles M. Mnyampala:

Mathieu Roy:



mkataba una kurasa tatu na maneno 1247 (salihisho moja kTK uk.1)



MR

b. Traduction en français

Première page :

Contrat entre M. Charles M. MNYAMPALA et M. Mathieu ROY

Le but de ce contrat est d'expliquer de manière complète, les meilleurs usages des photographies numériques qui sont dans les archives électroniques de Mathias E. Mnyampala. Les archives électroniques de Mathias E. Mnyampala seront désignées ci après par la forme courte NMMK. Ces explications ont force de loi suivant les lois tanzaniennes et françaises au sujet du copyright et d'autres choses.

M. Charles M. Mnyampala conserve tous les copyrights des archives de Mathias E. Mnyampala, que ces archives soient les archives réelles ou leurs photographies numériques.

M. Mathieu Roy n'a pas de copyright sur ces archives électroniques ou réelles.

La réalisation des NMMK

Mathias Eugen Mnyampala était un écrivain, un poète et un juriste célèbre de Tanzanie. Il est né l'année³²⁰ 18 novembre 1917 dans l'ancien quartier de Muntundya à Ihumwa dans le secteur de Chamwino, district de Dodoma. Il est décédé le 8 juin 1969 dans la ville de Dodoma.

Charles Mathias Mnyampala est le fils de Mathias Eugen Mnyampala. Il est né le 25 décembre 1949 dans la ville de Dodoma. Mathias Eugen Mnyampala a confié à son fils Charles Mathias Mnyampala l'ensemble de ses archives afin qu'il les conserve et les protège. Charles Mathias Mnyampala a réussi dans cette responsabilité de l'année 1969 jusqu'à aujourd'hui en 2011.

Mathieu Jean François Roy est né dans la ville de Maisons-Alfort, en France, le 31 décembre 1973. Il écrit une thèse au sujet de la poésie et de la construction nationale tanzanienne dans les écrits de Mathias Eugen Mnyampala.

³²⁰ Correction manuscrite : « la date ».

En 2007, Charles M. Mnyampala et Mathieu Roy se sont rencontrés dans la ville de Dodoma et convinrent de s'associer pour la conservation des archives de Mathias Eugen Mnyampala de génération en génération. Charles M. Mnyampala conservant l'ensemble des copyrights de ces archives.

Deux contrats ont été signés par Charles M. Mnyampala et Mathieu Roy pour autoriser Mathieu Roy à prendre en photo toutes les pages des archives de Mathias E. Mnyampala. Le travail a commencé en 2007 et a été achevé en 2010 en fonction de plusieurs voyages de Mathieu Roy ces années-là.

Ces contrats ont donné à Mathieu Roy la possibilité de réaliser les NMMK jusqu'au stade atteint aujourd'hui-même.

M. Mathieu Roy a été autorisé à copier les archives de Mathias E. Mnyampala pour des raisons de « mémoire » seulement et non pas pour une activité commerciale ou d'autres usages sans être autorisé par Charles M. Mnyampala ou ses héritiers.

M. Mathieu Roy a besoin d'utiliser les NMMK pour écrire sa thèse de doctorat.

Ce contrat explique avec soin les règles de l'utilisation des NMMK dans la thèse de doctorat de Mathieu Roy au sujet de la poésie et de la construction nationale tanzanienne dans les écrits de Mathias Eugen Mnyampala. Ce contrat ne concerne absolument pas un autre projet qui devrait obtenir une autre autorisation.

Page 2 :

Description des NMMK

Les NMMK sont des photographies numériques et la copie réelle des archives de Mathias E. Mnyampala. Ces archives ont été prises en photo par M. Mathieu Roy et rangées dans un dossier nommé 'Mnyampala' d'une taille de 4,50Go. Il y a dans le dossier 'Mnyampala' 42 dossiers et 1640 fichiers en date du 16 août 2011.

Les fichiers qui contiennent des photos des archives ont été appelés ainsi par M. Mathieu Roy :

Dossier 1: "Azimio la Arusha na Maandiko Matakatiifu" qui a 61 photos et 1 dossier.

Dossier 2: "Correspondance avec Julius Nyerere et préface de Nyerere" qui a 6 photos.

Dossier 3: "Diwani ya Lambert" qui a 43 photos.

Dossier 4: "Diwani ya Mnyampala" qui a 3 fichiers et 1 dossier.

Dossier 5: "Documents administratifs et infos état civil Mnyampla" qui a 10 photos.

Dossier 6: "Fasihi Johari ya Mashairi" qui a 268 photos et 4 dossiers.

Dossier 7: "Hazina ya Washairi" qui a 190 photos et 1 dossier.

Dossier 8: "Henry de William Faulkner" qui a 5 photos.

Dossier 9: "Images archives Mnyampala et certificats" qui a 124 photos et 2 dossiers.

Dossier 10: "Kito cha Hekima II" qui a 29 photos.

Dossier 11: "Mahadhi ya Kiswahili" qui a 43 photos et 1 dossier.

Dossier 12: "Maisha ni kugharamia" qui a 154 photos et 2 dossiers.

Dossier 13: "Maisha ya Sheikh Amri Abedi Kaluta" qui a 67 photos et 1 dossier.

Dossier 14: "Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi" qui a 54 photos et 2 dossiers.

Dossier 15: "Mashairi ya Vidato" qui a 68 photos et 1 dossier.

Dossier 16: "Mtemi Mazengo images et brochure" qui a 63 photos.

Dossier 17: "Ngonjera za Ukuta I" qui a 104 photos.

Dossier 18: "Ngonjera za Ukuta kitabu cha pili" qui a 51 photos et 1 dossier.

Dossier 19: "Taaluma ya Kiswahili" qui a 220 photos et 4 dossiers.

Dossier 20: "Ufasaha wa Kiswahili" qui a 48 photos et 1 dossier.

Dossier 21: "Ugogo na ardhi yake" qui a 27 photos.

Termes de l'utilisation des NMMK

M. Charles Mathias Mnyampala conserve tous les copyrights des archives de son père Mathias E. Mnyampala.

M. Mathieu Roy a reçu le droit de photographier ces archives et de les conserver dans un système électronique seulement. M. Mathieu Roy a payé des frais à M. Charles M. Mnyampala pour ces archives sans obtenir aucun copyright sur les textes et les manuscrits comme il a été dit ci-dessus et que les copyrights restaient à M. Charles M. Mnyampala.

M. Mathieu Roy n'a aucun droit de transmettre ces photos dans leur ensemble à d'autres personnes.

M. Charles M. Mnyampala a le droit de demander à M. Mathieu Roy d'effacer toutes ces images et toutes les NMMK sans lui donner de raison supplémentaire.

Page 3 :

Règles du meilleur usage des NMMK dans la thèse de doctorat de M. Mathieu Roy au sujet du travail poétique de M. Mathias E. Mnyampala

M. Mathieu Roy peut utiliser de courts extraits des lignes qui sont dans les textes des NMMK en raison de son travail de thèse uniquement.

Il sera autorisé à traduire en français ces extraits.

Parce que M. Mathieu Roy n'aura pas d'autre alternative que de communiquer cette thèse à ses directeurs de travail, M. Gilles Delouche et M. Alain Ricard et un petit nombre d'autres membres du projet de doctorat (dont le nombre ne dépassera pas quatre) qui seront requis, les photos des archives qui seront dans cette thèse ne pourront dépasser dix pour cent (10%) du nombre de photos des dossiers qui ont été décrits avant depuis le dossier numéro 1 intitulé « Azimio la Arusha na Maandiko Matakafifu » jusqu'au dossier numéro 21, son nom est « Ugogo na ardhi yake ». Ces dix pour cent de photos sont comptés dossier par dossier comme il est expliqué avant, ce n'est pas à partir du nombre total de photos dans le fichier principal nommé « Mnyampala ».

M. Mathieu Roy mettra ce contrat dans sa thèse avec sa traduction en français et il expliquera avec soin aux lecteurs de son travail qui ont été décrits avant (deux directeurs et d'autres lecteurs (que leur nombre ne dépasse pas quatre) que lui M. Mathieu Roy n'a pas été autorisé à transmettre les NMMK dans leur ensemble et que les dix pour cent du dossier 1 à 21 des NMMK qui sont dans les annexes de sa thèse n'ont pas été autorisés à être lus par d'autres personnes. Par conséquent, M. Mathieu Roy sollicitera auprès de ses directeurs que sa thèse soit conservée en secret et qu'elle soit imprimée ou transmise dans le réseau (internet) sans la présence d'aucune photos des NMMK.

Le dossier 13 : « Maisha ya Sheikh Amri Abedi Kaluta » a été publié par les presses de l'Ahmadiyya au mois d'août 2011. Pour cette raison M. Mathieu Roy aidera au succès de ce projet en n'utilisant pas ce dossier dans sa thèse. Néanmoins il pourra utiliser le livre qui a été imprimé par les presses de l'Ahmadiyya en fonction des règles, des termes et des lois habituelles qui concernent le travail des universités.

M. Mathieu Roy conservera les NMMK dans son système électronique privé.

Si les lignes de ce contrat avaient plusieurs interprétations et une différence dans leur compréhension, l'interprétation réelle sera l'interprétation la plus favorable à M. Charles M. Mnyampala et non pas la plus favorable à M. Mathieu Roy ou une autre personne ayant une relation officielle aux NMMK.

Ce contrat a été signé légalement. Si une difficulté advenait, les tribunaux de Tanzanie et de France auraient capacité à l'examiner, à lui donner une solution et à décider à propos de cette difficulté. La première décision à être prise sera la décision réelle qui sera acceptée par le tribunal qui écoutera cette solution.

Dar es Salaam, 16 août 2011

Signatures manuscrites

Charles M. Mnyampala

Mathieu Roy

ce contrat a trois pages et 1247 mots (une correction à la page 1)

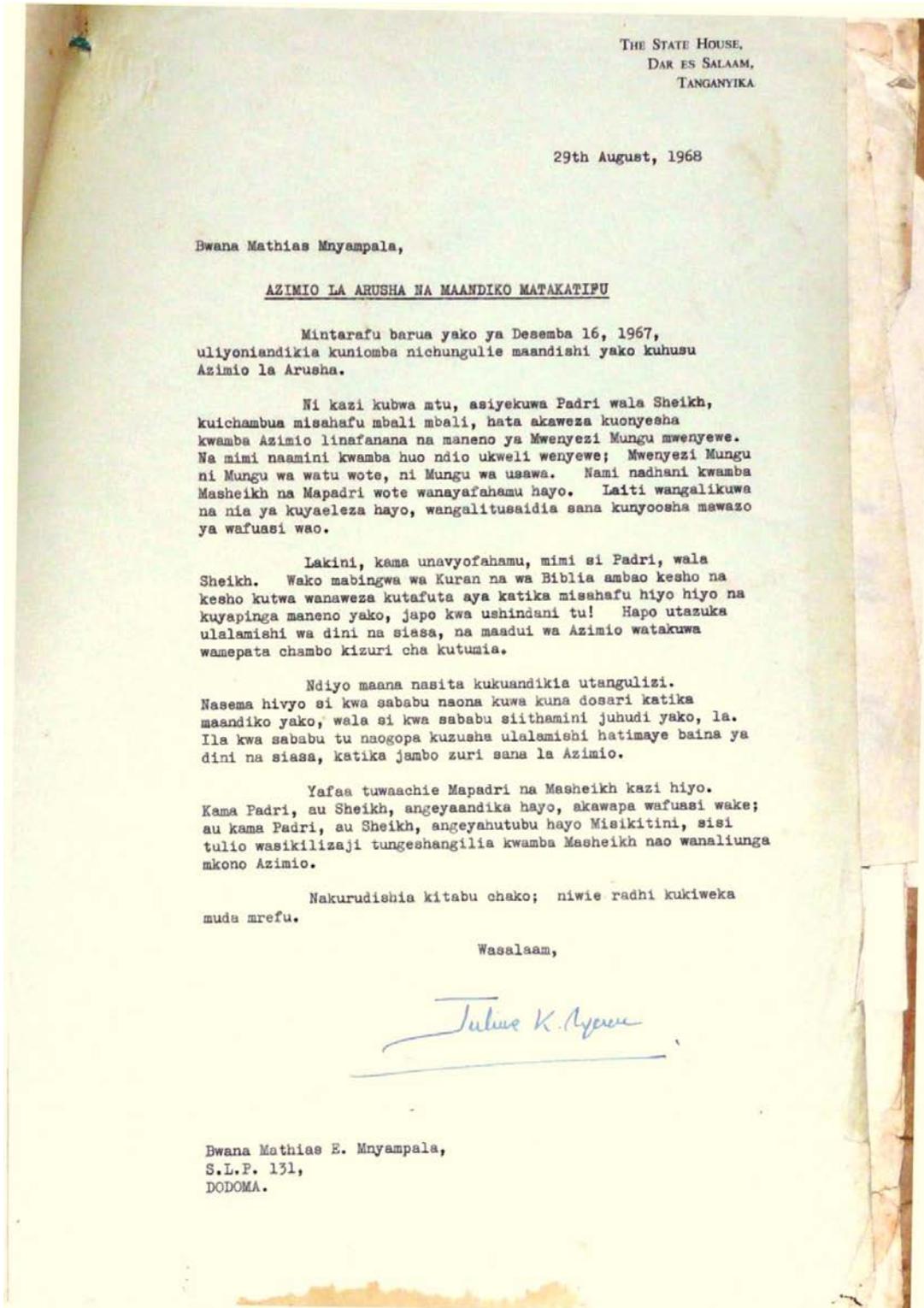
2. AVERTISSEMENT

Les archives de Mathias E. Mnyampala sont sous droit d'auteur. Nous ne sommes pas autorisés à les communiquer dans cette version de la thèse destinée à une diffusion publique sur internet.

3. AZIMIO LA ARUSHA NA MAANDIKO MATAKATIFU (ALA)

ala_jkn0

Lettre du président Julius K. Nyerere du 29 août 1968 au sujet du manuscrit d'*Azimio la Arusha na Maandiko Matakatiifu*



4. DIWANI YA MNYAMPALA (Poèmes de MARY MANGWELA MNYAMPALA)

mangwela5 (Njozi ya Mawe Matatu)

Lettre au secrétaire régional de *Kiongozi*, le journal de l'église catholique datée du 17 mai 1958

From: Bi. Mary Mangwela,
Shauri-Moyo Quarters,
P.O. Box 44,
DODOMA.
17th May, 1958.

~~The Editor~~

The Secretary,
"KIONGOZI",
The East African Swahili Newspaper,
P.O. Box 514,
T A B O R A.

Bwana Katibu,

Ahsante sana kwa barua yako adhim na kama ilivyo haja ya kutaka kujua juu ya swali lako kwa shairi langu la "NJOZI YA MAWE MATATU". Hivi sasa nakutafsiria maana hasa ya shairi langu. Majibu ni kama hivi hapo chini yafuatayo:-

1. Ni zile Kura tatu zilizoleta mgogoro kwa ajili ya uchaguzi wa Washauri katika Lejiko (Legislative Council) Dar es Salaam.
2. Ni zile at ati zilizomo katika nyoyo za watu wote wa mataifa matatu juu ya Serikali ya Mseto katika nchi ya Tanganyika.
3. Ni zile patashika tatu za vyama vilivyopo katika nchi - TANU, UTP na TFL. Kiini hasa ni kama hapo juu kwenye No. 1 ya "Kura tatu"

Si mshindani wa jambo lo lote. Hivi sasa wanitia wasi wasi na mashaka makuu kwa maulizo yako. Lakini ni lazima niseme kweli yangu wazi - ukilitoa ama kulitupa kapuni hii ni hiari yako Mheshimiwa.

Ningependa kuleta mashairi mengine ya aina mbali - mbali bali nina wasi wasi kuyaleta.

Mimi wako mtii na mnyenyekevu,
TUMSIFU YESU KRISTU!!!

MARY MANGWELA.

5. HISTORIA YA MAISHA YA MTEMI MAZENGO WA DODOMA (MMD)

Le corpus MNNK comprend le tapuscrit de cette biographie du chef traditionnel des *Wagogo*, qui porte le titre de *Mtemi*. Le *Mtemi Mazengo wa Mvumi* était un contemporain de Mathias E. Mnyampala et était au pouvoir au moment de l'indépendance et de la prise de fonctions de Julius Kambarage Nyerere en tant que président du Tanganyika en 1961 puis de la Tanzanie en 1964. Dans les deux cas, l'approbation du *Mtemi* a été manifestée dans des cérémonies officielles d'investiture (le 9/12/1962 et le 1/10/1965) en Ugogo en présence de Nyerere à qui il remettait des objets honorifiques *gogo* comme la veste en peau de léopard, la cape ou le bouclier. Comme Nyerere, le *Mtemi Mazengo* était par ailleurs un membre éminent de la TANU, la *Tanganyika African National Union*. Le mouvement de résistance et d'indépendance national du Tanganyika. Le livre a été publié à compte d'auteur et nous n'avons pas eu accès à un exemplaire complet mais des photocopies. Le tapuscrit est donc la source la plus complète en l'état. Nous avons aussi copié des photographies de valeur sur le plan historique.

mmd_pic1



Investiture de Julius Kambarage Nyerere en pays *gogo* par le Mtemi Mazengo wa Mvumi wa Dodoma. S'agit-il de la première en 1962 ou de la deuxième en 1965 ?

mmd_pic2



Investiture à un moment différent de mmd_pic1 de Julius K. Nyerere par le Mtemi Mazengo wa Mvumi wa Dodoma. Le cadre et les objets remis sont différents.

6. MASHAIRI YA VIDATO (MYV)

myv18 (traduction du poème)

« La revue en kiswahili »

1. S'ils composent des 'entailles', de rimes pour les changer,

La langue orne-la de bijoux, de la meilleure et plus haute qualité³²¹,

IL N'Y A PAS d'autre fleuve, qui jaillirait en double !

LE GUIDE³²² c'est lui la richesse, la revue en *kiswahili*.

2. SI l'espoir est un secours, qui aide la nation,

Écrire un *kiswahili*, élégant et de qualité,

IL N'Y A PAS mieux que celle-ci, par la générosité du banquet !

LE GUIDE c'est lui la vision, la revue en *kiswahili*.

3. SI tu t'en assures³²³, quel est le journal qui la dépasse ?

Par le programme et les pages, le soutien de l'UKUTA³²⁴,

IL N'Y EN³²⁵ A PAS si ce n'est du fautif, des journaux contrariants,

LE GUIDE³²⁶ c'est lui l'étoile, la revue en *kiswahili*.

³²¹ L'adjectif invariable « *bora* », « meilleur » est répété deux fois et « *aali* » ; « excellent, de la plus haute qualité » vient à la suite qualifier ces « bijoux » ; « *vito* ».

³²² C'est notre traduction en français du nom de la revue KIONGOZI où était réservée une place de choix pour les compositions poétiques. Selon les accords grammaticaux en *kiswahili* – qui différencient l'animé de l'inanimé – le mot revêt tour à tour les deux sens qu'il possède en *kiswahili* : « direction (inanimée) » ou « directeur (trice) (animé) » (TUKI, 2004 : 174). Le mot français « guide » présente aussi cette bivalence entre objet animé « le (la) directeur (trice) » ou inanimé, en particulier un livre ou un manuel où l'on prend des directives.

³²³ La phrase « *utapiga defa* » signifie littéralement « tu feras deux fois le tour ».

³²⁴ *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* (UKUTA), association nationale des poètes.

³²⁵ « HAKUNA » qui est répété conformément au motif des MASHAIRI YA VIDATO sur le premier hémistiche du troisième vers signifie « Il (le lieu ou l'espace – de manière plus abstraite 'la localisation') n'a pas ». Pour des raisons de compréhensibilité de l'énoncé en langue cible (français) nous devons varier et rajouter des éléments grammaticaux autour de ce noyau de base qui signifie littéralement « IL N'Y A PAS ». Ici nous écrivons « il n'y EN a pas » ce qui est à la fois une nécessité pour la compréhension du texte en français, un ajout de sens et une dérogation au motif répétitif des MASHAIRI YA VIDATO.

4. S'ils veulent recevoir, de nos expressions les techniques,
 De la langue pure, comme la myrrhe et précieuse,
 IL N'Y EN A PAS mais³²⁷ des confuses, qui ne font pas parler d'elles !
 LE GUIDE c'est lui l'éloquent, la revue en kiswahili.
5. S'ils attendent le mortier, qui pile proprement,
 Qui nettoie le blé³²⁸, et ses épis tambourins³²⁹,
 IL N'Y A PAS de journal « soigné », qui décrive la langue !
 LE GUIDE c'est lui qui est propre, la revue en *kiswahili*.
6. S'ils vantent les mérites de la belle-soeur, les pages des femmes,
 Actives de la région, pour que le genre féminin se réveille,
 IL N'Y EN A PAS même une poignée, qui n'arrive au *Guide!*
 LE GUIDE c'est lui l'unique, la revue en *kiswahili*.
7. Si besoin est qu'ils soient cultivés, qu'ils participent à notre langue,
 Et que tu écrives un article, une discussion à cet effet,
 IL N'Y A PAS d'autre qui surgisse, de chaque matière et d'écrivains !
 LE GUIDE c'est lui le Bijou³³⁰, la revue en *kiswahili*.

³²⁶ L'accord grammatical « *ndiye* » montre que le mot swahili « *kiongozi* » réfère à un être animé. S'agissant aussi *d'une* revue (d'un mot de genre féminin donc) dans d'autres lignes finales des strophes/*beti* du poème nous utilisons la traduction « la directrice » qui fait le lien avec l'objet revue auquel elle donne le nom.

³²⁷ « *hakuna bali* » signifie littéralement « il n'y a pas au contraire » avec l'idée sous-jacente qu'il n'y a pas mieux que cette revue et que le reste est « *tata* » : « désordre, confusion, problème ».

³²⁸ « *nganu* » est une orthographe alternative à « *ngano* » : « blé »

³²⁹ « *dafi* » le « tambourin » : s'agit-il du fait que l'épi de blé est fait de rangées d'épillets comme le tambourin de cymbalettes ? S'agit-il aussi de rappeler le rythme imposé par le mortier lorsqu'il pile les épis comparés alors par la forme – mais aussi par l'usage – à cet instrument de musique ? (Cf TUKI, 2004 : 80)

8. S'ils veulent prendre part, à d'élégantes formules,
De la langue et de l'avantage, connaître les techniques,
IL N'Y EN A d'autre en réalité, et qui dévoile les énigmes !
LE GUIDE tu y viendras³³¹, la revue en *kiswahili*.
9. S'ils désirent la possibilité, de connaître l'écriture,
Et d'avoir le savoir, le *kiswahili* tenant le vent,
IL N'Y A PAS d'autre délivrance³³², les autres sont un humble recours³³³ !
LE GUIDE c'est lui le parfum, la revue en *kiswahili*.
10. S'ils cherchent la querelle³³⁴, faisant surgir les discussions,
La poésie et l'écriture, et un ample discours,
IL N'Y A PAS d'autre apparition, de modèles et d'exemples !
LE GUIDE c'est lui la référence, la revue en *kiswahili*.
11. S'ils veulent des paroles, serties de pierres précieuses,
L'harmonie et la correspondance, par l'équilibre de la poésie,
IL N'Y A PAS d'autre que celle-ci, les autres ne sont pas fameuses !
LE GUIDE c'est lui le beau, le revue en *kiswahili* !

³³⁰ « *jasi* » désigne littéralement « boucle d'oreille » Cf LENSELAER (1983 : p.159)

³³¹ « *utatua* » signifie littéralement « tu te poseras, tu t'arrêteras ».

³³² « *kuzindua* » est un verbo-nominal de la classe 15 qui signifie « inaugurer, désensorceler, réveiller en sursaut ». Nous tentons un sens en français qui réunisse les trois du *kiswahili*.

³³³ « *ulalamishi* » signifie « prière » Cf LENSELAER (1983 : p.255) une demande de pardon que l'auteur semble placer en contraste avec « *kuzindua* » dont le sens est explicité dans la note précédente.

³³⁴ Le nominal swahili *ubishi* « querelle » est de même signification que le nominal gogo *ngonjera*. C'est le moteur du discours, du palabre et de l'écriture poétique dans ces cas précis.

12. S'ils veulent l'habileté, à confectionner une revue,

Et un expert pour corriger, mettre en ordre le journal,

IL N'Y EN A PAS qui soit délicate, un correcteur de manuscrits !

LE GUIDE c'est lui le bouquet, la revue en *kiswahili*.

2. Archive audio

KISWAHILI !!

