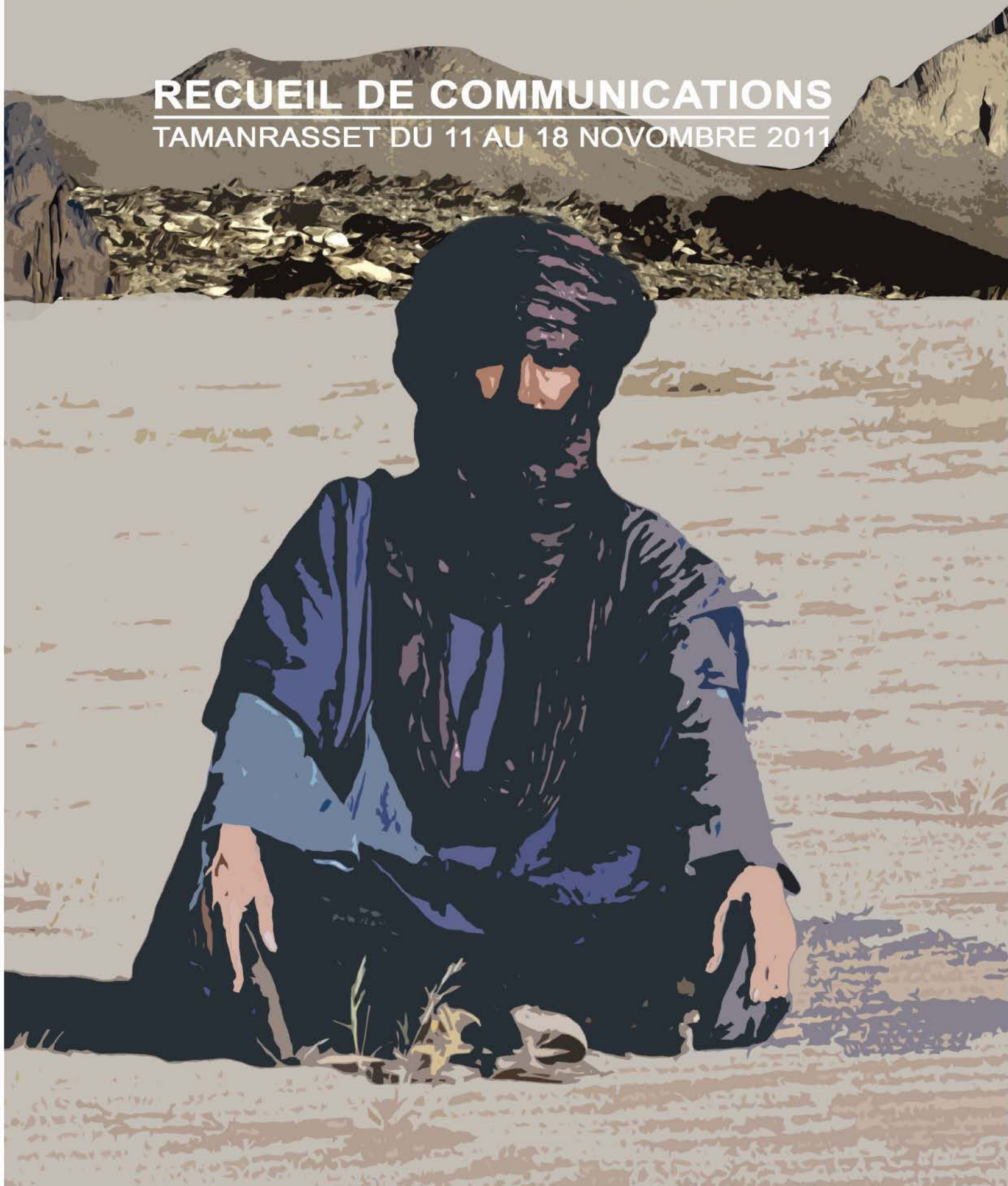


SOUS LE PATRONAGE DE MADAME KHALIDA TOUMI, MINISTRE DE LA CULTURE  
ET LE SOUTIEN DE LA WILAYA DE TAMANRASSET

**ASSOCIATION « SAUVER L'IMZAD »**  
**3<sup>ÈME</sup> RENCONTRE INTERNATIONALE D'IMZAD**

**RECUEIL DE COMMUNICATIONS**  
**TAMANRASSET DU 11 AU 18 NOVEMBRE 2011**





# **Recueil de Communication**

**Tamanrasset du 11-18 novembre 2011**

*« La poésie des gens du désert »*

## Sommaire

Préface par Dr. Boualem BESSAIH .....	06
Allocutions	
<b>Mme. Farida SELLAL,</b> Présidente de l'Association « Sauvez l'Imzad ».....	14
<b>Dr Boudjemâa HAIC HOUR</b> « Poemes de l'errance et splendeurs du désert ».....	16
<b>Pr. Dominique CASAJUS</b> « Le narrateur éploré dans la poésie touarègue ».....	20
<b>Pr. Abdelhafid HAMDI-CHERIF</b> Le « Aiyai » : un chant de l'ouvert. Plaidoyer pour le Bédouin .....	25
<b>Dr. Mourad YELLES</b> Poétiques de la relation amoureuse dans la tradition orale féminine algérienne. ....	32
<b>Dr. Amalia DRAGANI</b> « Biographies des poètes touaregs. Sang, maladie et rêve ».....	59

**Saïd MÉZIANE**

« Illa ila nagh : morceau choisie de la poésie Touarégue »..... 71

**Mohamed AGHALI-ZAKARA**

Poésie et identité.

Les divers genres poétiques touaregs ..... 80

**Dr. Anouck GUENTON**

Des poètes-chanteurs « traditionnels » aux guitaristes  
actuels, qu'en est-il de l'art poétique et musical

touareg au Niger ?..... 104

Recommandations ..... 128

## Préface

## Préface

Lorsque la présidente de l'association, «Sauvez l'imzad», Madame Farida Sellal, m'a demandé de préfacer cet ouvrage sur la poésie des gens du désert, regroupant les contributions d'éminents spécialistes algériens et étrangers qui ont su traiter le sujet avec compétence et autorité, je n'ai pas hésité un seul instant.

Comment résister à la tentation de revisiter, fusse par la pensée, ces contrées fulgurantes du sahel nigérien, malien ou du Hoggar, surtout quand la visite se déroule sous l'éclairage d'experts qualifiés qui ont poursuivi leurs recherches érudites avec une rigueur remarquable qui rappelle la passion des archéologues sur les champs des fouilles des cités disparues.

Sites sublimes que l'aube envahit d'ombres bleues et que le crépuscule enveloppe de teintes allant du rose au bleu d'orient, comme pour éclairer, par les faisceaux de lumière entrecroisés, la fresque impressionnante des figures rupestres.

Une population de nomades pasteurs, familiers des étoiles et scrutateurs de nuage annonciateur de pluie dans une société où la femme est baptisée reine dans la vie de tous les jours.

Et tout cela conduit à l'éclosion spontanée de la poésie comme l'eau pure surgit de la roche, où l'imzad caressé par des doigts de femmes chante l'amour et exalte la beauté. c'est là, dans ce havre de paix, de recueillement et de béatitude que le Père de Foucault a meublé son existence entre prières et études, pour nous offrir la traduction des poèmes touarègue qu'il a consciencieusement recueillis et annotés, bien que les premiers travaux du genre remontent à l'année 1920, sans oublier les récentes publications, il paraît évident que le recueil du Père de Foucault constitue le document historique le plus significatif (1905-1910).

Le père de foucault, dans sa solitude d'ermite et dans un souci d'anonymat volontaire, écrivit à son ami le Père Guérin, le 31 mai 1907, la lettre suivante :

*« Je ferai tous mes efforts pour achever cette année les lexiques targui français. J'ai prié la Perrine de faire publier, par qui il voulait, comme une chose lui appartenant, appartenant au commandement militaire des oasis, la grammaire targuie et le lexique français targui, qui ont fini, ainsi que lexique targui français auquel je travaille, et les poésies que j'ai collectionnées, à la seule condition que mon nom ne paraisse et que je reste entièrement inconnu, ignoré. »*

Quelle leçon d'humilité !

La poésie touarègue renferme plusieurs registres : la poésie galante, la poésie guerrière liée à la première, la poésie religieuse dite tammal et accessoirement la poésie didactique et ludique.

### Poésie galante

La part du lion revient naturellement à la poésie galante ou poésie amoureuse, lorsque des doigts de femme courtisent la corde de l'imzad, imzad devenu à la fois acteur et témoin, acteur animateur des soirées festives de halal, et témoin muet des épanchements intimes et des confidences amoureuses.

A l'intérieur de ce registre surgit le thème de l'eus qui devient la source de plusieurs sentiments aux images entrelacées : solitude, errance absence. Derrière l'absence de l'être aimé se profile la présence de son image lointaine qui creuse davantage la souffrance.

*« Le jour de notre séparation, tu m'as rendu dément  
L'ombre de ton visage éclaire mon regard  
Où je me tourne, je le trouve devant moi.  
Tu as étalé le manteau de l'amour  
Et tu l'as replié  
Ton jeune amour est-il déjà devenu vieux ? »*

(«Abdallah Benkerriou, poète de laghouat et du Sahara « B. Bessaih, p.66)

Cette solitude dans le désert se prolonge le long du parcours ou durant les haltes qu'impose la fatigue de l'errance. Et elle conduit, inexorablement, à l'émergence rapide d'un autre thème fortement utilisé dans la poésie touarègue : le campement déserté de l'être aimé. vieux thème que celui-là, que l'autre désert d'Arabie a rendu célèbre à travers les âges, du poète antéislamique Imrû-Qays, que Jacques Berque, pour avoir traduit le Coran pendant quinze ans en l'intitulant «essai» avec humilité a traduit avec minutie et une pureté de langage qui sied au raffinement des moeurs de l'époque.

*« Halte vous deux ! Pleurons au rappel d'une amie et d'un séjour au défaut de la dune entre al-Dakhhul et Hawmal ... un jour sur la crête de la dune elle s'interdisait à moi d'un jurement sans échappatoire... « O Fatima, de grâce moins de coquetterie. »*

*Entre l'image du début, celle du vent de sable qui effrange l'empreinte d'un campement, et l'image finale, où l'orage emporte le poète-loin, se présentent des tableaux dont la violence sensuelle s'aiguise d'un majestueux plus jamais.» (Cité par Boudjemaa Haichour, recueil de communications, p. 11)*

D'un désert à l'autre le même patrimoine a parcouru la boule distance de l'espace et du temps :

*« Ce lieu en ruines ou campait la traitresse  
La belle aux yeux noirs l'a laissé désert.  
Suis-je fou à venir me plaindre à une ruine.  
Laquelle ne m'entend ni répond à ma question  
Sur ces lieux abandonnés, pourquoi viendrais-je ?  
Je réveillerais le passé, ma flamme se rallumera. »*

(Abdallah Benkerriou», op. cit, p.65)

De son côté, et pour ce qui est de la poésie touarègue, Dominique Casajus rappelle que :

*« Des thèmes narratifs et poétiques ont ainsi cheminé de l'ancienne Arabie jusqu'au Sahel contemporain, selon des voies qui me sont en parties obscures. (...) Pour ce qui est des thèmes poétiques eux mêmes, les choses sont plus claires. les poésies de l'Arabie archaïque se sont très tôt répondues dans le jeune monde musulman, ou leur étude fut dès l'époque omayyade tenue pour indispensable à la bonne compréhension du Coran. au XIIIe*



siècle déjà, Ibn khallikan assurait que les poèmes de plusieurs poètes antéislamiques, dont Imrû'l-Qays, 'Antara' et Alqama, jouissaient d'une grande réputation dans l'Afrique et l'Espagne. »

Par ailleurs Mouloud Mammeri, signale « le code de l'amour rencontré dans l'ahellil du Gourara », et évoque « le climat des amours courtois et chevaleresques de l'occident médiéval »

Au même moment, faut-il le rappeler, existait et fleurissait parmi les populations nomades en Arabie (tribu de Banu udhra), et non pas en milieu citadin de tendance permissive, (ce qui est très significatif) l'amour platonique cher à plusieurs poètes et notamment au plus célèbre d'entre eux Jamil Boutaïna, le nom lui-même composé est celui d'un couple : Jamil pour l'homme Boutaïna pour la femme. Voilà comment la poésie possède le secret d'éterniser la chasteté dans la relation d'amour.

Sur le même registre, et en d'autres lieux, le berger poussant devant lui son troupeau, une flûte de roseau à la main se déplace entre steppe et oasis égrenant ses souvenirs et caressant ses espoirs d'une voix mélancolique, et que le désert a rendu familier de la nuit, de la lune, du premier rayon de l'aube.

*« L'astre de nuit, compagnon de réconfort  
J'y trouve des traits plaisants à mon esprit  
Ô ! Compagnon, j'ai une amie qui lui ressemble  
Son amour m'invite aux douceurs de veiller  
Je passe mes nuits à le contempler  
Découpant le temps  
Seul nous sépare l'appel de l'aube à la prière. »*

(«Abdellah Benkerriou» op. cit. p.66)

Tout comme le pasteur de lamas dans les landes sud américaines, lui aussi suspendu aux couleurs du crépuscule, demeure campé dans sa tristesse,

*« toi et l'or, tous deux dons du ciel,  
Si je devais choisir, c'est toi mon choix  
Née brune aux cheveux noirs  
Peau brûlée par le soleil  
Œil de lama  
Lama jaloux de tes yeux. »*

(Chant péruvien, auteur inconnu)

Se consolant du privilège que sa bien-aimée et l'or du Pérou soient tous les deux dons du ciel, cet or qu'il appelle naïvement, selon la légende, «les sueurs du soleil».

le registre de la relation amoureuse chez les touarègues sollicite aussi la mise en scène d'animaux : cheval, chameau, gazelle, colombe tantôt pour la joie de la description, comme le méhari, joliment harnaché de l'être aimé ou les jambes fines de la gazelle, tantôt pour en faire un coursier rapide, comme l'oiseau choisi pour ses ailes à fendre l'espace et aller transmettre à l'amant éloigné le message de fidèle pensée et d'attente tourmentée.

*« De grâce faucon au regard perçant  
Pose-toi sur la fenêtre  
De ma bien-aimée  
Tu y trouveras lampe allumée  
Girofle embaumant  
Et lit monté dans le soin  
Ah ! Dormir jusqu'au matin avec elle  
Au milieu des rires et des jeux  
Pendant sept jours sans se lever. »*

(Yelles mourad, recueil de communications, p.32)

La récurrence du même motif, besoin commun de conversations intimes. Se retrouve chez le poète mohamed bekhir dans les hauts plateaux algériens : « Et si kheira m'oublie? »

*« Pigeon, ailes moirées, je t'appelle  
Donne-lui mon message, et reviens  
Et si kheira m'oublie ?  
Raconte à mon amour aux fins tatouages,  
Cet amour, mon tourment  
Taille ténue trouble mon coeur.  
Me voilà cavalier, je ne tiens plus les rênes ?  
Et mon cheval de pas en pas me désarçonne.  
Me voilà jeté de la falaise,  
Abandonné dans la désespérance  
Sur la pierre de l'oued. »*

(« Etendard interdit », B. Bessaïh, préface de Jacques Berque, p. 55)

Mais comme pour souligner l'insuffisance du message, quel qu'en soit le contenu, et son impuissance à suppléer à la présence physique, une forte tentation s'empare de l'être amoureux de pouvoir se muer en oiseau afin de voler dans les airs vers l'amant éloigné et le retrouver sans tarder.

*« Ah ! Avoir des ailes d'oiseau  
Et dans les airs s'envoler  
Venir jusqu'à toi dans la chambre haute  
Te réveiller de ton sommeil  
Rester et jouer avec toi  
Jusqu'à ce que l'aube pointe. »*

(Yelles Mourad, op, cit, p 48)

Là aussi, la récurrence du même motif est présente dans un autre poème du chanteur reconnu de l'amour Abdallah Ben Kerriou :

*« Mon cœur vole en pensée vers le pays natal  
Et les compagnons.  
Si je pouvais je m'envolerais avec les oiseaux.  
Je jette un regard vers les demeures éloignées  
Et je vois mon pays sous des nuages noirs.  
Nous séparent des steppes harassantes  
Terres éloignées désertes des nomades. »*

(« Abdallah Benkerriou » op. cit. p. 81)

La tradition du Hoggar veut qu'une réunion ou participent hommes et femmes, dite «l'ahâl», se tienne devant la tente de la femme réputée belle ou savante, ou devant celle de la veuve encore jeune, à laquelle la maladie ou la guerre a ravi l'homme qu'elle avait choisi. Et la séance galante se déroule devant les hommes voilés, jusqu'aux yeux par le litham et les femmes aux visages découverts.

*« Je vous en prie, Ô vous les amis du violon,  
Ne laissez pas ma bouche souffrir de la soif (en ne venant pas à l'ahâl où je vous attends)  
Vous dans le cœur desquels j'ai mis ma part pour toujours, fussiez vous morts.  
Ce que j'ai chuchoté à l'oreille de l'homme au méhari acajou clair,  
Je ne sais s'il l'a écouté ou s'il y a été sourd. »*

(Yelles Mourad, op, cit, p. 38)

Ainsi, comme on le voit on invite à l'ahâl comme on invite au mariage et un coin de désert peut devenir le lieu privilégié d'une fraîcheur alcôve où l'amour prend des ailes et la pudeur conserve ses droits selon un code de langage établi. Les frissons du cœur, les épanchements amoureux, les gestes tendres, les regards doux s'échangent en un cérémonial à la fois naïf et profond.

### **Poésie guerrière**

Elle relate notamment les conflits internes entre groupes touarègue en tant que référent soit au réel soit à l'imaginaire, raccourci indispensable et confortable pour exalter les valeurs épiques, la virilité, le courage des guerriers dans un monde où le code d'honneur se taille une place de choix. L'invincibilité y est conçue comme un caractère prédominant de telle sorte que les hommes qui répondent à ces caractéristiques où sont déclarés membres d'une élite sociale, avec un statut d'honorabilité et de notoriété reconnu surtout auprès des femmes qui ont naturellement le droit de juger les comportements masculins. Toute ruse ou tromperie est interdite et condamnée et si elle se produit elle déclenche la satire et la moquerie publique.

Tous ces gens du désert sont naturellement des poètes et quand ils sont guerriers, ils le sont à part entière et seront cités en exemple tel le poète nigérien Afellan dont on remarque avec intérêt et une admiration légendaire qu'il mourut en 1873 non pas au cours d'une bataille mais simplement de la variole.

*« Nous appellerons ceux de Boghassa... »  
Et particulièrement l'appel à témoin des femmes :  
« J'interpelle mes sœurs de toutes les villes ... »  
« Celles de Boghassa n'apprendront pas »  
Que nous avons pris la fuite dès les premiers coups.»*

(Mohamed AGHALi-ZAKARA, recueil de communication, p. 81)

Cet appel à témoins des femmes on voit bien qu'il constitue un jugement sans appel et une distanciation implacable entre bravoure et forfaiture. On retrouvera le même motif chez le poète Mohamed Belkheir quand il se battait sur les hauts plateaux algériens contre les colonnes françaises vers l'année 1881.

*« Qui cherche des amis, fréquente les braves  
Prompts à affronter les fusils.  
Ne m'aime point si j'exagère mes exploits.  
Qui se vante est menteur.  
Qui se dit courageux m'accompagne au combat,  
Il saura si je suis brave ou lâche »*

(«Etendard interdit « B. Bessaïh op. cit. p. 73)

### **Poésie religieuse ou tammal**

Elle constitue un répertoire poétique assez dense mais rares sont les textes qui ont été publiés en touarègue. Elle est apprise et transmise par voie orale et se trouve répercutée naturellement de génération en génération. C'est au cours de veillées liturgiques familiales ou conviviales qu'on écoute ces poèmes, psalmodiés par des groupes de jeunes ou de moins jeunes et parfois donnant lieu après leur écoute à de pieux commentaires. On y célèbre le nom d'Allah, du prophète et de ses compagnons sous forme de louanges déclamées individuellement ou collectivement selon le cas, et selon différentes versions sur des faits religieux ou hagiographiques, certains d'entre eux étant déclamés en arabe dialectal.

Les thèmes tournent autour de la vie la mort, le bien le mal, les anges faiseurs de prodiges à la gloire de Dieu. Certains termes concernent des miracles sous diverses implications diverses : anges, êtres humains, animaux ou autres créatures de ce monde et du monde céleste.

Cependant, une date historique marque particulièrement la vie de cette communauté musulmane compacte et fraternelle. C'est le jour anniversaire de la naissance du prophète Mohammed (QSSL), jour fêté avec une ferveur exceptionnelle selon un cérémonial religieux émouvant par sa simplicité et sa convivialité solidaire. Le premier jour est consacré à la lecture du Coran, et si la naissance de cet enfant coïncide avec le septième jour de la naissance du prophète, cet enfant recevra le prénom prestigieux de Mohammed, ce qui ne manquera pas de marquer toute son existence.

### **La rhétorique**

Dans la poésie touarègue, la femme est sublimée avec une description précise sur les canons de la beauté. Aussi la beauté physique demeure indissociable de l'intelligence, sans oublier l'art de la conversation. De nombreuses assertions, parfois sous forme allusive, confirment l'attachement de cette poésie à la suprématie de l'esprit lumineux sur la beauté physique du corps. Celle-ci est d'ailleurs décrite avec minutie tel un tableau de peintre : les yeux, la bouche, les dents, la peau, le cou, les cheveux et les jambes.

Cette poésie galante utilise avec abondance les métaphores. Les femmes, en empruntant à l'homme les mêmes accents et les mêmes expressions nuancées ne concèdent rien de leur propriété de parole et entendent conserver jalousement leur souveraineté sentimentale. Elles le font en y imprimant leurs intuitions et en introduisant tel signe langagier intime que singularise et valorise l'intonation de la voix.

Les poèmes féminins sont généralement courts : formules allusives, légères, futiles, Rien n'exige d'elles de développer leur passion ou leur attente. Elles laissent cette inclinaison

ou ce détour obligé à son homologue masculin dont le besoin pressant est d'affirmer et de réaffirmer la puissance de ses sentiments et la sincérité de ses désirs. La femme sait qu'elle dispose de charmes qu'elle maîtrise et utilise à sa guise, tant le corps féminin est constamment l'objet de fascination de la part de la composante masculine. Au final, elle peut imposer sa loi à l'attente masculine.

*« Tu es le basilic dans son vase et moi la rosée qui t'abreuve  
Je t'arroserai, je te donnerai l'arôme de la menthe, je ferai verdier tes rameaux  
Et j'implore mon maître souverain afin qu'il te ramène chez toi »*

(Yelles Mourad, op. cit, p 39)

## **La Musique**

Poésie, chant, musique sont indissociables, intimement liés pour produire, dans une soirée festive, une énergie vibratoire qui transporte l'auditoire dans un état d'extase enveloppé de silence. L'âme y ressent une sorte de recueillement ou les yeux se ferment pour laisser priorité à l'oreille.