Référence dans le fichier d'archive audio :

kiswahili (disque Bleu_Piste2_6m53_12m20)

3. Archive vidéo

Mission à Dodoma, 2009, entretiens avec Charles M. Mnyampala au sujet du sens du mot « ngonjera » en cigogo et en kiswahili

Première séquence VID_CMM (entretiens avec Charles Mnyampala)

Référence dans le fichier d'archive vidéo :

VID_cmm1

TT_cmm1 (Transcription et traduction intégrales)

Kiswahili et **Cigogo** [en caractère gras NDT] :

CHARLES :

« Je umetaka kujua 'ngonjera' kama ni kweli inatoka kwenye asili ya Kigogo, neno lililotolewa kutoka ruga ya Kigogo na Marehemu Hayati Mathias Mnyampala ambaye ni baba yangu. Nimetoa mfano tu kwa neno hilo linavyotumika kwa lafudhi ya Kigogo. Natoa mfano wa kwanza inasema kama vile mtu anasema ... sema HIVI : **'nthaule, walalonjelwa, siulihulika wina ngonjera du'**. Akiwa na maana hivi : « Vipi, unapoambiwa, hausikii una ubishi tu ». Nichukue lile la kwanza **'nthaule'** maanake « vipi » **'walalonjelwa'** « unapoambiwa », **'siulihulika'** « hausikii », **'wina ngonjera du'** « una ubishi tu ». Mfano mwingine inaweza nikatoa, ee wanasema kwamba : **'ulecee kungonjera ane'** maana yake kwamba « acha kunibishia mimi ». **'Ulechee'** maanake « acha », **'kungonjera'** « kunibishia », **'ane'** « mimi ». Kuna mwingine mfano kama huo huo wa tatu : »

MATHIEU :

« - sawa, na kama unataka kuweka neno la 'ngonjera' katika kamusi ungesema nini ? »

CHARLES :

« -Katika kamusi, liko katika, kama jinsi lilivyotafutiliwa katika kamusi ya Kiswahili ? Maana yake ni ... kwamba ni mashairi. Ni mashairi ambayo watu wanaweka kichwani na pia sema ambayo yanafanya elim, yanaelimisha lakini sana sana hiyo ngonjera ni kwamba mtu wanapo wawili au wengi kama jinsi ilivyoandikwa kwenye kamusi. Na wanapozungumza hayo mashairi sana sana utakuta kwamba yako katika sehemu mbili. Mojawapo katika mashairi hayo, yako katika sehemu ya kwanza inaweza kuwa katika ubishi lakini ubishi ambao unataka kuelimishwa : yuko mmoja anabisha na mwingine anaelimisha, mwingine anabisha na mwingine anaelimisha. Baada ya pale, huyo aliyekuwa anambisha anakuwa ameelimika ameshaiELEWA vizuri na amekuwa hapo wanakuwa wameshakuwa pamoja kwamba ameelimika. Nyingine ni kwamba anauliza. Katika kuuliza unataka kujua. Sasa katika kuuliza kule anaweza kuendelea kuuliza na huku anajibiwa ameelekezwa, anauliza huku anajibiwa anaelekezwa mpaka anaelewa na katika kuelewa anafurahi. Kwa hiyo katika ngonjera mbili za ushairi utakuta kwamba sana sana ni kwamba ni mtu anabisha ili apate kujua au anauliza ili apate kujua na mwishilizo wake ni kwamba analewa na wanakuwa pamoja na haya mashairi huwa yanazungumziwa hadharani yakitoka katika kichwa mtu anaweka mashairi yale kichwani. Sasa unaposimama pale katika majukwaa kama uko katika sherehe wale wanaosikiliza wanaelimika pia. Wanapata hali halisi ya kile kinachozungumziwa pale wanapobishana wale wanapata pia wanaelewa wanapoulizana wanaelewa mpaka panapokuwa pamemalizika kwamba wao wanapokuwa wameshamaliza kuelewa, kuelelishana hata wale walioko pale walioko wanaangalia wanasikiliza mashairi hayo ambayo yanatoka kwenye vichwa vya hao yaonyesha mifano wakati wanapo... wanapokuona yazungumza yale mashairi kwa mikono na nini ? Kama mtu anayeongea tu wakiwa binaadamu ambao wanaongewa, wanaulizana na wanabishana mpaka wanapata elimu na ile elimu inawafikia wale walioko pale. Pili, nyingine sio lazima kwamba wawe wawili, watatu anaweza kuwa mmoja, huyo mmoja anaweza akasimama hadharani akaizungumzia jambo kwa wale wanosikiliza pale kutoka kichwani kwake pia anazungumza hivyo anawaelimisha pia wale walioko pale katika mhadhara ule au katika sehemu ile ya shehere, watu wanaelimishwa kwa sababu kuna hayo mashairi yanayofungua, yanayonthungwa kuwa ni elimu kwa wale ambao waliwahi kuhudhuria katika sehemu hiyo ya kuwasikiliza hata sana sana ni sherehe mbali mbali ya kisiasa, ya kijamii mbali mbali mahospitali yanaweza

kuzungumzia hata UKIMWI³³⁵ wakaelezea habari mbali mbali kwamba huyo aelewe mambo hayo na huyo amweleze hivi mpaka mwishoni ana? a o kweli UKIMWI unaua kwa sababu bila kufuata kinga? hivi hivi hivi. Basi mtu anaelewa na hao ambao waliozungumza hapa wameelimishana na hata wale hao wanapata elimu. Kwa hiyo ni kama hizo zinazosema katika ngonjera kuna watu wawili, mashairi, ni watu wawili au watatu au wengi wanaoelimishana na wale wanaelimika wale walioko pale wanasikiliza na vile vile hata mtu mmoja anatoa elimu kwa wale hivyo. »

³³⁵ Ukosefu wa Kujikinga Mwilini (UKIMWI): « l'immuno-déficience dans le corps », il s'agit du VIH-SIDA.

Français et **Cigogo** [en caractère gras NDT] :

CHARLES :

« - Alors, tu as voulu savoir s'il est vrai que '**ngonjera**' provient d'une origine *kigogo*³³⁶, le mot qui a été tiré de la langue *kigogo* par feu Mathias Mnyampala qui est mon père. J'ai pris un exemple simplement de la façon dont ce mot est utilisé avec l'accent³³⁷ *kigogo*. Je donne un premier exemple qui se dit comme cela... dit comme CELA : '**nthaula, walalonjelwa, siulihulika wina ngonjera du**'. Qui a ce sens [en *kiswahili* NDT] : « Comment ? Lorsque l'on te dit quelque chose, tu n'écoutes pas, tu as un esprit de contradiction³³⁸ seulement ». Je prends le premier [mot NDT] '**nthaula**' son sens est « comment », '**walalonjelwa**' « lorsque l'on te dit quelque chose », '**siulihulika**' « tu n'écoutes pas », '**wina ngonjera du**' « tu as un esprit de contradiction seulement ». Un autre exemple et bien je peux donner, hum ils disent '**ulecee kungonjera ane**' son sens est « arrête de me contredire moi ». '**Ulechee**' son sens « arrête », '**kungonjera**' « de me contredire », '**ane**' « moi ». Il y a un autre exemple comme celui-ci même, le troisième : »

MATHIEU :

« D'accord, et si tu veux mettre le mot '**ngonjera**' dans le dictionnaire, tu dirais quoi³³⁹ ? »

³³⁶ *Kigogo* est le nom de la langue ou de la culture *gogo* en *kiswahili* tandis que *cigogo* est le nom de ces mêmes langue ou culture dans la langue *gogo* elle-même.

³³⁷ Le nom '*lafudhi*' désigne en *kiswahili* « l'accent » particulier qu'une langue présente en fonction de variables liées à la localisation ou à la situation sociale de ses locuteurs tandis que le nom pour « dialecte », c'est-à-dire les variétés d'une même langue, existe de manière technique et précise sous la forme '*lahaja*'. Charles M. Mnyampala parle donc bien d'un « accent » *kigogo* quand il s'agit de la langue vivante, orale et citée en exemple. Il qualifie aussi le *kigogo* de '*ruga*' /*ruga*/ qui est une déformation du mot du swahili standard '*luga*' /*luga*/ chez certains locuteurs non-arabophones qui ne prononcent pas le digraphe 'gh' par un /r/ grasseyé mais par /g/. C'est-à-dire de la façon dont le mot est écrit avec la lettre g. A l'initiale du mot, la frontière entre /l/ et /r/ roulé n'est pas hermétique non plus dans cette variété du *kiswahili*.

³³⁸ Le mot swahili '*ubishi*' est donné par Charles Mnyampala comme traduction du mot *gogo* '*ngonjera*' dont nous recherchons le sens. Il convient donc de donner de manière systématique les différentes traductions françaises de ce mot '*ubishi*' : la question est traitée en intégralité dans la partie « UBISHI » de REF INTERNE

³³⁹ Je coupe malheureusement Charles Mnyampala avec cette question et nous prive du troisième exemple d'usage du mot '**ngonjera**' en langue *gogo*. Ma question est par ailleurs technique car je sais que Charles a été à l'école jusqu'à un degré supérieur.

CHARLES :

« Dans le dictionnaire, il est dedans. De la façon dont il a été défini³⁴⁰ dans le dictionnaire de *kiswahili* ? Son sens est que c'est des poésies. Des poésies que les gens apprennent par cœur et aussi qui apportent une connaissance. Elles instruisent, mais très fréquemment ce *ngonjera* [nous parlons du sens du mot en *kiswahili* NDT] est quand il y a deux personnes ou plus [comme participants au dialogue poétique NDT] comme c'est écrit dans le dictionnaire. Et lorsqu'ils récitent ces poésies, très fréquemment tu t'apercevras qu'elles se rangent en deux types. Parmi ces poésies, certaines sont du premier type qui peut témoigner d'un esprit rétif, d'une opposition³⁴¹, mais d'un esprit rétif qui veut être instruit : il y en a un qui contredit et l'autre qui instruit, un autre encore contredit et un autre instruit. De là, celui qui apportait la contradiction se trouve avoir été instruit, il a déjà très bien compris. Alors ils se sont réunis car il a été instruit. L'autre [type NDT³⁴²] est qu'il pose une question. Dans son questionnement, il veut connaître. A présent, dans ce questionnement il peut continuer à poser des questions et à ce moment on lui répond et le dirige. Il demande et on lui répond et le dirige jusqu'à ce qu'il comprenne et dans la compréhension il se réjouit. Par conséquent dans ces deux *ngonjera* poétiques, tu trouveras que très fréquemment une personne apporte la contradiction afin d'avoir l'occasion de savoir ou qu'elle pose une question afin de savoir et qu'en définitive, il se trouve qu'elle comprend et qu'ils [contradictueur/questionneur et instructeur NDT] deviennent unis. Ces poésies sont généralement récitées en public et de tête, elles sont apprises par cœur. A présent, lorsque tu te tiens auprès de l'estrade, quand tu assistes à une cérémonie, l'auditoire se trouve instruit également. Il obtient la réalité de la chose qui est discutée là-bas tandis qu'ils se contredisent ceux-là [sur l'estrade NDT]. L'auditoire obtient aussi une connaissance lorsqu'ils se posent des questions, il comprend jusqu'à ce qu'il y ait une fin quand ceux-là ont achevé de comprendre, d'apprendre réciproquement même à ceux-là qui sont présents, qui regardent et écoutent ces poésies qui sont récitées de tête, montrent des exemples lorsque... lorsqu'ils te³⁴³ voient réciter ces

³⁴⁰ Littéralement '*lilivyotafutiliwa*' « la façon dont il [le mot NDT] a été recherché »

³⁴¹ Littéralement '*katika ubishi*' « dans l'opposition, la contradiction, l'esprit de contradiction, etc » Cf UBISHI REF INTERNE.

³⁴² Nous retrouvons la distinction logique dans la palabre entre palabre agonistique et palabre irénique Cf la palabre une juridiction de la parole

³⁴³ Charles Mnyampala se met à la position du récitant de *ngonjera*.

poésies-là avec des gestes et quoi d'autre ? Comme une personne qui parle seulement, comme des êtres humains en train de parler, ils se posent des questions et se contredisent réciproquement jusqu'à ce qu'ils obtiennent une connaissance et que la connaissance leur arrive à ceux [l'auditoire NDT] qui se trouvent là. Deuxièmement, il n'est pas obligatoire qu'ils soient deux, trois, il [l'acteur NDT] peut être seul, cette personne seule peut se tenir en public et discuter du problème devant ceux qui se trouvent dans ce lieu public ou dans cette endroit de cérémonie. Les gens sont instruits parce que ces poésies qui sont déployées, sont composées pour être une connaissance pour ceux-là qui ont eu l'occasion d'être présents dans cet endroit pour les [les récitants NDT] écouter. Et même très souvent il s'agit de cérémonies politique ou sociale diverses. Dans les hôpitaux, ils peuvent parler même du SIDA et leur expliquer des informations diverses afin qu'un tel comprenne ces choses-là et qu'un autre lui explique de la sorte jusqu'à ce qu'à la fin il ? vraiment le SIDA tue parce que sans appliquer une mesure de protection ? et comme-ci, comme-ci, comme-ci. Bon, la personne comprend et ceux qui ont parlé ici se sont instruits réciproquement et même ceux-là [l'auditoire NDT] obtiennent une connaissance. Par conséquent, c'est comme ceux-là qui sont dits dans les *ngonjera* : il y deux, trois personnes ou plus qui s'instruisent réciproquement et ceux qui sont instruits sont ceux là-bas qui écoutent et, de la sorte, même une seule personne fournit une connaissance à ceux-là de la même façon. »

Deuxième séquence VID_CMM (entretiens avec Charles Mnyampala)

Référence dans le fichier d'archive vidéo :

VID_cmm2

TT_cmm2 (Transcription et traduction intégrales)

CHARLES :

« - Mimi *Mister Roy* umenihitaji nielezee kuhusiana na '**ngonjera**' ni kweli nilisema kutoka mwanzo kwamba '**ngonjera**' ni neno la baba yangu ambalo alilitoboa kuingia katika kiswahili kutoka katika kabila la **cigogo** mimi ninayezungumza hapa ni Charlesi Mathias Mnyampala ni mtoto wa pili wa Mathias Mnyampala napenda kueleza kama ifuatavyo *Mister Roy* kuhusiana na 'ngonjera za ukuta' ee ! **ngonjera** peke yake. Kwa maana **ngonjera** peke yake ni kwamba ni neno lililotobolewa kutoka kigogo nalo lilikuwa likitumika katika sehemu zifuatazo : katika sehemu za ... ee ... katika upande wa mahali wanapozungumzia mambo ya ndoa [...] »

« - Moi Monsieur Roy, tu as eu besoin de moi afin que j'explique au sujet de '**ngonjera**'. Il est vrai, je l'ai dit depuis le début, que '**ngonjera**' est un mot que mon père a fait passer³⁴⁴ dans le *kiswahili* depuis la tribu gogo. Moi qui parle ici je suis Charles Mathias Mnyampala, le deuxième fils de Mathias Mnyampala. Je proposerais une explication de la sorte Monsieur Roy : au sujet des « *ngonjera* de l'[association NDT³⁴⁵] UKUTA » ... eeh ! de '**ngonjera**'

³⁴⁴ Le verbe swahili *kutoboa* signifie littéralement « percer, frayer un chemin » et aussi « déflorer ». C'est de cette manière qu'est conceptualisé l'emprunt de la langue swahilie du mot gogo '*ngonjera*' par le fils de Mnyampala. L'emprunt est en réalité une insertion : il s'agit du résultat d'une action volontaire de la part de Mathias E. Mnyampala qui aurait fait passer ce mot comme d'une manière mécanique, c'est-à-dire en rencontrant une résistance au sein du système de la langue-cible, à la manière dont on insérerait un nouveau carreau au sein d'une mosaïque déjà constituée. L'idée de « passage » dans notre traduction résulte de l'association dans le texte source du verbe conjugué *-toboa* « frayer un chemin ; percer » et du verbe à l'infinitif *kuingia* « pour entrer » qui donne le but de l'action exprimée par *-toboa*. On perce pour faire entrer, il s'agit de faire passer le mot *ngonjera* dans le *kiswahili*.

³⁴⁵ Par ce lapsus, Charles M. Mnyampala ne peut pas nous indiquer de manière plus claire qu'il a connaissance des deux livres de *ngonjera* de son père, publiés sous le couvert de l'association nationale des poètes de langue swahilie, l'UKUTA. Nous rappelons que cet acronyme signifie *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* « Aménagement du Kiswahili et de la Poésie en Tanzanie ». Ce lapsus vient aussi nous indiquer que le discours de Charles Mnyampala a été préparé à l'avance. Nous lui avons effectivement posé une question au sujet du sens de '*ngonjera*' en *cigogo*, c'est-à-dire en dehors des livres en *kiswahili* de son père, et, deux jours après, le

seulement. Vis-à-vis du sens de ‘ngonjera’ seul, c’est qu’il s’agit d’un mot qui a été inséré depuis le kigogo et que lui [ce mot NDT] était utilisé des manières suivantes [en langue gogo NDT] : De la manière, euh... au sujet de la dot, lorsque l’on discute des affaires de mariage[...] »

« pande zote mbili kwa upande wa wanaume na upande wa kike kwa luga nyingine tunasema ‘*uigumi*’ kwa luga ya kigogo ‘*uigumi*’ sasa katika kujadiliana kuhusiana na mahali inaweza kuwa pande hizo mbili zinasema na wanapojadiliana huyu anapinga na huyu naye anapinga katika ubishani maanake ‘*ngonjera*’ ni ubishani kama tulivyosema hapo mwanzo[...] »

« toutes les deux parties, du côté des hommes et du côté féminin. Avec une autre langue nous disons ‘*uigumi*’ en langue *gogo* nous disons ‘*uigumi*’. A présent, dans la négociation³⁴⁶ au sujet de la dot. Il arrive que quand les deux parties s’entretiennent : l’un s’oppose à ce qui est dit et l’autre s’oppose aussi dans une controverse³⁴⁷. Le sens de ‘*ngonjera*’ est controverse comme nous l’avons dit au début³⁴⁸. [...] »

« katika ubishani huu waheshimiwa wanakubaliana kwamba mahali itolewe kiasi gani lakini baada ya mvutano wa muda kadhaa mrefu. Ndiyo maana wakasema ilivyo wakiwa katika upande wa ‘*ngonjera*’ ule ubishani wa pande zote mbili ni ‘*ngonjera*’ ambayo hiyo ‘*ngonjera*’ kawaida katika kumalizia watakuwa wamekubaliana sio ubishani ambao hauna kutokubaliana. [...] »

résultat est cette explication. Charles Mnyampala sait ce qu’est le travail de recherche et qu’il sera publié, il peut vouloir maîtriser la communication et avoir pris des conseils éclairés auprès de personnes compétentes. Cependant ses explications sont très intéressantes.

³⁴⁶ *Kujadiliana* est un verbe qui signifie « débattre, négocier ». Il est ici présent sous sa forme nominale en classe 15 et est utilisé comme un nom dans la phrase. Nous traduisons donc par un nom « négociation ».

³⁴⁷ *Ubishani*, qui sera proposée comme la traduction littérale de ‘*ngonjera*’ en *cigogo* dans cet enregistrement vidéo, signifie « controverse ; polémique » en *kiswahili*. C’est aussi un nominal abstrait de la classe 11 des abstractions qui dénote le « caractère contradictoire des répliques d’un dialogue », voir –BISHA REF INTERNE et ses dérivés dans les dictionnaires.

³⁴⁸ Il s’agit d’une conversation libre précédant l’enregistrement vidéo.

« dans cette controverse, les dignitaires s'accordent sur le montant de la dot mais après une tension d'un temps d'une certaine longueur. C'est le sens et ils parleront de la façon dont cela se passera dans le '*ngonjera*'. Cette controverse entre toutes les deux parties est le '*ngonjera*' qui, le '*ngonjera*', a pour habitude de se terminer sur un accord. Ce n'est pas une controverse qui n'a pas d'accord³⁴⁹.[...] »

« Kuna nyingine ambayo katika aina hiyo hiyo lakini hii ni ya masitiko inaitwa '*kuikula*' hii inatendeka wakati kuna msiba. »

« Il y a un autre exactement de la même sorte mais c'est triste. Il s'appelle '*kuikula*'. Il se fait lorsqu'une catastrophe [un décès accidentel ou non NDT] s'est produite. »

MATHIEU

« - ni '*ngonjera*' pia ? »

MATHIEU

« - c'est un '*ngonjera*' aussi ? »

CHARLES

« -ee ni '*ngonjera*' kwa sababu wanapokuwa katika msiba wanajadiliana huyu marehemu amefariki hivi. Na upande wa kiume na upande wa kike wanajadili wanaelezana mpaka wanaafikiana kwamba jambo hili limetokea hivi. Kwa hivyo vile vile inazungumziwa katika upande wa ... wa msiba. [...] »

³⁴⁹ Littéralement « *sio ubishani ambao hauna /pause/ kutokubaliana* » : « ce n'est pas une controverse où il n'y a pas /pause/ de désaccord. ». C'est-à-dire qu'il s'agit d'une controverse où il y a du désaccord si l'on s'en tient à ce qui est dit ici littéralement et linéairement sans tenir compte de la signification de la pause. Mais au regard de l'énoncé précédent qui dit justement que la controverse se termine par un accord, il nous semble que Charles Mnyampala, dit le contraire ici de ce qu'il pense. L'utilisation de trois morphèmes négatifs : *sio* « ce n'est pas », *hauna* « elle n'a pas » puis après la pause *kutokubaliana* « ne pas s'accorder » conduit au contresens. Mais la pause entre « *hauna* » et « *kutokubaliana* » peut indiquer que Charles a perdu le fil de ses idées et utilise la pause pour rechercher ce dont il voulait parler, à savoir l'idée centrale qu'il faut nier le désaccord « *kutokubaliana* » dans le dénouement du *ngonjera*. Au moment de la pause, Charles pourrait ne se souvenir que du fait qu'il faut nier QUELQUE CHOSE. Et de retrouver cette chose, de la dire, « *kutokubaliana* » isolément de la phrase inachevée qui la précède immédiatement et produire un contresens au final. A moins qu'il ne s'agisse à nouveau d'un lapsus.

« - bien sûr, c'est un '*ngonjera*' parce que lorsqu'ils se trouvent frappés par le sort, ils débattent au sujet de la façon dont a disparu le/la défunt(e). Et du côté masculin [la famille du père du/de la défunt(e) NDT] et du côté féminin [la famille de la mère du/de la défunt(e) NDT] ils débattent, ils s'expliquent réciproquement jusqu'à ce qu'ils soient d'accord sur la façon dont s'est produite cette affaire. Par conséquent, ceci est discuté comme cela dans le cas de... d'une catastrophe [décès NDT]. »

« Kwa hiyo inakuwa na utofauti katika sehemu hizi : moja ni upande wa... uigumi ni upande ambao... mwishilizo wake wakiwa katika furaha ni kwamba mahali imeshajadiliwa wanakuwa katika furaha wanafurahi kwamba wamekubaliana watoto waoane kwa kiasi fulani na mahali iliyopangwa. Kuikula ni kwamba wanajadiliana kuhusiana kwamba marehemu amefariki ndiyo lakini ?naanza kuelezana. [...] »

« Par conséquent il y a une différence entre ces cas : l'un est du côté... uigumi est du côté qui... sa conclusion est qu'ils sont heureux, que [quand NDT] la dot a déjà été négociée ils se trouvent dans la joie. Ils se réjouissent du fait qu'ils se soient accordés. Que les enfants se marient pour tel montant avec la dot qui a été mise en place. Kuikula est qu'ils débattent au sujet du défunt, oui il a disparu mais ?commence à s'expliquer [...] »

« Ndiyo marehemu alikuwa kwenu alikuwa je ? amefariki kwa sababu gani ? wanaulizana mpaka wanakubaliana basi wanakuwa wanaathirika pamoja katika ... katika majonzi ya msiba huo.Kwa hiyo nikizungumza katika hali halisi yote haya ni mabishano au kwa ujumla ni mabishano bishana lakini katika mabishano yao ambayo yanakuwa na usuluhisho na baadaye wanakuwa pamoja. Ndiyo maana hata wakati mwingine hii ngonjera inaweza kusemwa kwamba ni « kwenda kwa pamoja ». Kwamba wanapo kweli wapo katika hali pamoja katika mabishano baadaye wanakuwa pamoja kwa hivyo wanakuwa wamekwenda kwa pamoja. Kwa hiyo hiyo ni ya tatu kwamba ni ngonjera ni kwamba kwenda kwa pamoja. [...] »

« Oui le défunt était chez vous. Comment se portait-il ? Pour quelle raison est-il décédé ? Ils se posent des questions jusqu'à ce qu'ils soient d'accords. Bon, ils deviennent ensemble affectés par... par la tristesse de cette catastrophe. De là, à dire vrai³⁵⁰ ce sont des

³⁵⁰ Littéralement « *nikizungumza katika hali halisi* » « si je parle dans la réalité ».

différends³⁵¹ tout cela ou, en somme ce sont des différends, avoir une controverse mais dans leurs débats il y a une issue³⁵² et ensuite ils deviennent ensemble. C'est pour cette raison qu'une autre fois³⁵³ le *ngonjera* peut être qualifié « d'aller ensemble ». Qu'ils se trouvent vraiment dans un état d'unité dans les disputes et qu'après ils deviennent ensemble, de là ils allaient ensemble. De la sorte, la troisième³⁵⁴ [définition NDT] de *ngonjera* est d'aller ensemble. [...] »

« Kwa hiyo hiyo nimeeleza kwamba katika aina hii ya kiasili ya kigogo marehemu Mathias Mnyampala alichukua akaiweka katika upande wa Kiswahili katika upande wa mashairi. »

« Ainsi même, j'ai expliqué que feu Mathias Mnyampala a pris dans cette sorte-ci d'origine gogo et l'a mise du côté du kiswahili, du côté des poèmes. »

MATHIEU

« - Naam. »

MATHIEU

« - Oui. »

CHARLES :

« - Kwamba katika Kiswahili kama nilivyosema kule katika mashairi watu wanabishana lakini baadaye wanakubaliana na katika hali ya kukubaliana wanakuwa kama wameelimishana na vile vile hata mtu mmoja naye pia anaweza akatoa ngonjera kama nilivyosema hapo mwanzo naye pia ni katika hali ya kukubaliana. »

³⁵¹ *Mabishano* signifie « discussion, débat, différend, opposition, plaisanterie » (LENSELAER, A., 1983 *et al* : 47).

³⁵² *Usuluhisho* signifie « une solution » en *kiswahili*.

³⁵³ Charles Mnyampala fait référence à l'étymologie *cigogo* – dont je l'ai informée - du mot *ngonjera* prêtée à sa mère Mary Mangwela-Mnyampala : « *kuambatana* », « *kwenda pamoja* » ou « aller ensemble » in MULOKOZI, *et al.*, (1995 : 47)

³⁵⁴ La première définition est la palabre *uigumi*, la deuxième la palabre *kuikula*, c'est-à-dire des définitions par l'exemple de palabres relatifs au mariage où à la mort d'un membre de la communauté. La troisième définition « aller ensemble » est basée sur l'extraction d'un caractère commun aux deux définitions précédentes. Ces palabres contradictoires, non exemptes de « tension » (*mvutano*) visent à une « solution » (*usuluhisho*), un « consensus » (*makubaliano*). Elle compense aussi, et précise, la dimension agonistique de ces palabres dont le nom général même, « *ngonjera* », est traduit tour à tour en *kiswahili* par *ubishani* « polémique », *mabishano* « débats, disputes », *kubishana* « débattre, se disputer, s'opposer », *ubishi* « opposition, rivalité, esprit de contradiction ».

« - Que dans le *kiswahili* comme je l'ai dit là-bas [localisation dans le temps NDT], dans les poèmes les gens débattent mais ensuite ils sont d'accord et dans l'état de consensus³⁵⁵ ils se trouvent avoir été instruits réciproquement les uns les autres et de même, même une seule personne peut aussi réciter un *ngonjera* comme je l'ai dit au début et elle aussi est dans un état de consensus. »

MATHIEU

« - aliona kwenye sehemu ya ushairi taratibu kama taratibu za Wagogo kusuluhisha mambo kuhusu sheria za kifamilia ? »

MATHIEU

« - Il [Mathias E. Mnyampala NDT] a vu dans le domaine de la poésie des procédures comme les procédures des *Wagogo* pour apporter une solution aux affaires relatives au droit de la famille ? »

CHARLES

« - Ndiyo ? hata katika mashairi vile yanasuluhisha katika jamii kama wanazungumzia maendeleo huyu hajui huyu anajua hwa hiyo wanaelimishwa wakishaelimishwa wanakuwa wameshaelimika wanakuwa katika familia yaani maana yake wanakuwa katika jamii kama wanazungumzia mambo ya maendeleo, kilimo. Sasa huyu hajui hili au ugonjwa tunasema UKIMWI, huyu anaambiwa hivi huyu hajui hivi baadaye wanakwenda kwa pamoja wanajua kwamba UKIMWI unaambukizwa hivi na ni hatari. Kwa hiyo yule anakuwa ameelewa kwa hiyo hiyo pia inakwenda sambaba na hayo tuliyoyazungumzwa na upande wa kigogo. »

CHARLES

« - Oui ? Même dans les poèmes, de la même manière ils [les poèmes NDT] apportent une solution dans la société s'ils [les participants du *ngonjera* NDT] parlent du développement. Celui-ci ne sait pas, celui-ci sait, de là [par le *ngonjera* NDT] ils sont instruits, lorsqu'ils ont déjà fini d'être instruits et ils se trouvent connaître, ils se trouvent dans la famille c'est-à-dire que cela signifie qu'ils se trouvent dans la société. S'ils parlent de problèmes de développement, d'agriculture, à présent celui-ci ne sait pas ceci ou la maladie, disons le

³⁵⁵ Nous traduisons le nominal *kukubaliana* par « consensus ».

SIDA, on dit comme cela à untel, celui-ci ne sait pas après ils vont ensemble [instruction par le *ngonjera* NDT] ils savent que le SIDA se transmet ainsi et que c'est un danger. De là celui-là se trouve avoir compris et de la sorte aussi cela va de paire avec celles-là [les choses NDT] dont nous avons parlé du côté *gogo*. »

MATHIEU

« - Nafhamu, na ulikuwa unaniambia kwamba neno la **ngonjera** halipatikani kwenye lugha zote za kigogo. Inatoka upande mmoja tu. »

MATHIEU

« - Je comprends et tu me disais que le mot **ngonjera** n'existe pas dans toutes les langues gogo. Il vient d'un seul côté. »

CHARLES

« - Inatoka katika upande... unajua katika **Wagogo** kuna **Wanyaugogo**, halafu kuna **Wanyambwa**. Sasa hii **ngonjera** imetoka kwa **Wanyaugogo**. »

CHARLES

« - Il vient du côté... tu sais parmi les **Wagogo**, il y a les **Wanyaugogo**, ensuite il y a les **Wanyambwa**. Maintenant le **ngonjera** est sorti des **Wanyaugogo**. »

MATHIEU

« - Na upande wa tatu ilikuwa ni ? **Wathumba** au sijui ? »

MATHIEU

« - et le troisième côté c'était quoi ? Les **Wathumba** où je me trompe ? »

CHARLES

« - Na upande wa tatu **Wethumba** lakini **Wethumba** hawana hiki kinaitwa **ngonjera**. »

CHARLES

« - Le troisième côté c'est les **Wethumba** mais les **Wethumba** n'ont pas ceci [cette chose-ci NDT] qui s'appelle **ngonjera**. »

MATHIEU

« - Nafhamu, asante. »

MATHIEU

« - Je comprends, merci. »

CHARLES

« - Ziko tatu, iko **Wanyambwa**, **Wanyaugogo** na **Wethumba**. Kama nilivyokuambia kutoka mwanzo. »

CHARLES

« - Ils sont trois, il y a les **Wanyambwa**, les **Wanyaugogo** et les **Wethumba**. Comme je te l'ai dit depuis le début. »

MATHIEU

« OK, asante »

MATHIEU

« - OK, merci. »

CHARLES

« - Asante sana. »

CHARLES

« - Merci beaucoup. »

Mission à Dar es Salaam (2010) : enregistrement de deux poèmes chantés de genre SHAIRI de Mnyampala accompagnés de leur textes

Référence dans le fichier d'archive vidéo :

VID_MGH1 (Ulimwengu ni Sarabi)

Texte

ULIMWENGU NI SARABI

Dunia ni danganyifu, hufunika gubigubi,
Hugubika wahalifu, mashaibu na shababi,
Hukumba na wadilifu, wasokuwa na dhunubi,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Ni shujaa maarufu, kukupigia kinubi,
Hupepea na kusifu, na kukuita jenabi,
Na mwisho ikukashifu, sulubu kukusulibi,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Ulimwengu si pungufu, hubana vidhabidhabi,
Huangusha watukufu, huyeyushwa kwa kalibi,
Daima ni badilifu, kama kanga za mabibi,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Huwatia watu hofu, alivyotendwa Ayubi,
Kwa tamaa ya sarafu, dunia kama sarabi,
Hainayo tahafifu, ni utamu wa zelabi,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Bahili na badhirifu, si Hasani si Kalebi,
Si Kabwere na Yusufu, sonara wala si Dobi,
Mwisho hupita machafu, na katibu haratibi,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Yasumbua masurufu, kutafutwa kama Bobi,
Hujitia takilifu, wakajitia harabi,
Asipopenda Latifu, huwa yote ni ugobi,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Hainayo msanifu, kwamba haimuadhibi,
Hichagui mkosefu, wala yule haharibi,
Huwaadhibu sufufu, ajali huwakurubi,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Wazima huwaje wafu, kumwendea Makerubi ?

Wanguvu huwa dhaifu, wajanja kuwa mazebi,

Onyo hili ongofu, likipangwa kwa silabi,

Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Tajiri huwa chachefu, haliye huwa kabibi,

Humgeuza halafu, pato akawa hashibi,

Shida huja kumkifu, kusumbuka na usubi,

Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Tamati ukamilifu, anayeleta ni Rabi,

Mkidhi wetu Raufu, Muumba wetu Hababi,

Atakalo husadifu, sinibishie muhebi,

Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 115-116)

Référence dans le fichier d'archive vidéo :

VID_MGH2 (Zama Zetu za Siasa)

Texte

ZAMA ZETU ZA SIASA

Zamani za mazezeta, leo si za kufuasa,

Si zamani za kung'eta, na ulimaji wa sesa,

Zama hizi za kutota, zataka upole sasa,

Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Ni zamani za kunyata, kula mboga ya msusa,

Hizi ni zama za kwata, na vichwa kuvitikisa,

Sizo zama za kubwata, za maneno ya ufyosa,

Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Zama zile zimepita, za watu kuwanyanyasa,

Zile zama za kututa, na kunyang'anya mapesa,

Hizi zama za matata, kuchunguzana makosa,

Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Zino zama za kuteta, zenye visa na mikasa,
Sizo zama za kupata, kwa dhuluma na kutesa,
Ni zama za kuambata, yenye haki inopasa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Zama hizi za kujuta, zama zetu za Siasa,
Sizo za kufurukuta, na za macho kupepesa,
Ni zamani za kukata, makali na kuyatosa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Ni zama za kufuata, haki zao watu hasa,
Ni zamani za kufuta, mawazo yenye anasa,
Sizo zama za kuchota, wala dhuluma kunusa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Sizo zama za mafuta, za kucheza kibemasa,
Wala sizo za kuota, za njozi za kutomasa,
Si zama za kuokota, kujipatia halasa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Si zama za kujiita, lile jina la Mtesa,
Wala sizo za kukita, kupata mali kwa visa,
Hizi zama za kusita, za rai na kupapasa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Wangapi yamewapata, kwa kutafuta ukwasa,
Kuona vyameremeta, mijimali na vipusa,
Siasa iliwakuta, sasa wacheza kibisa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Kaditama nimegota, tujihadhari kabisa,
Haki yetu kukamata, hata kama vile tosa,
Kama twapenda kuseti, dunia itatususa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 149-150)

4. La racine verbale –BISH- et ses dérivés dans les dictionnaires mono- ou bilingues

Le sens étymologique du nominal *ngonjera (kiswahili)* est toujours désigné, en *kiswahili*, par des dérivés nominaux de la racine verbale –*bish*. Le nominal *ngonjera (cigogo)* dans la langue maternelle de Mathias E. Mnyampala désigne aussi de manière générique les palabres. Le recensement lexicographique des significations de la racine –*bish*- et de ses dérivés en *kiswahili* nous aide à saisir la manière dont le nominal *ngonjera (cigogo)* fait référence aux palabres traditionnels par leur seule dimension agonistique.

a. Dictionnaire d'Alphonse Lenselaer (kiswahili → français)

-BISHA

LENSELAER (1983 :47) :

« -BISHA, v. : a) frapper contrer, heurter [...]
b) faire opposition, contredire. *Tunayabisha maneno yake*. Nous faisons opposition à ses paroles ou nous faisons le contraire de ce qu'il dit.
c) plaisanter, se moquer de [...]

-BISHIA

-**Bishia** appl. [applicatif]

-BISHANA

-**Bishana** réc. avoir une controverse, ne pas tomber d'accord, être d'avis opposés. *Tunabishana tu, hatugombani*. Nous ne faisons que discuter, nous ne nous disputons pas.

-BISHI

-**Bishi** a. contradicteur, chicaneur, badin, de bonne humeur [...]

MABISHANO

Mabishano, n. pl a) discussions, différend
b) opposition
c) plaisanterie, jeu de mot

MBISHI

Mbishi, n. *wa-* personne têtue, qui aime la discussion, la contradiction [...]

UBISHI

Ubishi, n. (*mbishi et ma-*) a) opposition, rivalité, esprit de contradiction

b) plaisanterie, moquerie Pr. *Ubishi mwingi huvuta mateto* le manque de mesure dans la plaisanterie conduit à la dispute. »

b. Dictionnaire de George Mertens (kiswahili↔français)

MERTENS (2006 :19) :

-BISHA

« -**bisha** v.: s'opposer à, chicaner, discuter

-BISHANA

-**bishana** v.: discuter ensemble

-BISHI

-**bishi** adj. : chicanier »

MERTENS (2006 : 103) :

UBISHI

« **ubishi** (11) n. : opposition, protestation »

MERTENS (2006 : 60) :

MABISHANO

« **mabishano** (6) n. : dispute, querelle »

c. Dictionnaire de Charles Sacleux (kiswahili → français) :

-BISHA

SACLEUX (1939 : 109) :

« -**Biša** (TD. – G. *-bisa*) [...] 1. Cogner à la porte pour demander à entrer [...]

2. mar. Faire courir des bordées à un bateau, *-b. čombo* [...] louvoyer, courir des bordées, croiser.

3. [...] louvoyer, épiloguer, prendre des détours, se servir de circonlocutions [...] ; plaisanter, railler ;

prendre la contre-partie, faire ou soutenir le contraire que ce qqn veut ou dit ;
prendre les paroles de qqn dans un sens détourné, les détourner de leur sens obvie ;
berner qqn, le rendre ridicule, lui appliquer des épithètes à double entente. *Wazūngu wana tupa mašauri mēma ; walakini marra nyīngi tuna yab.* Les Blancs nous donnent de bons conseils ; mais souvent nous faisons le contraire. [*sic*] »

Le nom **ubiši** est consigné sous cette entrée mais comme une dérivation du radical **–biša**, c'est-à-dire tout nom abstrait construit sur ce radical tel que défini ci-dessus dans l'article du R.P. Sacleux. Il n'y a pas d'exemples de ces abstractions en français.

d. The Kamusi project (swahili↔anglais) :

Consulté le 20 août 2011

Nous donnons les mots en anglais proposés comme traduction des entrées en kiswahili à gauche du signe '/' et notre traduction française à droite.

BISHA

tack [Terminology: nautical]/ tirer une bordée

resist/ résister

rap (on a door)/ cogner (sur une porte)

quarrel/ se quereller

oppose/ s'opposer à, être hostile à, parler contre, combattre, opposer

knock/ cogner

joke/ plaisanter

jest/ plaisanter

argue/ se disputer, argumenter, discuter, débattre, soutenir, affirmer, indiquer

sg BISHANO (pl. MABISHANO)

rejoinder/ réplique

quarrel, pl quarrels / querelle(s)

dispute/ dispute

contradiction, pl contradictions/ contradiction(s)

altercation/ altercation

contention/ affirmation, dispute

argument/ argument, dispute, discussion, débat

UBISHI

*evasion/*détour, faux-fuyant

resistance/ résistance

opposition/ opposition

malicious joke/ blague malveillante

mockery/ moquerie

excuse/ excuse

argument/ argument, dispute, discussion, débat

derision/ dérision

contradiction/ contradiction

quarrelsomeness/ querulence (Psychopathologie NDT)

argumentativeness/ esprit de contradiction

e. English-Swahili and Swahili-English Dictionary (kiswahili↔anglais)

UBISHANI

(MADAN, A. *et al*, 1939 : 115)

« **controversy** [/ « controverse, polémique »]n, *ugomwi* [/ « querelle »], *mabishano* [/ « disputes/débats »], *majadiliano* [/ « dialogues »], *shindano la maneno* [/ « joute orale »], **ubishani**. »

f. KAMUSI LA KISWAHILI FASAHA (monolingue kiswahili)

Nous proposons une traduction française à droite du symbole '/' de la barre oblique à droite comme pour les autres dictionnaires bilingues ne donnant pas une correspondance entre le *kiswahili* et le français.

-BISHA

Baraza la Kiswahili Zanzibar, BAKIZA (2010 : 28) :

« **bisha**¹ /biša/ kt. =kataa [/ « v. =refuser »]

bisha² /biša/ kt. *kitendo cha kupiga hodi* [/ « v. action de demander la permission d’entrer dans un lieu »]

bisha³ /biša/ kt.= *kisi*³ [/voir cette entrée ci dessous NDT]

Baraza la Kiswahili Zanzibar, BAKIZA (2010 : 181) :

« **kisi**³ /kisi/ kt. [...] *kitendo cha kutega upepo unaofaa kwa chombo cha tanga* [/ « v. action de pièger le vent qui convient à un navire à voile »] »

bisha⁴ /biša/ kt. =*chokoza* [/ « v.=aiguillonner, provoquer quelqu’un »] »

MABISHANO

Baraza la Kiswahili Zanzibar, BAKIZA (2010 : 214) :

« mabishano [...] *malumbano ya maneno juu ya jambo fulani* [/ « palabres au sujet d’une affaire donnée »]

UBISHI

Baraza la Kiswahili Zanzibar, BAKIZA (2010 :412) :

« **ubishi**¹ /ubiši/ nm [...] *tabia ya kupinga kila linalosemwa* [...] [/ « caractère de s’opposer à chaque chose qui est dite »]

ubishi² /ubiši/ nm [...] *ukaidi* [/ « fait d’être têtu ou récalcitrant, insubordination »] »

g. KAMUSI YA KISWAHILI SANIFU (monolingue kiswahili)

-BISHA

Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, Dar es Salaam, TUKI (2004 :29) :

« **Bisha**¹ kt [...] **1** *gonga mlango ili ufunguliwe ; piga hodi* [/ « cogner à une porte afin qu’elle soit ouverte ; demander la permission d’entrer »]

2 *pinga unaloambiwa* ; [/ « s’opposer à ce que l’on te dit »]

*babaka*³⁵⁶, [/ « lutter/prouver/convaincre/combattre/se disputer/débattre »]

kaidi, [/ « ne pas suivre un conseil ou un ordre »]

jadili [/ « discuter »]

3 *fanya ushindani, shindana* [/ « se mettre en rivalité, s’affronter »] [...]

³⁵⁶ La traduction du verbe *kubabaka* nous vient du site www.kamusi.org, c’est elle qui nous donne la suite d’équivalents « lutter/prouver/convaincre/combattre/se disputer/débattre ».

NB : Le verbe *kujadili* « discuter d'un sujet donné » qui est donné comme équivalent de l'entrée **Bisha¹ 2**, a une définition qui nous éclaire quant à cette sémantique particulière du verbe *kubisha* mêlant le fait de s'opposer, de contredire à celui de discuter ; de débattre et combattre :

Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, Dar es Salaam, TUKI (2004 :126) :

« **jadili** *kt* [...] *zungumza na mtu kwa urefu juu ya jambo au kitu maalumu* ; [/ « discuter longuement avec quelqu'un au sujet d'une affaire ou d'une chose importante »]
babaka, [/ voir ci-dessus NDT]
kaidi, [/ voir ci-dessus NDT] »

Bisha² kt [...] **1** *elekezea tanga unakokwenda upepo* [/ « diriger une voile vers là où va le vent »]
[...]

MABISHANO

Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, Dar es Salaam, TUKI (2004 : 213) :

« **mabishano** *nm* utoaji wa fikira zinazohitilafiana [/ « expression d'opinions contradictoires »] ;
mashindano ya maneno [/ « joutes oratoires »] »

UBISHANI

Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, Dar es Salaam, TUKI (2004 :420) :

« **ubishani** *nm* upinzani [/ « opposition », voir ci-dessous NDT] »

Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, Dar es Salaam, TUKI (2004 :439) :

« **upinzani** *nm* **1.** *hali ya kupinga* [/ « caractère de s'opposer »],
ubishi,
ukinzani [/ « opposition »],
halafa [/ « querelle »],
ubishani
2. *kundi la upande unaopinga* [/ « groupe du côté auquel tu t'opposes »]

UBISHI

Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, Dar es Salaam, TUKI (2004 :420) :

« **Ubishi** *tabia ya kupinga au kutoafiki moja kwa moja kila linalosemwa* ; *upinzani* ; *kani* [/ « caractère/tendance à s'opposer ou à ne pas être directement d'accord avec chaque chose qui est dite ; opposition ; opiniâtreté NDT]

VA SENTI 10

ko-Kiborurasa
ya Kal nbele
ya Kuru
ya W...
um
toshi
huk
ul.

Gazeti hili hutolewa Public Relations Department na hupigwa chapa na Government Printer, Dar es Salaam

TANGANYIKA

MAMBO LEO

No. 549 OKTOBA 1953

KILA BOMA NA POSTA

Askari K.A.R. Mauritius uk. 116
Madaktari wanaotoka Makerere uk. 116

MAU MAU NI NINI?

Mau Mau ni kukata watoto nusu kwa nusu, mwili na miguu mbalimbali.

Mau Mau ni kuwafunga wanadamu mikononi na miguu na kuwatupa motoni wafe.

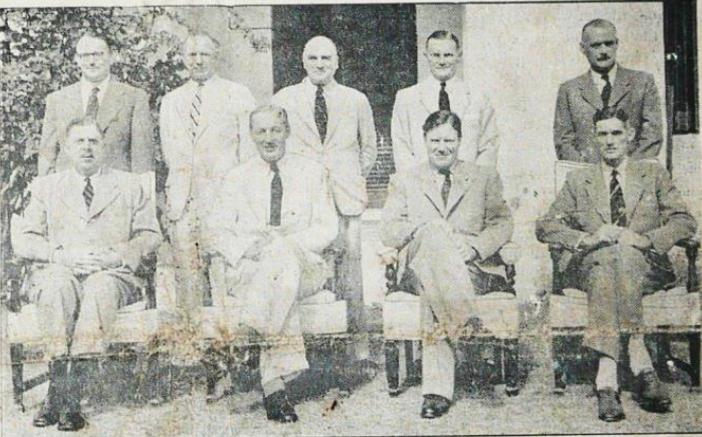
Mau Mau ni kukata miguu ama kuitoa utumbo mifugo, ipate kufa kwa taabu. Hii ndiyo Mau Mau.

Wengi wakizungunza juu ya Mau Mau hutamka "wenzetu". Kwa ubinadamu ni wenzetu; lakini zaidi ya hayo si wenzetu; mtakayo kutana si wenzetu.

Mau Mau ni chama cha siri. Kusudi lake ni kuvunja utawala wa Serikali huko Kenya, yakuwa wa chama wakatawale. Wanachama ni baadhi ya Wakikuyu—baadhi tu—Wakikuyu wawo watu wa dini na wengine pia wamepigana na Mau Mau tangu mwanzo.

Viongozi wa Mau Mau huwajua wafuasi wao kiapo cha mau Wazungu, ili kuwafukuza chini. Lakini ni Waafrika ndio waliomawa zaidi na Mau Mau tangu mwanzo wake mpaka sasa. Wahindi pia Wazungu aliouawa ni wachache tu. Iyoyote tawana ya kwamba baadhi ya Wakikuyu, kwa uovu wao, mapigana na dunia nzima, sasa zaidi na Waafrika wengine. Hii maana ni lazima Mau Mau pondwe kama nyoka. Hao watawala ni dhahiri utawala ungekuwa wa ukatili na tuta Serikali ya Kiingereza mpaka ugonjwa huu

MKUTANO WA KWANZA WA E.A. HIGH COMMISSION UMEFANYWA MJINI DAR ES SALAAM



Mkutano wa Halmashauri Kuu ya Afrika Mashariki (East African High Commission) umefanywa mjini Dar es Salaam katika mwezi Septemba. Mkutano huu ni wa kwanza kufanywa mjini Dar es Salaam. Picha hii yanayesha baadhi ya wajumbe hao waliofanya mkutano huo.

Amra kishoto waliokata ni: Sir Edward Twining (Gavana wetu wa Tanganyika), Sir Evelyn Baring (Gavana wa Kenya), Sir Andrew Cohen (Gavana wa Uganda) na Bwana J. D. Rankine (British Resident wa Zanzibar).

Wanatumia anzia kushoto pia ni: Bwana R. E. German (Postmaster General), Bwana J. C. Mundy (Commissioner for Income Tax), Sir Robert Scott (Administrator), Bwana A. F. Kirby (Commissioner for Transport) na Bwana A.G. Knox-Johnston (Asst. Chief Secretary, High Commission).

MSAMAHA KWA BUNDUKI WALIZO NAZO WATU ISIVYO HALALI

Serikali yadhani kwamba zipo bunduki nyingi walizo nazo watu bila kuwa na vyeti vipasavyo. Hilo ni kosa lahililo adhabu kubwa.