L'imzad, instrument traditionnel est déjà sauvé grâce notamment à l'association, demain Fondation, qui a pris en charge son existence et son rayonnement sous la direction énergique et passionnée de sa présidente Farida Sellal. Ce qui attend cette association c'est de porter haut et loin le message de l'imzad, message de convivialité, de solidarité et d'amour que résume la citation de Georges Duhamel : «La civilisation est dans le cœur de l'homme sinon elle n'est nulle part» reprise à son compte par Madame Sellal.

L'imzad a devant lui un long parcours que les jeunes générations, attachées à la culture de leurs ancêtres ne marqueront pas de vivre et de fructifier. L'imzad fortement enraciné, ne s'interdit pas l'adjonction de nouveaux auxiliaires comme la guitare en tant qu'ornement musical porteur d'harmonie. Car la société touarègue l'a adopté et consacré comme expression identitaire et comme source authentique de son vieil enchantement et de son émerveillement d'aujourd'hui et celui de demain.

Je ne puis trouver de meilleure conclusion que celle de la promesse d'épanouissement que nous proposent, avec un optimisme appuyé ces vers exquis de Victor Hugo :

*« Toute idée, humaine ou divine,  
Qui prend le passé pour racine  
A pour feuillage l'avenir .... »*

**Dr. Boualem BESSAIH**

## Ouverture de la rencontre internationale d'IMZAD

*Mesdames et Messieurs les Ministres,  
Excellences, Mesdames et Messieurs les Ambassadeurs,  
Messieurs les sénateurs et députés,  
Honorable assistance*

C'est avec un immense plaisir que je vous souhaite à toutes et à tous la bienvenue parmi nous à l'ouverture de cette 3ème Rencontre internationale d'Imzad.

Sincèrement, je vous remercie pour l'intérêt et la sympathie que vous portez à la diversité culturelle nationale ; parmi laquelle l'Imzad, dans la tradition musicale et poétique qu'il véhicule, pérennise la mémoire et la culture de toute une région.

Je crains de ne pouvoir trouver les mots justes pour vous faire part de notre plaisir de vous compter, parmi nous sur cette terre, pétrie d'histoire et de culture, afin d'en apprécier sa poésie au pied de l'Assekrem majestueux, auréolé de souvenirs héroïques que des millénaires n'ont pu épuiser.

Oui au fond de l'Algérie profonde, il y a ce livre à ciel ouvert avec son histoire; que ce colloque sur la poésie des gens du désert tentera d'en dévoiler un de ses pans ; car le Sahara est resté l'une des plus envoutantes et mystérieuses face que la terre ait jamais tournée vers le soleil.

Oui, nous voici de nouveau réunis, encore aujourd'hui, déterminés à poursuivre cette grande oeuvre : la sauvegarde de notre maison commune, que constitue le patrimoine immatériel de la région, dont la population a été de tout temps élevée à l'état poétique.

Dans cette région, de tous temps, la poésie se compose de vers qui circulent de bouche à oreille, se transformant et se perdant comme un oued sous le sable.

Oui, chers amis, par notre travail commun, nous avons déjà contribué à en assurer la pérennité mais il nous faut continuer à porter la cause.

Veillons à perpétuer l'esprit romanesque des gens du désert car c'est cet esprit qui veillera sur le foyer de notre maison commune s'il a du souffle...

Je suis convaincue qu'il en a, car aucun esprit malin ne saurait l'éteindre.

Inchallah, les âmes des anciens nous sont, bienveillantes

Aujourd'hui nous ouvrons DAR EL IMZAD, la maison internationale des artistes.

Ce qui fut un rêve devient une réalité ; pour l'Imzad et pour tous les poètes et artistes de la région et du monde.

Je ne peux passer sous silence le défi de tous ceux qui ont contribué à la réalisation de ce projet... Car en l'espace d'une année, ouvriers et cadres de COSIDER sont arrivés à concrétiser notre rêve... Nous nous devons de leur rendre hommage !

Combien même la tâche aura été rude, mais lorsque celle ci est confiée aux gens de bonne volonté, la difficulté sourit.

Ils nous ont construit un lieu, et c'est en ce lieu même qu'apparaîtra un tournant véritable qui permette à la région de retrouver sa grandeur originelle.

du 11 au 13 novembre 2012

Recueil de communications

Rencontre Internationale d'Imzad "Poésie des gens du désert" - Tamanrasset

Il nous faut donc continuer à construire patiemment l'oeuvre culturelle pour encourager la floraison de poètes et de créateurs.

A l'aube du 3<sup>e</sup> millénaire, l'humanité entière aspire à l'espérance, à une civilisation qui rapproche les coeurs comme le firent les poètes du désert « car la civilisation est dans le coeur de l'Homme ; si non elle n'est nulle part.»

Sur cette belle note d'espoir, je ne saurai terminer sans dire notre profonde et inestimable gratitude à ceux qui nous ont toujours accompagné et milité pour faire de cette fête un grand succès.

Je voudrai citer et encore une fois remercier nos partenaires : SONATRACH - SONELGAZ AIR ALGERIE – AIGLE AZUR – ONCI .

Ainsi que nos sponsors ETRHB - ALGERIE TELECOM – SOCIETE GENERALE - MAN — ATS et bien d'autres car je ne pourrai tous les citer et qu'ils m'en excusent.

Sans le concours précieux des autorités locales de Tamanrasset rien n'aurait pu se faire.

Je le dis avec d'autant plus de plaisir et de conviction que cette rencontre me permet de rappeler qu'ils ont toujours fait de ce forum culturel un lieu de convivialité, de tolérance et d'engagement.

A tous nos amis, soyez assurés que nous resterons toujours des Messagers de la paix, de l'art et de la culture pour rapprocher les coeurs car grâce à votre action, Il y a aujourd'hui beaucoup de soleil dans nos coeurs et demain il y aura beaucoup de paix et d'amour sur notre terre commune.

Je vous remercie pour votre présence parmi nous.

*Mme. Farida Sellal, Présidente de l'Association « Sauvez l'Imzad »*

« *POEMES DE L'ERRANCE ET SPLENDEURS DU DESERT* »

**Tissawit Assikl**

**Dr Boudjemâa HAICHOOR**

**Biographie**

*Dr Boudjemâa HAICHOOR*

*Traduisant de nombreux textes inhérents au Melhoun, Aroubi, Mahdjouz, Hawzi, en mélomane averti, il a goûté à tous les genres musicaux du pays. Né à Constantine, il est de ceux qui par une curiosité intellectuelle, porte un regard attentif sur l'évolution des modes de vie et les éléments constitutifs de nos référents identitaires.*

*Titulaire de nombreux diplômes dont un Doctorat d'Etat en Sciences économiques, en Chercheur Universitaire, il est l'auteur d'études approfondies dans le domaine de l'Ethnologie, de la Généalogie et de l'Anthropologie culturelle*

*Participant à divers Colloques et Symposiums au plan national et international, il a apporté une contribution substantielle dans le débat de dialogue des cultures et des civilisations. Il a aussi signé de très nombreuses études consacrées au patrimoine musical algérien dans toute la diversité des genres. Il dirige actuellement un centre d'études, d'analyse et prospective dont il anime divers think thank avec des universitaires de différentes disciplines.*

**Communication**

**Abstract**

Poèmes et chants du désert sont le reflet d'une vie nomade attachée à une identité millénaire d'une civilisation partagée. L'espace et le temps sont régentés par un code de solidarité dans cet océan de dunes, de regs qui s'étendent à l'infini. Sublime ce désert dans un spectacle d'une nudité abrasive. C'est de cette cité mystique que par la magie des feux et des ombres du couchant laissant apparaître une aquarelle sertie de lumières que se déclame les plus beaux poèmes dans la brillance et le scintillement du sable fin donnant le mirage à un visiteur non averti.

En organisant le 3ème Colloque international, l'association « Sauver l'Imzad » dans le cadre des initiatives programmées nous invite à ce panorama féérique du Hoggar. Nul ne peut échapper à la fascination du paysage où la couleur indigo enveloppe nature et humain. La poésie trouve l'ivresse d'un espace à déclamation depuis la beauté de ses dunes aux complaints amoureuses, à la contemplation mystique, les gens du Sud communément appelés sahraouis trouvent leur muse en versifiant les plus beaux poèmes dans une anthologie métaphysique de l'existence, une jouissance de la vie en harmonie avec l'âme.

**Communication**

Je voudrai saluer l'Association « Sauver l'Imzad » en la personne de sa Présidente Mme Farida Sellal pour la continuité de l'oeuvre de sauvegarde de notre patrimoine immatériel. De cette ancêtre mythique qu'est la Reine targuie Tin-Hinan, la poésie chantée ou déclamée



au-delà des dialectes du Tamasheq, présente des différences sensibles d'une contrée à une autre. Celui du Ahaggar est sans doute le plus pur.

En écoutant ceux du Kel-Ahaggar, tribu berbère des Houaras (Ihouaren ou Ihaggaren), les touareg offrent dans cette langue libyco-berbère, une image chevaleresque déjà répandue au V<sup>ème</sup> siècle avant JC selon les études ethnologiques.

Si le Tifinagh est issu du punique qui s'écrit de gauche à droite ou de droite à gauche, de haut en bas ou de bas en haut, c'est la littérature orale qui a révélé l'extrême richesse de la culture targuie.

Toutes les poésies, les satires sont assez souvent accompagnées par la vièle appelée-Imzad-tendue et exécutée par des femmes. Comme du temps du Souk Okadh en Arabie, les poètes participent à une compétition où le ver est à l'honneur. Pour la généalogie, les touareg seraient composés de senhadja, de lemtaa, de lemtoun, des tlouata et des Houaras qui sont ceux de l'actuel Hoggar.

En faisant une lecture consommatique morphologique et syllabique, le « on » change en « g » qui donne l'intonation targuie du mot Ahaggar en Houara. Les recherches des dialectes chez les Zénatas et les touareg ne font que confirmer les données.

Si Ibn Khaldoun place les touareg entre la tribu des Soleim qui habitaient la partie orientale du Hoggar et les tribus du Soudan, Ibn Batouta, Léon l'Africain vers 1526 apportent beaucoup de choses notamment les récits d'Abou Obeïd Abdellah El Bekri l'auteur du « Kitab El Massalik wal mamalik ».

Un manuscrit aurait, paraît-il, existé chez l'ancien Amenokal du Ahaggar, Moussa ag Amastan qui décrit l'ordre chronologique des tribus vivant dans le Hoggar. Il aurait été rédigé en Tifinagh suivant les uns, en arabe suivant les autres. Mais il n'a jamais été retrouvé.

Chez les touareg, tous hommes et femmes sont capables de versifier. C'est un jeu rimé et chanté. Il existe une parenté musicale entre les touareg et les berbères de l'Atlas. On dit que les habitants de chaque montagne ont leur propre façon de déclamer. Ce sont des récits charmants où l'âme poétique des touareg trouve un magnifique épanouissement.

Tous les touareg sont des musulmans. Aucune évangélisation fut-elle celle du Père Charles de Foucauld n'a réussi dans la région. L'Islam a apporté un message de progrès et de fraternité dans la région.

Pour revenir à la poésie targuie qui est un peu différente des Ahellils du Gourara dont Timimoune nous donne quelques exemples rapportés par Mouloud Mammeri qui insère le patrimoine du Gourara dans une musique polyphonique probablement millénaire. Les touareg du Hoggar ont des pièces poétiques de toutes sortes de l'élégie, aux récits guerriers, du galant aux invocations pieuses.

Les hommes targuis sont des amateurs de beaux vers. Ils ont le talent poétique. Ils chantent

leurs chagrins intimes dans des poèmes (Tashawit-pluriel Tishwey ou amesshewey).

Dans ces solitudes inhabitées les faveurs accordées par l'aimée, fussent-elles ce doux entretien dans la pénombre d'une tente, rafraîchit l'âme: c'est un remède (amagal) à la soif. La passion amoureuse est un feu qui dévore l'âme. L'esuf comme désert aussi bien l'esuf comme solitude font naître une soif.

« Donne-moi à boire, une soif en moi me tue- Et asperge-moi d'eau, mon âme est ardente ».

Au terme d'un voyage à travers la désolation du désert, l'arrivée auprès de l'aimée, comparée à un lieu ombragé, sa peau luisant évoque de la luxuriance d'un jardin irrigué où les eaux ruissèlent. Son teint rejoint la vue comme le fera un pays abreuvé de plus où abondent les herbages.

« Sa peau luit comme un champ sur un relief dominant la plaine. Et au-dessus duquel le nuage gonflé s'est déversé en une pluie régulière, abreuvant la terre et la lavant ». Le poète targui psalmodie son poème. La halte du soir approche, il invoque Dieu et en tire quelque réconfort. Il arrive au crépuscule continuant à composer ses vers. « Dieu et Toi, Prophète Mohamed (QSSL), secourez-moi que je ne sombre pas dans la déraison ».

Dans le livre « Poètes des déserts », paru à l'occasion des premières rencontres des poètes des déserts organisées par la « Fondation Déserts du Monde » à Adrar et Timimoun du 07 Décembre 2003 au 04 Janvier 2004, parlant d'Imrû-Qays, poète antéislamique, Jacques Berque traduit cette poésie au souffle épique dans ode célèbre des Mû'allaqat :

- Halte vous deux ! pleurons au rappel d'une amie et d'un séjour au défaut de la dune entre al-Dakhhul et Hawmal-... Un jour sur la crête de la dune elle s'interdisait à moi d'un jurement sans échappatoire /- « ô Fatima, de grâce moins de coquetterie »...

قفَا نَبِكْ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزَلٍ \* بِسْفَطِ اللَّوِيِّ بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ ...

أَفَاطِمٌ مَهْلًا بَعْضُ هَذَا التَّنَلَلِ \* وَإِنْ كُنْتَ قَدْ أَرْمَعْتَ صِرْمِي فَأَجْمَلِي

« Entre l'image du début, celle du vent de sable qui effrange l'empreinte d'un campement, et l'image finale, où l'orage emporte le poète-lion, se pressent des tableaux dont la violence sensuelle s'aiguise d'un majestueux 'plus jamais' ».

Mais faut-il rappeler aussi un amoureux du désert Antoine de Saint Exupéry dans « Pilote de guerre » où il décrit dans ce roman la beauté du sable : « En plein désert, sur l'écorce nue de la planète, dans un isolement des premières années du monde, nous avons bâti un village d'hommes ».

Que ce soit dans son livre « Terre des hommes », « Citadelle » ouvrage posthume, ou le « Le Petit Prince », le désert continue de le fasciner dans ce Festin du Soleil qui rayonne sur les sables.

Le poète marocain Mohamed Bennis en parlant du désert : « Voici les dunes, le vent les crée, sable fin qui s'étend entre les mains, passe à travers tes doigts. Reconsidère le passage d'une caravane. Une terre ; désert qui s'incline d'un bord à l'autre ». Il écrivait que «

Sable et musique nous avons fraternisé alors-je défigurerai l'image furtive pour graver en toi mes siècles-un lieu pour le départ entre nous et pour toi- l'aube c'est le désert ».

Dans « Cinq Fragments du Désert » ? Rachid Boudjedra revient sur le désert, avec son « espace indéterminé et sa clarté originelle – réduisant les choses et les rendant approximatives où les crêtes du Hoggar dans une sérénité extatique hors du temps, pourtant jubilatoire, solitaires d'une immense perfection – Tin-Hinan veille » comme un saint patron protégeant les lieux.

Cette 3ème édition « La poésie des gens du désert » sera, sans nul doute, une grande rencontre « Désert des Hommes » fascinés par le mirage d'une nature où l'être est pris dans une mystique du ver dans la sacralité du désert. Merci pour les organisateurs d'avoir réuni tous ces amoureux du Hoggar et de son Tassili plusieurs fois millénaires dans une Algérie sereine et hospitalière.

### **Bibliographie**

1. Bruno Doucey : « Le livre des déserts » Editions Robert Laffont Paris 2006.
2. Fondation Déserts du monde : « *Poètes des déserts* » Editions Dar El Hakaek-les Dunes Chéraga-2006 .
3. Mouloud Mammeri : « *L'Ahellil du Gourara* » Nouvelle série Editions CNRPAH-Alger 2003
4. Jacques Bourcant : « *Les Touaregs du Hoggar* », IV pp 241/242.
5. Foucault (Ch de) : « *Chez les Touaregs Taitoq, Iforas, Hoggar* » bulletin liaison saharien n° 3 PP 20 à 30 – 1851 et n° 4 1873. Et « *Poésies Touaregs T1- 1925* ».
6. Lhote Henri « *Les Touaregs du Hoggar* » - Paris Payot 1955.
7. Leblanc C « *Les Touaregs – Ethnographie physique et anthropologie* » Reum Anthropol Vol VIII, 1928, pp 331/357.
8. Gsell St « *Le tombeau de Tin Hinan à Abelessa* » CRAC, inscr, Belles Lettres, 1925 , p 237.
9. Cottenest : « *D'In Salah au Hoggar* », Bulletin socio-géographie XII Alger 1903.
10. Marguerite Castillon du Péron « *Charles de Foucault* » Edition Grasset, Paris 1982.

## Le narrateur éploré dans la poésie touarègue<sup>1</sup>

Dominique Casajus

### Biographie

Dominique Casajus

Directeur de recherches au CNRS

Centre d'études des mondes africains (CEMAf)

Ingénieur de l'École polytechnique, en 1971 puis Docteur en ethnologie

Il a dirigé des recherches à l'Université Paris X-Nanterre.

Il a eu à diriger des missions ethnographiques dans la région d'Agadez, sur les terres de parcours des touareg Kel Ferwan et Kel Ewey, puis s'est spécialisé dans le dépouillement d'archives.

Parmi ses principaux ouvrages, on peut citer :

1985. *Peau d'Âne et autres contes touarègues*, Paris, L'Harmattan.
1987. *La tente dans la solitude. La société et les morts chez les touareg Kel Ferwan*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme - Cambridge, Cambridge University Press.
1992. *Poésies et chants touarègues de l'Ayr*, Paris, L'Harmattan (en collaboration avec Moussa Albaka).
1997. *Édition critique de Chants touarègues de Charles de Foucauld*, Paris, Albin Michel.
2000. *Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touarègue*, Paris, Éditions La Découverte.
2006. *Édition critique de Journal de voyage dans la province d'Alger de Henri Duveyrier*, Paris, Éditions des Saints Calus.
2007. *Henri Duveyrier. Un saint-simonien au désert*, Paris, Ibis Press.
2009. *Charles de Foucauld. Moine et savant*, Paris, CNRS Éditions.
2012. *L'aède et le troubadour. Essai sur la poésie orale*, Paris, CNRS Éditions.

### Communication

Je parlerai ici de la poésie touarègue qu'on peut appeler classique, c'est-à-dire celle qui avait encore cours lorsque je séjournais au Niger, au cours des années 1970 et 1980 et avant que les communautés touarègues du Sahel ne soient bouleversées par les événements qu'elles ont vécus par la suite. Je préfère parler de poésie classique plutôt que traditionnelle car il me semble que son statut littéraire est tout à fait comparable à ce qu'on appelle en français la littérature classique ou la musique classique : elle satisfait à certaines exigences de forme – en l'occurrence des exigences prosodiques – et elle reste une référence même si, selon les travaux d'Anouck Genthon<sup>2</sup>, les jeunes poètes d'aujourd'hui veulent s'affranchir de ces exigences.

Pour ce qui est du contenu de ces poèmes, le narrateur qu'ils mettent en scène parle avant

1- Les remarques que j'esquisse ici sont développées plus en détail dans un ouvrage paru en 2012 *L'aède et le troubadour*.

*Essai sur la poésie orale*, Paris, CNRS Éditions.

2- Voir Genthon 2012.

3- Sur cet « emprunt », voir Casajus 2012, chapitre 4.

4- Foucauld 1925-1930, I 366..

tout de ses sentiments personnels : la plupart des pièces recueillies sont des élégies où un amant désaimé dit ses misères. Sa situation douloureuse reçoit le nom d'esuf, terme qui désigne aussi bien la situation et les sentiments du délaissé que les lieux désertés par les hommes. À ces acceptions qu'il partage avec notre « solitude », le mot ajoute une connotation qui lui est propre : celui dont les Touareg disent qu'« il est dans l'esuf », ou que « l'esuf est en lui » (iha esuf ou ih-é esuf), est poursuivi dans sa solitude par le souvenir des moments enfuis où elle ne l'habitait pas encore. L'esuf est la solitude mêlée au sentiment vif encore d'une présence maintenant abolie. Fréquente dans les conversations comme dans les poésies, une expression qu'on peut traduire par « il (ou elle) me manque » laisse bien percevoir cette connotation : « son esuf est en moi » (ih-i esuf-nét). L'esuf de celui qui me manque est une solitude pleine de sa présence.

Le thème général de la solitude s'illustre dans deux motifs récurrents qui ont certainement été empruntés à l'ancienne poésie arabe<sup>3</sup>. Le premier met en scène un narrateur se déplorant sur le site déserté du campement où la femme aimée séjourna autrefois ; le second le montre visité par son image, fantomatique apparition qui lui rend plus amère encore la souffrance de la savoir loin de lui. Les deux motifs peuvent se superposer, en ce qui devient alors une allégorie plénière de l'esuf : le narrateur erre en un lieu infréquenté où l'absente lui devient trompeusement présente. L'exemple qui suit vient d'un poème composé au Hoggar en 1899 :

*J'ai passé la nuit dernière dans la tristesse de son absence ;  
en mon âme je souhaitais d'aller à elle.  
Comme je traversais la place abandonnée de son ancien campement,  
la contemplant, voyant le petit amas de sable qui lui servait d'oreiller s'élever  
encore sur le sol,  
Elle se présenta en image à mon esprit avec son sourire,  
telle qu'elle est maintenant, au large et en bon air dans son pays.  
Son éclat la faisait pareille à la lune, ou bien à sa compagne,*

Et voici un second exemple, dû à un poète nigérien mort en 1989<sup>5</sup>, Kourman agg-Elselisu :

*Dans la vallée d'Abadrekum, là où les pluies  
verdissaient l'an dernier les pousses d'awäjjagh,  
j'ai erré tout le jour sur les aires désertes  
des camps abandonnés, et même l'ombre fraîche  
apparaissait brûlante à mon cœur désolé.  
Je croyais rencontrer celle auprès de laquelle  
j'avais eu si souvent de tendres devises,  
la fille qui aurait mêlé son rire au mien  
et dont j'aurais troublé les cheveux mis en tresse...<sup>6</sup>*

5- Albaka & Casajus 1992 43.

6- Dans la présentation qui précède, et notamment pour ce qui concerne l'esuf, on a résumé à grands traits un développement plus détaillé publié dans Casajus 2000, chapitre 4 ; voir aussi Galand-Pernet 1978 et 1984.