Ili kuwapatia nafasi watu hao wazitoe ama wazikatie vyeti bunduki hizo ama risasi walizo nazo isivyo halali, hapatakuwa na mashtaka yoyote kwa wale watakozitoa kabla ya tarehe 31 Oktoba, kwa

MASHINDANO YA SUNLIGHT CUP

Sisi tunaokuwa hapa Dar es Salaam tumeona mengi ya kufurahisha kwa juma ya mchezo wa Sunlight. Ama hakika mchezo huu hufurahiwa na wengi kabisa, maana tangu mchezo wa kwanza kati ya Tanga na Iringa umati uliomimimika uwanjani si wa kuuliza. Wengine niliwasikia wakisema "ikiwa watu wana kwenda makanisani na misikiti, tina namna hii, ingekuwa jamba bora kabisa". Basi siku hiyo v

KUFA NI FARADHI ILIYOKADIRIKA « La mort est la condition de la créature »

MAMBO LEO

**EDITOR BWANA NITOE,
YANIUMIZA MAJONZI**

- 1 Editor bwana mpenzi, nikaribishe mgeni,
Naja mimi kijakazi, na jembe shoka degani,
Unitume kula kazi, hewa si utawa,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.
- 2 E wewe watu mwangalizi, Mtengenezaji makini,
Kilio chagu machozi, naomba unasani,
Yaniumiza majonzi, kiunbe ni mashakani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.
- 3 Nasikitika simansi, ya Rabbi makosa gani,
Ufikapo mwisho wa mwezi, mimi awali sokoni,
Kwenda tazama utenzi, jina langu silioni,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.
- 4 Niliyatoka machozi, Kariako sokoni,
Jamaa wote wapenzi, humuliza kwa nini,
Ndugu nipeni tongezi, nimefeli mtihani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.
- 5 Editor nambie wazi, siniogope mgeni,
Lau unitume kazi, sina shaka asilani,
Kaniweke kijakazi, kutumikia nyumbani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.
- 6 Unifanye kijakazi, wa kulima shambani,
Nikate kuni Mbezi, kichwani hadi mjini,
Ili haja nikuridhi, niwemo ndani chamani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.
- 7 Tafadhali nihifadhi, unitoe aibuni,
Unitume kula kazi, kwaugu nimekuthamini,
Nikulimie mirazi, na kufyeka msituni,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.
- 8 Ijapo kuchunga mbuzi, si hofu kwenda porini,
Myaa ipige ni radhi, kwa matope mgongoni,
Taabu zote nitaridhi, unioe haruani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.
- 9 Nikaribishe mpenzi, nitesi mimi mgeni,
Supati usingizi, matarasimu rubani,
Halala naota njazi, naomba Mambo Leonji,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.
- 10 Kweli natoa machozi, nifanye nini jirani,
Kula kwaugu maandazi, wala sishubi tumboni,
Nimekonda kama uzi, moneeni imani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.
- 11 Beti hii wapenzi, kwa heri nakuagani,
Nafuta yangu machozi, naomba bwana Manani,
Ambariki Mweyeyzi, nikashinde mtihani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.

ALLIY MWOPOE MKE

- 1 Natokea Masharubu, Kiwato wa Selemani,
Kusona sina aibu, kwa maneno mdomoni,
Alliy pokoa majibu, nayaleta Gazetini,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.
- 2 Salaam kwa Bwana Alliy, nimefika Selemani,
Leo nakupa ya kweli, sikiliza kwa yakini,
Umeuliza awali, wa kutoa mtoni,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.
- 3 Hapa unetuniza, utamwopoa nani,
Mimi ninakueleza, wa kumtoa mtoni,
Mke ndio wa kwanza, ukamotoe majini,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.
- 4 Ingawa mama mzazi, mimi najua yakini,
Wala usikhofti radhi, huipati asilani,
Sheria yasema wazi, utaingia peponi,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.
- 5 Mama ni wako mzazi, atakulaumu nani,
Na nitoto pima wazi, fungu kakapa Manani,
Mke ni kibembelezi, unapolia chumbani,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.
- 6 Kufananisha mtoto, akizama baharini,
Kama mafuta ya uto, yakimwigika chupani,
Wala hupati majuto, chupa imo mkononi,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.
- 7 Mko ukimwachia, akizama baharini,
Mama wakimbilia, radhi unaitamani,
Mumba atakutia, finali ya motoni,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.
- 8 Alliy ninakuambia, sikiliza kwa yakini,
Haya ninayokuambia, si kwamba nimeyabuni,
Vitabu nimepitia, nimejaza kifuani,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.
- 9 Kwa herini wangwana, watungaji wa zamani,
Salehe bin Kibwana, na jamii ihiwani,
Kiwato bahati sina, nastarache nyumbani,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.

S. H. Selemani Kiwato Masharubu, Kalole-Kisiju.

MAMA, MKE NA MWANA

- 1 Bwana Ali wa Omari, jibu langu hilo soma,
Na twapo hutakiri, haya ninayo ungama,
Nipe saabu dhahiri, wewe uivyo yapima,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.
- 2 Ikitokea hatari, watatu hawa kuzama,
Na maji yamekijithiri, hapana tena salama,
Kuvusha mke ni kheri, kuacha mama na mwana,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.
- 3 Kweli mwana ni shubiri, uchungu wake wauma,
Na mama mtu mzuri, upenzi umudama,
Kumwacha mke ni shari, wa kwao watakusema,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.
- 4 Naongeza habari, mke ni shamba kulima,
Ana mavuno mazuri, Mungu akitjali neema,
Yafaa kumsitiri, ajali ikisimama,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.
- 5 Mke anaposhamiri, akiwa bado mzima,
Huzaa wana fadhiri, kufidia walio didimia,
Kutendewa ukafiri, mimi naona si vema,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.
- 6 Baadhi ya washairi, pengine watanizoma,
Kwamba mwana mashuhuri, haitusu kuwa nyuma,
Hayo siwezi kukiri, hata mkimsukuma,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.
- 7 Uboa kutahadhari, kua ni kuazima,
Japo twalipa mahari, pesa mbuzi au ndama,
Budi tuweke nadhari, kuepuka taaluma,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.
- 8 Nawaza na kufikiri, kisha naona huruma,
Kwenda na mke safari, mwana mama kaandama,
Chombo kizama bahari, mke afe kwa dhuluma?
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.
- 9 Beti tisa nasubiri, washairi hima hima,
Kila aliye hodari, ajibu bado mapema,
Mwisho napiga mshuri, mke naweka alama,
Okoa mke upesi, mama na mwana waliwe na mamba.

Kh. S. Amriy, Tanga.

**KUFA NI FARADHI
ILYOKADIRIKA**

- 1 Ijapo kufa ni faradhi,
Kiletwacho na maradhi,
Ingawa kifo chatundhi,
Wapi tutakimbilia?
- 2 Kifo hutokana na Rabbana,
Ijapo sisi twahasiamana,
Uwezo mwingineo hatuna,
Ni yeye maumba na kuumbua.
- 3 Kweli dunia ni pana,
Na viumbe twazaliana,
Kama siyvo tungekanyagana,
Huzaliana na kupungua.
- 4 Kifo cha mama yangu,
Chanita mengi machungu,
Kusingelikuwako Mungu,
Munaji ningelimvizia.
- 5 Walimwengu waliyasema,
Hasara kifo cha mama,
Mama mwingine sitamchama,
Niwezae tena kujipatia.
- 6 Wamesema kuku wa mwewe,
Haachi chake kiwewe,
Twasingiziana wenyewe,
Kuwa fulani amemua.
- 7 Wenye akili kamilifu,
Wataalamu na wasanifu,
Wamchao yeye Latifu,
Ndio wenye kupambanua.
- 8 Nani alikaa Milele?
Tangu hapo na pale?
Angethadithia ya kale,
Na mwendo wa dunia.
- 9 Ee Mola umpe fungu,
Katika raha ya mbingu,
Na umwondolee machungu,
Na peponi ukimtia.
- 10 Nami pia niachie uhuru,
Wa roho na nikushukuru,
Hasa nistje nikakufuru,
Kaziyo nikikuingilia.

Mathias E. Mnyampala wa Machichimi, Safarini Kimamba.

MAMBO LEO

MAZI B

MASIKITIKO

1 Mzee wa...
 2 Mzee wa...
 3 Mzee wa...
 4 Mzee wa...
 5 Mzee wa...
 6 Mzee wa...
 7 Mzee wa...
 8 Mzee wa...
 9 Mzee wa...
 10 Mzee wa...
 11 Mzee wa...
 12 Mzee wa...
 13 Mzee wa...
 14 Mzee wa...
 15 Mzee wa...
 16 Mzee wa...
 17 Mzee wa...
 18 Mzee wa...
 19 Mzee wa...
 20 Mzee wa...
 21 Mzee wa...
 22 Mzee wa...
 23 Mzee wa...
 24 Mzee wa...
 25 Mzee wa...
 26 Mzee wa...
 27 Mzee wa...
 28 Mzee wa...
 29 Mzee wa...
 30 Mzee wa...
 31 Mzee wa...
 32 Mzee wa...
 33 Mzee wa...
 34 Mzee wa...
 35 Mzee wa...
 36 Mzee wa...
 37 Mzee wa...
 38 Mzee wa...
 39 Mzee wa...
 40 Mzee wa...
 41 Mzee wa...
 42 Mzee wa...
 43 Mzee wa...
 44 Mzee wa...
 45 Mzee wa...
 46 Mzee wa...
 47 Mzee wa...
 48 Mzee wa...
 49 Mzee wa...
 50 Mzee wa...
 51 Mzee wa...
 52 Mzee wa...
 53 Mzee wa...
 54 Mzee wa...
 55 Mzee wa...
 56 Mzee wa...
 57 Mzee wa...
 58 Mzee wa...
 59 Mzee wa...
 60 Mzee wa...
 61 Mzee wa...
 62 Mzee wa...
 63 Mzee wa...
 64 Mzee wa...
 65 Mzee wa...
 66 Mzee wa...
 67 Mzee wa...
 68 Mzee wa...
 69 Mzee wa...
 70 Mzee wa...
 71 Mzee wa...
 72 Mzee wa...
 73 Mzee wa...
 74 Mzee wa...
 75 Mzee wa...
 76 Mzee wa...
 77 Mzee wa...
 78 Mzee wa...
 79 Mzee wa...
 80 Mzee wa...
 81 Mzee wa...
 82 Mzee wa...
 83 Mzee wa...
 84 Mzee wa...
 85 Mzee wa...
 86 Mzee wa...
 87 Mzee wa...
 88 Mzee wa...
 89 Mzee wa...
 90 Mzee wa...
 91 Mzee wa...
 92 Mzee wa...
 93 Mzee wa...
 94 Mzee wa...
 95 Mzee wa...
 96 Mzee wa...
 97 Mzee wa...
 98 Mzee wa...
 99 Mzee wa...
 100 Mzee wa...

8 Ukimshika mmoja, utaiona pata shika,
 Ukifanya kujikunja, utaiona pata shika,
 Tena hao ni wajanja, hapuni watakuwika,
 Uvinza siku hizi, ni kijiji cha amani.
 9 Siku hizi ni shauri, nawaarifu wasafiri,
 Hata uvaa zari, hautowatia zari,
 Upite na kufikiri, safarini waika heri,
 Uvinza siku hizi, ni kijiji cha amani.
 10 Sir Edward Gavana wetu ulinisi wa Tanganyika,
 Usiwe nyuma yetu, kwani tutahangaika,
 Bwana uwe mbete yetu, wewe ndiwe mafika,
 Uvinza siku hizi, ni kijiji cha amani.
 11 Isipite miaka minne, twakumba samahani,
 Utuletee na wengine, watotote adhabuni,
 Ingawa wawe wanne, watapungua uhuni,
 Uvinza siku hizi, ni kijiji cha amani.
 12 Sintokuta uchungu, mtengeseaji maarufu,
 Nimetunga kichungu, maama hautonisifu,
 Nami mashika banju, mkaa nikikushifu,
 Mola aendelee, serikali yetu njema.
 Y. Harun Rashid, Trade School, Ifunda.

PESA

1 Mola alipovumba, viambe vyote sika,
 Nani aliyemuomba, sarafu kutuletea,
 Kwani sasa zinagomba, kupatikana udhia,
 Heri kugeuka simba, vinyama kujililia.
 2 Hapo kale za zamani, kitu hiki hakikuwa
 Leo kina mihani, wala sipati kuamba,
 Kweli aliteri zamani, Babu aliadhiha,
 Zikilia mfukoni, naona zanitania.
 3 Kazitafuta matata, kuzitumia sawia,
 Hao wenye kupipata, wanazo huko walio,
 Wasema zaleta vita, kali kama ya Korea,
 Kila mwezi ninapata, shida hazijambua!!
 4 Wasipatao kwa wingi, mifukoni kuchomoa,
 Hata hivyo hawungi, mashaki yawaishia,
 Zesha katika mitungi, au vibanda ingia,
 Ninyyo chai siturungi, huenda zitatulia.
 5 Wengine zawatatiza, safari luzifungia,
 Safari ya toka Mwanza, Mzizima kuingia,
 Wengi wao wajipona, makwao kujipudia,
 Kapu limeja pweza, wamatokeza mihia!!
 6 Mjomba Akilimali, mwenzio malidimia,
 Hebu fanya kulihali, pipate wako wasia,
 Ninazipata kamili, mbona tena zakimbua!
 Njitite ubakili, labda zitangoa.
 7 Bwana Mzee Waziri, majua unatambua,
 Tungeonana kwa siri, mangi mungu ufotea,
 Kila mnapofikiri, naona manganima mihia!!
 Hata tindi likithihiri, zaidi kuteketa.
 8 Kaka Salehe Kibwana, Mdanzi Mwenyeji,
 Matumizi lupandana, nikaenda kwa mwanzi,
 Nikiongeza ujana, jelani nitangia,
 Wengi watanutukana, wengine kimbenza.
 9 Dhiki haji kwa moja, hayo vanaonelea,
 Hupatawa hata Makoya, wajazo mokoonya,
 Ila kwangu ni vioja, au baa lamijia?
 Naona zinafuja, uze wanyamela.
 10 Beti kuni za ujomba, haja yangi ni kujua,
 Sio mtu kuniimba, gazeti tutachafua,
 Kinyamwezi naliyomba, kila lugha na jua,
 Mapesa utamu wako, bado sijafua.
 Saidi Roberts (Kimbungu), Tabera.

MAMA NA MKE NA MWANA

1 Editor mwenye ngoma, nipigie kutangaza,
 Ya mmoja kumwandama, wawili kuwasasa,
 Mwenye uchungu kuchoma, macho yakafanya kiza,
 Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?

2 Nitamuopoa nani, kuzama Ruvu mtoni,
 Nguvu yangu mwilini, alie nipa Manani,
 Mtu mmoja yakini, wa kumtoa majini,
 Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?
 3 Aweza ndie mie, haya maji kuyawika,
 Mmoja nikitoka naye, wawili watatoweka,
 Kilo kuniingilie, na matanga kuyaweka,
 Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?
 4 Mama ni wangu mzazi, taabu nyingi kazipata,
 Mko naye ni mpenzi, wala si mwenye matata,
 Mwana ndie kijakazi, dukani lete mafuta,
 Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?
 5 Mama najua hakika, ndie wangu kiongozi,
 Kazama na kusambuka, kumwachia siwezi,
 Nitajitahidi kumshika, au nitakosa radhi,
 Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?
 6 Mke nse maridhia, nyumbani ndie mwenzangu,
 Endapo skipotea, yatanikuta matungu,
 Sitaweza kuuwachia, kifo cha mke ni pingu,
 Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?
 7 Mwana ni yangu zawadi, alie nipa Muumba,
 Hunifaa na kusadi, kwa dhiki ikaniwamba,
 Sitawachia afe maji, mwana ni changu kilimba,
 Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?
 8 Katika wao watatu, mmoja nahitajia,
 Kuyachia si thubutu, wote wakanipotea,
 Hapo namamba mitu, wa kuwahi kuvamia,
 Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?
 9 Ndugu zangu nimechoka, na mwili umolega,
 Kutwa ninahangaika, kushika nikachia,
 Manyakanga watajika, msada ninangojeka,
 Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?
 10 Tamati yangu ya chuma, hapa pema uwanjani,
 Nimekaa nalalama, mshare umo tumboni,
 Kutwa nina unguruma, hata na mche stoni,
 Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?
 Ali s/o Omari Head Boy
 wa D.C. Bagamoyo.

KIPATO NI KUJALIWA

1 Kipato wakililia, huku huko kufuatia,
 Kipato twakiombea, kila temapotalia,
 Kipato hukitajia, kwa machosi tukilia,
 Kipato udhia, humwendea asowazia.
 2 Kipato kinasumbua, mtu hapendi sinzia,
 Kipato kukiachilia, mtu huona hatia,
 Kipato hukimbia, msitu usofika,
 Kipato humwendea, yule aloandikiwa.
 3 Kipato nawaambia, bure twajisumbua,
 Kipato jesho chafua, halima na kupalia,
 Kipato kuingojea, zilo siku za jua,
 Kipato chamruka, mtu aliyejalia.
 4 Kipato hata kutulia, si chako kukuakia,
 Kipato hata kumua, usiku bila talia,
 Kipato hukimbia, iwe leo umepokea,
 Kipato cha kanyaka, mifuko ya rupa.
 5 Kipato ulorithia, na iwe maqunia,
 Kipato hujiondeka, wewe bila julia,
 Kipato buingia, na kutoka sawia.
 6 Kipato na ukibania, bure wasumbukia,
 Kipato ukijihnia, ngoo kiraka kutia,
 Kipato ukuaia, za kwiba bila kutia,
 Kipato hupotea, bila wewe kujua.
 7 Kipato kukiongea, kwa a kutijua,
 Kipato kukikania, kila a ulojua,
 Kipato kukihamia, pe a kutijua,
 Kipato hukaa, kwake kutijua.
 8 Kipato naishia, nanakhe,
 Kipato kijipatia, jawani kutijua,
 Kipato kijandaka, fahama kutijua,
 Kipato kutulia, falama kutijua.
 H. M.



UHURU

uhu111969

Une du journal, le 11 juin 1969

Mathias E. Mnyampala disparaît le 8 juin 1969. La nouvelle de sa mort fait l'objet de nombreuses publications à l'époque dont cette une du journal UHURU « indépendance » qui relate le déroulement des funérailles de l'auteur à Dodoma. La présence de Rashidi Kawawa, Vice-Président de la République Unie de Tanzanie témoigne de funérailles nationales. Par ailleurs des poèmes en l'hommage de l'auteur se succèdent pendant quelques jours dans les éditions de juin 1969 du journal UHURU. L'intégralité des exemplaires de juin et juillet 1969 de ce journal est conservée à la bibliothèque centrale (*maktaba kuu*) de Dar es Salaam où nous avons pu les consulter.

Kawawa shati jeupe ni Naibu wa Khatibu wa Bunge, Chifu E. Mang'anya. Wabunge wapya kadhaa vile vile waliapishwa.

Kawawa ahudhuria mazishi Dodoma

MAKAMU wa Pili wa Rais Bwana Rashidi Kawawa jana alikuwa miongoni mwa maelfu ya wananchi wa mjini Dodoma waliohudhuria mazishi ya marehemu Mathias Mnyampala aliyefariki juzi usiku huko Dodoma kutokana na ugonjwa.

Bwana Kawawa aliwasili huko jana asubuhi kwa ndege akifuatana na Waziri wa Usafirishaji, Njira na Kazi, Bwana Lusinde, Kaimu wa Jaji Mkuu wa Tanzania Bwana Biron na Mkuu wa Mkoa wa Dodoma, Bwana K. Y. Komba.

Akizungumza kwa niaba ya Makamu wa Pili wa Rais, Bwana Lusinde aliwaambia wananchi waliokusanyika nyumbani kwa marehemu huyo baada ya mazishi kwa mba kifo cha Bwana Mnyampala ni pigo kubwa sana kwa Tanzania.

Alieleza kwamba ingawa marehemu alikuwa hakimu wa mahakama ya kwanza, lakini pia alikuwa mwalimu mkubwa sana katika kuikuzua lugha ya Kiswahili, mwandishi mkubwa wa vitabu na mashairi, na ndiye aliyeanzisha mtindo mpya wa mashairi ya kupokezana uitwao 'Ngonjera'.

Bwana Lusinde alisema kwamba, Bwana Kawawa alihudhuria mazishi hayo kwa sababu marehemu alikuwa rafiki yake na pia kumwakilisha Rais na Serikali kwenye mazishi hayo.

Bwana Alexander Kanyamala, kwa niaba ya waliotfwa alimshukuru Makamu wa Pili na wenzake kwa kuacha shughuli zao na kuhudhuria mazishi hayo. Bw. Kawawa aliondoka jana mchana kurudi Dar es Salaam.

★ ★ ★

Kufukuzwa kwa Bwana Ronald Ngala kuwa Mwenyekiti wa KANU tawaj la Mombasa hivi karibuni kunaleta wasi wasi mkubwa miongoni mwa baadhi ya wanasiasa ambao wanaogopa kuwa huenda akaanzisha chama kipya cha siasa au kufufua chama cha KADU ambacho kilivunjika zamani.

Dr. Temu ambaye Chama cha Wafanyakazi nganyika (NUTA) ra 45 kutoka jumla zilizopigwa. Mjumbe shwa na Chama cha Wafanyakazi (PA), Bwana S. M. M. kura 31 akifuatiwa Mbiliini wa Chuo cha Dar es Salaam na Bi. F. Msimamishwa na Urwizi wake wa Tanganyika.

Mgombea uchaguzi Kikuu cha Ushirikiano wa Wafanyakazi; Bwana B. M. S. M. 13 ambapo Bw. R. M. Mbula wa Tanu Y. kura moja tu. Kuchaguzi ziliharibikiwa.

Mbunge huyo mwenye umri wa miaka 30 limu wa mambo yote Chuo Kikuu cha Dar es Salaam.

Mashirika sita kati yao yoshirikishwa na TANU lilituma mgombea wa uchaguzi mwezi uliopita kujiandikisha achwa wazi baada ya kufukuzwa.

Katiba ya muda mrefu kila shirika lililokuwa TANU halina budajira mmoja wakati kiti cha uchaguzi cha Bunge kinapochukuliwa.



MBIO ZA MWENGE

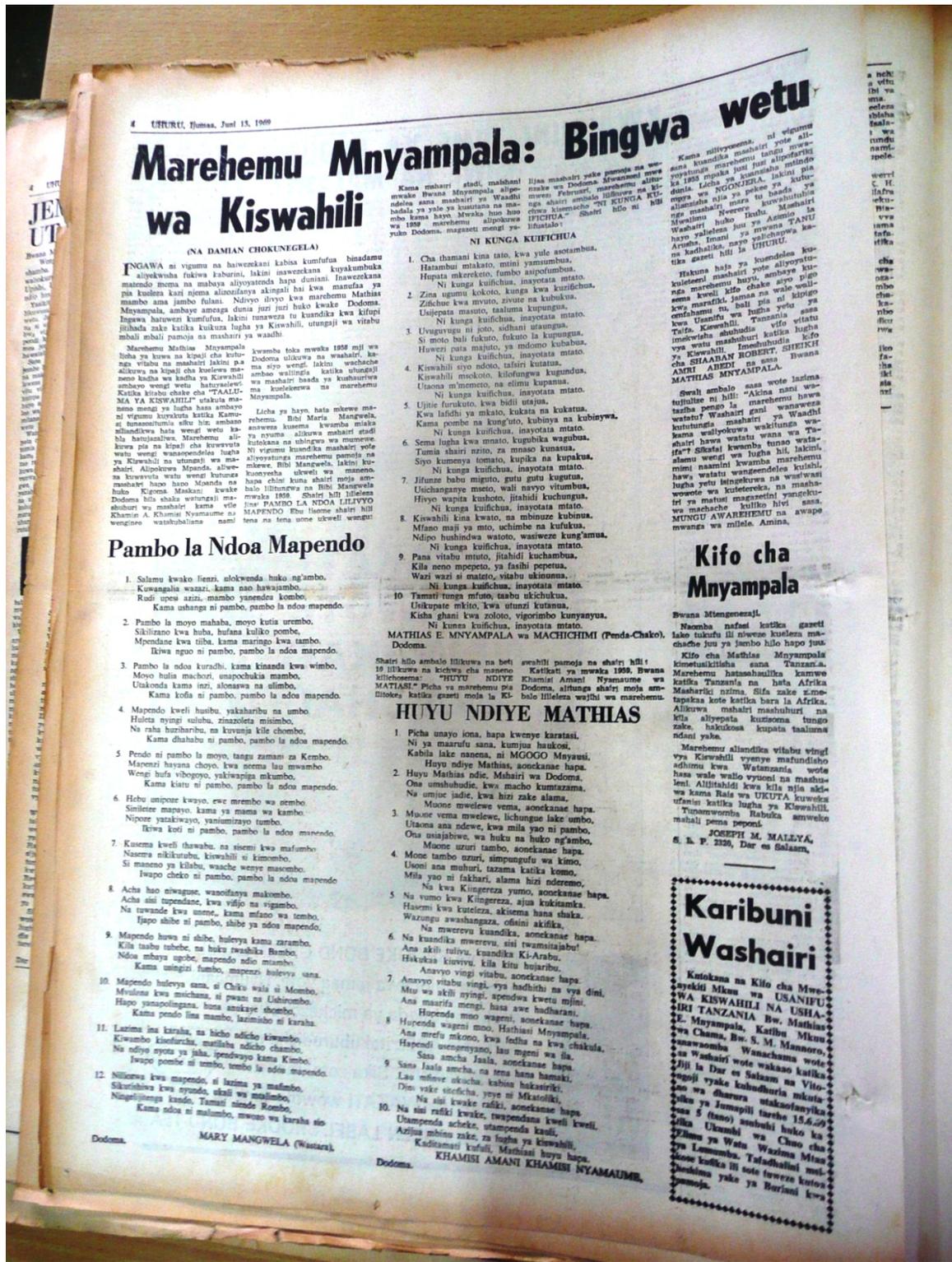
(Na Mwandishi wetu, Morogoro)

Mwenge wa Uhuru uliwasili jana mjini Morogoro, ambako ulilala na kuwaka kucha katika uwanja wa Saba Saba, kabla ya kuelekea huko Kilosa leo asubuhi.