Des déplorations si outrées n'appartiennent qu'à l'univers poétique, car les Touareg sont bien plus discrets dans l'expression de leurs peines. Là où, dans la réalité, un homme éprouvé s'en serait tenu à quelques allusions glissées dans l'oreille d'un compagnon d'âge, les poètes arrachent au narrateur de leurs élégies des lamentations où ils mobilisent toutes les ressources de la langue.

Curieusement, à en juger par leurs exclamations apitoyées, les auditeurs semblent parfois penser que c'est l'auteur lui-même qui s'exprime à travers la voix du narrateur. Bien sûr, ils n'ignorent pas que ce narrateur indéfiniment éploré est seulement un être fictif, mais ils l'oublient parfois quand des vers les émeuvent particulièrement, comme si, l'espace d'un instant, la beauté de ce qu'ils entendent brouillait leur jugement.

Je crois cependant qu'ils ne s'égareraient pas ainsi s'ils étaient en présence de l'auteur. Or un grand poète récite rarement ses compositions en public. C'est là une tâche qu'il laisse à ses rhapsodes. Ainsi transmises, elles finissent par être entendues fort loin de son lieu de résidence et parfois après sa mort. Les cercles dans lesquels on les entend sont si larges que seuls quelques auditeurs en connaissent l'auteur ; pour tous les autres, il n'est qu'un nom.

Comment, alors, ne pas lui attribuer une souffrance parcourant des vers qui sont tout, hormis son nom, ce qu'on connaît de lui ? Lorsque, au cours d'une fête familiale, une vieille soliste chante en battant le tambour qu'elle se meurt d'amour pour l'un des danseurs présents, nul n'a la sotte idée de la croire, tandis que la compassion des auditeurs d'un poème se nourrit de l'absence même de l'auteur.

Il faut dire aussi que le narrateur des poèmes assume très souvent un double rôle, ce qui favorise toutes les confusions. En même temps qu'il se lamente, il dit composer un poème, et les choses sont présentées de telle façon que les auditeurs sont irrésistiblement portés à penser que ce poème est celui-là même qui le met en scène. Un peu comme nous-mêmes sommes bien tentés de confondre le livre que le narrateur s'apprête à écrire lorsque se clôt le temps retrouvé avec celui-là même dont nous venons d'achever la lecture.

De plus, si les larmes du narrateur ne sont qu'une création littéraire, la solitude dans laquelle il dit poétiser est bel et bien l'image d'une réalité : au contraire des chants de fêtes, les poèmes sont effectivement composés dans la solitude. Le poète touarègue, en tant que poète, est tout comme son narrateur un homme seul – au sens qu'il ne compose pas en public – au contraire des forgerons qui officient lors des cérémonies de mariages, où des solistes qui chantent lors des fêtes familiales ou religieuses. Dans l'esprit de ses auditeurs, il devient un homme gémissant dans la solitude, mais ceux-ci ne pourraient s'en faire une telle image s'il composait devant eux. Le narrateur rassemble sur sa personne deux figures – celle du poète solitaire et celle de l'amant esseulé –, dont l'une renvoie à la réalité de la composition et l'autre aux images que la récitation publique suscite dans l'esprit des auditeurs.

Le contenu des poèmes touarègues, ou plus exactement la perception qu'en a le public, n'est donc pas sans relation avec les conditions de leur production et de leur réception. D'ailleurs, autant que sur l'auteur inconnu des vers qui les émeuvent, c'est un peu sur eux-mêmes que les auditeurs s'apitoient car les souffrances qu'ils lui prêtent ne leur sont pas étrangères. La solitude dont gémissent les poètes appartient à l'expérience la plus quotidienne. Ainsi, lorsque nous avons à passer près du site déserté d'un ancien campement, ces lieux rendus

au silence inspiraient souvent à mes compagnons de route des paroles mélancoliques, version prosaïque de la déploration poétique sur le campement abandonné ; de même,

les lettres qu'on me dictait à l'intention d'un parent éloigné se terminaient rarement sans ces mots qu'on retrouve dans tant de poèmes : ih-i esuf-nāk ou ih-i esuf-nām, « tu me manques » ; de même encore, quelques-uns de mes compagnons d'âge m'ont confié la solitude où les avait laissés une aimée infidèle. Ces émotions, l'observateur étranger peut les comprendre, parfois même les éprouver, car je crois qu'il y a des émotions qui sont universelles, humaines simplement et non liées à une culture particulière. Et cela est à la fois un secours et un piège s'il entreprend de traduire les textes qu'il a recueillis. Un secours : sans parler de l'amour non reçu ou de l'ami qui vous manque, songeons au pincement de cœur que nous éprouvons à la vue de lieux où nous avons vécu autrefois, devenus déserts pour nous parce que peuplés d'êtres qui ne nous sont rien. Un piège : cette proximité pourrait bien être trompeuse en réalité, car ces différentes émotions n'ont, à nos yeux, rien de commun, tandis que les Touareg les regroupent toutes sous un même mot ; signe qu'ils y voient les manifestations d'un seul et même sentiment, l'esuf. Si nous pouvons partager les émotions d'un poète touarègue, nous aurions tort d'en déduire que nous éprouvons alors le même sentiment que lui – si je désigne par « sentiment » un complexe d'émotions sur lequel je peux mettre un mot, dont je peux parler, que je peux décrire à mes semblables, sur lequel une littérature, poétique ou romanesque, est susceptible de se développer.

Cela ne veut pas dire que, même pour ce qui est des sentiments, il y ait une barrière infranchissable entre les peuples. D'abord, parce que les sentiments s'apprennent, tout comme une langue ; et je peux dire que mes années passées chez les Touareg, l'amitié et même l'affection que j'ai partagés avec certains d'entre eux, le fait que j'ai pratiqué amoureuxment leur poésie, tout cela a fait que j'ai appris quelque chose de ce qu'ils appellent l'esuf, et qu'il ne m'est donc pas totalement impossible d'éprouver ce sentiment-là. Simplement, l'erreur serait de rapporter sans précaution ce sentiment à des sentiments qui sont répertoriés dans la culture française, dans la poésie française, lesquels sentiments sont fondés sur d'autres émotions, universelles elles aussi, mais agencées de façon différente. En particulier, l'esuf, s'il ressemble au spleen, ou à la saudade, en diffère tout de même. Peut-être qu'un étranger ayant vécu longtemps au Portugal, très au fait de la littérature portugaise, pourrait finir par éprouver la saudade aussi bien qu'un Portugais. Et je n'exclus d'ailleurs pas qu'un sentiment tout à fait semblable à l'esuf touarègue ait existé dans des cultures européennes. En voici justement un exemple, que j'emprunte à la Renaissance portugaise. Un chant portugais de la Renaissance commence par ce distyque : Soledad tengo de ti / terra mia ado nasci : j'ai la solitude de toi, ma terre où je suis né. « avoir la solitude » signifie ici, avoir la nostalgie. L'expression est l'exact pendant du touarègue ih-i esuf nām : « est en moi la solitude de toi », expression qui peut s'appliquer aussi à une région. On peut dire ih-i esuf n akal in, ou peut-être ih-i esuf n akal a dagh ehuwa, ce qui serait l'équivalent mot pour mot du distyque portugais. Nous avons donc là, en portugais du XIXe siècle, comme dans le touarègue d'aujourd'hui, un même mot qui rassemble deux acceptions : la solitude, et la nostalgie. En est-il encore ainsi dans la langue portugaise, je n'en sais rien. En tout cas, tout cela montre que, s'il faut être prudent quand on veut traduire de la poésie comme la poésie touarègue, les voies de passage sont possibles.

**Bibliographie**

Albaka, Moussa & Dominique Casajus, 1992. Poésies et chants touarègues de l'Ayr, Paris, L'Harmattan.

Casajus, Dominique, 2000. Gens de parole. Parole, poésie et politique en pays touarègue, Paris, Éditions La découverte & Syros.

Casajus, Dominique, 2012. L'aède et le troubadour. Essai sur la poésie orale, Paris, CNRS Éditions.

Castelli-Gattinara, Gian Carlo, 1992. Il Tuareg attraverso la loro poesia orale, Rome, Consiglio Nazionale delle Ricerche.

Foucauld, Charles de, 1925-1930. Poésies touarègues (dialecte de l'Ahaggar), Paris, Leroux, 2 tomes.

Galand-Pernet, Paulette, 1978. Images et image de la femme dans les poésies touarègues de l'Ahaggar, Littérature orale arabo-berbère 9 : 5-52.

Galand-Pernet, Paulette, 1984. Le thème de l'errance dans les littératures berbères, Littératures du Maghreb (Itinéraires et contacts de culture) 4-5 : 269-311.

Genthon, Anouck, 2012. Musique touarègue. Du symbolisme politique à une singularisation esthétique, Paris, L'Harmattan.



## Le « AIYAI » : un chant de l'ouvert. Plaidoyer pour le bédouin

« Pour moi le seul progrès réside dans la profondeur, le sens et la simplicité. »  
Arvo Pärt.

### Biographie

Abdelhafid HAMDI-CHERIF est professeur de philosophie à l'Ecole internationale d'Algérie à Paris et chargé d'enseignement et de recherches à l'Institut Maghreb-Europe à l'université de Paris VIII Vincennes Saint-Denis. Auparavant il a été enseignant-chercheur à l'institut de sociologie de l'université d'Alger puis de Constantine. Il a également été professeur invité à L'Ecole des hautes études en sciences sociales et expert auprès du conseil de l'Europe sur les questions d'identité et d'appartenance culturelles. Ses principaux axes de recherches tournent essentiellement autour des questions de culture et d'identité, et son intérêt pour le chant et la poésie bédouine est autant celui d'un chercheur que d'un amateur; puisqu'il lui est arrivé, à quelques occasions d'animer des concerts de chants ou de présenter des récitals de poésie.

### Quelques travaux

- « Les aventures de l'identité nationale » Revue Naqd N 2 Fev.Mai 1992
- « Identité et Authenticité », Revue Sud-Nord, (éd. ERES), n° 9, 1998
- « L'identité Collective, quelques interrogations », Publications de la fondation BOUCEBCI, Alger, 1998
- « La modernité au risque de la sociologie », journées Saïd CHIKHI, Université d'Alger, mars 1999
- « Communauté et sujet politique : le cas algérien », journée d'études sur « la souveraineté », École Normale Supérieure (ENS), mars 1999
- « Identité et politique en Algérie », Institut de recherches sur le Maghreb contemporain (IRMC), Tunis, mai 2000
- «Présentation du numéro 13 de la revue NAQD : « Science(s), Savoir(s) et Société »,Alger, décembre 2000
- « De quelques blocages dans l'accès au savoir : L'identité comme obstacle épistémologique », Revue NAQD, décembre 2000
- « Le Aiyai, un chant de l'ouvert : Plaidoyer pour le Bédouin. Horizons Maghrébins, N 47/2002.
- « Abdelhamid Chebbih, ou les promesses d'une aube renouvelée » Naqd numéro 17 / 2002.
- « L'identité, une question démocratique. » Les cahiers de LIBERTE, N.1 : L'Algérie des années 2000. Regards de spécialistes. Alger Févr. 2009.
- « Les identités à l'épreuve de la mondialisation », Alger, juin 2009
- « L'étranger: Nationalité et citoyenneté à l'épreuve de l'immigration. » .revue Naqd décembre 2009.
- « Poésie et chants Bédouins » Conférence présentée à L'INALCO, Février 2011

## Communication

Très peu de travaux<sup>1</sup> ont été consacrés au chant bédouin du sud-centre et sud-centre-est algérien, appelé communément chant saharien, ou plus spécifiquement « aiyai »,<sup>2</sup> ainsi dénommé par la formule interjective et répétitive par laquelle sont scandées toutes les chansons du genre et qui exprime la mélancolie propre, musicalement et poétiquement, à la chanson bédouine.

Cette intervention n'a pas d'autre ambition que d'être une introduction succincte, bien que générale, à un genre musical injustement négligé et considéré trop souvent comme mineur malgré toute sa richesse et la qualité de ses talentueux interprètes. En effet, qui ne connaît l'exceptionnelle voix de Khelifi Ahmed, celle de R. Driassa, la puissance et la présence vocale et interprétative particulière d'un El Bar Amar ou les qualités poétiques et musicales d'un Rahab Tahar ? Malgré cela la chanson aiyai demeure un objet d'apparat que l'on exhibe de temps à autre, l'espace d'une manifestation officielle, mais que l'on maintient soigneusement confinée, pour l'essentiel, au rang de folklore, avec tout ce que cela implique comme connotations péjoratives. Alors que dans la musique arabe, « les deux langages musicaux, savant et populaire, non seulement coexistent mais se mêlent en une synthèse harmonieuse »<sup>3</sup>, il est l'objet d'une multiple déconsidération :

1. Celle de la poésie « melhoun »<sup>4</sup>, corps textuel de ce chant, par l'orthodoxie littéraire qui considère que la tradition poético-lyrique bédouine va à l'encontre des canons de la poésie arabe classique, et surtout par l'orthodoxie religieuse qui pense que la pureté est autant de religion que de langue.
2. Déconsidération du chant lui-même, de sa musique, par la culture citadine qui a pour ce genre le dédain du « hadhri »<sup>5</sup> pour le « bédoui »<sup>6</sup>
3. Déconsidération d'un Nord « moderne » et « civilisé » à l'égard d'un sud encore arriéré.

Cette déconsidération est injuste et imméritée. Alors qu'en même temps, et d'une manière tout-à-fait paradoxale, cette tradition fait l'objet d'une patrimonialisation qui l'instrumentalise dans un nationalisme de terroir, en s'appuyant dessus, pour faire de la terre et du paysan les sources du bon sens, de la simplicité et de l'authenticité.

Pourtant ce chant est un genre musical à part entière. Et peut-être vaudrait-il mieux parler d'ailleurs de genre poético-musical tant la limite entre poésie et musique est mince. Certains, à l'instar de Ahmed Ben-naoum ou Mohamed Lamine vont même jusqu'à dire qu'en melhoun, le poème est composé pour être chanté, non pour être récité. La déclamation était-elle connue chez les bédouins, bien que pour certains auteurs, penser aux paroles, c'est instinctivement penser au chant ? Le texte est certes écrit indépendamment d'un processus musical, mais le poète projette immédiatement le poème dans une structure musicale dès le premier vers qui sert d'ailleurs souvent de titre à la chanson. En somme, bien que la liaison poésie-musique fasse encore malgré tout débat sur certains de ses aspects, et notamment sur son caractère naturel, on peut soutenir avec A. Benmoussa que « comme réalité prouvée, il est possible de dire que l'indissociabilité des deux éléments paroles-musique demeure complète dans l'esprit des poètes-chanteurs, amateurs ou professionnels, du genre aiyai. »<sup>7</sup>

« Leklam sel'a ouel guerdjouma tbi'ou » (le texte est une marchandise et la gorge - la voix - le vend.)<sup>8</sup>. La preuve en est dans la cohérence et l'homogénéité entre la métrique du vers et l'équilibre interne de la mélodie. fidèle en cela à une tradition qui dépasse les frontières de la culture maghrébine et remonte jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle européen, Quoi qu'il en soit, et certainement plus que dans beaucoup d'autres genres musicaux en Algérie (sauf peut-être le genre chaabi algérois (cf Delaï)), l'importance du texte est capitale dans le Ayeye.

Fondé donc autant sur le texte poétique que sur la musique, le genre aiyai renvoie, dans cette indistinction même, au mode de vie nomade qu'il exprime. Son espace géographique recoupe en gros une zone délimitée au nord par une ligne M'sila-Tiaret et au sud par un arc de cercle allant de Biskra à El-bayedh en passant par Laghouat ou même El goléa. Les confédérations de tribus vivant dans cet espace ont été le berceau et le noyau central dans lequel s'est constitué cette tradition. Le terme de « babouri »<sup>9</sup> par exemple serait lié, selon Rahab Tahar, aux monts des babors, au nord de Bou-saada, et le terme de « gharbi »<sup>10</sup>, déjà utilisé par Bela Bartok pour désigner un genre musical qui, selon sa description, pourrait s'apparenter au aiyai, évoque pour une grande partie des poètes et musiciens de cette tradition<sup>11</sup> ce qui se chante à l'ouest de Biskra, extrême est des limites géographiques de la région où se chante le aiyai, dans une zone incluant Sidi-khaled, Ouled-djellal, Bou-saada, Djelfa, etc...

Frontalier autant avec le bédouin oranais à l'ouest, dont il se différencie notamment par des caractéristiques musicales plus amples, qu'avec le chaoui<sup>12</sup> des Aurès ou le sraoui<sup>13</sup> du sétifois, il s'est cependant étendu comme pratique musicale ou tout simplement festive autant au nord qu'au sud, à l'est qu'à l'ouest de son espace d'origine, si bien qu'il n'est pas rare de voir des chanteurs de aiyai se produire à certaines occasions à Bouira, Tiaret ou dans la région de Sétif.

Autant par les textes que par la musique, le aiyai dit le mode de vie nomade des bédouins de l'atlas saharien, continuellement en voyage entre steppe et oasis. Les textes des poètes contiennent presque toujours une partie consacrée au « parcours » et souvent, chez chaque poète, un texte décrit au moins un itinéraire. Ces poèmes sont d'ailleurs souvent l'occasion de chanter, une manière d'exil et de nostalgie des espaces sahariens glorifiés par rapport au nord, le tell.

L'itinéraire, autant que le patronyme ou le lieu d'implantation désigne la tribu et l'espace dans lequel elle se déplace. Et c'est ce déploiement dans l'espace, repérable autant dans la poésie que dans la musique, qui caractérise ce chant dont l'écoute offre une vraie sensation de voyage. Car la musique aussi y est déploiement. Elle est sans brisure, sans cassure. Quand ils parlent du aiyai, les poètes-chanteurs ou les musiciens nomades ne pensent jamais au rythme ; ils différencient leur chant du chant rythmé. Belguendouz, barde de Djelfa, avec beaucoup d'autres, soutient que : « El aiyai h'oua b'la mizan » (le aiyai est un air sans rythme). Rares sont les chansons rythmées. Bien qu'elles disposent de cadences élaborées et bien agencées, la majorité des pièces ne recourent pratiquement jamais au « mizan » (rythme). Elles se développent uniquement dans une mélodie qui se caractérise, par rapport au chant citadin, par de longues et lentes mélopées, souvent tristes ou mélancoliques, mais dont l'effet est saisissant. L'absence de rythme est à l'image de ces vastes espaces continus, sans aspérité, sans relief, avec seulement des ondulations que

les mélodies restituent par des modulations continuellement répétées, mais avec, à chaque fois, des nuances différentes. Elle renvoie également au mode de vie qui s'écoule, continu, rythmé seulement par les cadences naturelles. Comme dans le chant, le temps réel dans ces lieux n'est pas coupé en séquences. Ni la mélodie, ni l'espace, ni le temps ne sont morcelés. Ils s'écoulent, sobres et dépouillés. Rien mieux que le aiyai, dont la structure mélodique traduit l'atmosphère intemporelle du désert, ne saurait rendre la vérité et la profondeur de ces contrées. Par son amplitude et son déploiement sans cesse recommencés, par sa sobriété et son dépouillement, ce genre exprime l'étendue des espaces dont il est issu. Avec une musique épurée à l'extrême le aiyai est, à l'image de ses terres, un chant de « l'ouvert ».

Certes, quelques morceaux, célèbres notamment grâce à Khelifi, Ababsa (hayzya), ou El Bar Amar (ras b'nadem), associent mélodie et rythme. Dans ce cas, c'est plus l'imaginaire porté par les textes qui renvoie au aiyai que la mélodie elle-même, car cette dernière est plutôt construite selon une orchestration « açri »<sup>14</sup>, même si elle reste d'inspiration saharienne. D'ailleurs, à part quelques rares pièces, la grande majorité des chansons rythmées relèvent plus du répertoire religieux (medh).

Proche de la vie quotidienne, la poésie melhoun du aiyai tire de son environnement et des conditions d'existence des populations nomades toute l'inspiration qui l'irrigue. L'humilité tout autant que le courage, et surtout la patience et l'endurance sont des valeurs très souvent chantées : « la touknout ya khatri sa'af lakdar.....ouetmahel lemsayeb edahr el fani ».- -- (Ne désespère pas, mon coeur obéit au destin ! .....Et incline toi devant les rigueurs du temps éphémère. ( A.Ben kerriou) Les animaux aussi sont souvent sollicités : si le chameau, et surtout le cheval, représentant toute la symbolique chevaleresque, sont très présents dans cette poésie, la gazelle, ou bien le pigeon et la colombe, fidèles messagers du poète amoureux ont aussi leur place. Car bien que la thématique du melhoun s'organise autour de la totalité de l'imaginaire bédouin et pastoral et comprend aussi bien des poèmes liturgiques et religieux (medh) ou épiques, des chants d'exil et de nostalgie, des élégies, le thème de l'amour reste l'axe central de tous les poètes du genre. Même lorsque la lettre du texte chante l'amour mystique du prophète par exemple, le sens caché renvoie souvent à l'amour de la bien-aimée. La coexistence religieux-profane caractérise d'ailleurs beaucoup de morceaux de la production poétique bédouine. Imposée par le puritanisme de la société musulmane traditionnelle, elle requiert alors toute la force et la virtuosité du poète pour évoquer, sous forme allusive, des sentiments amoureux tout en usant d'images religieuses. Le chantre le plus en vue du poème d'amour reste le grand poète de Laghouat Abdallah Ben Kerriou (1869 ou 1871/1921). Voici ce qu'il écrit à son sujet A.Benmoussa : « Une démarche poétique qui donne à l'amour une toute autre dimension : il prend l'allure de perfectionnement moral, une voie obligatoire qui conduit à la pureté de l'âme et c'est parce que sa valeur morale lui semble capitale qu'il acceptera, sans contrainte ni retouche l'amour avec ses situations contradictoires qui vont de la souffrance totale à la phase de l'extase. Il accepte le destin tel qu'il lui est imposé, mais cela ne l'empêche point du tout d'exprimer les sentiments du coeur meurtri. »<sup>15</sup>. Cheikh Si Hamza Boubakeur ne dit pas autre chose lorsqu'il en parle. Pour A. Ben Kerriou, dit-il, « l'amour est dès lors une méthode de perfectionnement moral, une voie qui conduit à la pureté de l'âme

Indiscutablement, l'instrument principal d'accompagnement du aiyai est bien entendu la flûte, appelée « gasba »<sup>16</sup> pour la différencier du « jawak » ou du « f'hel », autres

sortes de flûtes utilisées dans les traditions citadines, ainsi que du « ney », plus usité dans les musiques d'inspiration orientale. Par la fluidité du son ininterrompu qu'il émet, cet instrument rend parfaitement l'atmosphère de continuité intemporelle propre à ce monde. Longtemps le chanteur n'a été accompagné que d'un seul « gassab » (flûtiste). D'après Saad Belgacem, grand gassab professionnel aujourd'hui décédé et qui accompagna les plus grands (Khelifi, El-Bar Amar, ...), l'introduction d'une deuxième gasba n'est apparue que vers les années 1930. Depuis, la majorité des chanteurs se font accompagner par au moins deux gassab, quand ce n'est pas, comme dans l'orchestre de l'ex R.T.A. (Radio diffusion-Télévision Algérienne) ou dans certains groupes jouant à l'occasion de manifestations officielles, trois, quatre, voire plus. Toutefois, quel qu'en soit le nombre, une seule doit toujours être l'instrument mélodique « r'kiza », l'autre (ou les autres) jouant le rôle de « r'dif ». La gasba r'kiza, qui signifie colonne, support, ainsi dénommée par la fonction de pilier qu'elle occupe dans l'ensemble, jette les bases de la mélodie par l'introduction de la phrase musicale. Elle est en quelque sorte le soliste. La seconde, la gasba r'dif, de radif qui signifie suivant, et par extension accompagnateur, se limite uniquement au jeu de la note principale, en bourdon, « toujours en sorte de pédale continue et sans presque jamais couper le souffle ». L'ensemble donne ainsi ce sentiment de continuum, d'enveloppement caractéristique du chant aiyai.

Qu'il s'exécute dans son milieu originel, le milieu nomade, ou que ce soit dans un spectacle plus urbain ou institutionnel (orchestre R.T.A. par exemple), le aiyai reste principalement axé sur le chant solo, et une relative liberté est laissée au chanteur qui doit cependant jouir de grandes compétences vocales. La place du chanteur y est par conséquent centrale. Résumant l'évolution de l'interprétation du chant bédouin, A. Benmoussa écrit : « On remarque que la production musicale bédouine était très répandue par l'existence d'un grand nombre de meddah-gawwal<sup>18</sup> qui présentaient leur large répertoire sur les places publiques des villes et des villages du sud Algérien. Ces chanteurs populaires se produisaient en solitaire et s'auto accompagnaient au début par un gumbri ou un rhab<sup>19</sup>; puis ils ont remplacé leur instrument par le violon, pour devenir finalement des ghenayine<sup>20</sup> accompagnés par une ou plusieurs gasbat »<sup>21</sup>

Aujourd'hui, la disparition progressive du meddah-gawwal a petit à petit laissé place à un chanteur interprète intégré dans un ensemble musical aiyai. D'une manière générale, on peut distinguer trois catégories dans l'interprétation du aiyai, toutes issues de milieux populaires plus ou moins bédouins :

Aujourd'hui, la disparition progressive du meddah-gawwal a petit à petit laissé place à un chanteur interprète intégré dans un ensemble musical aiyai. D'une manière générale, on peut distinguer trois catégories dans l'interprétation du aiyai, toutes issues de milieux populaires plus ou moins bédouins :

- Les meddahs ou gawwals, qui se produisent dans les villes et villages à l'échelle régionale, mais rarement au nord : Belfattachah, Belguendouz, Boukrab, ...
- Les chanteurs amateurs accompagnés de gasbat. Eux aussi ont rarement chanté devant les publics du nord, se produisant le plus souvent dans des festivités bédouines : Smaïn El-Boussaadi, Amar El-Boussaadi, ...

Les chanteurs qui, tout en étant du même milieu bédouin, ont vu leur écoute et leur

notoriété s'élargir à la ville, et même au-delà, à l'échelle nationale : El Bar Amar, Khelifi Ahmed, pour ne citer que les plus célèbres.

Bien évidemment, avant les moyens d'enregistrement modernes, le aiyai n'a été uniquement transmis que par voie orale. Mais c'est surtout le disque et la radio, à partir des années 30, l'élargissement du public au delà du milieu d'origine (Bessissa, Haddadi, Haba, Meggari,...), et l'accroissement du nombre des interprètes dont certains atteindront une très grande célébrité, même à l'échelle internationale (Khelifi Ahmed, Rabah Driassa,...). Sans entrer dans les détails des formes d'organisation d'un chant aiyai, on peut se contenter de dire que, généralement, une chanson aiyai non rythmée comporte les éléments suivants: une introduction instrumentale, puis l'alternance équilibrée poésie chantée-musique, pour s'achever soit par l'interjection aiyai, soit par un final instrumental joué par la gasba r'kiza. D'une manière générale, le aiyai a relativement su garder l'essentiel de ses traits et n'a été que très peu affecté par les influences qu'il a eu à subir, notamment celle de la musique orientale. Comme pour la langue, où l'orthodoxie se réfère à l'arabe classique, supposé être d'orient, l'idéologie arabo-islamique dominante, notamment au niveau des institutions culturelles de l'état, a toujours diffusé, comme référence première de l'authenticité, la musique arabe d'orient. L'influence de cette tradition orientale longtemps considérée comme modèle, voire comme repère identificatoire, à quoi viennent s'ajouter sans doute les effets de l'évolution récente des conditions d'existence des chanteurs et des musiciens ainsi que de la production musicale elle-même, fait que l'on trouve de plus en plus souvent, pour accompagner le chanteur, des instruments tels que le qanun<sup>22</sup>, le'ud, le violon, le ney, le tar<sup>23</sup> et la derbouka<sup>24</sup>. Ces pratiques, conséquences de la sédentarisation progressive de cette musique et de ses porteurs, se rapprochent plus des musiques urbaines ou citadines sans toutefois dénaturer l'essentiel du genre.

Des expériences ont été tentées par de grands maîtres du genre (Khelifi, Driassa, Ababsa, Rahab,) : tentatives d'enrichissement par l'introduction de nouveaux instruments par exemple, ou par la transformation de la présentation. Elles ont toutefois gardé intact l'esprit du genre, car le aiyai s'inscrit naturellement dans le très vaste chant de la musique arabe. Il peut arriver, parfois, que l'exécution d'un chant aiyai puisse ouvrir sur un muwachchah<sup>25</sup> ou une chanson de Mohammed Abdelwahab ou de quelqu'un d'autre, sans produire de dissonance ou de discordance, ni altérer la prestation générale.

D'ailleurs, souvent, des chanteurs capables de théoriser ou de conceptualiser leur pratique dans le sens d'une insertion plus grande dans l'espace musical arabe en général, usent, pour les nombreuses dénominations de leurs chants, de comparatisme avec les modes musicaux de l'orient et parlent autant de toubou' et de maqamat (modes) que de anwaa (pluriel de naw', genre). Le babouri est par exemple l'équivalent du sika (oriental, pas celui qui se joue dans la musique « andalouse » algérienne.) ; le aghouati (souvent appelé « trente-six » ou « setta ouetlathin », en référence à l'année où cette variété s'est largement répandue) serait pour Ababsa l'équivalent du rast. Cependant pour la majorité des chanteurs et musiciens, c'est le naw'teryach qui équivaut au rast.<sup>24</sup>

Ce qui tendrait à être plus juste car, comme pour le rast, considéré par beaucoup de musicologues à la suite du baron D'Erlanger comme le noyau central de la musique arabe, le genre teryach occupe une place très importante dans la chanson bédouine au vu de la quantité qui en est chantée dans le répertoire général.

Il reste que malgré toutes ces influences, qui peuvent du reste constituer des enrichissements à condition de ne pas perdre l'essentiel, le « phrasé logique » cohérent, continu, homogène de la gasba et de la voix, qui est l'âme du chant bédouin, demeure. Alors qu'aujourd'hui le champ musical, de plus en plus soumis au marché, s'éloigne progressivement des logiques festives et ludiques, et que le tarab<sup>25</sup>, constituant essentiel de la culture musicale arabe, se perd petit à petit, une tradition subsiste et se perpétue continuant à se pratiquer en gardant l'essentiel de ce qui fait sa spécificité. Ce n'est pas le lieu, ici, de lamentations nostalgiques ou de déclamations de l'authenticité ; un patrimoine vivant existe, et c'est une richesse. A nous de voir comment le recueillir et lui donner un sens par l'enregistrement des maîtres du genre et des voix emblématiques, par l'encouragement de la recherche musicologique ; et par sa diffusion la plus large possible. Peut-être alors contribuerons-nous à faire connaître une part importante de nous-même qui est loin d'être la plus superficielle.

## NOTES

1. Hormis la thèse de troisième cycle, qui reste une référence, de Abdelhamid Benmoussa : « L'aspect musical du chant bédouin Aiyai de l'atlas saharien algérien » ; Thèse soutenue à l'université de Berlin en 1989. La quasi totalité des informations techniques contenues dans cet article y ont été puisées.
2. Prononcer entre le « a » et le « é » : « éi-yieye ».
3. Simon Jargy : « La musique arabe », P.U.F., Que sais-je ? Paris 1977. P97
4. Qui signifie littéralement « mis en mélodie », ce qui renvoie pour certains au caractère mélodieux de ce genre de poésie, tandis que d'autres y voient la preuve que c'est fait pour être chanté.
5. Citadin, et par extension cultivé, civilisé.
6. Bédouin.
7. A. Benmoussa ; op.cit. p.7
8. Belguendouz, cité par Benmoussa ; op. cit p.72.
9. Variété du aiyai.
10. Idem
11. Par exemple, dans un poème de Cheikh Smati, Ya chem'a, chanté par Driassa :  
Wel gharbi mengoul medjme'na saher (le gharbi, - le aiyai-, porté, c'est à dire chanté) 12/Chant propre au Chaouïas, de la région des Aurès.
12. De sra, la campagne; chants de la campagne. Nom que les gens de la région de Sétif donnent à leur chant.
13. Genre moderne d'inspiration orientale, plus ou moins occidentalisé, et renvoyant plus à la variété.
14. A. Benmoussa : op. cit. : p.84.
15. Flûte de roseau. Le mot vient de l'arabe quassaba : tuyau. Cependant en Algérie, le mot peut signifier à la fois tuyau, roseau, ou la flûte elle-même.
16. Conteurs
17. Instruments traditionnels.
18. Pluriel de ghannay, chanteur.
19. A. Benmoussa ; op. Cit.; p :81
20. Cithare
21. Instruments de percussion.
22. Genre poétique chanté dans la tradition savante.
23. Babouri, aghouati, setta ouetlathine (36) : genres de aiyai  
sika, rast : modes musicaux orientaux.
24. Très difficile à traduire tant il est caractéristique de l'état d'enchantement magique que l'on éprouve à l'écoute de la musique. Voir à ce sujet l'article de R. Benslama: « Le Tarab : s'enivrer d'un vin impossible. » in transeuropéennes n.22, printemps-été 2002, p 215

## Poétiques de la relation amoureuse dans la tradition orale féminine algérienne.

### Approches comparatives

Yelles Mourad

#### Biographie

Mourad Yelles est actuellement maître de conférences HDR en littératures maghrébines à l'INALCO. Auparavant il a enseigné au Département de Français de l'Université d'Alger, et au Département de littérature française et comparée des universités Paris VIII et Paris III.

Spécialiste des littératures maghrébines (en arabe maghrébin et d'expression française), il s'est également intéressé aux productions littéraires francophones d'Amérique et des Antilles. Ses travaux portent depuis plus de vingt ans sur les phénomènes de métissage des formes, des pratiques et des imaginaires à travers l'étude comparée de ces littératures (orales et écrites). Parmi ses publications on peut citer:

- *Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb* (Alger, OPU, 1990)
- *Les Miroirs de Janus. Littératures orales et écritures postcoloniales* (Alger, OPU, 2002)
- (ss la dir.) *Habib Tengour ou l'ancre et la vague. Traverses et détours du texte maghrébin* (Paris, Karthala, 2003)
- *Les Fantômes de l'identité. Histoire culturelle et mémoires algériennes* (Alger, éditions ANEP, 2004)
- *Cultures et métissages en Algérie. La racine et la trace* (Paris, L'Harmattan, 2005)
- *Habib Tengour. L'arc et la lyre* (Alger, Casbah éditions, 2006)

Par ailleurs, parallèlement à ses activités de recherche, il poursuit un projet d'écriture qui a déjà donné lieu à quelques publications dans des revues (*Algérie Littérature/Actions, Phrétique, Le Jardin d'essai, Estuaires, Poésie*) ou dans des recueils collectifs (*Pour Nedjma, Femmes de Timimoun, La Cendre des mots, Nouvelles d'Algérie, Couleurs solides, Sortilèges sahariens*).

#### Communication

Lors d'une précédente intervention à l'occasion de la tenue du colloque scientifique organisé dans le cadre des « 2<sup>èmes</sup> Rencontres Internationales de l'Imzad » (en janvier 2010), j'avais essayé d'explorer quelques-unes des pistes empruntées par la poésie féminine maghrébine depuis ses lointaines origines<sup>1</sup>. J'avais tenté de rendre compte des principales difficultés que devaient affronter les chercheurs et chercheuses dans ce vaste domaine, compte tenu des ambiguïtés statutaires (socio-culturelles) des praticiennes et des corpus, des lacunes considérables en matière de documentation et de recensions et des interférences idéologiques redondantes sur la scène culturelle maghrébine. Retraçant à grands traits les principales étapes dans l'évolution de cette production poétique, j'avais bien sûr souligné la difficulté – pour ne pas parler d'incongruité – qu'il y avait à prétendre parler d'un objet éminemment problématique comme d'une seule et même entité épistémologique.

1. Mourad Yelles, « La poésie féminine au Maghreb entre tradition(s) et modernité(s). Quelques exemples algériens », in *Recueil de communication – 2<sup>ème</sup> Rencontre Internationale d'Imzad (Tamanrasset, 14-16 janvier 2010)*. Alger, Association « Sauver l'Imzad », 2011, pp. 21-37.



Dans le cadre de la présente intervention, je souhaiterais, en quelque manière, corriger ce que mes précédentes analyses pouvaient présenter de peut-être relativement réducteur. En effet, tout en ne revenant pas sur le constat de leurs évidentes différences, il s'agira pour moi ici au contraire d'essayer de cerner les points communs pouvant exister entre des répertoires que tout semble a priori séparer : la distance, la langue, le cadre spatial et socio-culturel. Un certain nombre de questions émergent alors que j'ambitionne de commencer à évoquer, voire à traiter à l'occasion de notre rencontre - dans l'espoir que des équipes de chercheurs et de chercheuses algérien(ne)s et étranger(è)s puissent bientôt nous aider à avancer dans leur résolution. Car à l'évidence, et compte tenu de leur envergure, seul un travail collectif et coordonné peut permettre d'espérer des avancées significatives. Parmi les plus importantes de ces questions, je citerai simplement les deux suivantes :

- Existe-t-il une sorte de langage poétique commun à tous les répertoires féminins maghrébins lorsqu'ils traitent de la relation amoureuse ? Si c'est le cas, est-ce que cette koinè poétique féminine est similaire à celle des poètes du Mel.ûn ou est-ce qu'elle présente des différences ?

- Si l'on fait référence à la part de l'individuel dans la référence et l'usage de la norme poétique, existe-t-il un lyrisme propre à la production féminine au Maghreb, en particulier pour ce qui relève de la thématique amoureuse ?

Pour tenter d'esquisser quelques pistes théoriques, je m'appuierai sur un ensemble de textes empruntés à quelques répertoires poétiques traditionnels, généralement transmis par la voie orale, anonymes ou non et produits en milieu tant citadin que rural ou nomade. Dans un premier temps, je vais donc tenter de dégager quelques exemples de types communs à ces différents répertoires.

### 1- Types poétiques féminins et imaginaires de la relation amoureuse

De fait, une lecture – même superficielle – d'un corpus traditionnel de poésies féminines maghrébines laisse rapidement entrevoir d'étonnantes correspondances. Quels que soient les contextes ou les époques, il semble que les poétesses/transmettrices ont recours à des schèmes expressifs (narratifs ou lyriques) souvent comparables, voire similaires. Pour désigner ces éléments récurrents, j'emprunte volontiers la notion de type, telle que la définit Paul Zumthor dans son *Essai de poétique médiévale* :

Le type est une micro-structure constitué par un ensemble de traits organisés, comportant un noyau fixe (soit sémique, soit formel) et un petit nombre de variables. On peut le considérer, dans l'ordre du système, comme une forme poétique minimale. En tant qu'instrument d'analyse, il remplit le rôle d'une matrice de possibilités expressives, abstraitement reconstruites par l'opérateur, et délimitant des faits de discours caractérisés par une double récurrence (de texte à texte et intérieurement à chaque texte) ainsi que, souvent, par une haute fréquence dans ces deux ordres. [...] Les unités qui composent ce système sont en nombre fini, quoique très élevé, et il serait théoriquement possible d'en dresser une liste.<sup>2</sup>

À l'évidence, il ne s'agit pas ici de « plaquer » inconsidérément les conclusions d'une analyse avant tout tributaire des spécificités d'un certain objet (la poésie médiévale française) sur un autre objet scientifique (la poésie féminine maghrébine). À titre d'exemple, dans la mesure où les poèmes qui nous intéressent appartiennent généralement à des formes courtes, on peut s'attendre à ce que la possibilité d'une « haute fréquence » et d'une récurrence d'un type « intérieurement à chaque texte » soit matériellement impossible.

<sup>2</sup>- Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*. Paris, Le Seuil, 1972, p. 84.

Reste néanmoins que cette notion me paraît bien renvoyer à un certain niveau de réalité poétique et comporter un certain degré de pertinence. Dans la mesure où le type, en tant que « forme poétique minimale », est susceptible de se retrouver à travers différents corpus féminins, sa valeur heuristique mérite en tout cas que l'on tente de l'appliquer (avec prudence) aux textes sélectionnés pour les besoins de cette intervention. Pour ce faire, j'ai choisi de travailler sur les « types » relatifs à la relation amoureuse.

Tel qu'il se présente ici, le corpus de travail est composé d'une bonne trentaine de textes empruntés à quatre recueils publiés entre 1925 et 1990 :

- Charles de Foucauld [F], *Poésies touarègues. Dialecte de l'Ahaggar*. Paris, Editions Ernest Leroux, 1925-1930
- Mouloud Mammeri [M], *L'Ahellil du Gourara*. Paris, Editions de la MSH, 1984
- Tassadit Yacine [YA], *L'Izli ou l'amour chanté en kabyle*. Paris, Editions de la MSH, 1988
- Mourad Yelles [YE], *Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb*. Alger, Office des Publications Universitaires, 1990

Quelques remarques rapides. On aura bien entendu noté qu'à travers chacun de ces répertoires, nous avons affaire à des traditions socio-culturelles (citadines, rurales, nomades), à des aires géographiques (Oranie, Kabylie, Gourara et Hoggar) et linguistiques (arabe algérien, zénète, tamasheq et kabyle), à des périodes (coloniale et post-indépendance) différentes. Cette caractéristique n'est pas fortuite. Elle justifie et fonde en réalité la tentative de comparaison que je propose.

S'agissant du recueil du Père de Foucauld, et compte tenu de publications plus récentes sur d'autres parties de l'aire touarègue<sup>3</sup>, il demeure sans conteste le document historiquement le plus exhaustif quant à un certain état de la poésie orale d'expression tamasheq dans le premier quart du 20<sup>ème</sup> siècle. L'intérêt de ce corpus est qu'il distingue soigneusement entre informateurs et informatrices. C'est ainsi que j'ai pu regrouper une vingtaine de textes composés/transmis à l'auteur par des poétesses.

S'agissant de l'ouvrage de Mouloud Mammeri, on sait qu'il représente lui aussi, jusqu'à aujourd'hui, l'une des sources de connaissance et d'information parmi les plus importantes sur la situation socio-culturelle des communautés autochtones du Gourara algérien dans le contexte post-indépendance, et en particulier pour ce qui concerne la production poétique<sup>4</sup>. Le corpus de textes présentés et relatifs au genre Ahellil distingue aussi (quoique plus sommairement) entre les compositions masculines et féminines. J'ai ainsi pu sélectionner plus d'une quinzaine de textes attribués à des poétesses.

S'agissant de l'étude de Tassadit Yacine, elle propose un corpus important de poèmes féminins du genre Izli<sup>5</sup> répandus dans l'aire kabyle. Ce travail reste l'un des plus remarquable dans

3- Cf., entre autres, les travaux de Mohamed Ghabdouane & Karl-G. Prasse (*Poèmes touaregs de l'Ayr. Tome 1 et 2. Copenhague, Museum Tusulanum Press, 1989-1990*) ; Moussa Albaka & Dominique Cajasus (*Poésies et chants touaregs de l'Ayr. Paris, Awal/L'Harmattan, 1992*) ; Dominique Casajus (*Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg. Paris, Éditions La Découverte, 2000*).

4- Cf., entre autres, les travaux de Mohamed Ghabdouane & Karl-G. Prasse (*Poèmes touaregs de l'Ayr. Tome 1 et 2. Copenhague, Museum Tusulanum Press, 1989-1990*) ; Moussa Albaka & Dominique Cajasus (*Poésies et chants touaregs de l'Ayr. Paris, Awal/L'Harmattan, 1992*) ; Dominique Casajus (*Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg. Paris, Éditions La Découverte, 2000*).

5- Cf. les recherches plus récentes de Dahbia Abrous (Entrée « Kabylie littérature », *Encyclopédie berbère, XXVI. Aix-en-Provence, Edisud, 2004, p. 4071-4074*) ; Mehenna Mahfoufi (*Chants de femmes en Kabylie, fêtes et rites au village. Paris, Ibis Press, 2005*) ; Mohand Akli Salhi (*Poésie traditionnelle féminine de Kabylie typologie et textes. Alger, ENAG, 2011*).

son domaine, et ce non seulement par la rigueur et l'originalité des analyses mais aussi par le volume de textes collectés – sachant que la poésie féminine kabyle est loin d'avoir bénéficié des mêmes considérations scientifiques que son pendant masculin. J'ai retenu une quarantaine de textes qui présentaient des traits intéressants dans la perspective de mes recherches.

S'agissant enfin de l'étude que j'ai fait paraître en 1990, elle porte sur un genre féminin citadin traditionnel : le Hawfi. Il s'agit d'un ensemble de poèmes chantés, dont la tradition est certainement très ancienne à Tlemcen, mais que l'on retrouve sous d'autres appellations dans différentes cités maghrébines. J'ai choisi une grosse vingtaine de textes jugés pertinents dans le cadre du présent travail.

Mais comment caractériser les quelques types communs aux différents répertoires de mon corpus ? De fait, ils renvoient à des « situations-types » que connaissent et traversent tous les couples aux prises avec les bonheurs et les tourments de la relation amoureuse. Sur le plan de l'expression poétique, ces situations correspondent à des topoï déclinés à la fois sur le plan narratif et affectif en quelques sous-thèmes eux aussi récurrents. Ainsi, on évoquera sans surprise la relation déceptive, la médiation amoureuse, les prodiges de la passion ou encore le dit d'amour. Dans chaque cas, comme nous le verrons dans la suite de cette contribution, ce n'est pas tant la situation en elle-même qui fait l'originalité du poème que la rhétorique qui la traduit. Mais venons-en à présent aux textes que je propose ici – et qui, encore une fois, ne peuvent avoir qu'une valeur d'exemple.