Mamia ya wananchi pamoja na watoto wa shule walijipanga katika barabara zilizopitia Mwenge huo kwenda katika viwanja vya Saba Saba, ambako Mwenge ulipokewa na Mkuu wa Wilaya, Bwana J. T. Munisi ambaye baadaye aliwajulisha vijana walioubeba kwa wananchi waliokusanyika hapo.

Mmoja kati ya vijana waliokuwa wakikimbiza Mwenge huo, Bwana Mrisho Vuai, toka Unguja alitoa salam kutoka kwa Vijana wa Afro-Shirazi, kwa vijana wa Tanu Youth League wa Morogoro.

Poèmes de genre SHAIRI de Mary Mangwela (Wastara) et de Khamis Amani Khamis (Nyamaume) en l'hommage de feu Mathias E. Mnyampala



Marehemu Mnyampala: Bingwa wetu wa Kiswahili

(NA DAMIAN CHOKUNGELE)

INGAWA ni vigumu na haiwenzani kaboa kumfuta binadamu aliyekwisha fukuwa kaburini, lakini inawezkana kuyakumbuka matendo mema na mabaya aliyotenda hapa duniani. Inawezkana mambo ama jumbo fulani. Nalivyo huyo kwa marehemu Mathias Mnyampala, ambaye amega dunia juu jizi huko kwake Dodoma. Ingawa hatuwezi kumfuta, lakini tunaweza tu kuandika kwa kifupi jibada zake katiika kuifuta lugha ya Kiswahili, unajaji wa vitabu mbali mbali pamoja na mashairi ya waishi.

Marehemu Mathias Mnyampala huko ya hura na kipaji cha kutiriza vitabu na mashairi lakini pia alikuwa na kipaji cha kuandika matendo hadha wa lugha ya Kiswahili ambayo wengi wote hatavyozoezi. Katika kitabu chake cha "TAAJUMA YA KISWAHILI" utakuwa mmojawapo wa lugha hata ambayo ni vigumu kurekuta katika Karama ni tunasawabuni siku hizi ambazo sikuandikwa hata wengi wote kuti baba hatajiandikwa. Marehemu aliwahi wengi wote wanaopendelea lugha ya Kiswahili na utungaji wa mashairi. Alitokea Mwanzi, aliyerua kwa vitabu wengi kutanza mashairi hapa huko Mwanzi na huko Kijana Mwanzi kwake Dodoma bila shaka walituzi mshairi wa mashairi kama vile Khamis A. Khamis Nyamaume ni wengine watahahisiana nami

Pambo la Ndoa Mapendo

1. Salamu kwako henzi, ukolewenda huko ng'ambo. Kwasagalia wazazi, kama nao hawajambo. Rudi upesi azizi, mambo yanenda kombo. Kama ushanga ni pambo, pambo la ndoa mapendo.
2. Pambo la moyo mahaba, moyo kutia urembo. Sikikizana kwa haba, hufana kuliko pombe. Mpendue kwa tibia, kama marango kwa tamba. Kiva nguo ni pambo, pambo la ndoa mapendo.
3. Pambo la ndoa kudachi, kama kinasua kwa wimbo. Moyo hulia machuzi, unapochukia mambo. Uakouda kama inzi, alonawa na silimbo. Kama kofa ni pambo, pambo la ndoa mapendo.
4. Mapendo kuzi habuu, yakaharibu na umbo. Huleta mngi wala, zinazotea mimbo. Na raha huziharibu, na kuvunja kile chombo. Kama dhahabu ni pambo, pambo la ndoa mapendo.
5. Pendo ni pambo la moyo, tangu zamani za Kembo. Marenyi havana choyo, kwa nemea lau mwambo. Wengi hufa vibogoyo, yakitwaga mkumbo. Kama kitu ni pambo, pambo la ndoa mapendo.
6. Hebu unipote kwawa, ewe mrembo wa tembo. Simletee mapayo, kama ya mama wa kumbo. Nipote yatakwayo, yaniumizayo tumbo. Kiva koti ni pambo, pambo la ndoa mapendo.
7. Kusema kweli thawabu, na siemi kwa mafumbo. Niama nikikurubu, kiswahili ni kimumbo. Si manzo ya kila, waache wenyewe masombo. Iwapo cheko ni pambo, pambo la ndoa mapendo.
8. Acha hao niwaguse, waozilanyo makombo. Acha sili tupaenda, kwa vijifo na vigombo. Na ruwande kwa unene, kama mfono wa tembo. Ijapo shibe ni pambo, shibe ya ndoa mapendo.
9. Mapendo hawa ni shibe, halavya kama zarambo. Kila taabu tabebe, na huku zwaishika Bembo. Ndoa mhayu gobe, mapendo ndoa mamba. Kama utingizi fumbo, mpenzi halavyo sana.
10. Mapendo halavya sana, si Chiki wala si Mombi. Mvulone kwa mchana, si pwanzi za Chibrombo. Hapo yanapolingana, kama anakaye shombi. Kama pendo lina mambo, lazimaidi si karaha.
11. Lazima lina karaha, na bicho adicho kiwambo. Kiwambo kiofaraha, matilaha ndicho chombo. Na odoyi zoya ya jaha, ipendwayo kama Kimbo. Ijapo pendo si umbo, umbo la ndoa mapendo.
12. Nilikuwa kwa mapendo, si lazima ya mafumbo. Sikikizana kwa nyando, sikizi wa malimbo. Ningelipanga kando, Tama niende Rombo. Kama ndoa ni malimbo, mwanu wa karaha sio

MARY MANGWELA (Wastara)

Kama mashairi itadi, malishani hila mashairi yake pamoja na wawake Bwana Mnyampala aliyepotea sana mashairi ya Wastara ndoa wa Dodoma. Mnyampala aliyepotea sana mashairi ya Wastara ndoa wa Dodoma. Mnyampala aliyepotea sana mashairi ya Wastara ndoa wa Dodoma.

NI KUNGA KUIFICHUA

1. Cha thamani kina tato, kwa yule asotambua. Hatambui mikato, mimi yanatambua. Hupata mkeleto, fumbo asipofumbua. Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.
2. Zina ogumu kokoto, kunga kwa kuifichua. Zifichue kwa mvuto, zivute na kubukia. Uajipata masoto, taaluma kupungua. Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.
3. Uvuguvugu ni joto, sidhani utungungu. Si moto bali fukuto, fukuto la kupungua. Huzwi pati majuto, ya mdomo kubabua. Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.
4. Kiswahili siyo moto, safiri kutania. Kiswahili mukoto, kilofungwa kugundua. Utuona m'neneto, na elimu kupanua. Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.
5. Ujije furukuto, kwa bidii utajua. Kwa lafidhi ya mkato, kukata na kukutua. Kama pomba na kung'uto, kubiyu na kubinyu. Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.
6. Sema lugha kwa imato, kugubika wagubua. Tama shairi nzito, za mmaso kunasa. Siyo kumanya tomato, kupika na na kupaka. Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.
7. Jifanze babu migoto, guta guta kugutua. Usichanganyie mseto, wali navyo vitumbua. Hivyo wapi kuhoto, jithidi kuchungua. Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.
8. Kiswahili kina kwato, na mbinuze kubina. Mfano maji ya mto, uchimbe na kufukua. Ndipo hushindwa watoto, waziweze kung'amua. Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.
9. Pana vitabu mtoto, jitahidi kuchambua. Kila neno mpepeto, ya fashi pepeta. Wazi wazi si matoto, vitabu ni usungu. Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.
10. Tamati tanga mfuto, taabu ukichukua. Usikupate mkito, kwa utuzi kutana. Kiba shairi kwa zoloto, vigimbio kunyanya. Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.

MATHIAS E. MNYPALA wa MACHICHIMI (Penda-Chako) Dodoma.

HUYU NDIYE MATHIAS

1. Picha unayo iona, hapa kwenye karatasi. Ni ya maarufu sana, kumjua hakuti. Kabila lake nanena, ni MGOGO Mnyausi. Huyu ndiye Mathias, aonekane hapa.
2. Huyu Mathias ndie, Mshairi wa Dodoma. Ose unahudie, kwa macho kumazama. Na umjue jade, kwa hizi zake alama. Muone mwelewe vema, aonekane hapa.
3. Muone vema mwelewe, lichungue lake umbo. Utuona sana ndewe, kwa mila yao ni pambo. Ose usajabawe, wa huko na huko ng'ambo. Muone uzuri tambo, aonekane hapa.
4. Mone tambo uzuri, simpungufu wa kimo. Usioni sana mshairi, tazama katika komo. Mila yao ni faktari, alama hizi nderemo. Na kwa Kiingereza yumo, aonekane hapa.
5. Na vumo kwa Kiingereza, ajua kukitamba. Hazumi kwa kueleza, akiema hana shaka. Wazungu zwaabangaza, ofisini akikika. Na mwerera kuandika, aonekane hapa.
6. Na kuandika mwerera, sili tawani zaijaji! Ana akili tulivu, kuandika Ki-Arabu. Hakukaa kitivivu, kila kitu bujaribu. Anavyo vingi vitabu, aonekane hapa.
7. Anavyo vitabu vingi, vya hadithi na vya dini. Mtu wa akili nyingi, ipendwayo kwetu mjini. Ana maarifa mengi, hata awe hasifirani. Hupenda mso wageni, aonekane hapa.
8. Hupenda wageni mmo, Mathias Mnyampala. Ana mrefu mkono, kwa fedha na kwa chakula. Hapendi utenganyano, lau mgeni wa ila. Sasa amcha Jaala, aonekane hapa.
9. Sasa Jaala amcha, na tena hana hamcha. Lau mwelewe ukucha, kabuu hukatiriki. Din viki sitachika, yeje ni Mikatoliki. Na sisi kwake rafiki, aonekane hapa.
10. Na sisi rafiki kwake, twapenda kweli kweli. Utampenda aचेके, utampenda kweli kweli. Adijua mbina zake, za lugha ya Kiswahili. Kadimani kufuli, Mathias havyo hapa. KHAMIS AMANI KHAMIS NYAMAUME, Dodoma.

Bingwa wetu

Kama nilivyosema, ni vigumu sana kuandika mashairi yote aliwenzani marehemu tangu mwanu huko ng'ambo. Nalivyo huyo kwa marehemu Mathias Mnyampala, ambaye amega dunia juu jizi huko kwake Dodoma. Ingawa hatuwezi kumfuta, lakini tunaweza tu kuandika kwa kifupi jibada zake katiika kuifuta lugha ya Kiswahili, unajaji wa vitabu mbali mbali pamoja na mashairi ya waishi.

Marehemu Mathias Mnyampala huko ya hura na kipaji cha kutiriza vitabu na mashairi lakini pia alikuwa na kipaji cha kuandika matendo hadha wa lugha ya Kiswahili ambayo wengi wote hatavyozoezi. Katika kitabu chake cha "TAAJUMA YA KISWAHILI" utakuwa mmojawapo wa lugha hata ambayo ni vigumu kurekuta katika Karama ni tunasawabuni siku hizi ambazo sikuandikwa hata wengi wote kuti baba hatajiandikwa. Marehemu aliwahi wengi wote wanaopendelea lugha ya Kiswahili na utungaji wa mashairi. Alitokea Mwanzi, aliyerua kwa vitabu wengi kutanza mashairi hapa huko Mwanzi na huko Kijana Mwanzi kwake Dodoma bila shaka walituzi mshairi wa mashairi kama vile Khamis A. Khamis Nyamaume ni wengine watahahisiana nami

Kifo cha Mnyampala

Bwana Mnyampala. Naomba nafasi katika gazeti lako tukufu ili niweze kuandika matendo hadha wa lugha ya Kiswahili ambayo wengi wote hatavyozoezi. Katika kitabu chake cha "TAAJUMA YA KISWAHILI" utakuwa mmojawapo wa lugha hata ambayo ni vigumu kurekuta katika Karama ni tunasawabuni siku hizi ambazo sikuandikwa hata wengi wote kuti baba hatajiandikwa. Marehemu aliwahi wengi wote wanaopendelea lugha ya Kiswahili na utungaji wa mashairi. Alitokea Mwanzi, aliyerua kwa vitabu wengi kutanza mashairi hapa huko Mwanzi na huko Kijana Mwanzi kwake Dodoma bila shaka walituzi mshairi wa mashairi kama vile Khamis A. Khamis Nyamaume ni wengine watahahisiana nami

JOSEPH M. MALAYA, s. l. P. 2326, Dar es Salaam.

Karibuni Washairi

Katoka na Kifo cha Mnyampala ni vigumu sana kuandika mashairi yote aliwenzani marehemu tangu mwanu huko ng'ambo. Nalivyo huyo kwa marehemu Mathias Mnyampala, ambaye amega dunia juu jizi huko kwake Dodoma. Ingawa hatuwezi kumfuta, lakini tunaweza tu kuandika kwa kifupi jibada zake katiika kuifuta lugha ya Kiswahili, unajaji wa vitabu mbali mbali pamoja na mashairi ya waishi.

... a hizi... a viti... ili ya... wa... seleso... shaba... kula... i wa... rindi... narit... vireli... weni... C. H... ilifu... ukia... wa... vya... vya... tafa... ifika... cha... wa... opa... mbo... cha... kha... vho... fira... ilo... fa... sha... iki... sha... ni...

b. Photographies

Portraits de Mathias E. Mnyampala (1917-1969)

mem1



Mathias E. Mnyampala (1917-1969) (auteur inconnu - n.d.) Copie numérique Mathieu ROY 2007

mem2

L'image a été copiée sur un support numérique et envoyée pour conservation pérenne par nous sur le site media des hyper archives en lignes (MEDIHAL) du Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S). La notion de pérennité de la conservation implique la duplication régulière et sans limitation de durée de l'image assuré par MEDIHAL mais aussi un travail de veille et d'évolution du format dans lequel elle est conservée afin qu'elle demeure accessible dans les formats d'image à venir.

L'image est consultable en suivant ce lien (consulté le 25 juin 2012) :

<http://medihal.archives-ouvertes.fr/medihal-00517208>

La référence est :

oai:medihal.archives-ouvertes.fr:medihal-00517208

L'auteur de la prise de vue et sa date sont inconnus. La structure des métadonnées du site MEDIHAL ne nous a permis que d'enregistrer l'actuel détenteur du « copyright » – soit « *hakimiliki* » en *kiswahili* - M. Charles M. Mnyampala en ce qui concerne le tirage original et nous-mêmes en tant qu'auteur de la copie numérique en 2007.

Jeshi la Kujenga Taifa (JKT) « armée de la construction nationale »

jkt1



Mathias E. Mnyampala (1917-1969) : enseignant de *kiswahili* à la *Jeshi la Kujenga Taifa* « Armée de la Construction Nationale » en compagnie de trois officiers (informations de Charles M. Mnyampala)(auteur inconnu - n.d.) Copie numérique Mathieu ROY 2007

Tombe de Mathias E. Mnyampala (1917-1969)

kmm

Charles M. Mnyampala nous a conduits en 2007 sur la tombe de son père à Dodoma (Tanzanie). Nous l'avons prise en photographie et avons déposé l'image numérique sur MEDIHAL pour conservation et diffusion pérennes. Sur la croix qui surplombe la tombe se lisent l'année de naissance de l'auteur – 1917 - et la date de sa disparition, le 8 juin 1969. Ces dates font l'objet de confusions et ce document est important pour une clarification. Aussi Mathias E. Mnyampala a été très intégré dans les cercles islamiques. En tant que poète il a fréquenté son ami le Cheikh Kaluta Amri Abedi au sein de la grande mosquée de l'Ahmadiyya à Dar es Salaam sur l'avenue Bibi Titi Mohamed mais également en tant que juge (*kadhi*) dans le tribunal islamique des affaires familiales d'ILALA « A » à Dar es Salaam en 1966 (*Cf* deuxième annexe document mnkT43). La tombe chrétienne indique qu'il est resté dans la foi catholique dans laquelle il s'est formé dans un esprit remarquable de tolérance et d'ouverture.

La photographie est conservée sous référence :

oai:medihal.archives-ouvertes.fr:medihal-00517203

Le lien d'accès est le suivant :

<http://medihal.archives-ouvertes.fr/medihal-00517203>

(consulté le 25 juin 2012)

Vidato « les entailles »

Les deux photographies ont été prises en 2010 à l'entrée du port de Dar es Salaam, non loin de la route nommée « Touré drive ». Les *vidato* (sg. *kidato* cl.7) - encoches ou entailles – sont taillées dans les troncs des arbres. Elles ont une fonction d'échelle et permettent de récolter les fruits. Leur présence est banale et leur usage répandu dans tout le pays, y compris sur une plage de la mégapole économique tanzanienne.

vidato1



vidato2

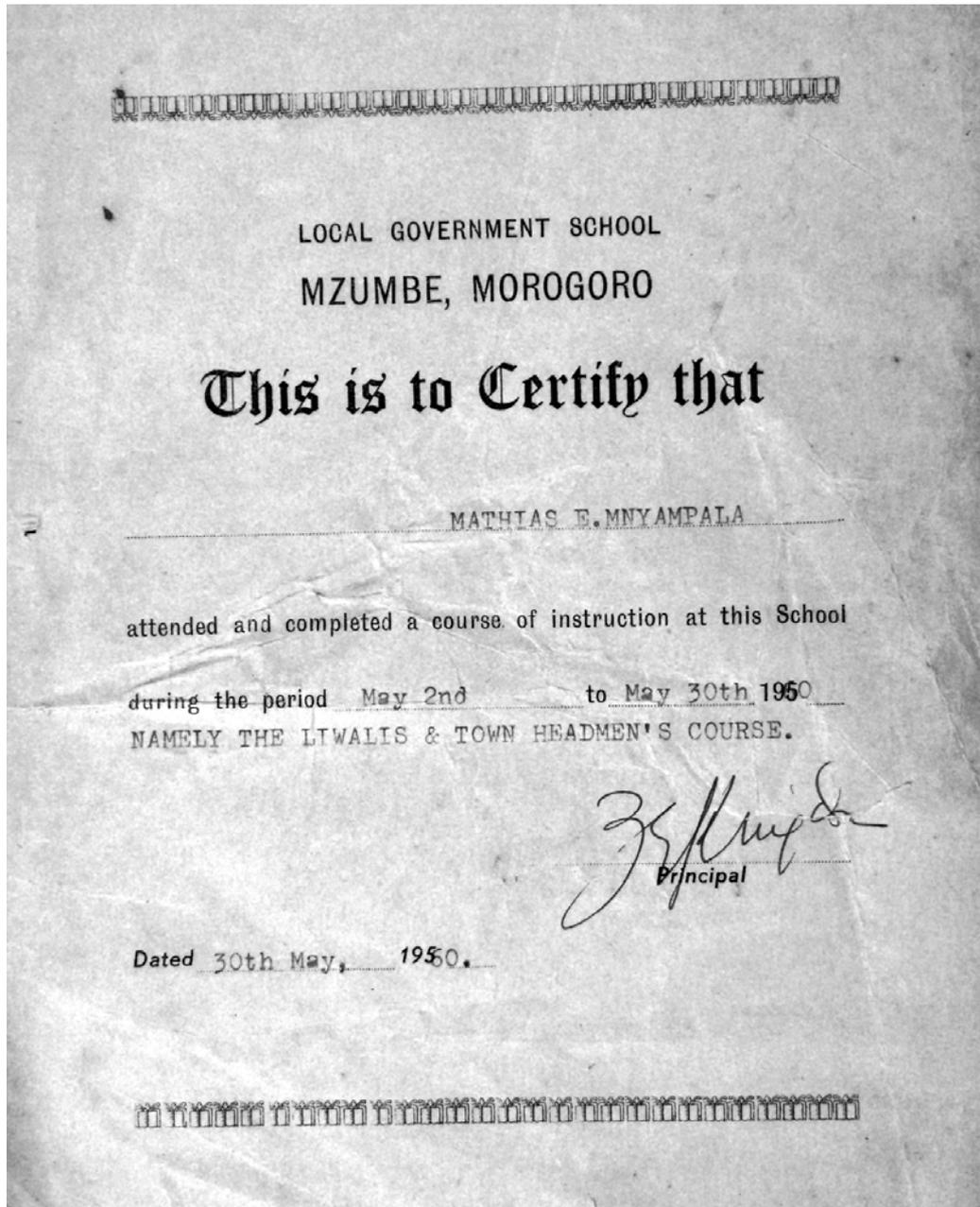


c. Certificats

Cours des liwalis et des chefs de ville de l'école locale d'administration, Mzumbe, Morogoro (30 mai 1960)

Local Government School : « Liwalis³⁵⁷ and town headmen's course »

lgs



³⁵⁷ Le terme swahili d'origine arabe sg « liwali » pl. « maliwali » signifie « gouverneur, chef » (LENSELAER, A. et al, 1983 : 265). Il est ici intégré au singulier en anglais et l'accord au pluriel se fait suivant la grammaire anglaise par suffixation du 's' et non par préfixation de 'ma'.

Personal Record Form n°1 (1956) - Agriculture Department Tanganyika

prf1956

A.D. Form 14 (Revised.)

AGRICULTURE DEPARTMENT - TANGANYIKA

PERSONAL RECORD FORM NO. I
(a) General

1. Name in full: MATHIAS EGNZEHS MNYAMPALA.

2. Date of birth: 18th November, 1917 (at Ihumwa Dodoma District)

3. Designation: TYPIST CLERK - PROVINCIAL AGRICULTURAL OFFICE.

4. Date of engagement: 5th November, 1956.

5. Confirmation of appointment:

6. Establishment:

(i) Tanganyika Civil Service Pensionable Provident Fund Terms or Control	} Delete whichever is NOT applicable
(ii) Subordinate Service	
(iii) Works Staff	
(iv) Temporary	

7. Tribe/Nationality: MGOGO (AFRICAN)

8. Religion: CHRISTIAN - ROMAN CATHOLIC MISSION.

9. Place of domicile (full address): Ntangano - Kinyambwa, Dodoma

10. Married ~~or~~ single:

11. No. of children (give date of birth) 1. 2. 3. 4.

12. Station: KIGWE - DODOMA DISTRICT.

13. G.T. Number ----- (in the case of Drivers and Turnboys.)

14.

(b) Education and Experience.

1. Standard passed and date: VIII, 22nd November, 1956.

2. Name of school: R.C. Central School - Bihawana - Dodoma.

3. Course taken: Book - Keeping & Typing, Health Health & Doctrine etc.

4. Training Centre or College: Premier College P.O. Box 1732 Nairobi & Voice of Prophecy Bible School Capetown.

5. Previous experience (Full details of service with dates)

(1) 25.12.37 to 31.12.41 N.A. Court Clerk & (2) 1.1.42 - 31.7.45 P.A. Tax C.

(3) 25.8.46 - 31.10.47 N.A. Famine Clerk & N.T. Tsetse Camp Clerk, Manyoni.

(4) 1.2.48 - 31.3.51 P.A. Tax Clerk Dodoma. (5) 16.6.54 - 22.11.54 Typist Antoniou Sisal Estates LTD., Kimamba (6) 9.12.54 - 20.9.55 Typist Clerk Ilonga Estate, Rudewa Estates Ltd., Kimamba. (7) 1.1.56 - 20.9.56 Typist Clerk - Water Dev. & Irrigation Det., Dodoma.

6. Languages spoken: - ENGLISH, SWAHILI, GOGO AND NYANGWEZI.

(c) Salary.