#### **- La relation déceptive**

Entre autres topoï, ce type comprend celui du mariage forcé ou de la frustration amoureuse. S'agissant de la jeune fille – mais le problème peut tout aussi bien concerner le jeune homme -, c'est le célèbre thème de la mal mariée que l'on peut retrouver dans de nombreux répertoires populaires à travers le monde, et plus particulièrement tout autour du bassin méditerranéen. Quelques exemples :

*Je soupire après Bakād et son méhari à liste*

*Lorsqu'il se tient auprès de moi dans le groupe des jeunes femmes et des jeunes hommes qui cheminent de compagnie, monté sur leurs méharis, en changeant de campement.*

*Je me suis débarrassée de mon Arabe !*

*Qu'il reste au Tidikelt à croquer des dattes desséchées avant maturité !*

*Lui et mon chien Agennaz sont tout un.*

*Je regarde, mes regards franchissent les montagnes et vont jusqu'à l'Ahnet.*

*Dites à ceux qui sont dans la vallée d'Amded :*

*J'ai rompu mon mauvais mariage, je suis revenue aux réunions galantes.*

(F/(2)144-145)<sup>6</sup>

6- La lettre ou le groupe de lettres figurant à la fin de l'extrait renvoie à l'initiale du nom de l'auteur du recueil. Les chiffres, quant à eux, indiquent la pagination. Dans le cas de Foucauld, le chiffre entre parenthèses réfère à la tomaisson.

*Point de pardon à mon père  
 Qui m'a mariée au fils de son frère  
 Qui le jour vaque à ses travaux  
 Et le soir dort chez sa mère  
 Mais si longue que tu sois nuit  
 A la fin le jour paraît.*

(...)

*Mère chérie  
 Pauvre de moi qui ai épousé un marabout  
 Quand je vais faire le lit  
 Il se met à ses papiers.*

(...)

*Mère chérie  
 Pauvre de moi qui ai épousé un adolescent  
 Quand je vais faire le lit  
 Il se lève et me brise.*

(YA/87)

*J'ai beau avertir  
 Qui a une fille  
 De ne pas la marier  
 A son cousin  
 Qui va l'enfermer dans un trou  
 Et l'y enterrer  
 Sa chevelure fournie  
 Y brille en vain.  
 Elle se répand en pure perte*

...

*Le galbe de sa jambe  
 Sera ceint d'un khakhal  
 Elle aura tunique courte  
 Malaisée à porter  
 Le mari dans le jardin  
 Je le dédaigne,  
 Je fais mine de ne pas le voir  
 (Car) le pain bien farci  
 Posé sur le trépied  
 La datte pilée  
 Que l'on couvre d'une feuille  
 N'échoient*

*Qu'à qui l'on aime de cœur.*

(M/197-199)

*Seigneur mon Dieu peu me chaut*

*D'épouser une Arabe*

*Dès le départ elle me dirait :*

*« Vends ton jardin,*

*Achète-moi une brebis ou un chameau*

*Avec son harnachement*

*Toi, tu t'en ressentiras à peine*

*Et moi, cela me sera d'un grand secours dans mon dénuement »*

(M/243)

*Quel dommage, ô jeune homme, que tu sois allé prendre une veuve pour épouse !*

*Veuve depuis sept ans, toute jaune et fanée*

*Et suspendue aux hottes comme les aubergines !*

(YE/52)

*Ma tante, ô ma tante, surveillez votre fils et retenez-le chez vous :*

*Tandis que j'arrosais le basilic, il me lançait des citrons.*

*Votre fils, je ne l'épouserai pas, même s'il me couvrirait de richesses*

*J'épouserai un beau jeune homme dont la taille me conviendra.*

(YE/68)

### - La médiation amoureuse

Ce topos est certainement l'un de ceux parmi les plus universellement répandus, et ce depuis la plus haute antiquité. La poésie y a toujours eu recours de manière plus ou moins abondante et variée dans les formes. Car qui dit relation amoureuse dit dangers, obstacles, quiproquos, etc. A l'instar de leurs consœurs européennes ou asiatiques, les poétesses/transmettrices maghrébines font ainsi appel à certaines figures de médiateurs/trices dont les traits sont relativement codés. Nous avons ainsi :

#### \* Le messager

Parmi les figures-types du messager : l'oiseau. Il est le lien symbolique, celui qui transmet les nouvelles et assure la communication entre les deux amants.<sup>7</sup>

*Oiseau léger, sois mon messager*

*Si tu vas vers ma Timimoun*

*Passe d'abord à Eldjehf*

*Chez Lalla Meryama, jument dressée.*

7- A signaler ici la récurrence d'un autre motif commun, celui de la lettre ou du livre que l'on adresse à l'objet de l'amour (cf. M/65 ; YE/232 ou YE/238 ; YA/185). S'agissant de la représentation métaphorique de l'écrit (étonnant dans un texte oral), on pourrait sans doute y rattacher le motif du talisman.

*L'an passé à pareille époque, mon coeur,  
 J'étais en mon pays, entouré d'affection.  
 Cette année je suis venu m'exiler dans la ville.  
 (M/381-383)*

*J'ai écrit un livre : va ô pigeon, emporte-le !  
 Jusqu'à la tombe du Prophète, et ploie vers lui ses ailes  
 Celui qui a un coeur tendre lira ce qu'il contient  
 Et celui qui a un coeur de pierre le déchirera et le jettera  
 (YE/237)*

*Trois oiseaux sont passés près de moi, (volant) à tire d'ailes  
 Ils étaient vêtus de caftans d'or, de la tête aux pieds,  
 Que j'aimerais être une hirondelle pour leur ravir leurs chéchias  
 Ou une branche de basilic dans la main du plus beau d'entre eux !  
 (YE/261)*

*Jeune garçon mon frère garçon  
 Aux lèvres de henné  
 Combien de lettres ai-je écrites  
 A chaque oiseau confiant mon talisman  
 Ton exil de cette fois  
 Si je le contais aux monts ils s'écrouleraient.  
 (YA/163)*

*De grâce faucon au regard perçant  
 Pose-toi sur la fenêtre  
 De ma bien-aimée  
 Tu y trouveras lampe allumée  
 Girofle embaumant  
 Et lit monté dans le coin  
 Ah ! Dormir jusqu'au matin avec elle*

*Au milieu des rires et des jeux  
Pendant sept jours sans se lever.  
(YA/213)*

*\* Le médecin ou le taleb*

Cette figure double et ambivalente est par excellence celle de l'intermédiation dans la mesure où elle peut, selon les cas, soulager les souffrances de l'amant(e) ou les aggraver.

*Le quatorzième jour de Ramadhan  
J'ai été fou de toi  
Tous m'ont vu m'en venir vers toi  
Quel taleb dis-moi t'a écrit un talisman  
Fille à la taille de lampe  
Pour qu'ainsi tu fuies loin de moi  
Je t'enjoins par tous les enfants  
Par les hommes de Dieu où qu'ils soient  
Belle fille ne m'abandonne point.  
(YA/153)*

*Il [Dieu] jettera ses regards sur moi  
Il me soulagera dans mes peines  
Mes forces sont épuisées  
J'ai vieilli, mon Dieu, avant l'heure  
Et il n'est point de médecins  
A qui conter mon mal,  
Pour qu'ils m'en guérissent.*

*(M/241)  
En vain j'ai conjuré  
Mon coeur de se rendre à la raison  
(Je lui ai dit :) Evite le compagnon intéressé,  
Le voisin indifférent*

*Il a dit : Non !  
Je ne puis rester seul  
Que t'est-il advenu, que t'advient-il,  
Mon coeur, que tu sois oppressé ?  
Quel mal te point ?  
Il y a encore des médecins  
S'il n'en est point dans ce pays  
Nous les enverrons quérir où ils sont  
Ils viendront sans tarder  
Mon coeur, ils te procureront le remède,  
Et tu guériras sur l'heure  
Ton mal, avec l'aide de Dieu, disparaîtra.  
(M/283)*

*On m'a dit que mon ami était malade et qu'il était possédé  
J'ai enfourché ma petite mule et j'ai rapporté le médicament de Fès  
Lorsque je suis arrivé à la porte du chagrin, j'ai trouvé les gens en pleurs  
J'ai versé le médicament et j'ai brisé son flacon  
Et le malheur, seules les filles de bonne famille peuvent le supporter.  
(YE/76)*

**\* La mère**

Sur un autre registre (nécessairement plus affectif que pour ce qui concerne la figure du médecin), c'est une autre des figures centrales de l'intermédiation. Elle incarne la double présence de la confidente et du témoin. Ayant enfanté et étant elle-même passée par les différentes phases de la relation amoureuse/matrimoniale, elle est évidemment la mieux placée pour juger, consoler ou donner des conseils à l'amant(e).

*Mère ! Ah ma mère !  
J'irai dans les pays  
Lointains,  
Tu ne me verras plus.  
Mont Arafa,  
La paix de Dieu soit sur toi,*



*Nul n'est hadj*  
*S'il n'est allé jusqu'à toi,*  
*Mes pieds me porteront*  
*Sans fatigue.*  
*Mon cheval est dressé,*  
*Il n'est point rétif du tout,*  
*Il est nourri de riz.*  
*Dieu fidèle l'a donné*  
*Aux hommes nobles,*  
*Vers lui vont les foules*  
*Hélas ! Ah !*  
*Malheur, malheur à moi !*  
*Quand je suis avec quelqu'un*  
*Je crois qu'il m'aime,*  
*(Mais) seules sa langue et sa bouche*  
*Sont éloquentes.*  
*L'amertume de l'amour*  
*C'est d'aimer un ingrat.*  
*(M/105-107)*

*Mère comment faire*  
*A celui qui se présente à ma fenêtre*  
*M'irriter et le renvoyer ?*  
*Mais il a des yeux de faucon*  
*Si je dis oui une fois j'ai peur*  
*Qu'il en fasse un éternel dû.*  
*(YA/167)*  
*(...)*  
*Mère j'ai écrit une lettre*  
*Avec du savon et des épices*

*Je l'adresse en France  
Où l'avisé la lira  
Dis au fils de l'étranger  
Que Dieu l'a frappé et m'a frappée plus encore  
(YA/167)*

*J'ai planté un jasmin dans la cour de la maison  
Ses racines sont de gingembre et ses rameaux vert-de-gris  
Ma mère, ô ma mère, qu'y a-t-il de plus puissant que l'amour  
Le désir brûle dans le regard et le coeur est incendié.  
(YE/233)*

- Les prodiges de la passion

Ce type poétique est évidemment un «classique» du lyrisme amoureux. Quel poète ou quelle poétesse digne de ce nom songerait à éviter de décrire au lecteur/auditeur complice les effets véritablement prodigieux de la passion et ses conséquences heureuses ou malheureuses sur les corps et sur les âmes ? Volontiers assimilé à une maladie (proche de la folie), l'amour opère alors d'étranges et douloureuses métamorphoses chez l'individu qui en est atteint, le confrontant parfois aux limites de la loi (humaine et divine).

\* La folie d'amour

*Ô toi vêtu du qantri ! Ô toi qui remontes la rue  
A cause de toi j'ai déchiré mes habits et l'on m'a traitée de folle  
Et à cause de toi l'on m'a fait boire du poison dans la sauce  
J'y ai goûté et je l'ai trouvée douce ! Ah quel pouvoir a la séparation !  
(YE/118)*

*J'étais assise dans le jardin, me cachant derrière l'amandier  
Quand passa près de moi un beau jeune homme tenant à la main une baguette  
bleue*

*Il portait une chéchia inclinée sur le côté et sa coupe de cheveux luisait d'un bel éclat*

*Pour lui, j'abandonnerais mes enfants et pour lui je me ferais répudier*

*Et pour lui je ruinerais la ville et en ferais un fondouk.*

*(YE/246)*

*Afounekki, monté sur son méhari crème foncé, avec ses rênes,*

*Quand ils arrivèrent ici, les femmes étaient assises ensemble*

*L'une d'elles tourna la tête machinalement ; elle l'aperçut et s'écria :*

*« Le ciel et sa mère réunis,*

*Les voilà, femmes, allant vers l'aval.*

*(F/(1)333-334)*

*L'amant pauvre de lui*

*Plonge en plein océan*

*Dieu seul peut le sauver*

*Quand il parle son esprit s'échauffe*

*Il bafouille*

*Prend le matin pour la vèprée*

*Mes frères, âpre est la beauté*

*Elle m'a égaré par tous pays*

*J'en ai oublié le Koran, la prière*

*(YA/170)*

\* La punition, la souffrance, la maladie.

*Lorsqu'il est parti le méhari gris-souris avec son maître, j'ai dit adieu à l'amour :*

*Je l'ai placé au fond de mon coeur, je l'y ai plié.*

*J'ai dit à mon coeur, où mon amour est depuis longtemps :*

*« Je m'interdis l'indigo et le «kohel» »*

*(F/(1)235)*

*Hélas ! Ah !  
 Malheur, malheur à moi !  
 Quand je suis avec quelqu'un  
 Je crois qu'il m'aime,  
 (Mais) seules sa langue et sa bouche  
 Sont éloquentes  
 L'amertume de l'amour  
 C'est d'aimer un ingrat.  
 (M/107)*

*Las ! jeune faucon  
 A la gorge arrondie  
 Je suis cernée par les chouettes  
 On a fait des haillons de ma robe de soie  
 On l'a traînée dans le sang  
 Mon collier de girofle a volé à terre  
 Mon âme aimée on va te tuer  
 On l'a décidé aujourd'hui  
 Dieu bon accorde-moi ton pardon  
 (YA/117)  
 Ma mère, ô maîtresse, je mourrai certainement victime d'une trahison  
 Les gens du quartier se sont tous ligüés contre moi  
 S'ils me voient sortir, ils débattent de mon prix comme pour un taureau à vendre  
 S'ils me voient rentrer, ils crient « Approchez, ô vous qui voulez votre part  
 Ma mère, ô maîtresse, moi ma chair est trop précieuse  
 Pour ces chiens envieux.  
 (YE/328)*

- Le dit d'amour

Ce type est particulièrement intéressant dans la mesure où il se caractérise par la mise en scène de l'acte poétique lui-même, comme dans une véritable mise en abyme littéraire.

*Je vous en prie, ô vous les amis du violon,  
 Ne laissez pas ma bouche souffrir de la soif [en ne venant pas à l'ahâl où je vous  
 attends],  
 Vous dans le coeur desquels j'ai mis ma part pour toujours, fussiez-vous morts.  
 Ce que j'ai chuchoté à l'oreille de l'homme au méhari acajou clair,  
 Je ne sais s'il l'a écouté ou s'il y a été sourd.  
 (F/(2)69-70)*

*J'entendais célébrer mon amour  
 De Fès à Oran  
 On me disait : elle est dans la maison des plaisirs  
 Montrez-la moi que je l'admoneste.  
 Je mettrai cent pièces dans la main  
 De la belle et bonne  
 La sage, la courtoise, pleine de toutes les vertus  
 La très chère est passée par ici et m'a parlé  
 (...) (M/381)  
 Ma lettre partira  
 Avec une branche de laurier rose  
 Pour où je vais le lui dire  
 C'est où mon aimé demeure  
 Dis-lui : Arrive ! Hâte-toi !  
 Tu m'as laissée toute seule à la maison  
 (YA/183)*

*Cette semaine j'allai par les chemins  
 Deux oiseaux m'ont hélée  
 Ils m'ont dit : Par Dieu fille  
 Pourquoi ne trouves-tu pas tes mots ?  
 Je ne trouve plus mes mots pour mon aimé*

*Parti sur un frêle esquif.*

(YA/193)

*Si tu chantes le .awfî, je chanterai avec toi ; si tu pousses des you-yous, je te  
répondrai*

*Tu es le basilic dans son vase et moi la rosée qui t'abreuve*

*Je t'arroserai, je te donnerai l'arôme de la menthe, je ferai verdir tes rameaux*

*Et j'implore mon Maître souverain afin qu'Il te ramène chez toi.*

(YE/265)

On constate ici clairement que la locutrice/transmettrice éprouve le besoin de marquer, en quelque sorte, l'acte poétique qu'elle accomplit au moment où il s'accomplit. L'espace de quelques vers ou d'une simple formule introductive<sup>8</sup>, le dire se prend lui-même pour objet. entre autres motivations, on peut très certainement évoquer la volonté de donner à cette prise de parole toute la solennité requise.

Il va évidemment de soi que ces différents « types » poétiques, nonobstant leurs similitudes, relèvent bien chacun d'une tradition littéraire dans laquelle ils prennent tout leur sens. Loin de moi donc l'intention de vouloir arbitrairement réduire l'importance cruciale des normes rhétoriques endogènes dans la production et la transmission des répertoires que je sollicite ici. Mais il est tout de même temps de tirer quelques enseignements de la rapide lecture des quelques types dégagés.

## **2- Poétique et anthropologie : éléments pour un modèle rhétorique du discours amoureux dans la lyrique traditionnelle féminine**

Dans son célèbre ouvrage Introduction à la poésie orale, Paul Zumthor souligne la complexité de l'oeuvre poétique dès lors qu'elle combine différents niveaux « sémantiques », « syntaxiques », « pragmatiques » et « verbaux ». Ce qui l'amène ainsi à définir le domaine d'intervention du poéticien :

La tâche du poéticien est d'ordonner les invariants. Or ceux-ci relèvent de plusieurs niveaux de manifestation où les règles de variabilité (quantité, qualité, durée, combinaison des variables) peuvent différer beaucoup : niveau anthropologique des archétypes, mythes, symboles ; niveau idéologique des schèmes représentatifs, formules, idées reçues ; niveau littéral des traits textuels.<sup>9</sup>

De fait, la remarque de Zumthor s'applique parfaitement à notre objet. En effet, comme cela a déjà été rappelé, selon les régions, les contextes socio-culturels, les éco-systèmes, les langues, les conditions socio-économiques et en fonction d'autres paramètres moins évidents, les corpus et les pratiques poétiques féminines maghrébines peuvent présenter d'évidentes spécificités. Pour ne parler que du cas algérien, entre un chant poétique tlemcénien et son équivalent à Constantine ou Blida, un autre de la région des Aurès, de Kabylie, du Gourara ou du M'Zab, ou encore une pièce du répertoire féminin

8- noter que dans les répertoires apparentés au Hawfî tlemcénien ( Arûbî marocain ou Bûqâla algéroise) tout comme dans l'Izli kabyle (YA/245), on trouve dans le premier vers de certains poèmes une référence à des lettres mystérieuses dont la fonction demeure difficile à établir : code d'amour ? Initiales de l'amoureux ? Parodie de formules talimasniques ? (Cf. Saâdeddine Bencheneb, « Du moyen de tirer des présages au jeu de la Buqala », Annales de l'Institut d'études orientales d'Alger, tome 14, 1956, pp. 19-111 ; Mohammed El Fassi, Chants anciens des femmes de Fès. Paris, Seghers, 1967).

9- Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale. Paris, Le Seuil, Le Seuil, 1983, pp. 79-80.

des touarègue du Hoggar et du Tassili, il existe évidemment des contrastes frappants.

A cet égard, l'observateur ne peut qu'être étonné (et probablement subjugué) par la richesse des accents, des mélodies, des rythmes, des couleurs stylistiques qui caractérisent telle ou telle autre production. Pourtant, si les caractéristiques formelles, musicales, fonctionnelles peuvent différer, il apparaît rapidement qu'un élément commun leur assure pourtant une profonde unité psycho-affective et, par voie de conséquence, esthétique. A l'évidence, il ne peut s'agir que des modalités socio-culturelles – voire « anthropologiques », pour reprendre la formulation de Zumthor – qui régissent ce que l'on a coutume de désigner comme « la condition féminine » au Maghreb.

A cet égard, qu'elle soit citadine ou paysanne, nomade ou sédentaire, arabophone ou berbérophone, du Nord ou du Sud, la femme ou la jeune fille qui s'exprime à travers le chant et le poème connaît (avec, comme mentionné précédemment, des variantes dues à certaines particularités régionales) un même type de conditionnement idéologique en matière de choix du partenaire dans la relation amoureuse/conjugale, de position hiérarchique à l'intérieur du groupe familial (mère, belle-mère, bru), de tabous relatifs au corps (menstrues, virginité, grossesse), etc.<sup>10</sup>

D'où, par-delà les spécificités régionales propres à telle ou telle communauté, l'explication probable de l'existence de types communs à différents répertoires et parmi lesquels ceux qui renvoient à l'expression de la relation amoureuse sont naturellement parmi les plus importants du point de vue socio-littéraire et socio-culturel. Compte tenu de ses enjeux symboliques, il est aisé de comprendre pourquoi la mise en scène de cette relation (qu'elle implique le mari, l'amant ou l'amoureux) concerne la majeure partie des corpus féminins maghrébins.<sup>11</sup> Si l'on exclu les textes classés dans la catégorie des pièces dites « de circonstances » (évoqueries des sorties champêtres, des visites de saints, des fêtes familiales, éloges des membres de la famille, etc.), une majorité des poèmes et chants féminins traitent ainsi de la passion amoureuse, considérée tant sur le plan sentimental que physique. Partant de ce premier constat, ma réflexion s'appuie également sur un second, maintes fois rappelé par les spécialistes, à propos des méthodes de composition de la poésie amoureuse des femmes maghrébines. En effet, ces dernières semblent souvent enclines à recourir à des procédés rhétoriques similaires. Qu'en est-il, dans ces conditions, de l'éventualité de la constitution et de la transmission d'une koinè poétique féminine pan-maghrébine ? On sait que l'expression de « koinè poétique » a souvent été avancée à propos des répertoires du Mel.ùn maghrébin<sup>12</sup>. On vise par là l'existence d'un langage rhétorique pan-maghrébin partagé par les poètes à travers toute l'aire nord-africaine, langage qui repose autant sur l'usage d'un certain registre linguistique (une Dârija littéraire ou « littérisée », en quelque sorte) que sur l'emploi de figures de style codées et rodées par des siècles de pratiques et d'échanges littéraires : métaphores, paraboles, hyperboles, personnifications, etc. Peut-on retrouver l'équivalent de ce système littéraire à travers l'ensemble de la production poétique féminine, indépendamment de son origine ou sa localisation ?

A cet égard, un préjugé sociologique réducteur consisterait à induire de la condition générale de la femme en terre maghrébine et du (très relatif) cloisonnement des sexes l'existence d'une

10- On doit bien entendu nuancer plus ou moins fortement cette assertion et tenir compte des différences de régime qui fondent les spécificités des pratiques sociales et l'exercice du droit coutumier dans telle ou telle autre région du Maghreb.

11- Si l'on exclut les textes classés dans la catégorie des pièces dites « de circonstances » (évoqueries des sorties champêtres, des visites de saints, des fêtes familiales, éloges des membres de la famille, etc.). Il arrive souvent que – à l'image de ce que connaît aussi parfois la poésie masculine – des pièces à vocation clairement religieuse prennent une coloration profane dès lors qu'elles évoquent les nuances subtiles du rapport affectif aux saints personnages ou au Prophète.

12- Cf. David Cohen (« Préface », in *Actes des premières journées internationales de dialectologie arabe de Paris*. Paris, Publications de l'INALCO, 1994, p. 12). On constate le même phénomène dans le domaine berbère (cf. Paulette Galand-Pernet, *Littératures berbères. Des voix, des lettres*. Paris, PUF, 1998, pp. 9-11 ; Abdellah Bounfour, « Introduction », in *Introduction à la littérature berbère. 1. La poésie*. Paris/Louvain, Editions Peeters, 1999, pp. 1-3).

production poétique féminine totalement autonome sur le plan des références thématiques et rhétoriques. Cette vision est assurément démentie par les faits quand on analyse, ne serait-ce que sommairement, les corpus féminins disponibles. Rien d'étonnant à cela quand on songe aux conditions socio-culturelles dans lesquelles évoluent hommes et femmes au Maghreb. Même si les modes de déplacement et les normes de mixité font l'objet d'une application relativement stricte selon les époques et les régions, de nombreux exemples montrent une mobilité effective des modèles artistiques entre les sexes et, plus concrètement, de réelles possibilités d'appropriation de certains répertoires par un public a priori non concerné<sup>13</sup>.

Cette vaste circulation des modèles poétiques masculins et leur adoption/imitation par les femmes expliquerait donc les points communs entre les procédés rhétoriques de la poésie féminine maghrébine. Les poétesses choisissent apparemment volontiers de fonder leur parole dans le « moule » poétique des hommes. Mais de quel moule parle-t-on sinon d'un modèle rhétorique qui s'ancre historiquement au Maghreb aussi bien dans la tradition du poème classique oriental que du chant courtois d'Al-Andalûs – à travers ses avatars nord-africains par le biais des grandes transmigrations des 11<sup>ème</sup> et 12<sup>ème</sup> siècles entre Espagne musulmane et Afrique du Nord. A ce propos, qu'il s'agisse du domaine arabophone ou berbérophone, on peut penser que, selon des modalités nécessairement complexes, le prestige de ces modèles – associés, cela va sans dire aux traditions berbères autochtones – a joué sur le long terme pour influencer durablement les productions littéraires masculines du Maghreb. A titre d'exemple, qu'il s'agisse des répertoires de l'Izli, de l'Ahellil ou de la poésie touarègue, des influences très anciennes peuvent être évoquées – certaines même déjà attestées - que la recherche devrait pouvoir éclairer de façon plus documentée. Ainsi, pour Tassadit Yacine, [...] l'izli est spécifiquement un poème de courte dimension, à sujet exclusivement sentimental ou érotique. Il n'a pas tout à fait l'exigüité du pantoum ou du hai-ku, ou plus particulièrement de l'izli du Moyen Atlas, mais c'est à ces genres ou bien au zadjal andalou, qu'il semble s'apparenter le plus, à la fois par les thèmes et la forme ramassée.<sup>14</sup>

De son côté, et pour ce qui est de la poésie touarègue, Dominique Casajus rappelle que des thèmes narratifs et poétiques ont ainsi cheminé de l'ancienne Arabie jusqu'au Sahel contemporain, selon des voies qui me sont en partie obscures. [...] Pour ce qui est des thèmes poétiques eux-mêmes, les choses sont plus claires. Les poésies de l'Arabie archaïque se sont très tôt répandues dans le jeune monde musulman, où leur étude fut, dès l'époque omayyade, tenue pour indispensable à la bonne compréhension du Coran. Au XIII<sup>ème</sup> siècle déjà, Ibn Khallikan assurait que les poèmes de plusieurs poètes antéislamiques, dont Imrû'l-Qays, 'Antara et 'Alqama, jouissaient d'une grande réputation dans l'Afrique et l'Espagne.<sup>15</sup>

De même, Mammeri s'étonne de « rencontrer dans l'ahellil un véritable code de l'amour ». Pour lui, [...] Ces images et ces jeux évoquent, mutatis mutandis, le climat des amours courtoises et chevaleresques de l'Occident médiéval. Il n'est pas impossible qu'un lien historique, indirect il est vrai, existe entre les deux. En effet, à peu près à la même époque l'Islam a connu la réalité et la théorie de l'amour platonique. Le terme même qui désigne en arabe l'amant platonique est cité au moins deux fois dans l'ahellil [...]<sup>16</sup>

Si la comparaison avec la poésie courtoise occidentale semble tout à fait pertinente, on est

13- e processus fonctionne dans les deux sens cf. le cas des répertoires de Melhûn ou de Maghrébo-andalou pratiqués par des femmes ou des répertoires de chants féminins (Hawfî ou autres) appréciés par des hommes. S'agissant des izlan, Tassadit Yacine observe ainsi que « [...] ces créations des femmes, même quand elles acculent les hommes aux conséquences exorbitantes de leur ordre, sont aussi récitées par eux, elles leur sont aussi destinées. » (*L'Izli ou l'amour chanté en kabyle*, op. cit., p. 36).

14- Ibid., p. 15.

15- Dominique Casajus, « L'errance d'Imrû'l-Qays poésie arabe et poésie touarègue », *Journal des Africanistes*, 2000, 72 (2), p. 149.

16- Mouloud Mammeri, *L'Ahellil du Gourara*, op. cit., pp. 22, 23.



pourtant surpris que Mammeri ait préféré remonter à l'origine grecque et anté-islamique de l'amour 'Udhrite<sup>17</sup> pour expliquer les similitudes avec le climat et la rhétorique de certains textes d'Ahellil plutôt que de s'intéresser à une autre piste, bien plus évidente pourtant : celle du modèle Maghrébo-andalou tel qu'il se met en place à partir des 9ème-10ème siècle. Sur ce point, quand on sait l'importance des liens économiques et culturels entre Al-Andalûs et l'Afrique sub-saharienne via le Maghreb, la probabilité d'une circulation des modèles poétiques entre ces différentes aires géographiques n'est certainement pas à écarter.

Pour ce qui est de la production poétique kabyle, selon des processus complexes que seuls les spécialistes seraient à même de déterminer, il paraît logique d'envisager l'éventualité d'influences à partir des modèles littéraires évoqués plus haut (Mel.ûn maghrébin et genre Maghrébo-andalou sous ses différentes déclinaisons). En effet, sur le plan historique, la Kabylie a longtemps été présentée comme une sorte de vaste isolat berbérophone, un univers de montagnards coupés du reste du monde. Nous savons aujourd'hui que cette vision n'est que partiellement justifiée. De fait, s'il a longtemps su préserver son autonomie politique, pour toutes sortes de raisons économiques, religieuses, etc., le pays kabyle a aussi entretenu des liens étroits avec les autres régions d'Algérie, et au-delà, du Maghreb<sup>17</sup>. Ainsi, dans sa longue et brillante introduction aux Poèmes kabyles anciens, Mammeri ne manque pas de rappeler que sur le plan socio-culturel, le pays kabyle [...] reçoit (surtout au XVIe siècle) une quantité considérable de marabouts, la plupart venus du Sud marocain, et qui finissent par réaliser un véritable quadrillage de la région. Ils inspireront peu ou prou la littérature religieuse : quand ils n'en seront pas les auteurs, ils en dicteront l'esprit. La valeur littéraire sera très inégale, le dessein premier étant ici l'édification.<sup>18</sup>

Certes, le propos de Mammeri concerne le genre religieux mais on peut légitimement se demander dans quelle mesure ces influences n'ont pas pu concerner d'autres genres poétiques. Par ailleurs, durant longtemps, la Kabylie a été une terre d'émigration, donc en contact régulier et important avec les grands terroirs agricoles du centre ou de l'ouest et les métropoles du littoral algérien ou tunisien<sup>19</sup>. Dans ces conditions, il serait pour le moins surprenant que des échos des modèles culturels en usage dans les sites d'installation de la diaspora ne puissent pas se retrouver, incorporés avec d'autres éléments endogènes, dans les processus de création poétique autochtones<sup>20</sup>.

Si l'on admet cette hypothèse, on peut mieux comprendre comment, en divers contextes socio-culturels, on retrouve à travers des corpus masculins - mais aussi féminins - un certain nombre de traits poétiques qui, par-delà les différences de traitement littéraire et autres spécificités régionales (stylistiques ou linguistiques), laisse à l'auditeur une impression de profonde unité esthétique. On pourrait ainsi expliquer l'existence (à démontrer) de constantes poétiques dans la production féminine (urbaine, bédouine ou rurale) maghrébine traitant de la relation amoureuse par la référence commune à des

17- A titre d'exemple, pour une représentation symbolique (et romancée) du Sud algérien dans l'imaginaire kabyle pré-colonial, cf. *Le Grain dans la meule de Malek Ouari* (Paris, Editions Corrêa- Buchet-Chastel, 1956).

18- Mouloud Mammeri, *Poèmes kabyles anciens* (1980). Alger; Laphomic/Awal, 1988, p. 23.

19- Figure emblématique de ces itinérances, le grand poète Si Mohand Ou M'Hand, dont Mammeri signale les nombreux contacts avec le monde « arabophone » et occidental de son époque – à la faveur de ses multiples voyages à travers l'Algérie (cf. « Introduction », in *Les Isefra de Si-Mohand-ou-Mhand. Texte berbère et traduction*. Paris, La Découverte, 1987, pp. 19, 82).

20- On en a un exemple célèbre – quoique relativement plus récent – avec la circulation des poètes-musiciens d'origine kabyle entre répertoires autochtones et répertoire Chaâbi dans la première moitié du 20ème siècle (Hadj M'Rizek, Cheikh El Anka, Boudjema El Ankis, El Hachemi Guerouabi).

modèles rhétoriques masculins dominants.

Essayons à présent de préciser la nature des emprunts possibles à partir des modèles masculins. Ils touchent évidemment en priorité au corpus de métaphores et de « schèmes formulaires » (Lord<sup>21</sup>). Mais, ils peuvent également concerner le statut de l'instance locutrice - au point que, dans un certain nombre de cas, l'identité générique de celui/celle qui s'exprime se brouille presque intégralement.<sup>22</sup> En tout état de cause, est-il besoin de rappeler à nouveau que, mis à part quelques rares publications, nous ne disposons pas à l'heure actuelle d'une étude quelque peu exhaustive sur la poétique de l'expression orale féminine au Maghreb. La plupart des recherches s'intéressent d'abord aux conditions socio-culturelles de production et n'envisagent que marginalement la dimension proprement poétique (au sens des manifestations d'une certaine poéticité) de l'expression littéraire. Ce manque persistant nous prive d'outils nécessaires à la compréhension des modes de fonctionnement de la création poétique féminine et des imaginaires qui lui sont attachés<sup>23</sup>.

Nonobstant ce regrettable handicap, je me hasarderai à proposer quelques pistes de réflexion. A priori, le premier ensemble de types communs devrait concerner les schèmes narratifs relatifs au récit de la relation amoureuse et sa mise en texte. Ces procédés de composition correspondraient de fait à une sorte de syntaxe poétique. C'est ainsi que nous aurions par exemple : la rencontre / le coup de foudre / la passion partagée ou subie / la séparation ou le dépit amoureux. Chacun de ces schèmes correspondrait à un moment-charnière dans l'aventure où se retrouve embarqué le jeune couple<sup>24</sup>. Il pourrait se décliner suivant différents « motifs » secondaires. Pour le type correspondant à la rencontre, nous aurions, par exemple, la rencontre fortuite ou provoquée, pour le type correspondant à la séparation, nous aurions la séparation physique ou sentimentale (du fait de la disparition, du départ ou de l'intervention d'une rivale), etc. Illustrations :

*J'étais au confluent de la vallée d'I-n-êis, j'y avais dressé ma tente ;*

*Je vis paraître Akou en toilette élégante, sur son méhari ;*

*Je le regardais et je souris à moi toute seule.*

*D'amour, je l'aime ; pour ce que j'entends, j'ai entendu de lui qu'il viendrait en ce lieu*

*(F/(1)461-462)*

*Je suis monté[e] sur la terrasse et me suis mis[e] à prier*

*... était passé par là*

*Avec ses manteaux bariolés.*

21- Albert Lord et Milman Parry furent à l'origine d'une théorie majeure sur les procédés de composition orale. Cette théorie était fondée sur la découverte de la « méthode formulaire », en particulier pour ce qui concerne la poésie épique. (Cf. A. B. Lord, *The Singer of tales*. Cambridge, Harvard University Press, 1960).

22- Cf. *infra* ma troisième partie.

23- Il nous prive également de la possibilité de mieux comprendre la nature des interactions entre répertoires féminins et masculins. Ainsi, s'agissant par exemple de la poésie kabyle, pour Mohand Akli Salhi, « la prise en considération de la poésie féminine dans la définition de l'espace poétique kabyle ne peut se justifier seulement par le fait qu'elle est une part intégrante de la poétique kabyle mais aussi parce qu'elle a exercé une influence sur l'évolution de la poésie masculine. » (*Poésie traditionnelle féminine de Kabylie*, op. cit., p. 15).

24- Une même pièce peut évidemment combiner plusieurs types selon le cours que peut prendre la relation amoureuse, les circonstances dans lesquelles elle débute, se déroule et s'achève. Par ailleurs, inutile de préciser que chaque élément de cet ensemble de situations-types se trouve investi hic et nunc de manière spécifique – et donc interprété sur un mode particulier – par telle ou telle locutrice dans l'effectivité de telle ou telle autre performance.

*Des chaussures à ses pieds titubants*

*Et son guellal flasque*

*Sidna Bilal*

*Est le muezzin du Prophète*

*(M/143)*

*Je l'ai trouvé dans la montagne endormie*

*Le garçon aux yeux perçants*

*A chaque branche que tu agitais, vent,*

*Son esprit frissonnait, éperdu*

*Frère, la fille t'est interdite*

*Prends un collier pour te consoler*

*(YA/85)*

*J'étais assise dans le jardin, me cachant derrière l'amandier,*

*Quand passa près de moi un beau jeune homme tenant dans la main une baguette*

*bleue*

*Il portait sa chéchia inclinée sur le côté et sa coupe de cheveux luisait d'un bel*

*éclat*

*Pour lui, j'abandonnerais mes enfants et pour lui je me ferais répudier*

*Et pour lui je ruinerais la ville et en ferais un fondouk*

*(YE/246)*

Le second ensemble de types largement partagés par les répertoires féminins étudiés ici concernerait ce que l'on pourrait désigner comme le lexique commun de cette poésie. Il

serait bien entendu trop long d'énumérer tous les schèmes métaphoriques à la disposition des poétesses maghrébines<sup>25</sup> mais on pourrait citer ceux de l'oiseau, du méhari, du fruit, de la lettre, du jardin, de la fontaine, de la tente, du patio, de l'arbre, de la fleur, etc. De fait, chacun de ces schèmes fonctionnerait selon un double mode, c'est-à-dire en tant qu'expression esthétiquement la plus pertinente (du fait de sa concision et de sa charge sémiotique) et socio-culturellement validée (par une tradition littéraire connue de l'auditoire).

D'une manière générale, comme l'indique aussi Zumthor à propos de la poésie médiévale,

*25- Il est évidemment possible (et certainement très utile) d'établir une classification systématique de ces schèmes. C'est ce que j'avais (sommairement) tenté pour le Hawfi (cf. Mourad Yelles, Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb, op. cit., pp. 100-103).*

En tant que signes, les types remplissent de façon éminente deux fonctions : ce sont eux qui fondent la participation de l'auteur et de ses auditeurs dans un texte qui leur est, grâce à eux, de façon immédiate, donné comme commun ; d'autre part, ils engendrent, par leur combinaison, la trame du texte ou plutôt sa teneur, en contrepoint de laquelle se déploie toute autre voix.<sup>26</sup>

C'est précisément cette émergence problématique de « toute autre voix » dans la trame du texte oral féminin et la question du lyrisme individuelle dans cette production littéraire qu'il faut à présent aborder.

### 3 - L'ambiguïté du je/jeu amoureux dans les répertoires poétiques féminins

S'agissant de la poésie féminine kabyle, Tassadit Yacine n'hésite pas à affirmer : « [...] l'izli est d'abord la poésie de l'individu, cette notion quasi inexistante dans la poésie classique ».<sup>27</sup> Même si l'auteur nuance cette proposition dans la suite de son étude, on peut se demander dans quelle mesure elle peut être démontrée et quelle part la poésie féminine traditionnelle réserve réellement à l'expression de l'individuel ? Cette question, on le sait, n'est pas propre aux répertoires féminins. En tout état de cause, il est sans doute possible d'avancer que, dans les systèmes littéraires où domine une tradition encore vivace et capable de s'imposer à tous - transmetteurs, créateurs, publics - la part de l'expression individuelle, pour limitée et codée qu'elle soit, n'est certainement pas nulle. Le prétendre (comme souvent dans certaines approches volontiers folklorisantes) serait tout simplement condamner l'ensemble de la société considérée à une mort programmée. Dans la réalité des pratiques, le moi trouve toujours à se manifester, dans la composition comme dans la performance, à travers des procédures d'une grande subtilité.

Mais de fait, si dans un contexte socio-culturel où les valeurs transmises par les ancêtres ont encore un poids suffisant pour empêcher ou, à tout le moins, contrôler les dérives «individualistes», ce travail de production/appropriation du sens poétique doit respecter des normes éthiques. Il n'interdit pas pour autant le jeu subtil entre l'horizon d'attente collectif du groupe dans lequel s'inscrivent le poème et le paysage imaginaire de cet homme ou de cette femme qui chante (ou qui écoute).

A cet égard, les anthropologues nous ont depuis longtemps montré que dans la plupart des cultures, le corps féminin est un enjeu socio-économique et symbolique capital<sup>28</sup>.

D'où la nécessité pour le groupe, la société - à travers le contrôle masculin - de gérer et régler les différentes pratiques dans lesquelles il se trouve impliqué. A commencer bien évidemment par la principale : la reproduction sexuelle.

Or la femme apparaît comme disposant d'un pouvoir mystérieux, généralement occulte, mais d'une réelle (et souvent redoutable) efficacité. Par les charmes qu'elle maîtrise et déploie, elle est capable d'imposer sa propre loi au désir masculin. Au final, il s'avère que le corps féminin est autant objet de fascination que de méfiance, voire de peurs, de la part de la composante masculine.<sup>29</sup> De ce point de vue, c'est dans la relation amoureuse et son expression symbolique que cette ambiguïté se manifeste avec le plus de magnitude et d'acuité.

Sur le plan littéraire, au Maghreb comme ailleurs, c'est donc sans surprise que l'on constate que la poésie masculine porte bien l'empreinte de cette double polarité symbolique relative

26- Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 93.

27- Tassadit Yacine, *L'Izli ou l'amour chanté en kabyle*, op. cit., p. 40.

28- *Pour ce qui concerne le Maghreb, comment ne pas citer l'ouvrage pionnier de Germaine Tillion, Le Harem et les cousins (Paris, Le Seuil, 1966) ?*

29- *Pour l'aire kabyle, cf. Tassadit Yacine, L'Izli ou l'amour chanté en kabyle, op. cit., pp. 24-27*

à la figure féminine. Il est par contre plus étonnant d'observer que nombre de poèmes féminins reprennent, de diverses façons, ces mêmes fantasmes. Certes, il convient là encore de nuancer ce constat. Mais il est tout de même frappant de constater à quel point l'image de la femme que véhicule le verbe poétique féminin ressemble souvent étrangement à celle instituée de longue date à travers les corpus des plus célèbres textes masculins. Tout se passe comme si la poétesse éprouvait le besoin – délibérément ? inconsciemment ? – ou se trouvait contrainte de couler son discours dans les stéréotypes du discours masculin dominant où elle apparaît ainsi (y compris sans doute à ses propres yeux) à travers le prisme nécessairement déformant du désir de l'homme.<sup>30</sup> Comment, dans ces conditions, peut-on concevoir la possibilité d'une expression poétique féminine authentique, voire individuelle, si cette poésie emprunte à son homologue masculine non seulement l'essentiel de sa forme mais également de son discours (renvoyant à la norme collective telle que « formatée » par le dominant masculin ? Existe-t-il un lyrisme propre à la production féminine au Maghreb, en particulier pour ce qui relève de la thématique amoureuse ? Dit-on ou chante-t-on les choses de l'amour de la même manière et/ou y a-t-il un niveau de sensibilité, une manière de représenter la relation amoureuse qui, par-delà les éléments rhétoriques communs, peut permettre à un auditeur étranger au groupe d'appartenance (ou à l'aire maghrébine) de reconnaître, malgré tout, la voix d'une femme dans les méandres ou les fulgurances du poème ?

En réalité, on peut d'ores et déjà avancer que si la Maghrébine emprunte les types rhétoriques masculins, cela ne signifie pas pour autant qu'elle aliène sa propre parole. D'une manière générale, de nombreuses études ont montré qu'en contexte de domination (idéologique, politique, économique), le dominé sait s'approprier le modèle dominant pour le « bricoler »<sup>31</sup> et l'adapter à ses propres projets/besoins. Pour ce faire, il/elle doit nécessairement faire appel à une certaine forme de « ruse », cette métis célébrée par les anciens Grecs et que Michel de Certeau pense pouvoir pister jusque dans les pratiques langagières. Pour lui, rien d'étonnant dans ces homologues entre les ruses pratiques et les mouvements rhétoriques. Par rapport aux légalités de la syntaxe et du sens « propre », c'est-à-dire par rapport à la définition générale d'un « propre » distingué de ce qui ne l'est pas, les bons et mauvais tours de la rhétorique jouent sur le terrain qui a ainsi été mis à part. Ce sont des manipulations de la langue relatives à des occasions et destinées à séduire, capter, ou retourner la position linguistique du destinataire.<sup>32</sup>

S'agissant des « manipulations » rhétoriques qui nous intéressent ici et qui devraient expliquer les spécificités de l'énonciation poétique féminine au Maghreb, si elles paraissent bien relever de la même logique (de domination), elles renvoient évidemment à une histoire spécifique et à un contexte socio-culturel particulier. Peut-on dire de la poétesse de Timimoun ou de Tlemcen qui « bricole » lorsqu'elle réemploie les métaphores ou les schèmes narratifs masculins qu'elle est véritablement en train de « ruser » ? Si dans certains cas, le détournement (ludique, voire parodique) de la parole masculine est effectivement évident, une grosse majorité de textes laissent plutôt transparaître un usage mimétique qui n'implique pas nécessairement (en apparence) la référence à une situation d'affrontement. Mais alors, où se situe la spécificité de cette voix féminine qui transite par des canaux formels qu'elle n'a pas suscités et où se joue pourtant sa pertinence ?

30- Pour l'aire touarègue, cf. Paulette Galand-Pernet, « Images et image de la femme dans les Poésies touarègues de l'Ahaggar », *Bulletin n°9 Littérature Orale Arabo-Berbère (LOAB)*, 1978, Editions A.E.C.L.A.S.-ERA 357, pp. 5-52 ; Jeanine Drouin, « Sois belle et subtile ou l'art des connivences chez les Touaregs », *Bulletin n°15 Littérature Orale Arabo-Berbère (LOAB)*, 1984, Editions UA 1061 – CNRS/EHES, pp. 1-30 ; Hélène Claudot-Hawad (« Plus belle qu'une troupe de faons... ». *L'imaginaire de la beauté chez les Touareg* », *Studi Maghrebini (Naples), Nuova Serie, n° IX, 2011, pp. 51-64*).