1. Commencing salary: 176/- P.M. Present salary 176/- P.M.

2. Salary scale:

3. Incremental date:

4. Salary paid from Head	Sub-Head	Item
--------------------------	----------	------

(d) Next of Kin

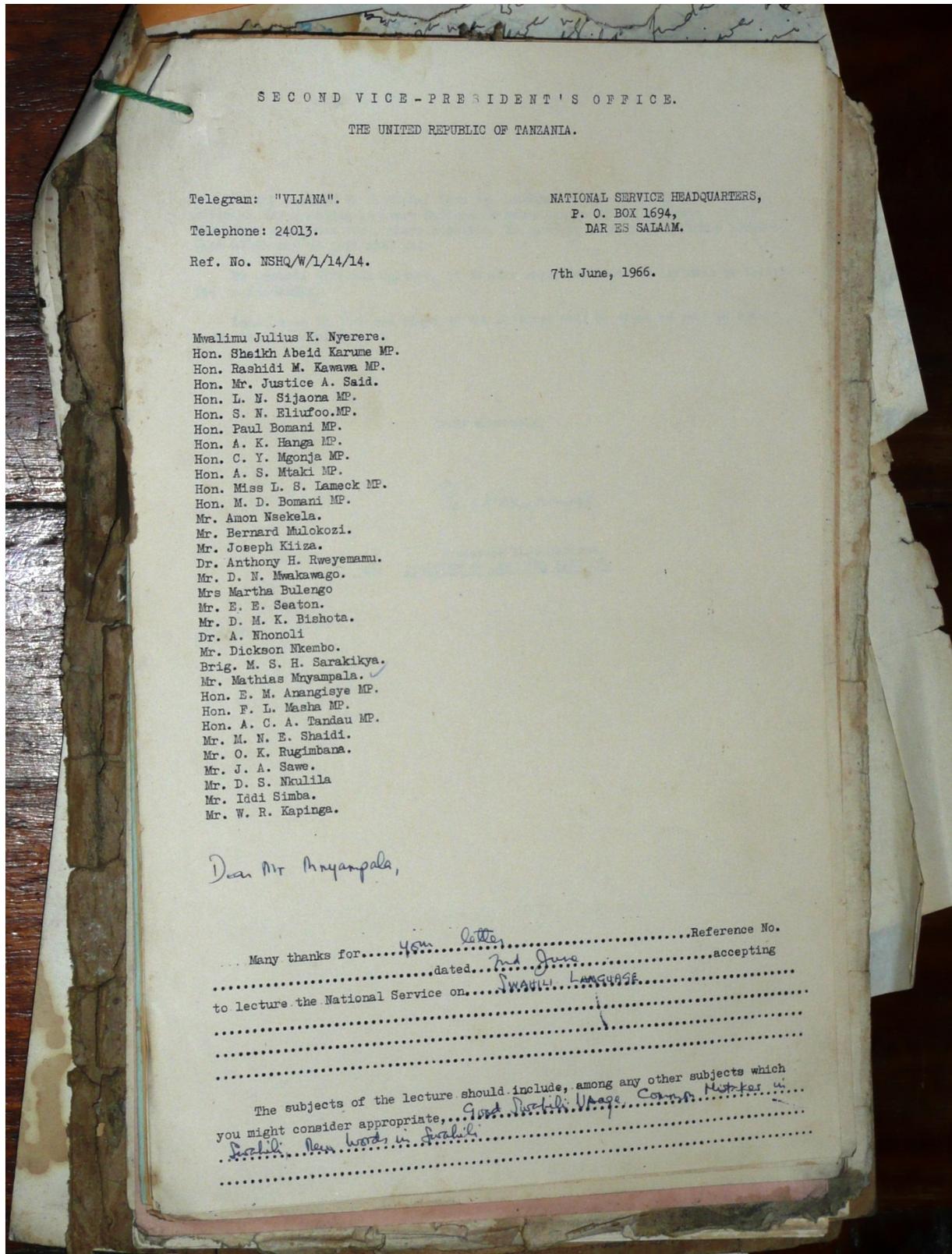
1. Name in full: ALOYS, CHARLES AND EDWARD S/O MATHIAS E. MNYAMPALA.

2. Relationship: FATHER MNYAMPALA MACHICHEMI, BROTHER SOSTENES MNYAMPALA

3. Full address: NTANGANO VILLAGE, C/O N.C. CHIPANGA KINYAMBWA CHIEFDOM P.O. KIGWE STATION.

Lettre du National Service Headquarter « siège du service national » - 7/6/1966

nsh1



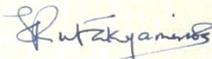
- 2 -

It may perhaps be mentioned that the lectures is/are intended to form basic material for teaching in every National Service Centre in the country. It is therefore requested that, where possible, the lecture be delivered from a prepared text which may be left with us.

To promote National Culture, it is also requested that the lectures be delivered in Kiswahili.

Details as to time and place of the lectures will be given as soon as the timetable is completed.

Yours sincerely,

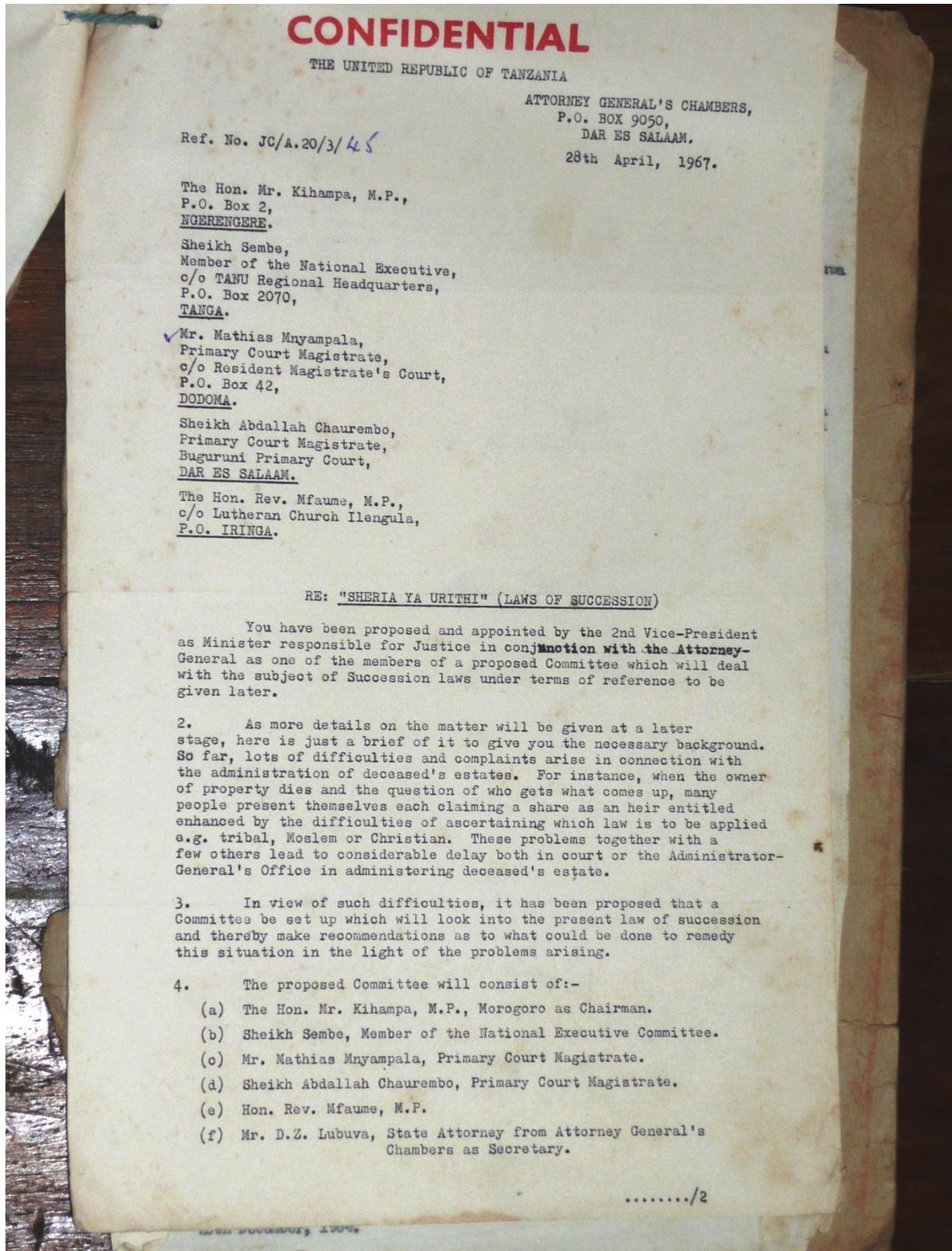


Frederick Rutakyamirwa.
for DIRECTOR OF NATIONAL SERVICE.

FR/HDM.

Lettre de nomination en tant que membre du comité d'harmonisation des lois de succession (sheria ya urithi) - 28/4/1967

szu1



szu2

CONFIDENTIAL

- 2 -

5. By copy of this letter you are kindly requested to indicate rather expeditiously as to whether you would like and or be prepared to serve on this proposed Committee. With this done, then the Committee will embark upon this task under given terms of reference.

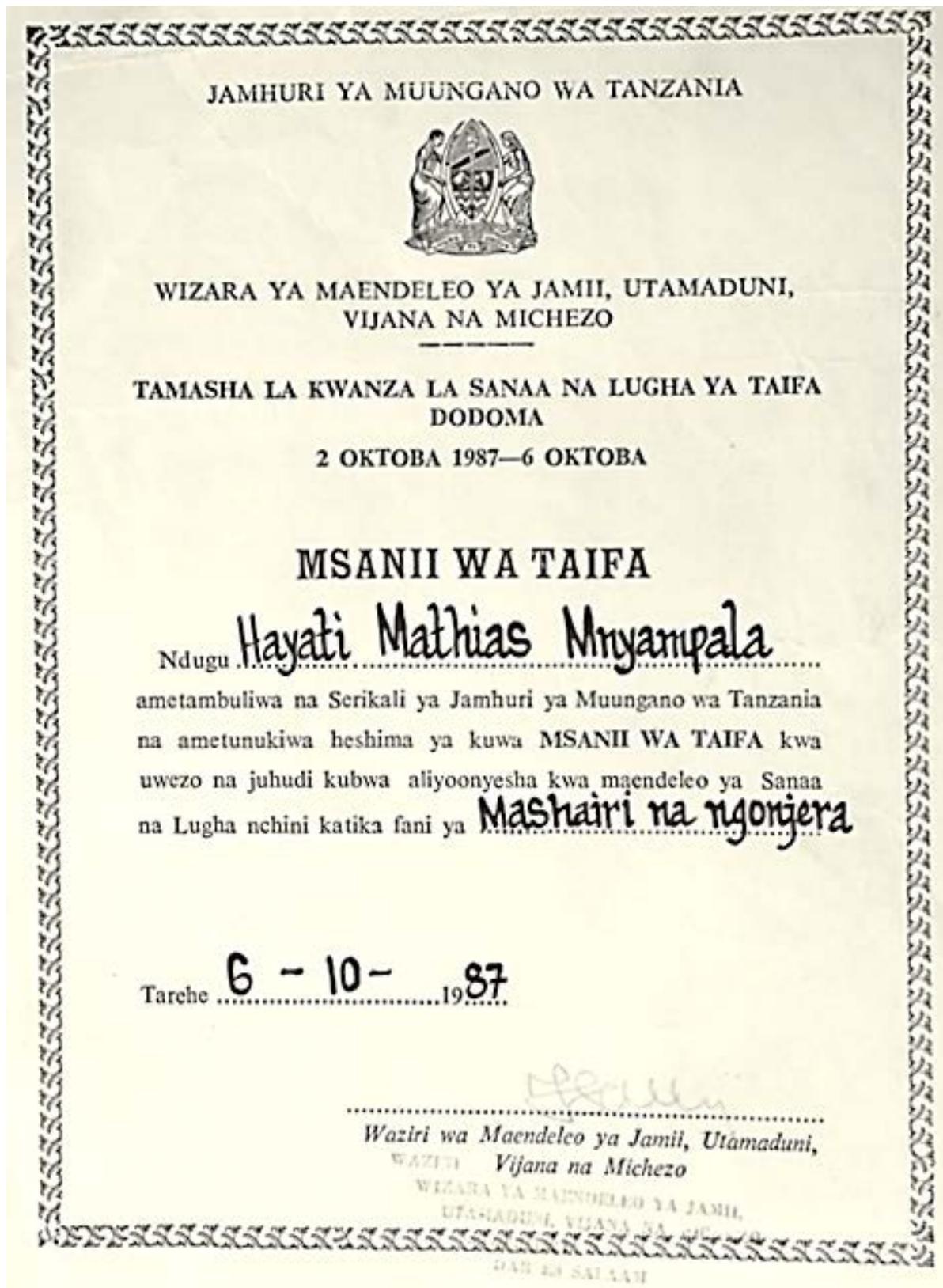
DZ. Lubwa
(DZ. Lubwa)
for ATTORNEY GENERAL

DZL/LMJ.

20th December, 1964.

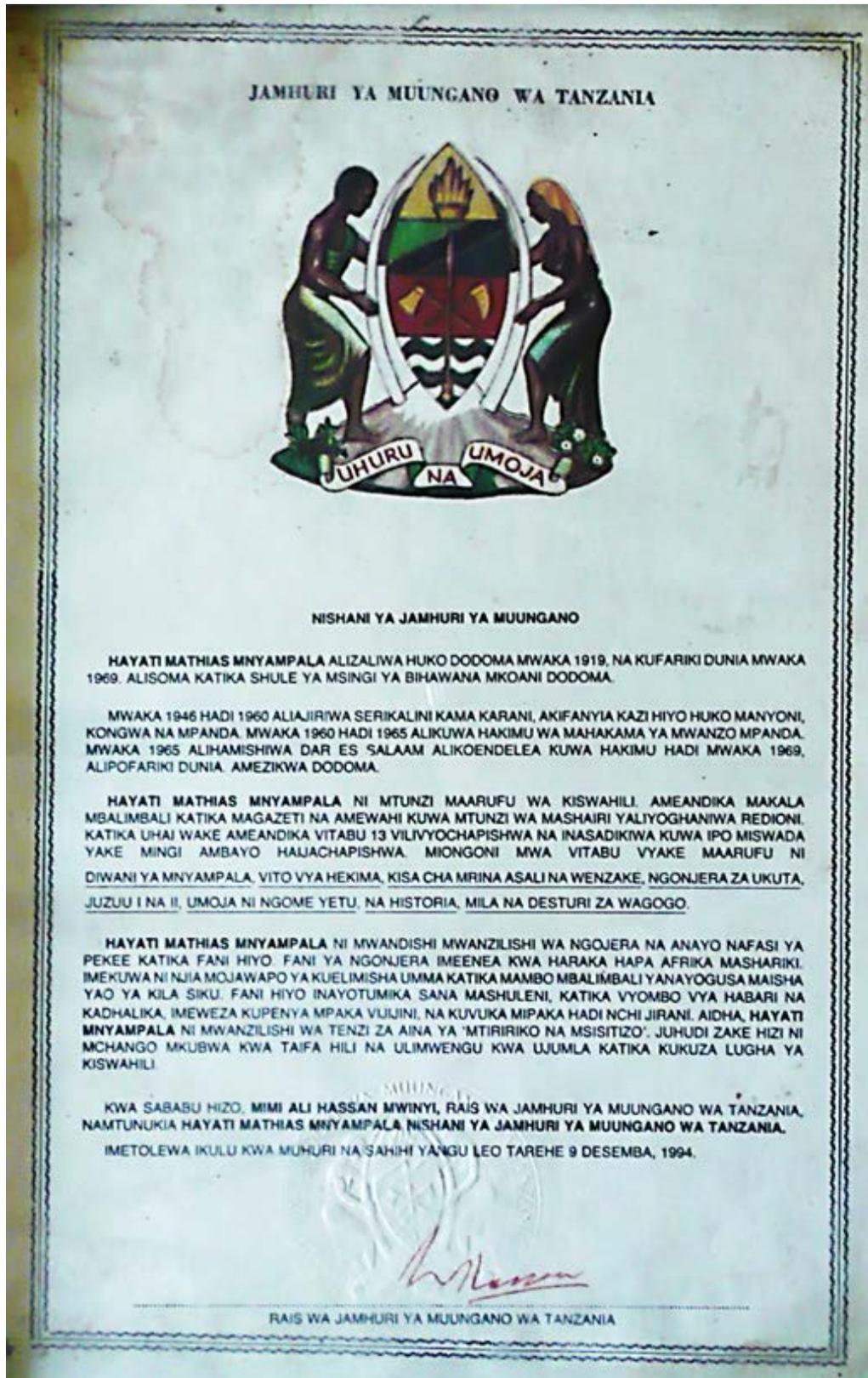
Msanii wa Taifa (1987) « artiste national »

mwt1987



Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania (1994) « Médaille de la République Unie de Tanzanie »

njm1994

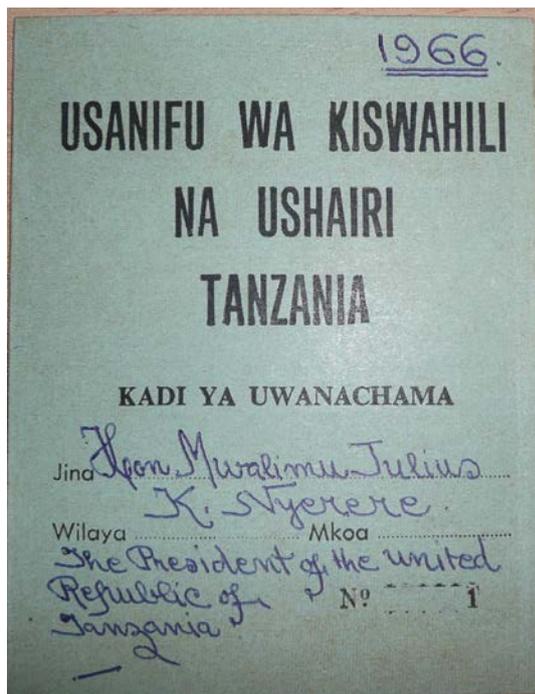


Remarque sur la prise de vue :

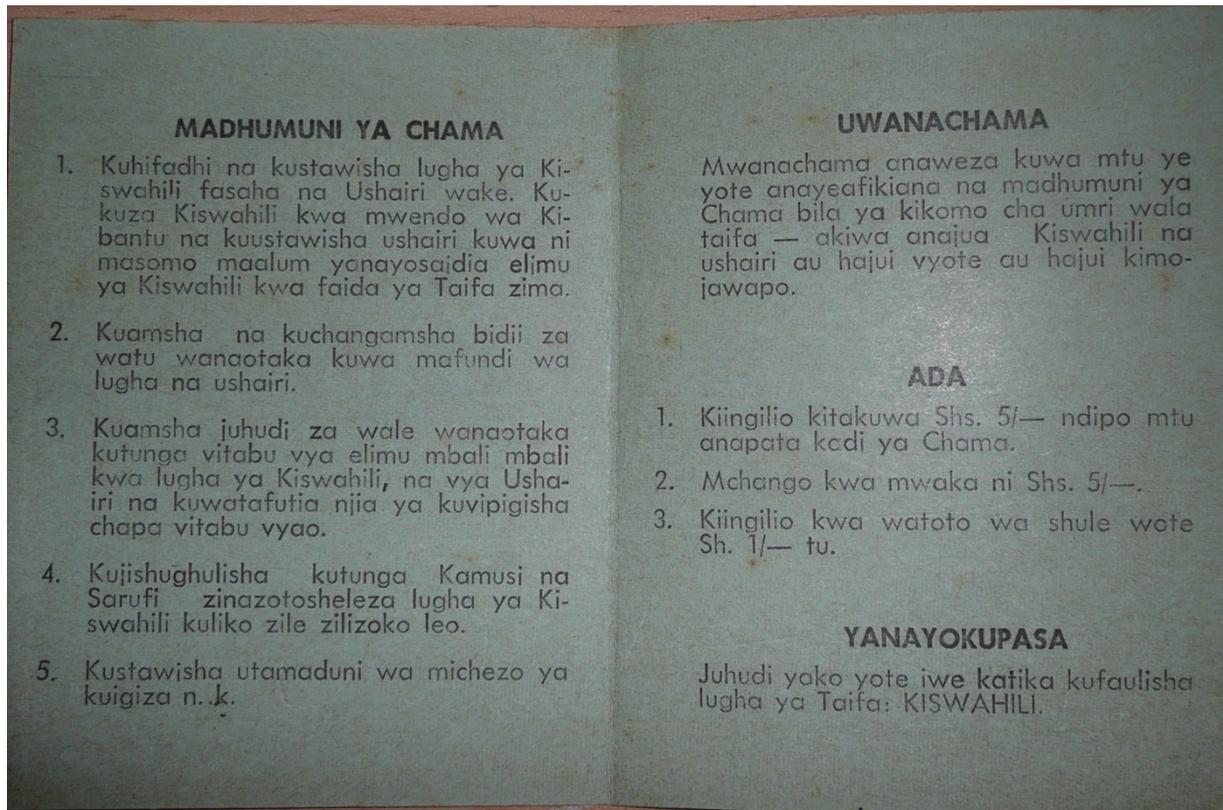
Le certificat a été mis sous verre et encadré. Il était accroché dans la maison de Dodoma de Mathias E. Mnyampala où vit encore sa femme, Mme Mary Mangwela Mnyampala, au jour où nous écrivons ces lignes. Nous avons donc pris la photographie du certificat tel quel ne pensant pas être autorisés à le décrocher et le retirer de son cadre tandis que nous rencontrions Mme Mnyampala pour la première fois. Il nous a fallu neutraliser lors de la prise de vue les effets de réflexion liés à la vitre, notamment en travaillant sans flash. Il a aussi fallu faire la mise au point sur le champ du papier du certificat, et non sur le champ de la vitre qui est situé légèrement devant.

d. Cartes de membres de l'UKUTA (1966)

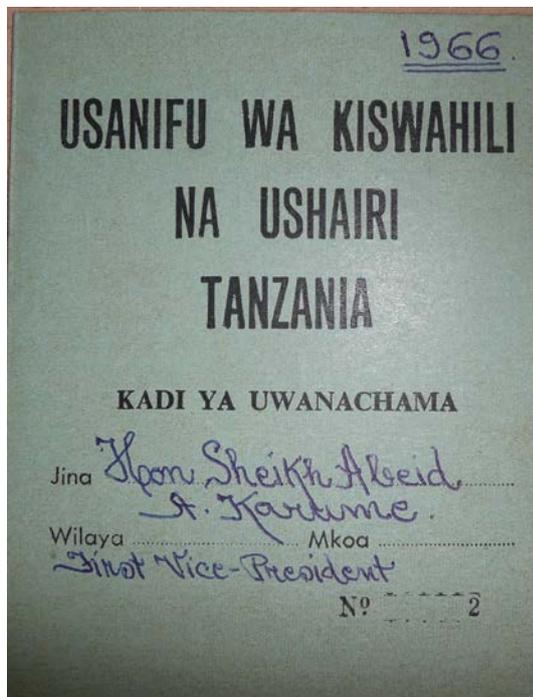
uku1a - Julius K. Nyerere, président de la République Unie de Tanzanie



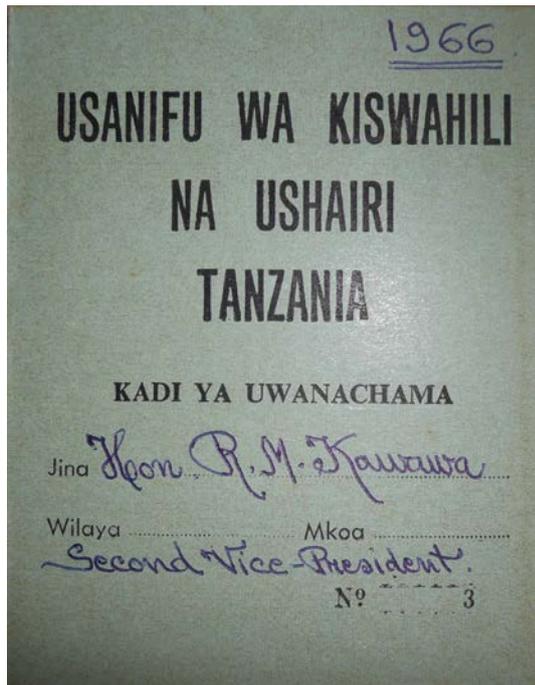
uku1b



uku2 – Cheikh Abeid A. Karume, vice-président de la République Unie de Tanzanie



uku3 – Rashidi M. Kawawa, second vice-président de la République Unie de Tanzanie



TROISIEME ANNEXE

1. Phonologie et structure syllabique du *kiswahili*

Consonnes (API)

Nous reprenons le tableau de notre description phonologique du *kiamu*, dialecte swahili de Lamu (Kenya), comme base de travail (ROY, M., 2007a). Le *kiswahili sanifu* en tant que langue standard a de nombreuses prononciations différentes en fonction des compétences linguistiques de ses locuteurs et de son expansion géographique. Il faudrait réaliser des études extensives incluant les grandes villes d’Afrique l’Est, des villes et des villages pour entrapercevoir la réalité phonétique de cette langue standard. Le tableau du *kiamu* donne cependant une indication des phonèmes qui peuvent entrer en combinaison avec des voyelles dans les syllabes des vers des poèmes tandis que les phonèmes propres au *kiamu* sont inscrits dans des cases grisées.

Externes		Internes									
		antérieures				centrales			post		
		non rétroflexes		rétroflexes		non affriquées		affriq			
bi-lab	mi-lab	dent	alv			pré-pal	pal				
w		l				ʃ	y				h
p	f	ṭ	t	ṭ	s	tʃ	k	non asp	sd	voisantes	O
p ^h		ṭ ^h	t ^h			tʃ ^h	k ^h	asp			
b	v	ð	d	r	z	dʒ	g	sonores			
mb	mv	nḍ	nd	nḍ	nz	ndʒ	ŋg	mi-nasales			N
m		n			ɲ		ŋ	nasales totales			

Voyelles (API)

Le système phonologique est simple avec cinq phonèmes vocaliques et trois degrés d'ouverture :

1 ^{er} degré	i				u
2 ^{ème} degré		e		o	
3 ^{ème} degré			a		

Structure syllabique

Le *kiswahili* ne présente pas de paires distinctives avec une opposition de longueur consonnantique ou vocalique. L'accent a pour effet d'allonger systématiquement la longueur de la voyelle accentuée.

La répartition combinatoire de la structure syllabique possible est V, C, CV, et CCV.

V : Une voyelle seule est une syllabe dans /u-a/ « fleur » qui est constitué de deux syllabes /u/ et /a/.

C : Une consonne seule est une syllabe comme préfixe de classe dans /m-tu/ « personne » qui est constitué de deux syllabes /m/ et /tu/.

CV : une séquence consonne voyelle est une syllabe dans /mi-ti/ « arbres » qui est constitué de deux syllabes /mi/ et /ti/.

CCV : une séquence consonne consonne voyelle est une syllabe dans /ku-ftu-ka/ « sursauter » qui est constitué de trois syllabes /ku/, /ftu/ et /ka/.

2. *Kuandika juu ya arudhi « écrire à propos de la métrique »*

Kuandika juu ya arudhi ni moja ya shughuli kubwa za uchunguzi wa sanaa ya ushairi wa kiswahili, hasa unapotaka kutekeleza utafiti wa kiwango cha juu kisayansi unaowafaa washairi wa kiswahili wenyewe pia. Mtafiti anayezungumza lugha ya Kifaransa lazima atapambana na miamba miwili mara atakapoanza kufanya kazi hiyo : kwa upande mmoja, maandiko kuhusu sheria au mbinu za kutunga mashairi ni nadra sana katika vitabu vinavyoandikwa kwa Kifaransa. Hata hivyo mtafiti akipanua uwanja wa lugha zitumiwazo na kusoma kurasa zilizoandikwa kwa lugha nyingine ataelewa zaidi lakini atakuta kwamba hazitoshi kufahamu kwa ukamilifu arudhi ya Kiswahili. Hata hivyo kitabu cha Mugyabuso M. Mulokozi na T.S.Y. Sengo chenye jina la « *History of Kiswahili poetry A.D. 1000-2000* » (MULOKOZI, M., M. *et al*, 1995) kilichoandikwa kwa lugha ya Kiingereza kingekuwa utangulizi mzuri na mwanga katika mambo hayo, lakini si taaluma ya arudhi tu. Kwa upande mwingine, washairi Waswahili wenyewe hawajazoea kuandika kuhusu namna za kutunga. Mshairi anajua kutunga bila kuwa na haja ya kusoma wala kuandika kitabu fulani kinachoeleza sheria za sanaa yake ambazo ameshazipata kupitia utamaduni wake. Asili ya ushairi ni sauti ya midundo ya lugha ya kishairi na sauti ya mghani ndani ya kichwa chake mtungaji wakati wa kutunga akidhamiria muundo wa bahari maalumu. Mwishowe, mtu anayejua kutembea hahitaji kusomeshwa vipi kutembea kutokana na vitabu vingi. Lakini hata hivyo vitabu vinavyoandikwa kwa lugha ya Kiswahili kuhusu sheria au mbinu za kutunga mashairi hupatikana. Vinatupatia ujuzi wa *arudhi*. Vimechapishwa kuanzia nusu ya pili ya karne ya ishirini. Katika vitabu hivyo mwandishi anahisi umuhimu wa kuingia kwenye majadiliano kuhusu ushairi. Ibrahim Noor Shariff alichapisha mwaka 1988 kitabu cha *Tungo zetu* kinachozungumzia kikamilifu tungo za Waswahili pekee yao tu (SHARIFF, I., N., 1988). Kama washairi wazungumzao Kiswahili, waandishi wa vitabu hivyo si lazima wawe wote wa kabila la Waswahili. Mwandishi wa kwanza kutekeleza kazi hiyo, mwaka 1954, alikuwa Marehemu Sheikh Kaluta Amri Abedi, meya wa kwanza wa kifaransa wa jiji la Dar es Salaam na Mtanzania mwenye asili ng'ambo ya ziwa Tanganyika, nchini Kongo ya Wabeljiji ya zamani (leo Jamhuri ya Kidemokrasia ya Kongo). Kitabu chake *Sheria za kutunga MASHAIRI na Diwani ya Amri* (ABEDI, K., A., 1954). Matokeo yake ni kwamba, leo hii mwaka 2012, mtafiti wa lugha ya Kifaransa anaweza kufuata njia mbili. Anaweza kuamua kukaa kimya na kusikiliza vizuri masomo ya arudhi yanayotolewa na washairi na waandishi wa lugha ya Kiswahili na wengine

Duniani. Na kweli kwa upande mmoja kufuata njia hiyo hueleweka zaidi kwa sababu masomo ya mwalimu ni mazuri kuliko masomo ya mwanafunzi. Lakini, kwa upande mwingine, ni lazima kukumbuka kwamba hakuna kitabu hata kimoja ambacho kimeandikwa kwa Kifaransa na kinachozungumzia arudhi ya tungo za lugha ya kiswahili kwa urefu na ukamilifu. Hali hiyo ni shida kubwa kwa ujuzi wa fasihi wa Kiswahili katika lugha ya Kifaransa kwa mfano. Na mpaka leo hakuna tafsiri yoyote ile ya vitabu vya kiswahili hivyo vinavyozungumzia mada hiyo katika lugha za Kizungu. Tatizo hilo halingeweza kudumu milele wakati wanaisimu wamefanya utafiti wa aina mbalimbali juu ya lugha za kibantu tangu zamani. Je, kwa nini chombo cha mwanafasihi wa Kifaransa kilizama kama hivyo katika dhoruba na kugonga mwamba? Hakuna sababu kwa ujuzi wa fasihi ya Kiswahili kubakia gizani na kutojulikana katika lugha ya Kifaransa. Tunazama na tutaibuka. Tukiwa na bahati nzuri labda tutarudi na lulu. Kwa hivyo niliamua kuandika kwa Kifaransa kuhusu sheria za kutunga mashairi ili kuziba pengo hilo la maelezo linalostaajabisha kiasi ukilinganisha swali hilo na matokeo mazuri zaidi kuhusu sayansi nyingine zinazohusu binadamu. Asili ya ujuzi wa kanuni za arudhi ipo katika kurasa zake vitabu vinavyozungumzia arudhi – hasa kwa Kiswahili - na katika tungo zenyewe. Mosi, sisahau kwamba ujuzi wangu wa Kiswahili haujafikia kiwango chake cha mwisho. Pili sisahau kwamba mimi si mshairi wala Kiswahili si lugha yangu ya kuzaliwa. Kazi yangu ni kama hatua moja tu kwa kutumia lugha ya Kifaransa. Wengine Afrika Mashariki, Ulaya na Duniani wameshaanza kazi ambayo kusema ukweli ni mpya. Wengine watakuja baadaye na ninatumai wataweza kufaidika na matunda ya jitihada zangu. Wanaoandika kwa lugha ya Kiswahili wataendeleza kazi pia kwa sababu nadharia ya ushairi wa Kiswahili ni jambo jipya duniani ingawa kumbe ni jambo kongwe katika jamii za washairi wa Kiswahili wenyewe. Washairi ni kama mama na baba wa tungo. Nadharia inafafanua tungo tu. Inamaanisha kwamba kufuatana maoni yangu nadharia inatokana na matendo ya washairi, haiyatangulii. Kufikiri kwamba nadharia inaweza kuongoza tabia ya washairi ni kutaka mama awe tasa.

Arudhi ya mashairi ya kiswahili inaweza kugeuzwa na washairi. Mageuzo hayo yanaweza kuwa na asili au matokeo ya kisiasa, Kiswahili kikiwa kimechaguliwa kama lugha ya taifa nzima Tanzania na lugha ya Umoja wa Afrika. Arudhi inafafanua kanuni za kutunga mashairi, ziwe na nguvu ya sheria au la (inategemea misimamo ya waandishi). Kwa vile nitaandika kuhusu arudhi kwa jumla katika hatua ya kwanza, na katika hatua ya pili nitafafanua arudhi

ya tungo za Marehemu Mathias E. Mnyampala (1917-1969) na kuzichunguza kulingana na zama zake za kisiasa. Marehemu alikuwa mwanasheria mtukufu, mwandishi, mshairi maarufu na mzalendo wa nchi yake mpya Tanzania. Alitumia sanaa yake maksudi kuimarisha Ujamaa na Ujenzi wa taifa kwa kutumia Kiswahili. Ilikuwa bahati yake kubwa Wizara ya elimu ilipokubali mashairi yake yasomeshe katika shule za nchi. Kukubali huko ni ishara kuwa tungo za Mnyampala zilikuwa zinahitajika nchini Tanzania. Hii inatuonyesha mambo fulani kuhusu hali ya siasa enzi hizo. Lakini sababu zake zilitakiwa kufichuliwa na kuelezwa. Hasa kwa kuzingatia arudhi nilizilinganisha tungo za Mnyampala na arudhi ya kimila ambao ziliumbwa na kuundwa zamani na bado zinazopatikana leo Afrika mashariki na ya kati. Nilifafanua hali ya arudhi ya tungo za Mnyampala zinayoonyesha *tofauti na viitikio* kutokana na arudhi ya kimila. Taifa jipya – wakati ule wa Uhuru – lilikuwa likihitaji mwelekeo mpya kupitia lugha moja ya Kiswahili lakini halikutaka kusahau vile vile miundo ya zamani (kama vile arudhi) iliyokuwa ikijulikana kimila. Katika sera ya kueneza Kiswahili kokote nchini, maana yake ilikuwa kuunda lugha mpya ya ushairi ambapo miundo ya arudhi yake huwezesha kuchanganya tamaduni na lugha za makabila mbalimbali ya nchi. Miundo hiyo ilihifadhi au kukumbusha sana maumbo ya tungo za kimila. Mradi wa Mnyampala ulikuwa mzuri katika *miundo* ya arudhi ya kazi yake *kwanza*, sio maoni au fikira vyake tu vya kisiasa. Kazi yangu ilikuwa kufafanua kwa makini mageuzo hayo ya arudhi na uhusiano wake na mageuzo ya kisiasa ya enzi hiyo. Mpango wa usanifu wa kitaifa wa ushairi ulikuwa ukitekelezwa na chama chake Mathias E. Mnyampala cha UKUTA (Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania) alipokuwa mwenyekiti wake na baada ya wakati huo. Hapo usanifu ungekuwa na mageuzo ya arudhi kwa sababu za kisiasa nilizojaribu kuzifafanua. Mwishowe mageuzo ya arudhi – mtungaji alipotambuliwa rasmi na serikali – yanaonyesha dalili fulani za kisiasa. Kuchunguza dalili hizo kulikuwa lengo kuu la kazi yangu inayohusu zaidi uchanganuzi wa arudhi.

Mathieu ROY

Paris - Dar es Salaam 2010

3. Glossaire des termes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie

sg. AINA « sorte, type » (Classe 9)

Nominal (kiswahili) : sg. AINA ; pl. AINA (classes 9/10)

Sens littéral : sorte, type

Terme technique : type de poésie au sein d'un genre poétique (*bahari*)

Un type de poésie est défini au sein d'un genre poétique (*bahari*) par le motif décrit par les parcours des chaînes de rimes qui structurent ses strophes/*beti*.

Voir : sg. BAHARI ; MOTIF ; PARCOURS

sg. ARUDHI « métrique » (Classe 9)

Nominal (kiswahili) : sg. ARUDHI ; pl. ARUDHI (classes 9/10)

Sens littéral : métrique

Terme technique : métrique

Statut : nominal d'emprunt, de l'arabe *'ilm al-'arūḍ* « science du mètre mais aussi celle de la rime » (ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1991, Tome 1 : 688)

Le nominal qui désigne la science du mètre en *kiswahili* provient de l'arabe. C'est aussi le cas de nombreuses autres notions de la métrique ce qui a été, continue et probablement continuera d'être à la source d'une grande confusion quant à l'origine des mètres de la poésie classique d'expression swahilie (*Cf Etude comparative des métriques classiques arabe, persane et du genre SHAIRI de la poésie d'expression swahilie*). La confusion porte sur la différence à effectuer entre les structures métriques elles-mêmes et le vocabulaire terminologique qui traite de ces structures voire le nom de la science à laquelle se rattache ce vocabulaire.

sg. BAHARI 1 « genre poétique » (Classe 9)

Nominal (kiswahili) : sg. BAHARI ; pl. BAHARI (classes 9/10)

Sens littéral : mer ; océan

Terme technique : genre poétique

Statut : nominal d'emprunt sur une racine arabo-persane

Un genre poétique de la métrique classique d'expression swahilie est caractérisé par un mètre. Le mètre se déduit des quatre principes fondamentaux que nous avons définis. A l'échelle de la strophe/*ubeti*, le genre ou mètre correspond à des valeurs déterminées du nombre, de la nature et de l'orientation des chaînes de rimes [P.R.] qui définissent un nombre de vers par strophe/*ubeti* [P.V.] et un nombre de parties par vers [P.P.] caractéristiques.

Voir : PRINCIPE ; sg. UBETI

sg. BAHARI 2 « type de rime » (Classe 9)

Nominal (kiswahili) : sg. BAHARI ; pl. BAHARI (classes 9/10)

Sens littéral : mer ; océan

Terme technique : type de rime

Statut : nominal d'emprunt sur une racine arabo-persane

La rime *bahari* est une rime inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* qui unit toutes les syllabes finales des parties finales des vers finaux. Le parcours de cette chaîne de rimes (*vina*) est caractéristique du genre UTENZI (ou UTENDI) en association avec d'autres traits définitoires. Elle peut être présente dans d'autres genres poétiques.

Voir : sg. KINA

sg. DIWANI « anthologie poétique » (classe 9)

Nominal (kiswahili) : sg. DIWANI ; pl. DIWANI (classes 9/10³⁵⁸)

Statut : emprunt à l'arabe *dīwān* « recueil de poésie ou de prose ; registre ; bureau » ; Selon l'encyclopédie de l'islam deux étymologies du nom arabe d'origine sont concurrentes et contradictoires dans les sources : soit le persan *dēv* « fou » ou « diable » appliqué aux secrétaires, soit l'arabe *dawwana* « recueillir » ou « enregistrer », de là « collection de pièces ou de feuilles » (ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM, 1961, Tome II : pp 332-333)

Un *diwani* est un livre de poésie. Les poésies qui y sont présentées sont généralement attribuées au même auteur dans le monde de la poésie d'expression swahilie. Composées à des moments différents de sa carrière littéraire, l'auteur lui-même les sélectionne et choisit de les rassembler dans cet ouvrage. Conformément à l'étymologie arabe du terme, *dīwān* « collection de pièces ou de feuilles », l'auteur ne rédige pas ses compositions avec le projet de former un *diwani* mais au contraire il « recueille » les poèmes qu'il a déjà écrit sur le long terme en divers lieux et circonstances et suivant d'autres projets. Cette anthologie est traditionnellement destinée dans le monde des poètes d'expression swahilie à offrir une pièce maîtresse de l'auteur ou un chef d'œuvre à ses lecteurs. La plupart des auteurs se prêtent à cette tradition inaugurée, pour le plus ancien *diwani* que nous connaissons, au début du XIX^{ème} siècle sur la côte du Kenya actuel par le *diwani* de Muyaka bin Haji Al-Ghassaniy (1776-1840) (Cf MUYAKA BIN HAJI AL-GHASSANIY *et al*, 1940). Ce *diwani* est connu des successeurs en poésie d'expression swahilie de Muyaka et considéré comme une œuvre fondamentale et un modèle. Des poètes issus de différentes régions de la Tanzanie ont composé leur *diwani*, comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954), Snow White Akilimali (AKILIMALI, S., W., 1966), Shaaban Robert (SHAABAN, R., 1968) ou le Cheikh Khamis Amani Khamis « Nyamaume » (KHAMIS, A., K., 2004). Parmi ces auteurs qui ont perpétué la tradition du *diwani* dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle et en situation de

³⁵⁸ Le nominal *diwani* dans le sens de « livre de poésie » est relié à la paire de classes 5/6 dans les dictionnaires qui prennent en compte cette signification particulière du nominal (Cf LENSELAER, A. *et al*, 1983 : pp 86-87 ; dictionnaire participatif en ligne de l'université de Yale (USA) <http://www.kamusi.org/en/lookup/sw?Word=diwani> (consulté le 28 juillet 2012)). C'est-à-dire que le pluriel est *madiwani*. Cependant, l'accord du nominal se fait en classe 9 dans les titres des œuvres se présentant comme des *diwani*. Nous avons le *diwani ya Mnyampala* « *diwani* de Mnyampala », le *diwani ya Amri* « *diwani* d'Amri », etc. Cette accord du connecteur ou extra-préfixe de dépendance YA « de » en classe 9 avec le nominal *diwani* et non pas *LA en classe 5 indique très clairement un problème de classification dans les dictionnaires cités ci-dessus car le nominal est en classe 9 dans les titres des ouvrages.

reterritorialisation tanganyikaise ou tanzanienne de la poésie d'expression swahilie se trouvent Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1963) et un poète anglais, l'ex-administrateur colonial Harold E. Lambert (LAMBERT, H., E., 1971).

sg. HISABU « compte, décompte » (Classe 9)

Nominal (kiswahili) : sg. HISABU ; pl. HISABU (classes 9/10)

Sens littéral : arithmétique, compte, décompte

Terme technique : décompte

Statut : nominal d'emprunt sur une racine sémitique associée au comptage

Appliquée au décompte des syllabes, la notion de comptage définit le principe fondamental de la mesure (*mizani*) ou P.M.

Voir : sg. MIZANI ; PRINCIPE

sg. KIFUNGU « section » (Classe 7)

Nominal (kiswahili) : sg. KIFUNGU ; pl. VIFUNGU (classes 7/8)

Sens littéral : chapitre(s), partie(s), section(s)

Terme technique : section(s)

Statut : nominal d'origine bantu dérivé de la racine verbale –FUNGA « fermer »

Une section est une séquence de syllabes en nombre irrégulier comprise entre deux césures (*vituo*) opérées par des chaînes de rimes (*vina*) ou de *viwango*. Quand une régularité des décomptes syllabiques existe entre éléments découpés par les chaînes de rimes ou de *viwango*, nous parlons alors de partie de vers (*vipande*) ou de vers (*mishororo*) et non plus de section.

Voir : sg. KINA ; sg. KIPANDE ; sg. KITUO ; sg. KIWANGO ; sg. MSHORORO

sg. KINA « rime » (Classe 7)

Nominal (kiswahili) : sg. KINA ; pl. VINA (classes 7/8)

Sens littéral : A. eau profonde, profondeur(s) de l'eau B. rime(s)

Terme technique : rime(s)

Statut : A. nominal d'origine bantu, racine MWINA « trou, fosse » (SACLEUX, C., 1939 : 650) ; B. nominal d'origine arabe *kân wa kân* « mètre d'un vers (que l'on scande) » (SACLEUX, C., 1939 : 556)

La rime se définit par une relation d'homophonie syllabique entre syllabes finales de parties de vers ou de vers à l'échelle d'une, de plusieurs ou de toutes les strophes/*beti* d'un poème. Elle dépend d'un principe fondamental, le P.R., dont sont déductibles des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie. Les différentes chaînes de rimes définissent des sections, des parties de vers et des vers et éventuellement les limites métriques des strophes/*beti* (Cf a. Le principe des rimes (vina) [P.R.], ses paramètres et ses effets). Le *kiswahili* distingue les rimes internes ou *vina vya kati*, les rimes médianes ou *vina vya katikati* et les rimes finales ou *vina vya mwisho* en fonction des positions que ces chaînes de rimes définissent dans le strophe/*ubeti* et qui les caractérisent rétrospectivement. Certaines compositions présentent de manière rare des rimes doubles, c'est-à-dire une homophonie complète de l'avant-dernière et de la dernière syllabe d'une section, partie de vers, hémistiche ou vers.

Voir : sg. KIPANDE ; sg. KITUO ; sg. KIWANGO ; PRINCIPE; sg. MSHORORO; RELATION

sg. KIPANDE « partie » (Classe 7)

Nominal (kiswahili) : sg. KIPANDE ; pl. VIPANDE (classes 7/8)

Sens littéral : partie(s), morceau(x)

Terme technique : parties de vers ou hémistiches

Statut : nominal d'origine bantu

Les vers d'une strophe/*ubeti* peuvent éventuellement être divisés en plusieurs parties de tailles syllabiques régulières sous l'effet clivant des chaînes de rimes [P.R.]. Lorsque le vers est divisé en deux parties d'égales tailles syllabiques, ces parties sont aussi des hémistiches.

Les notions de parties de vers ou d'hémistiches – qui traduisent le terme technique *vipande* – s'opposent à la notion de sections qui traduit le terme *vifungu*. L'opposition porte sur le principe fondamental du P.M. qui n'est pas pertinent dans le cas des sections qui présentent des décomptes syllabiques irréguliers et aléatoires, liés au processus d'improvisation des textes.

Voir : sg. KIFUNGU

sg. KIWANGO « quantité » (Classe 7)

Nominal (kiswahili) : sg. KIWANGO ; pl. VIWANGO (classes 7/8)

sens littéral : montant(s), quantité(s), taux

Terme technique : nous avons repris le nominal swahili sg. *kiwango*/ pl. *viwango*.

Statut : nominal d'origine *bantu*

Le *kiwango* est une opération de césure (*kituo*) qui remplace la rime (*kina*) dans son action de délimitation de sections, de parties de vers ou de vers lorsque cette dernière est absente. Comme pour la rime, les césures sont de différentes natures selon qu'il s'agit d'une séparation entre parties de vers ou entre vers. Les *viwango* peuvent s'associer en chaîne. Ils dépendent du P.R. comme une forme de rime zéro ou de valeur phonologique indéfinie de la syllabe après laquelle arrive la césure.

Voir: sg. KINA; sg. KITUO 1

sg. KITUO 1 « césure » (Classe 7)

Nominal (kiswahili) : sg. KITUO ; pl. VITUO (classes 7/8)

sens littéral : arrêt(s)

Terme technique : césure(s)

Statut : nominal d'origine *bantu*, sur la racine verbale *-tua* « descendre, se poser, poser »

La césure est une pause à l'oral de longueur différente suivant qu'elle sépare des parties de vers entre elles, des vers entre eux ou des strophes/*beti* entre elles. Il s'agit d'une opération

qui résulte de l'effet structurant des chaînes de rimes (*vina*) ou de *viwango*. Elle dépend donc du P.R. Sur la page graphique, les césures sont manifestées par des espacements ou des retours à la ligne suivant qu'elles séparent des parties de vers ou des vers. Nous avons vu que l'ordre oral et l'ordre graphique n'entrent pas toujours dans un rapport de correspondance et que l'un peut donner sa norme à l'autre et *vice versa* suivant les auteurs.

sg. KITUO 2 « l'arrêt » (Classe 7)

Nominal (kiswahili) : sg. KITUO ; pl. VITUO (classes 7/8)

sens littéral : arrêt(s)

Terme technique : dernier vers d'une strophe/*ubeti*

Statut : nominal d'origine *bantu*, sur la racine verbale *-tua* « descendre, se poser, poser »

Le dernier vers d'une strophe/*ubeti* est parfois désigné comme un arrêt ou *kituo* (ABEDI, K., A., 1954: 19).

sg. KUPINDULIA « changer de direction » (Classe 15)

Nominal (kiswahili) : sg. KUPINDULIA (classe 15)

Sens littéral : changer de direction, se renverser, chavirer

Terme technique : motifs d'orientation en « X » ou en « L » inversé des chaînes de rimes (*vina*)

Statut : nominal d'origine *bantu* dérivé de la racine verbale –PINDA « tourner »

Les parcours des chaînes de rimes et les motifs qu'elles définissent dans la strophe/*ubeti* lorsqu'elles sont prises ensemble définissent des types (*aina*) au sein des genres poétiques (*bahari*). Ce terme désigne plusieurs types qui ont pour caractéristique commune des variations dans l'orientation des chaînes de rimes.