31- Le concept de « bricolage » a été élaboré par Claude Lévi-Strauss à propos de l'élaboration des mythes chez les peuples amérindiens. Dans son acception principale, il fait référence au recours au recyclage des éléments d'un objet ou d'un système social en vue de la construction d'un nouveau (cf. *La Pensée sauvage*. Paris, Plon, 1962, pp. 26-33).

32- Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire (1980)*. Paris, Gallimard « Folio Essais », 1990, p. 64.

Commençons par remarquer que, généralement, le dit poétique féminin appartient aux formes courtes. Même si, dans la performance, l'enchaînement des poèmes peut procurer un sentiment de durée pleine (plus ou moins longue), il est rare que chaque texte excède la dizaine de vers. On a donc affaire à une parole brève – à la différence de celle habituellement usitée chez les hommes<sup>33</sup>. Force est donc pour cette parole d'user d'une relative concision. D'où le recours fréquent à toute une série d'images fortes, de métaphores recherchées, en bref à une symbolique élaborée qui présente l'avantage de dispenser l'auditoire averti de longueurs inutiles.

De fait, cet art de l'allusion a aussi à voir avec les codes sociaux et le fonctionnement de la norme en matière d'expression de l'intime. En l'occurrence, dans le contexte de la société maghrébine traditionnelle, la relation amoureuse – quintessence de l'intime, en quelque sorte – relève à la fois de l'individu et du groupe. Sur le plan de l'affect, elle mobilise l'imaginaire individuel quand, sur le plan des représentations sociales, elle implique les règles les plus normatives (à commencer par le code de l'honneur). Pour la poétesse, la représentation métaphorique et la mise en scène « anecdotique »<sup>34</sup> de la relation amoureuse implique donc une certaine « mise en texte » de la figure masculine, processus rhétorique qui repose, par la force des choses, sur une étonnante ambivalence. En effet, cette figure apparaît à la fois comme objet de la pulsion affective (désir, dégoût, voire haine) et comme représentant de la doxa. En tout état de cause, que la relation aboutisse ou pas, l'amant est toujours du côté de la Loi – à la différence de l'amoureuse qui « flirte » (c'est le cas de le dire !) constamment avec le risque (de la sanction : déshonneur, exclusion). D'où sans doute cette non moins curieuse ambiguïté du statut de l'instance poétique dans nombre de poèmes féminins. Quelques exemples significatifs :

*Je vois des antilopes mâles galoper doucement,  
Rivalisant à qui sera la plus belle :  
Plus belle encore est une antilope femelle qu'elles suivent ;  
L'eau de rose l'emporte sur les parfums ;  
Les poulains du Begzen l'emportent sur les autres chevaux ;  
Les faons l'emportent parmi les gazelles.*  
(F/(1)233-234)  
(...)  
*Par Dieu tout puissant, (au tombeau) du Prophète  
Je ne me rendrai pas.  
De toi, brune fille, jamais je ne me séparerai,  
Dussé-je en mourir.  
Je ne laisserai jamais mon aimée seule,  
Tant j'aurai peur pour elle.*  
(M/209-211)

33- Je ne tiens évidemment pas compte ici de certaines formes brèves également pratiquées par les hommes et les femmes proverbes, dictons, épigrammes, etc.

34- « Fabulatoire » - en prenant « fable » au sens de construction narrative - serait peut-être plus approprié.

*Ah ! avoir des ailes d'oiseau  
 Et dans les airs s'envoler  
 Venir jusqu'à toi dans la chambre haute  
 Te réveiller de ton sommeil  
 Rester et jouer avec toi  
 Jusqu'à ce que l'aube pointe  
 (YA/211)*

*Ô celle qui déambule dans le jardin, laissant derrière elle traîner sa fouïta  
 Que j'aimerais, ô maîtresse, être le khôlkhâl de sa cheville !  
 Que j'aimerais, ô maîtresse, être la ceinture autour de sa taille !  
 Que j'aimerais, ô maîtresse, être le collier à son cou !  
 Que j'aimerais, ô maîtresse, être le foulard dans ses cheveux !  
 Que j'aimerais, ô maîtresse, être le maître de sa tente !  
 Je baiserais sa joue droite et je mordrais ses lèvres.  
 (YE/104)*

Qui parle ici ? Est-ce un homme. Une femme ? La confusion est ici quasi-totale.<sup>35</sup> D'un strict point de vue comparatiste, le fait que ce type de brouillages rhétoriques se retrouve aussi dans la poésie amoureuse des répertoires « maghrébo-andalous » pourraient venir conforter les hypothèses (précédemment évoquées) relatives à des influences littéraires exogènes. On serait alors dans le contexte d'une tradition poétique courtoise qui se joue des assignations génériques et dans laquelle l'objet de la passion se constitue en instance intra-textuelle hybride.<sup>36</sup> Mais il y a plus. Car ce jeu spéculaire – « je chante l'amour à travers les yeux et la langue de l'autre aimé » - peut également être envisagé comme une figure rhétorique par laquelle la locutrice peut se permettre des audaces littéraires qu'elle serait incapable d'assumer de vive voix et à visage découvert. Le vertige de ces je(s)/ jeux amoureux démultipliés crée un effet baroque qui ajoute certainement à la jouissance poétique et à la puissance mystérieuse des énergies (affectives, érotiques) qui se libèrent à travers le dit féminin.

Mais il est un dernier aspect singulier de la parole poétique féminine qu'il convient d'évoquer pour finir. Il a trait à ce qu'il faudrait nommer son « éthos » ou encore son « climat » affectif. Ce dernier est relativement difficile à décrire tant s'y mêlent de nuances affectives complexes, voire contradictoires. En effet, on y trouve en premier lieu une sorte d'humeur légère, d'espièglerie amusée. Mais alors même qu'ils célèbrent l'assomption du désir et la force de la relation amoureuse, nombre de poèmes laissent aussi transparaître une

35- Au point où certaines pièces pourraient aisément laisser penser à l'évocation de quelques amours saphiques !

36- S'agissant de la poésie féminine mauritanienne, Aline Tauzin écrit ainsi « Il semble que l'on soit en présence d'une véritable « culture du désir », selon l'expression de Jean-Charles Payen définissant ainsi, quant à lui, la culture des troubadours occitans au Moyen-âge. «La lyrique troubadouresque chantait l'absence et cultivait un désir incessant dont la satisfaction eût aboli la tension du poète-amant vers la dame inaccessible» ». » (« Autour de la poésie amoureuse maure de la Mauritanie et du Mali », Bulletin n°13 Littérature Orale Arabo-Berbère (LOAB), 1982, Editions A.E.C.L.A.S.-ERA 357, pp. 140-141).

sourde angoisse, une sorte d'indéfinissable tristesse, une mélancolie étrange et sans causes apparentes, une langueur persistante<sup>37</sup>. Ce sentiment diffus semble également comporter une grande part d'attente insatisfaite mais qui se solde par un abandon confiant (résigné ?) aux décrets divins et aux déterminations imprescriptibles du mektûb<sup>39</sup>. Ce sentiment porte un nom en arabe algérien : el-wa.ch. C'est précisément celui qu'exprime ce .awfi tlemcénien :

*J'ai entendu le bruit la tourterelle au fond de la cage  
Nul ne lui a donné du grain, et nul ne lui a donné d'eau  
Bientôt, Dieu y pourvoira et cette angoisse disparaîtra  
Il y aura du grain en abondance et de l'eau dans les rigoles.  
(YE/225)*

Mais on retrouve un éthos similaire dans d'autres répertoires féminins.<sup>38</sup> Témoins ces deux pièces :

*Il n'est de dieu que Dieu, notre maître  
Il n'est de dieu que Dieu de lumière.  
Qu'en est-il, mon Dieu, de mon cœur ?  
Il est plus plein qu'une grenade  
Dont chaque grain  
En elle est malade.  
(M/167)*

*J'ai conçu mal de glace  
Un hiver hanté par les brumes  
Combien de remèdes ai-je pris  
Combien de talismans portés  
Mère chérie ma mère  
Mal qui guérit se reconnaît  
(YA/131)*

Cette « note bleue » - pour user d'une célèbre métaphore musicale – renvoie bien évidemment en priorité à un vécu féminin traditionnel souvent difficile, à un univers socio-culturel où la relation amoureuse est, de toute façon, souvent vouée à la brièveté. La passion se vit alors comme un embrasement somptueux mais passager, comme une splendide et fugace révélation avant une fin annoncée. C'est cette même note qui teinte nombre de poèmes féminins d'une grâce et d'une légèreté qui ne peuvent précisément s'épanouir (et s'apprécier) que dans le contexte de l'éphémère.<sup>39</sup> Quelques exemples empruntés à mon corpus :

*Mon cœur est fragile et la langueur m'est une torture  
Et moi qui ai acheté les fruits de l'automne, je n'ai personne avec qui les partager*

37- Cet état d'âme - qui n'est pas sans rappeler certains textes des troubadours occitans ou le Verlaine des Poèmes saturniens – est souvent associé à l'épreuve de l'exil (el-ghûrba) physique ou métaphorique (et à la figure de l'étranger).

38- Il faut songer ici à nombre de textes de la chanson raï (en particulier ceux de Cheikha Rimitti) ou à telle ou telle pièce de Hawzî (interprétée par Cheikha Tetma ou Meriem Fekkai).

39- Y compris dans son acception religieuse – si familière aux auditoires maghrébins -, celle du fânî.



*Je ramènerai le cousin paternel : lui me tiendra compagnie*

*(YE/243)*

*En vain j'ai conjuré*

*Mon cœur de se rendre à la raison !*

*C'est bientôt l'automne*

*Tu y verras toutes les variétés (de dattes)*

*La takerbouzt d'Adrar, l'ahardan, l'asali*

*L'idekli de Tamentit*

*Que si c'est la tilemsou que tu désires*

*Nous l'enverrons chercher à Lemterfa*

*(M/283-285)*

*Saints d'ici la rivière*

*Le clair de lune éclaire le vestibule*

*C'est malédiction de mes père et mère*

*Que ma jeunesse soit passée comme la saison des fruits.*

*(YA/151)*

De fait, si le printemps est l'époque des semailles et des rencontres, l'été celle des moissons et de l'ardeur des corps et des cœurs, l'automne annonce déjà celle des frimas et des adieux programmés. Cette saison toute en demies-teintes est décidément emblématique d'une certaine veine de l'inspiration poétique au féminin. Sa couleur affective si subtile est reconnaissable entre toutes. Inimitable et rare à la fois, elle est sans doute celle qui définit le mieux le style et l'âme de la poésie féminine maghrébine.

Au final, que faut-il retenir de cette première – et audacieuse, j'en ai bien conscience ! – tentative d'exploration des subtils méandres de la création poétique féminine au Maghreb ? Du moins pour ce qui concerne les corpus retenus dans le cadre de ce travail, cette dernière ne saurait se concevoir comme un processus littéraire autonome, renvoyant à des espaces, des pratiques et des imaginaires clos sur eux-mêmes. Si les différents répertoires féminins d'une communauté donnée forment bien système, celui-ci ne peut s'analyser isolément de celui constitué par les répertoires masculins.

Par ailleurs, entre les différents systèmes poétiques féminins, il y a tout lieu de conjecturer l'existence d'une *koinè* mobilisant des formules rhétoriques, des schèmes narratifs et un climat affectif similaires sinon partagés.

En attendant que des analyses comparatives documentées et approfondies soient en mesure de les mettre définitivement à jour, on peut émettre l'hypothèse que ces *types* communs représentent des emprunts/adaptations à partir de modèles littéraires masculins, et ce selon des rythmes et des modalités qui devraient également pouvoir être établis grâce à de futures recherches.

Enfin, l'existence de cette *koinè*, si elle était prouvée, permettrait d'éclairer d'un jour nouveau la très importante question du lyrisme dans les productions littéraires maghrébines et du statut du *je* poétique dans l'expression de la relation amoureuse.

De fait, le travail de recherche qui reste à accomplir peut paraître considérable mais l'enjeu

scientifique mérite assurément que l'on s'y consacre au plus tôt.

### Références bibliographiques

- *Abrous Dahbia*, Entrée « Kabylie : littérature », *Encyclopédie berbère*, XXVI. Aix-en-Provence, Edisud, 2004, p. 4071-4074
- *Albaka Moussa, Cajasus Dominique*, *Poésies et chants touaregs de l'Ayr*. Paris, Awal/L'Harmattan, 1992
- *Bellil Rachid*, *Textes zénètes du Gourara*. Alger, CNRPAH, 2006
- *Bencheneb Saâdeddine*, « Du moyen de tirer des présages au jeu de la Buqala », *Annales de l'Institut d'études orientales d'Alger*, tome 14, 1956, pp. 19-111
- *Bounfour Abdellah*, *Introduction à la littérature berbère. 1. La poésie*. Paris/Louvain, Editions Peeters, 1999
- *Casajus Dominique*, *Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg*. Paris, Éditions La Découverte, 2000 / « L'errance d'Imrû'l-Qays : poésie arabe et poésie touarègue », *Journal des Africanistes*, 2000, 72 (2), pp. 139-151
- *Certeau Michel (de)*, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire (1980)*. Paris, Gallimard « Folio Essais », 1990
- *Hélène Claudot-Hawad*, « « Plus belle qu'une troupe de faons... ». L'imaginaire de la beauté chez les Touareg », *Studi Maghrebini (Naples)*, Nuova Serie, n° IX, 2011, pp. 51-64
- *Cohen David*, « Préface », in *Actes des premières journées internationales de dialectologie arabe de Paris*. Paris, Publications de l'INALCO, 1994, pp. 9-19
- *Drouin Jeannine*, « Sois belle et subtile ou l'art des connivences chez les Touaregs », *Bulletin n°15 Littérature Orale Arabo-Berbère (LOAB)*, 1984, Editions UA 1061 – CNRS/EHESS, pp. 1-30
- *El Fassi Mohammed*, *Chants anciens des femmes de Fès*. Paris, Seghers, 1967
- *Foucauld Charles (de)*, *Poésies touarègues. Dialecte de l'Ahaggar*. Paris, Editions Ernest Leroux, 1925-1930
- *Galand-Pernet Paulette*, « Images et image de la femme dans les Poésies touarègues de l'Ahaggar », *Bulletin n°9 Littérature Orale Arabo-Berbère (LOAB)*, 1978, Editions A.E.C.L.A.S.-ERA 357, pp. 5-52 / *Littératures berbères. Des voix, des lettres*. Paris, PUF, 1998
- *Ghabdouane Mohamed*, *Prasse Karl-G.*, *Poèmes touaregs de l'Ayr. Tome 1 et 2*. Copenhague, Museum Tusulanum Press, 1989-1990
- *Lévi-Strauss Claude*, *La Pensée sauvage*. Paris, Plon, 1962
- *Lord A. B.*, *The Singer of tales*. Cambridge, Harvard University Press, 1960
- *Mahfoufi Mehenna*, *Chants de femmes en Kabylie, fêtes et rites au village*. Paris, Ibis Press, 2005
- *Mammeri Mouloud*, *L'Ahellil du Gourara*. Paris, Editions de la MSH, 1984 / *Les Isefra de Si-Mohand-ou-Mhand. Texte berbère et traduction*. Paris, La Découverte, 1987 / *Poèmes kabyles anciens (1980)*. Alger, Laphomic/Awal, 1988
- *Ouari Malek*, *Le Grain dans la meule*. Paris, Editions Corrêa- Buchet-Chastel, 1956
- *Salhi Mohand Akli*, *Poésie traditionnelle féminine de Kabylie : typologie et textes*. Alger, ENAG, 2011
- *Tauzin Aline*, « Autour de la poésie amoureuse maure de la Mauritanie et du Mali », *Bulletin n°13 Littérature Orale Arabo-Berbère (LOAB)*, 1982, Editions A.E.C.L.A.S.-ERA 357, pp. 129-145
- *Tillion Germaine*, *Le Harem et les cousins*. Paris, Le Seuil, 1966
- *Yacine Tassadit*, *L'Izli ou l'amour chanté en kabyle*. Paris, Editions de la MSH, 1988
- *Yelles Mourad*, *Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb*. Alger, Office des publications universitaires, 1990 / « La poésie féminine au Maghreb entre tradition(s) et modernité(s). Quelques exemples algériens », in *Recueil de communication – 2<sup>ème</sup> Rencontre Internationale d'Imzad (Tamanrasset, 14-16 janvier 2010)*. Alger, Association « Sauver l'Imzad », 2011, pp. 21-37
- *Zumthor Paul*, *Essai de poétique médiévale*. Paris, Le Seuil, 1972 / *Introduction à la poésie orale*. Paris, Le Seuil, Le Seuil, 1983

### Biographie

Amalia Dragani est docteur en Anthropologie Sociale et Ethnologie (Université de Turin et EHES-LAS) et spécialiste des sociétés touarègues. Elle a soutenu en 2009 une thèse intitulée « Intérieur touareg. Ethnographie de la poésie chez les Kel Ayar et les Kel Azawagh ». Après elle a obtenu un post-doctorat (2009-2010) en « Anthropologie de la Personne » à l'Université de Turin. Elle a effectué deux ans de recherche de terrain au Niger (2005-2007), Nord Mali (2009), Nord Burkina Faso (2004) et Algérie (2010). Elle a publié en 2005 un ouvrage sur la poésie touarègue « Giavellotti tfinagh. Poeti e poesia dei Tuareg del Sahara et en 2012 « Interno tuareg. Per un'etnografia partecipativa della poesia fra i Tuareg del Niger ». Ancienne boursière du Musée du Quai Branly, elle est actuellement membre de l'équipe « Littérature et Anthropologie » du Laboratoire d'Anthropologie Sociale-Collège de France. Elle est actuellement membre de l'équipe « Littératures et Anthropologie » (dirigé par C. Fortier, S. D'Onofrio, D. Lorrain) et « Les sentiments du corps » (dirigé par M. Xanthakou) du Laboratoire d'Anthropologie Sociale-Collège de France. Récemment elle a intégré le GREP (Groupe Recherche Ethnopoétique) dirigé par M. Manca.

### Communication

Le but de ma communication est de présenter les matériaux ethnographiques issus de mes deux ans de terrains ethnographiques au Niger (2005-2007), Mali (2009) et en Algérie (2010)<sup>1</sup>. Cette étude concerne autant la conception de la personne du poète en milieu touarègue que les théories locales de l'inspiration poétique, avec une attention particulière aux émotions et sensations du poète lors de la création poétique.

La tradition d'études sur la poésie touarègue date d'un siècle. Depuis lors, de superbes collectes de poèmes (Albaka e Casajus 1992 ; Castelli Gattinara 1992, Mokhmed e Prasse 1989-90 ; De Foucauld 1925-30, De Foucauld 1997, Claudot Hawad et Hawad 2006). et une intense et passionnante étude anthropologique sur la poésie touarègue (Casajus 2000) ont vu le jour<sup>2</sup>. Face à cette imposante et riche tradition, mon objectif a été d'étudier les poètes et leurs histoires de vie plutôt que la poésie touarègue, qui a déjà fait l'objet de recherches élaborées.

Ainsi, la méthode que j'ai suivie repose sur l'approche biographique : elle préfère analyser la poésie du point de vue de ses « producteurs » (à travers l'analyse des « documents personnels » et leur mise en situation) plutôt que de s'intéresser à ses produits (les poèmes, tissiway<sup>3</sup>) ou à la façon de les représenter (gestuelle, performance<sup>4</sup>).

1- Je tiens à remercier Abdoukader ag Mohammed de l'imamat des Kel Aghlal à Abalak (Niger) et toute sa famille, surtout sa fille ainée Zeinebou et son neveu Habibou ag Zeinou, de m'avoir si adorablement et incomparablement accueillie à Abalagh pendant presque une année. A' Agadez je remercie le juriste et poète Moussa agg Elekou et sa femme Fatimata, avec qui j'ai voyagé à Gougaram et Iferouane. Au Mali, à Djebock, merci à Mohamed Haidara ag Hamed Idda des Icherefen pour l'accueil impeccable malgré les préoccupations liées à la sécheresse. A' Tamanrasset (Algérie) je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Méryam wallat Barrère pour tout ce qu'elle sait de moi et aux amis musiciens qui ont joué pour nous dagh Ténéré. Que Dominique Casajus soit ici remercié, pour avoir inspiré tout ce que j'ai écrit.

2- Voir aussi l'anthologie poétique contenue dans la thèse d'Issoufag Ahmed (1982) et la récente collecte de poèmes de Dida Badi (Badi 2011) et les textes qui concernent d'autres genres de la littérature orale touarègue, par exemple Aghali-Zakara et Drouin (1979) ; Casajus (1985). Pour une vision d'ensemble Dragani (2005).

3- J'adopte ici la variante dialectale de la langue touarègue parlée à Abalagh, appelée par ses locuteurs tamajāq (il s'agit du terme en use au Niger pour désigner « un parler tamacheq »), qui fait partie de la famille de la tawəlləmmətət. Voir Aghali-Zakara 1996 : 22). D. Casajus (1989 : 283), qui a effectué ses recherches ethnographiques chez les Kel Ferwan du Niger, utilise tashawit (poème) et son pluriel (tishiwey, les poèmes, qui peut servir à désigner le genre littéraire « poésie ») et ameshewey (le poète). Sur la poésie mais dans la vallée d'Azawagh voir aussi, en anglais, la thèse d'Ahmed Issouf (1982).

4- Sur les gestes narratifs du conteur touareg, leur verticalité et horizontalité dans l'espace qu'ils délimitent (le « carré gestuel ») voir G. Calame-Griaule 1977 : 303-359 ; Aghali-Zakara 1991.

## 1- Méthode : ethno-biographies plurielles

L'ethno-biographie est la forme la plus récente d'approche biographique dans le domaine des sciences sociales et il remonte à Franz Boas (1858-1942) et aux sociologues de l'École de Chicago. La spécificité de cette méthode repose sur le fait que le récit de l'informateur n'est pas un produit accompli mais un matériau brut sur lequel le chercheur exerce un travail d'addition, vérification et d'analyse, assisté en cela par l'informateur (qui devient un « co-chercheur ») et son entourage.

Il est pertinent de différencier l'ethno-biographie singulière, qui s'attache à un unique récit de vie (par exemple Crapanzano 1980, Shostak 1981), de l'ethno-biographie plurielle (mon cas). La méthode de l'ethno-biographie plurielle consiste à entrelacer un certain nombre de récits de vie, soit un petit nombre de biographies intensives, soit un grand nombre de biographies extensives. Il conviendrait que les récits soient enchevêtrés plutôt que tout simplement juxtaposés, pour mieux dégager les analogies, thème après thème, en suivant plusieurs trajectoires individuelles.

J'ai collecté de nombreuses biographies des poètes et des poétesses, en utilisant la méthode de l'ethno-biographie plurielle, qui consiste à entrecroiser et analyser un large nombre des histoires de vie pour dégager les analogies.