Voir : sg. AINA ; sg. BAHARI ; sg. MSHUKO

sg. MIZANI « mesure » (Classe 9)

Nominal (kiswahili) : sg. MIZANI ; pl. MIZANI (classes 9/10)

Sens littéral : balance, mesure

Terme technique : mesure

Statut : nominal d'origine arabe et hindi sur la racine *mizân* « balance » et arabe seule sur la racine *wazana* « peser » (SACLEUX, C., 1939 : 556)

De manière générale, le terme de « mesure » ou *mizani* appliqué à des caractéristiques prosodiques désigne le décompte (*hisabu*) des syllabes dans un mot (SHARIFF, I., N., 1988 : 42). Ce décompte est appliqué de manière plus spécifique à la définition des tailles syllabiques des parties de vers ou des vers du fait du P.M. qui est défini par la mesure syllabique. Par extension, l'opération de mesure désigne également les éléments individuels qui sont mesurés ou « mesures », c'est à dire les syllabes.

Voir : sg. HISABU sg. SAUTI sg. SILABI sg URARI

sg. MKONDO « courant » (Classe 3)

Nominal (kiswahili) : sg. MKONDO ; pl. MIKONDO (classes 3/4)

Sens littéral : courant(s)

Terme technique : courant syllabique au sein d'un genre poétique (*bahari*)

Un courant se définit de manière syllabique au sein d'un genre poétique donné. Il correspond à un nombre de parties par vers et à la taille syllabique de ces parties. Il relève donc à la fois du P.R. pour la délimitation des parties et du P.M. pour leur mesure.

Voir : sg. BAHARI

sg. MSHORORO « vers » (Classe 3)

Nominal (kiswahili) : sg. MSHORORO ; pl. MISHORORO (classes 3/4)

Sens littéral : vers

Terme technique : vers

Statut : Il n’y a pas de racine *bantu* directement apparentée. Le nominal ressemble dans sa forme sonore aux nominaux qui désignent les hémistiches en arabe *miṣrā’* (pl. *maṣārī’*). et en persan *sg. mesrā’* mais les dictionnaires ne mentionnent pas cette étymologie, alors qu’il le font de manière habituelle. Le passage supposerait de surcroît un changement de catégorie métrique du terme en cas d’emprunt à ces langues.

Le vers est une ligne orale ou graphique au sein d’une strophe/*ubeti* d’un poème. Il est délimité par les chaînes de rimes (*vina*) ou de *viwango*.

Voir : sg. MSTARI

sg. MSHUKO « descente » (Classe 3)

Nominal (kiswahili) : sg. MSHUKO ; pl. MISHUKO (classes 3/4)

Sens littéral : descente(s)

Terme technique : motifs en double, triple ou quadruple barre verticales des chaînes de rimes (*vina*) ou de *viwango*

Statut : nominal d’origine *bantu* dérivé de la racine verbale –SHUKA « descendre »

Les parcours des chaînes de rimes et les motifs qu’elles définissent dans la strophe/*ubeti* lorsqu’elles sont prises ensemble définissent des types (*aina*) au sein des genres poétiques (*bahari*). Ce terme désigne plusieurs types qui ont pour caractéristique commune une direction verticale et descendante constante des chaînes de rimes. C’est à dire que les chaînes de rimes sont dirigées vers le bas si nous nous en tenons à l’image en rapport à l’ordre graphique, spatial, qui est associée au terme swahili-même de descente ou *mshuko*.

Voir : sg. AINA ; sg. BAHARI ; sg. KUPINDULIA

sg. MSTARI « ligne » (Classe 3)

Nominal (kiswahili) : sg. MSTARI ; pl. MISTARI (classes 3/4)

Sens littéral : ligne(s)

Terme technique : ligne

Statut : nominal d'emprunt à l'arabe

Le terme désigne de manière générale les lignes : trait que l'on trace à la règle, vers d'une poésie, ligne de front, etc. Il est de ce fait plus associé à l'ordre graphique que le terme qui exprime la notion de vers d'une poésie seule, *mshororo*. Cependant *mstari* n'exclut pas l'ordre oral.

Voir : sg. MSHORORO

MOTIF

Le motif est une valeur qualitative du P.R. correspondant à la forme générale des parcours dessinés par les chaînes de rimes (*vina*) lorsqu'ils sont considérés ensemble.

Voir : sg. KINA ; PRINCIPE

OPERATION

Le terme est une caractéristique technique liée à l'action éventuelle des principes fondamentaux dans notre modélisation de la métrique classique des poésies d'expression swahilie suivant une réduction à un nombre restreint de principes. Nous connaissons deux opérations : la césure, liée au P.R. et le comptage syllabique, lié au P.M.

Voir : PRINCIPE

ORIENTATION

L'orientation est un paramètre lié au P.R.. Il a une valeur qualitative définie par les emplacements ou positions successifs occupés par les rimes d'une même chaîne au sein des vers, des parties de vers ou des hémistiches des strophes/*beti* d'une composition.

PARAMETRE

Le paramètre est un terme technique qui caractérise de manière numérique ou qualitative un principe donné dans notre modèle réductionniste de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie. Un exemple de paramètre numérique lié au P.V. est le nombre de vers par strophe/*ubeti*. Un exemple de paramètre qualitatif lié au P.R. est l'orientation d'une chaîne de rimes (*vina*) donnée.

Voir : PRINCIPE

PARCOURS

Le parcours est une valeur qualitative du P.R. prise par une chaîne de rimes (*vina*) individuelle. Il correspond aux variations de positions prises par les rimes dans la ou les strophes/*beti* qu'elles définissent et traversent. Un parcours est défini par une portée de la chaîne de rime et ses orientations variables décrites par la succession des positions prises par les rimes.

Voir : sg. KINA ; PORTEE, PRINCIPE

PORTEE

La portée est un paramètre du P.R. à valeur qualitative variable. Elle décrit en partie la qualité du parcours de cette chaîne de rimes suivant qu'elle se produit uniquement de manière interne à la strophe/*ubeti*, nous avons en ce cas une chaîne de rimes intra-strophe/*ubeti*. La chaîne peut également se produire entre plusieurs strophes/*beti* et dans

ce cas elle est de portée inter-strophe/*ubeti*. Enfin la chaîne de rimes peut réunir de façon systématique l'ensemble des strophes/*beti* d'une même composition. En ce cas nous avons une portée omni-strophe/*ubeti* de la chaîne de rime.

PRINCIPE

Un principe en métrique est une caractéristique prosodique fondamentale dont peuvent être déduits d'autres principes et par extension l'ensemble des mètres classiques (et certains mètres modernes ou contemporains) de la poésie d'expressions swahilie. Le principe se caractérise par sa définition, c'est à dire l'identification de la caractéristique prosodique sur laquelle il porte, ses paramètres et éventuellement ses effets qui se réalisent concrètement par le biais d'opérations. Il existe deux principes fondamentaux, le P.R. et le P.M. et deux principes dérivés, le P.P. et le P.V (*Cf* Description des principes et des paramètres et de leur structure hiérarchique).

Voir : OPERATION ; PARAMETRE

RELATION

Une relation s'exprime dans la métrique des œuvres d'expression swahilie suivant le principe logique d'identité. A ce titre les rimes (*vina*) sont des relations particulière qui portent sur l'identité parfaite des syllabes finales de certaines sections, parties de vers, hémistiches ou vers. Mais la relation est de portée plus large que la rime. Ainsi des compositions présenteront des relations d'identité sur plusieurs parties de syllabes, mais non les syllabes entières sinon ce sont des rimes. Aussi certains mots peuvent être répétés à dessein ce qui constitue un autre type de relation dans les poèmes. Enfin des relations d'identité réalisent des permutations syntaxiques dans les vers qu'elles peuvent reproduire de cette manière, c'est-à-dire à l'identique à la différence de structure syntaxique prêt. Les relations partagent certaines propriétés paramétriques avec les chaînes de rimes (*vina*) ou de *viwango* qu'elles peuvent redoubler : à savoir l'orientation, le parcours et la portée.

Voir : KINA, KIWANGO, ORIENTATION, PARCOURS, PORTEE

sg. SAUTI « voix » (Classe 9)

Nominal (kiswahili) : sg. SAUTI ; pl. SAUTI (classes 9/10)

Sens littéral : voix

Terme technique : syllabe

Ce nominal entre parfois dans un rapport de synonymie avec la syllabe ou *silabi* dans les textes swahilophones. Il s'agit du nominal anciennement utilisé avant l'emprunt de cette notion de syllabe à une langue européenne.

Voir : sg. SILABI

sg. SHAIRI 1 « poésie » (Classe 5)

Nominal (kiswahili) : sg. SHAIRI ; pl. MASHAIRI (classes 5/6)

Sens littéral : poésie

Terme technique : poésie

Statut : nominal d'emprunt à l'arabe shāi'r « le poète »

Le terme désigne toute forme de composition poétique en général. Que ce soit les *mashairi yenyé vina na mizani*, c'est à dire les poésies en vers régis par un mètre (littéralement par « les rimes et la mesure ») ou ou les poésies en vers libres, les *mashairi huru*.

Voir : sg. SHAIRI 2 sg. USHAIRI

sg. SHAIRI 2 « genre SHAIRI » (Classe 5)

Nominal (kiswahili) : sg. SHAIRI ; pl. MASHAIRI (classes 5/6)

Sens littéral : poésie

Terme technique : genre poétique SHAIRI

Statut : nominal d'emprunt à l'arabe shāi'r « le poète »

Le genre SHAIRI est un genre classique de la poésie d'expression swahilie (Cf Le genre SHAIRI).
Le mètre a eu une grande postérité et son nom désigne par extension toute composition poétique en général.

Voir : sg. SHAIRI 1 sg. USHAIRI

sg. SILABI « syllabe » (Classe 9)

Nominal (kiswahili) : sg. SILABI ; pl. SILABI (classes 9/10)

Sens littéral : syllabe

Terme technique : syllabe

Statut : nominal emprunté à une langue européenne. Anglais, portugais ?

Le *kiswahili* a une syllabe définie par une séquence CV c'est à dire une consonne suivie d'une voyelle, ou V, une seule voyelle. Il n'existe pas d'opposition de longueur au niveau de la syllabe. Une séquence de deux voyelles est prononcée comme deux syllabes. D'autres séquences existent comme CCV dans des noms d'emprunts. Tous les auteurs swahilophones utilisent ce terme pour traiter de la métrique (ABEDI, K., A., 1954 ; SHARIFF, I., N., 1988 ; KING'EI, K. *et al*, 2001) où la notion de syllabe est à la base des deux principes fondamentaux du P.R. et du P.M. La syllabe est en effet le support et la condition de possibilité des chaînes de rimes (*vina*) [P.R.]. Elle est aussi le support du décompte syllabique [P.M.]. Un terme plus ancien (*sauti*) est encore utilisé comme un synonyme dans certains textes (SHARIFF, I., N., 1988 : 42).

Voir : sg. MIZANI, PRINCIPE, sg. SAUTI, sg. VINA

sg. TUNGO « composition » (Classe 9)

Nominal (kiswahili) : sg. TUNGO ; pl. TUNGO (classes 9/10)

Terme technique : compositions(s)

Statut : nominal d'origine bantu, sur la racine verbale -TUNGA « composer »

Le terme désigne toute composition écrite en général : poème, essai, dissertation, etc. Dans le contexte de la poétique, il est employé pour désambiguïser le terme *shairi* qui désigne à la fois un mètre particulier de la poésie d'expression swahilie ou la poésie en général.

Voir : sg. SHAIRI 1 ; sg. USHAIRI

sg. UBETI « strophe » (Classe 11)

Nominal (kiswahili) : sg. UBETI ; pl. BETI (classes 11/10)

Traduction littérale : 1. strophe(s) ; 2. maison(s)

Terme technique : sg. strophe/*ubeti* ; pl. strophes/*beti*

Type : unité complexe

Statut : emprunt ; de l'ar. بَيْتٌ /bayt/« maison, vers (d'une poésie), distiche » (cf JOHNSON, F., et al, 1939 : 485 et SACLEUX, C., 1939 : 104)

Définition : La strophe/*ubeti* est structurée par des chaînes de rimes syllabiques (*vina*) qui présentent des paramètres distinctifs (nombre, orientation, parcours, portée) des différents genres (*bahari*) poétiques. Ces paramètres relatifs au P.R. délimitent des vers (*mishororo*) et éventuellement des parties (*vipande*) de vers au sein de la strophe/*ubeti*. Ainsi la strophe/*ubeti* est une unité métrique complexe composée de vers (*mishororo*) en un nombre prédéterminé en fonction des genres (*bahari*). Le nombre de parties par vers est également prédéterminé en fonction des genres. Dans certains genres le nombre des parties et leur décomptes syllabiques sont variables, définissant alors des courants (*mikondo*) sur la base du P.M. Le nombre de parties de vers peut être supérieur à deux. Dans le cas où il n'y a que deux parties de tailles syllabiques égales, alors la strophe/*ubeti* présente une succession d'un nombre déterminé de vers scindés en deux hémistiches. Les motifs décrits par les parcours des chaînes de rimes prises ensemble sont variables d'une strophe/*ubeti* à l'autre à

condition de respecter les paramètres généraux du genre liés au chaînes de rimes [P.R.], au vers [P.V.] et aux parties [P.P.] (Cf Structure métrique de la strophe/*ubeti* dans les mètres classiques).

Voir : sg KINA, sg MIZANI, sg SILABI, sg KIPANDE, sg MSTARI, sg MSHORORO, sg TUNGO

Notes sur l'origine de cette notion : La racine 'bet' présente dans le nominal *kiswahili* se retrouve dans de nombreuses langues sémitiques. Comme en *kiswahili*, elle désigne une maison, 'בַּיִת' /bayit/ en hébreu et une unité métrique qui n'est cependant pas la strophe mais le vers. En amharique 'ቤት' /bet/ s'inscrit aussi dans cette double sémantique et signifie aussi bien « maison » que « vers, une seule ligne de poésie³⁵⁹ » (LESLAU, W., 2004 : 94). Le dictionnaire bilingue swahili standard-anglais de JOHNSON et MADAN donne cette traduction à l'entrée '*ubeti*' : « vers, stance, strophe³⁶⁰ » et lui attribue une étymologie arabe « بُيْتٌ » /bayt/ (JOHNSON, F., *et al*, 1939 : 485). Le dictionnaire swahili-français du R.P. SACLEUX donne à l'entrée '*beti*' les correspondances suivantes : « 1. maison 2. Giberne pour balles, bourres et capsules ; cartouchière [...] 3. Stance, strophe, couplet : on dit mieux *ubeti* en ce sens » et une étymologie arabe également avec le sens du nom en arabe : « بُيْتٌ *bêt*, maison ; giberne ; vers composé de deux hémistiches » (SACLEUX, C., 1939 : 104). En *kiswahili* le nominal ne désigne pas un vers unique mais l'unité complexe structurée par des vers et des rimes, la strophe/*ubeti*. Il conserve, sur un registre érudit le sens de « maison » également mais le nominal couramment utilisé, y compris dans des textes littéraires est '*nyumba*' de même forme au singulier ou au pluriel. Dans les trois langues sémitiques que nous avons pris en exemple : amharique, arabe et hébreu, la racine 'bet' ou 'bayt' présente cette sémantique double de maison/unité de la métrique (vers d'une poésie). La racine 'bayt' est ancienne, nous la retrouvons dans l'hébreu biblique avec le sens de « maison, famille » (SANDER, N., TRENEL, I., 1859 : pp 63 – 65) et elle est reconstruite sous cette forme *bayt pour « maison » dans le proto-sémitique qui est posé comme langue ancêtre hypothétique des langues sémitiques³⁶¹. Les différentes théories de linguistique historique

³⁵⁹ C'est notre traduction pour « *house, verse (a single line of poetry)* » (LESLAU, W., 2004 : 94).

³⁶⁰ C'est notre traduction pour « *verse, stanza, strophe* » (JOHNSON, F., *et al*, 1939 : 485).

³⁶¹ Les différentes formes de la reconstruction *bayt se retrouvent dans de nombreuses langues de la famille sémitique et cette racine est même proposée pour le sens de « maison » à l'échelle du proto-langage hypothétique des langues de la macrofamille afro-asiatique Cf les résultats de l'entrée 'bayt' dans la base de

sortent de notre domaine d'étude qui est l'étymologie du nominal swahili 'ubeti' dans le sens de « strophe ; unité de mesure métrique ». La pluralité des correspondances que ce nominal présente avec des langues sémitiques et ne présente pas avec les autres langues de la famille *bantu* indique clairement que la racine n'est pas *bantu* et qu'il s'agit d'un emprunt. Deux ouvrages isolent la langue sémitique à laquelle aurait été fait l'emprunt (JOHNSON, F., *et al*, 1939 : 485) et (SACLEUX, C., 1939 : 104) : ce serait un emprunt à la langue arabe. Les modalités du passage de la racine de l'emprunt nous semblent cependant délicates à déterminer avec précision car déduites d'informations indirectes. Nous savons que la langue arabe renferme une terminologie précise et influente sur le plan de la poésie et que les contacts intellectuels et commerciaux par voie maritime entre la côte orientale du continent africain et la péninsule arabique et la Perse sont une donnée permanente du monde de l'océan indien. Ces contacts sont millénaires, attestés par diverses sources archéologiques, historiques, par les traditions orales de certains groupes swahilis et la forte proportion de vocabulaire d'origine arabe dans la langue swahilie qui augmente à partir du XVI^{ème} siècle (NURSE, D. *et al*, 1985 : 15). Nous savons également que ce rayonnement de la langue arabe est bien attesté dans d'autres cas où elle a fourni une terminologie et des modèles métriques à des compositions s'exprimant en d'autres langues en contact avec elle. En restant dans la famille sémitique, le passage de la racine /bayt/ en tant que « vers (d'une poésie) » de l'arabe à l'hébreu est connu pour la période médiévale à partir du X^{ème} siècle ap. J.-C. (TOBI, Y., 2010). La poésie hébraïque a alors beaucoup emprunté à la métrique arabe qu'elle prenait comme modèle et, comme il existait déjà un nominal /bayt/ « maison » dans le lexique de l'hébreu, il n'y aurait pas eu d'obstacle à ce que le vers (d'une poésie) se nomme également /bayt/ comme c'était le cas en arabe qui avait initié cette extension sémantique de « maison/construction » à « vers/construction ». Dans le cas du *kiswahili*, qui est de la famille des langues *bantu* et ne dispose de la racine 'bet' ni dans le sens de « maison » ni dans le sens « d'unité », métrique ou autre, il faut que le passage se traduise par un emprunt complet à l'arabe. C'est-à-dire que le *kiswahili* n'emprunte pas seulement le sens « d'unité » qu'il ajouterait à la racine préexistante 'bet' de sens « maison » - comme l'a fait l'hébreu - mais qu'il doit emprunter à la fois la racine 'bet' et ses deux significations

données *Semitic etymology* : <http://starling.rinet.ru/cgi-bin/query.cgi?flags=evgtnnl&basename=\data\semham\semet>

« maison/ vers (d'une poésie) ». Le passage supposé a pour résultat une modification de l'échelle métrique prise comme unité : c'est le « vers » en arabe et la strophe/*ubeti* en *kiswahili*. Sommes-nous cependant persuadés d'avoir les mêmes preuves, une documentation de même nature, dans le cas du *kiswahili*, que celle qui atteste du passage d'éléments de la métrique arabe à la poésie hébraïque au Moyen-Âge ? La réponse est négative, nous supposons fortement ce passage de l'arabe au *kiswahili* en fonction de preuves indirectes et avec les auteurs bien informés cités précédemment mais nous ne disposons pas de documents écrits pour le prouver de la même façon que dans le domaine hébreu. De nombreux éléments de l'histoire de la racine 'bet' ou 'bayt' et de la formation de la sémantique double « maison/vers (unité métrique) » demeurent inconnus, imprécis ou parcellaires. C'est le cas en particulier du changement d'échelle métrique entre le vers et la strophe. Une grande impulsion serait partie de l'arabe mais tous les chemins précis de l'emprunt ne sont pas retracés. Les différents royaumes et empire éthiopiens sont des puissances qui rayonnent également sur la mer rouge, la péninsule arabique et l'océan indien et ses réseaux commerciaux au cours du temps. L'amharique dispose du nominal 'ቤት' /bet/ et de sa sémantique double. Quels sont les chemins de l'arabe à l'amharique ? Notre projet n'est pas d'aboutir à une vérité certaine qui impliquerait de disposer de documents écrits pour des périodes anciennes mais de souligner le caractère hypothétique de l'ensemble de la construction – bien fondée sur des faisceaux convergents de preuves indirectes - de l'étymologie arabe du nominal swahili '*ubeti*'. S'agit-il par exemple d'un passage direct de l'arabe au *kiswahili* ou médié par le persan ? Les contacts entre monde swahili et monde persan sont attestés et même revendiqués par certaines traditions orales swahilies. A titre d'exemple le parti indépendantiste de Zanzibar d'avec le sultanat d'Oman et le protectorat britannique s'intitulait de manière significative « *Afro-shirazi* » du nom de la ville de Shiraz en Perse et son association au continent africain. L'emprunt n'a-t-il pas pu transiter par le persan entre l'arabe et le *kiswahili* ? Ceci non plus n'est pas exclu *a priori*. Mais là encore l'hypothèse est fragile car les Zanzibaris en lutte contre les colonisateurs arabes d'Oman et britanniques avaient peut être intérêt à fonder leur légitimité historique sur une civilisation comme la Perse, valorisée par les colonisateurs et différente d'eux avec un phénomène d'amplification des mythes de fondation *shirazi* et d'atténuation voire d'extinction des mythes relatifs à d'autres origines (africaine, arabe, portugaise, etc). De manière plus complexe, le *kiswahili* s'égrenant historiquement sur une longue bande côtière

de 2000 km de l'actuelle Somalie au Mozambique dans des entités politiques comparables à des Cités-Etats n'y aurait-il pas eu plusieurs modalités de passage de l'emprunt différentes, en différents endroits et à des moments différents ? A notre connaissance tous les dialectes du *kiswahili* reprennent le terme technique d'emprunt '*ubeti*' pour désigner une « strophe », mais la convergence n'est pas nécessairement un emprunt fait une unique fois dans le temps à un endroit unique qui se serait alors diffusé dans les autres dialectes. Si '*ubeti*' dans le sens de « strophe » est un nom d'emprunt à l'arabe, l'histoire du cheminement de la racine 'bet' ou 'bayt' vers le *kiswahili* est encore manifestement lacunaire.

Par ailleurs, l'intégration de l'emprunt dans le système caractéristique des langues *bantu*, à savoir le système des classes nominales ajoute une sémantique liée à la morphologie de la langue *kiswahili* à celle de la racine empruntée. En effet le singulier en classe 11 et son préfixe nominal U- présente la sémantique de l'extraction d'une partie d'un tout composé de parties identiques. Ce tout est lui-même en classe 10. Nous avons par exemple un tas de bois en classe 10 *kuni* et le rondin *ukuni* ou partie du tout composé de parties homogènes. Nous avons les cheveux en classe 10 *nywele* et le cheveu *unywele* en classe 11. Il en va de même pour le tout composé de l'ensemble des strophes en classe 10 *beti* et de sa partie élémentaire *ubeti*. Le poème en entier est donc présenté, au moins grammaticalement, comme un ensemble fait d'éléments homogènes. Ce qui est vrai et se retrouve également dans l'analyse métrique qui prend en compte la strophe/*ubeti* élémentaire et sa structure comme matrice répétée dans l'ensemble des strophes/*beti* d'un poème. Aussi la répétition d'éléments, les strophes/*beti* de même structure forme un tout qui a son identité propre : le poème ou composition (sens générique : *tungo*).

sg. URARI « balance » (Classe 11)

Nominal (kiswahili) : sg. URARI (classe 11)

Terme technique : *U. wa hisabu*, balance d'un compte (SACLEUX, C., 1939 : 968)

Statut : Le nominal est hypothétiquement emprunté à l'arabe : « Ar. 'âra, III^e forme 'âwara, ramener à la même mesure; comparer. » (SACLEUX, C., 1939 : *idem*).

En poésie, le nominal *urari* à rapport avec la balance de la mesure syllabique. La balance est en rapport avec le P.M. comme le décompte (*hisabu*) et la mesure syllabique (*mizani*). La balance désigne l'arrangement particulier de la mesure syllabique de chaque élément dans une strophe/*ubeti* ou « *urari wa mizani* » (KING'EI, K. *et al*, 2001 : 12).

Voir : sg. HISABU sg MIZANI

sg. USHAIRI « poésie » (Classe 11)

Nominal (kiswahili) : sg. USHAIRI ; pl. SHAIRI (classes 11/10)

Sens littéral : poésie

Terme technique : caractères propres à la poésie, poésie, poétique

Statut : nominal d'emprunt à l'arabe shāi'r « le poète »

Le terme est forgé par le biais du préfixe U- qui opère une abstraction sur la racine SHAIRI 1 « poésie ». Il s'agit donc de la composition poétique, des caractères propres à la poésie ou à la poétique. Le nom français « poésie » renferme les deux sens de composition particulière, SHAIRI 1, et de genre littéraire pris en ses caractéristiques générales ou USHAIRI.

Voir : sg. SHAIRI 1 ; sg TUNGO