Ces biographies présentent un nombre de constantes : presque tous les poètes ont vécu des maladies graves pendant la petite enfance ou autre forme de traumatisme, qui leur a conféré une sensibilité aigue appelée *tafet .n iman* (la maladie de l'âme), ils sont appris la poésie par un membre de leur famille, ils sont censés avoir hérité le sang (*azni*) ou les nerfs (*izorwan*) d'un poète (souvent) décédé appartenant à leur famille et la création poétique s'inspire de performances rêvées et des apparitions oniriques des anciens poètes décédés.

La démarche ethno-biographique est ici redoublée car elle s'attache à sonder non seulement les biographies « diurnes » mais aussi des biographies « nocturnes », en questionnant les poètes sur leur relation onirique à la poésie. Cette relation entre les rêves (s. *ter.it*, pl. *ter.itan*) et la poésie se manifeste à travers une création intense de vers pendant le sommeil.

Tout en sachant qu'il existe une importante tradition dans le monde islamique qui lie l'interprétation des rêves (*ter.itan*) aux visions (*iggitan*), je cherche aussi à me pencher sur les visions prémonitoires des poètes par rapport aux événements imprévisibles et aux décès brutaux. Cet article examinera en détail certains éléments biographiques en relation à l'apprentissage et aux théories locales de la personne, la conception de la maladie (liée au couple chaud-froid et aux génies), les émotions et sensations agissant lors de la création poétique, la conception thermique liée au tempérament et la vie onirique des poètes.

## 2- Apprentissage : théories locales de la personne

Les biographies enfantines que j'ai rapportées présentent un prototype : le poète ou la poétesse qui a appris par un membre de la famille (le plus souvent du même sexe conformément à la séparation qui existe entre hommes et femmes, d'ailleurs plus marquée s'il s'agit d'un groupe religieux, comme les Kel Aghlal). Cette donnée ne contredit pas mais confirme la manière dont on construit la personne chez les Touareg.

La personne présente un caractère (*t.zni*, *alxal*) hérité de ses ancêtres, desquels il est censé posséder les mêmes « nerfs » (*izorwān*<sup>5</sup>) qui se réactivent et se reproduisent dans le caractère de leur progéniture. Un poète, pour présenter un caractère de poète doit en avoir les

<sup>5</sup> - Sur la fonction des *izorwan* chez les Kel Aghlal voir aussi les données collectées par Walentowitz (2004).

« nerfs » ou le « sang », voire avoir un parent ou un ancêtre poète. On retrouve les étapes du choix de l'enfant par un adulte, qui a besoin d'être choisi lui aussi par l'enfant. Dans un deuxième temps, on trouve un élément récurrent, la relation d'intimité qui lie les personnes du même sexe (d'habitude, mais avec des exceptions), au sein d'une famille. Cette relation est, dans la plupart des cas, à l'origine de l'apprentissage poétique. Je cite par exemple l'histoire de vie et d'apprentissage de Takoulout, poétesse d'Iferouane (Nord Niger), dont je trace le portrait dans mon livre, (Dragani 2012 : 91-94) :

Takoulout fait son apparition dans la soirée, dans la sordide maison en banco que Moussa est parvenu à nous procurer à Iférouane. C'est la première poétesse que je rencontre et je me sens comme dans un magma extatique qui éclate.

Takoulout a des petits yeux sur un front alourdi de plis ridés et elle marche la tête basse, mais elle a un regard de paon<sup>6</sup>.

Takoulout elle-même a appris la poésie de sa mère, quand, enfant, elle était malade, même si sa transmission avait commencé longtemps auparavant, quand sa mère l'avait choisie, parmi ses filles, avec l'une de ses soeurs plus jeune.

Takoulout me dit que parfois sa mère était un peu triste, et qu'elle se sentait "la tête lourde" (expression employée pour métaphoriser l'attaque des esprits, un état de souffrance intérieure qui est le prélude à sa libération, à travers l'isolement et la composition des poèmes).

Elle était malade, pas physiquement, mais intérieurement (elle m'indique un point entre le coeur et les poumons). Moussa<sup>7</sup> Moussa<sup>7</sup> est extasié, et il croise souvent son regard avec le fils de Takoulout, il connaît cette douleur nerveuse, car c'est la sienne aussi en tant que poète, car c'est celle qui provenait de la poitrine de sa mère quand elle prenait son violon.

Pendant cela, notre mesure d'Iferouane, éclairée à grand-peine par deux torches électriques et une lampe à huile, résonnait de mots importants... c'était comme si nous produisions l'illumination, et je pense qu'elle se serait écroulée sur nous si quelqu'un nous avait empêchés, en cet instant, d'être aussi contents, tandis que nous mourions dans ce nectar-fiel. "Quand elle était malade ainsi, ma mère avait besoin de rester seule, cela lui arrivait depuis l'enfance, elle avait besoin de s'en aller dans la brousse se promener toute seule, dans la brousse elle pouvait parler seule, chanter seule..."

Je lui demande si elle peut me parler encore de ce malaise, elle me sourit et ne me répond pas, je demande à Moussa pourquoi elle ne m'en parle plus et lui me répond en *tamacheq* et ensuite en français "c'est parce qu'elle sait que tu n'as pas besoin d'explication, Lia, mais si tu veux qu'elle t'en donne d'autres parce que tu dois l'expliquer à ceux qui t'attendent à la maison, elle est disposée à t'en parler encore", et Takoulout acquiesce d'un signe de tête.

"Mais maintenant ma mère n'était plus seule, nous étions avec elle et, quand elle était malade, elle prenait ma soeur et moi et elle nous emmenait dans la brousse. Nous étions des fillettes, nous n'étions pas ses filles uniques, mais elle nous avait choisies, pourquoi ? Parce que tout le monde ne peut pas ressentir cette douleur: elle comprenait que ma soeur et moi, nous pouvions partager cette souffrance avec elle, que nous lui ressemblions ici" (elle indique un point indéfini entre le coeur et les poumons et puis elle serre le poing fortement pendant longtemps contre son ventre en me fixant avec son regard de paon).

6 - Avoir "les yeux ou le regard d'un paon" signifie, dans cette zone, avoir un beau regard.

7 - Moussa ag Elekou, poète et juriste, originaire de Gougaram, dans le Talak, au Nord Niger, est l'enfant d'une mère joueuse de violon et d'un père poète. Il fut, ensemble avec sa femme Fatimata, mon logeur à Agadez.

Quand sa mère se promenait dans la brousse, les fillettes la suivaient et elle parlait, chantait, déclamaient et parfois elles s'acheminaient dans la soirée et puis elles rentraient au campement, parfois la mère de Takolout préparait le matériel pour monter la tente et elle partait avec ses filles pour toute la nuit, même pour deux nuits, jusqu'à ce que cette langueur ne s'épuise, ne s'apaise, avant de revenir au campement dans les mêmes conditions d'esprit que toujours.

Les deux petites ne la dérangent pas, car elles commencent elles aussi à composer des vers et elles répètent les siens, puis c'étaient des petites filles sages et pas bruyantes, des petites filles qui interrompaient leurs jeux pour écouter les vers de leur mère, émerveillées, pratiquement hypnotisées, d'autre part il n'y avait pas de jeu plus beau que celui-ci.

Ce jeu a accompagné Takolout pendant ses quarante ou cinquante ans. Je lui demande si elle a parfois été très malade (de corps) quand elle était enfant, elle me regarde puis elle baisse les yeux et me répond que oui, elle a été malade, qu'elle était sur le point de mourir puis qu'elle s'est remise et que c'est précisément quand sa mère a vu qu'elle était guérie mais qu'elle continuait à être triste, qu'elle avait des tourments, que ce n'était pas une petite fille comme les autres, qu'elle a commencé à l'emmener dans la brousse, "pour lui faire sortir ses tourments" (Dragani 2012).

### Conception de la maladie et *tafret ən iman*

Presque tous les poètes interviewés ont souffert pendant leur enfance d'une maladie<sup>8</sup> qui les a prostrés pendant la petite enfance (*tuṛna ən tamətšak*, une maladie infantile). Nous verrons plus en détail ci-dessous le lien très fort qui existe entre la maladie (presque la mort dans certains cas) et la naissance d'un caractère de poète.

Pour désigner la maladie, la tamacheq dispose de trois mots : *tuṛna*, qui est un terme générique : il couvre toute affection, *tafret* qui exprime la notion de « sentir arriver la maladie » et *təkma* qui signifie « mal » (terme employé quand le mal n'est pas identifié)<sup>9</sup>.

Une ultérieure distinction est faite entre maladie bénigne (*arat ən tuṛna*), une maladie contagieuse (*tuṛna tat təmagart*) et une maladie provoquée par les esprits de la brousse (*tuṛna n Kel əşuf*) (Louali 1994 :32). Cette dernière est caractérisée par des troubles mentaux qui peuvent se manifester par un malaise physique (paralysie temporaire d'un membre<sup>10</sup> ou une

8- La conception de la maladie chez les touareg est très complexe à cause d'une coexistence de deux conceptions médicales la première, diffusée largement dans toute la Méditerranée, ressemble à la médecine grecque ancienne et arabe, basée sur les quatre humeurs (chaud, froid, humide, sec) et met en avant la causalité naturelle (par ex. excès alimentaire) et la rationalisation de la maladie. La deuxième conception est liée à une conception dualiste du monde et de la personne, basée sur le conflit entre les forces surnaturelles qui se traduit par une opposition entre le chaud et le froid (avec un affaiblissement du couple sec-humide) selon Hureiki 2000 : 71. Presque tous les auteurs (Ag Hamahady 1988 ; Rasmussen 1992 ; Randall 1993 ; Wallet Faqqi 1993 ; Hureiki 2000) partagent l'idée que l'étiologie des maladies physiques et mentales soit différentes (causes physiques telles que la mauvaise hygiène et l'alimentation pour les pathologies somatiques et agissements des génies pour les affections psychologiques). Toutefois des autres auteurs considèrent qu'il est préférable de ne pas employer une dichotomie trop schématique. Selon D. Casajus (1994 : 143) « A' notre connaissance, les choses ne sont pas si tranchées. Tout d'abord, des maladies qu'on ne peut considérer comme psychiques, telles les diarrhées du nourrisson, peuvent à l'occasion être attribuées à alshinan. A' vrai dire, toute maladie qui tarde à guérir, finit par être attribuée à ces êtres surnaturels. Selon N. Louali (1994 : 32) « L'imbrication des symptômes corporels et mentaux fait de *tuṛna ən kəl əşuf*, une maladie qu'on ne peut pas classer seulement comme une maladie mentale ». Sur la relation entre les esprits et la poésie lire l'article fondamental de D. Casajus « Le poète et le silence » (1989).

9- Lire l'article, fondée sur une étude ethno-linguistique de la perception de la maladie chez les Touareg, de N. Louali (1994).

10 - Voir l'histoire d'Aboubacar et ses symptômes physiques paralysie (récurrente) de la moitié de son corps, assortie d'allergies alimentaire et taches blanches aux mains et aux bras et d'insomnies importantes. Il était traité par un marabout de Tabelot qui avait individué la cause de son mal dans 1) un voyage qu'Aboubacar avait effectué en Italie, au cours duquel il avait serré les mains des ikufarān, les infidèles, qui lui aurait procuré au moins les allergies aux mains et bras et 2) dans une intoxication due aux cigarettes et au thé. Bien au contraire Aboubacar croyait que ses allergies dérivait de la consommation du lait en poudre « arabe » (de provenance libyenne), se révoltait contre la diagnose du marabout, en préférant consulter (secrètement par rapport à son entourage) une voyante (təmanajt) (Dragani 2012 : 36-37).

migraine permanente) ou par l'aphasie, la transe (*eṣṣankar*) et la folie (*təbazzek*) ou par des comportements étranges (courses dans la brousse, déchirement des vêtements).

La raison d'une maladie causée par les esprits est à rechercher dans la violation d'un interdit (*eṣrek*) dans le temps (les moments de la journée où il faut éviter de sortir tel le crépuscule ou la nuit sans clair de lune) et dans l'espace (un vieux site de campement, un cimetière, l'endroit où on a lavé un mort). La thérapie repose sur des percussions (*tindé*) ou l'organisation d'une séance d'*ənzaq*<sup>11</sup> (Borel 1986) et, selon mes informateurs, des *tissiway*. La musique facilite le balancement de la tête, partie du corps où les esprits sont supposés se cacher, qui permet de secouer les esprits et de les chasser.

La grande majorité des maladies ordinaires sont expliquées par des excès alimentaires tandis qu'un mal récidivant ou incurable, aux soins est attribué à l'action des génies (Kel əṣuf) ou d'un sorcier *emeši* « celui qui boit [le sang humain] » ou *anazburi*, « celui qui est habité par les esprits »)<sup>12</sup>.

Seulement une voyante (*təmanajt*), à travers la pratique de la voyance (*aḡasab*) ou, plus souvent, la voyance « des étoiles » (*aḡasab wen əṭṭran*) « pourra «déterminer» les causes supposées de la maladie,» puisque chaque individu est réputé avoir une étoile à interroger en cas de malaise<sup>13</sup>.

Cette maladie, selon certains d'entre eux, a été la raison pour laquelle ils ont été choisis par leurs parents pour la transmission et l'apprentissage de poèmes. Comme tout le monde, les poètes souffrent de moment de tristesse (*təkenzart*, *ṣaqqa*) et de souffrance (*təssust*). Il est supposable que, en ayant eu une expérience traumatisante de proximité à la mort pendant la petite enfance, ils conservent une sensibilité plus aigüe (*tafret ən iman*, sensation ou maladie de l'âme) et qu'ils reconnaissent les poèmes comme leur ressource individuelle pour y faire face.

Si *tafret ən iman* (donc la maladie et la souffrance) touche un enfant possédant par héritage familial les « nerfs » (*izorwān*) de poète, les probabilités qu'il puisse devenir un grand poète sont élevées.

La poésie, certes une technique du Soi pour le poète, comporte aussi une dimension thérapeutique qui bénéficie aussi aux auditeurs non-poètes (car ils n'ont pas eu des maladies infantiles qui ont réactivé un préexistant nerf de poète) s'ils sont, comme lui, « chauds » et sensibles.

11- J'adopte, pour qualifier la vièle monocorde jouée par les femmes, le terme vernaculaire *ənzaq* dans la nuance dialectale utilisée à Abalagh et dans la vallée de l'Azawagh au Niger.

12- Sur les pathologies liées aux sorciers ou *karkāwi*, individus supposés boire le sang d'une personne à distance, lire l'article de D. Casajus (1997).

13 - Lire l'épisode de voyance par les étoiles de Tesherift d'Agadez (Dragani 2012 401 42).

Lorsque je pose mes questions, mes interlocuteurs précisent que même s'ils ont eu des maladies graves pendant la petite enfance, ils n'ont pas été les seuls à avoir souffert mais la souffrance physique et morale infantile ne peut que déclencher la poésie dans quelqu'un qui en possède les nerfs (*izorwan*). Pourtant cela n'empêche pas que les autres enfants qui ont souffert soient des grands amateurs et juges de poèmes, dont ils ont besoin comme d'un remède rafraichissant, bien qu'ils ne deviennent pas poètes eux-mêmes car ils ne possèdent pas cet héritage.

### Emotions, sensations et création poétique

Je me suis consacrée à l'étude, à travers de nombreuses interviews, des sentiments, des états d'âme et des émotions locales<sup>14</sup>. L'ethnopsychologie touarègue est extrêmement articulée et complexe et les sentiments de vide, d'épouvante, d'ennui, de solitude, de surprise, de joie, de dépression tournent souvent autour des notions de chaud-froid.

« Les poèmes sont composés à l'âge de l'effervescence et de la vivacité. Il faut de l'énergie pour composer et déclamer toute la nuit. Les poèmes viennent avec la force », me dit le poète Ibatan souffrant de manque d'inspiration et il enchérit « Maintenant il n'y a plus cette chaleur. Avant, quand il y avait de la chaleur, les poèmes arrivaient comme s'il pleuvait »<sup>15</sup>.

Ils viennent, m'explique-t-il, avec *tere.i* la brûlure, la chaleur. « Quand quelqu'un n'est pas patient, on dit qu'il est « chaud », il est impatient, il est brûlé. Quelqu'un qui est patient, flegmatique, sans chaleur, on dit qu'il est froid, sans vivacité. Ces gens sont dans la douceur [ils ont des moyens économiques]».

Le facteur déclenchant la chaleur est souvent un souvenir harcelant, la nostalgie et la tristesse d'un côté et la rage de l'autre côté. Nous savons aussi que l'état d'âme qui peut induire un poète à composer est *t.kenzart* (tristesse)<sup>16</sup>.

Elle se nourrit de pensées tordues liées à la solitude dans laquelle elle est composée (*šiwenan* ou *imedranan*). *T.kenzart* peut rapidement dégrader dans un état appelé *t.ssust* (souffrance) qui donne lieu à une crise aigue appelée également *t.ssust*. Un état similaire est connu sous le nom de *šaqqai* (l'angoisse) et il n'est pas rare d'entendre des personnes réputées être mortes d'angoisse.

Un état d'âme lié à *t.kenzart* s'exprime dans le visage par un pli, voire deux, qui découpe en verticale le front entre les deux sourcils. Un état de colère et rage (*atker*) est visible sur le visage au niveau des yeux, qui se gonflent et ils sont flambants, « ils contiennent une flamme (*blesis*) ».

Les causes de ces états d'âme (*t.kenzart*, *t.ssust*, *šaqqai*) sont également à rechercher dans les « *problemăn*<sup>17</sup> » qui sont de deux types : *šiwenan* et *šimghuter*. Ce dernier terme signifie les « embarras » et désigne des problèmes d'ordre concret, liés aux conditions matérielles. Il s'agit des « vrais » problèmes.

Au contraire *im.dranan* sont des pensées fixes liées à la solitude (*.uf*) et *šiwenan* des pensées suscitées par l'ennui dû à la solitude. Il ne s'agit pas de « vrais » problèmes, ils sont

14 - Sur les sentiments et la poésie chez les Touaregs lire l'article de D. Casajus (2004).

15 - Entretien avec le poète Ibatan à Djebock (région de Gao), le 6 août 2009.

16 - Son contraire est *tefalawiste tuddui* et *takulefi* (allégresse).

17 - Il s'agit d'une targuisation du français « problèmes ».



des problèmes d'ordre psychologique assez rabaissés et, chez les groupes maraboutiques comme les Kel Aghlal du Niger, ils sont considérés comme un manque de reconnaissance envers Dieu. Le travail et la compagnie sont les remèdes pour se sauver de šiwenan, avant qu'ils puissent dégrader dans une crise de souffrance (t.ssust) et d'angoisse (šaqqai).

Les personnes réputées souffrir de t.kenzart (tristesse) non provoquée par šimu.uter, (problèmes matériels) possèdent, en accord avec la psychologie locale, une âme « légère » (iman fasosnan) ou âme blanche (iman mallulan), coeur blanc ou humide. La légèreté (t.fesse) est vue comme une qualité propre à la sensibilité, caractérisée par une autre expression iman mallulen, (âme blanche, humide), c'est-à-dire « une âme qui ne sait pas mentir », par opposition à une âme noire (iman kawallan) et sèche.

### Conceptions thermiques liées aux tempéraments.

Au travers de la perception du corps (*tayassa*) les Touareg perçoivent la maladie. A l'intérieur du corps humain deux principes interagissent: la chaleur (tukse) et la fraîcheur (ta.mat) qui ne sont pas à relier directement à une température objective du corps mais, par exemple, la notion de chaleur est associée à la notion de « graisse » (ted.nt) et fraîcheur à la notion de sucré (t...ja). L'excès d'une de ces propriétés provoque la maladie qui se soigne à travers des remèdes dispensés par une guérisseuse, d'habitude une femme d'un certain âge (*tənasmagalt*)<sup>18</sup> ou un marabout (m. *enəsləm*, f. *tenəsləmt*).

La méthode touarègue, qui consiste à classer en chaud et froid, est employée pour classer les tempéraments et pour décrire la personnalité. Les individus doivent trouver un équilibre qui revient à recouvrer sa force vitale asexat, en éliminant du corps l'excès des émotions « chaudes » comme la tristesse (t.kenzart), l'euphorie (tedawit), la peur (teksod), la colère (atker).

Les opérations de refroidissement et d'échauffement font l'objet d'interprétations variables selon les individus : des soins « réchauffants » *isukas* sont prescrits en cas d'excès de fraîcheur et des soins « rafraîchissants » *i.a.ma.* dans le cas contraire. Nombreuses variables telles l'âge, le sexe, la saison et les heures de la journée peuvent définir le caractère chaud ou froid de l'élément concerné, qui peut changer de qualité selon les circonstances. Par exemple, la lumière de la lune, considérée comme froide et responsable de nombreuses pathologies (« fièvre de la nuit » (*tekusse*), rhumatismes et abattement) pendant la période de carême sera, au contraire, considérée chaude et bénéfique (Laouali 1994).

Les organes du corps peuvent être décrits selon les tempéraments parfois en association avec des couleurs comme dans l'expression « coeur noir » (*wul kawel*), méchant, décrivant un état d'âme colérique et de susceptible, ou encore coeur blanc et frais (bons sentiments, amour, courage). Le silence lui-même est interprété, le fait de montrer la douleur est honteux et la souffrance doit être cachée.

L'*amagal*<sup>19</sup>, la médecine touarègue traditionnelle consiste à définir une maladie chaude par sa causalité chaude (excès d'aliments chauds) et à la guérir en apportant un remède alimen-

18 - Sur les guérisseuses voir la publication de Susan J. Rasmussen (2006).

19 - *Amagal* signifie remède et correspond au terme « médicament » à base de plante autant qu'aux rituels avec présence de musique. Dans l'ouest du monde touareg, on utilise le terme *isefran* en lieu d'*amagal*. Nombreux études sur la médecine tamacheq ont vu le jour, parmi lesquelles Bernus 1969.

taire froid, neutralisant l'excès pour rétablir l'équilibre entre le chaud et le froid<sup>20</sup>.

La poésie est vue comme un remède rafraîchissant (i.a.ma.) à la chaleur du poète et de son public, puisque la sensibilité (taf.et .n iman) est considérée comme une affection de l'âme qui présente un « excès » en termes de chaleur.

La progression des états d'âme, initialement chaude est accompagnée, au fur et à mesure que la composition s'accomplit, en apportant un état de relaxation et de fraîcheur à la précédente chaleur, par des sensations physiques agréables telles que l'hérissément du poil et la chair de poule qui prélude à un état d'âme de plénitude (egdi) et de légèreté (iman fasosnan, âme légère).

Dans l'Ayar nigérien les poètes et poétesses interrogés sur les sensations physiques ressenties entre le moment précédent l'inspiration et le début de la composition perçoivent une tension au niveau du cou, qu'ils soulagent avec des balancements de la tête qui induisent un état de relaxation préliminaire à la « pluie » poétique.

### **Inspiration, rêves et prémonitions.**

Il y a différents genres d'inspiration (ilham) : l'inspiration solitaire en veille (Casajus 1989), l'inspiration en mouvement et l'inspiration onirique. L'inspiration en groupe lors d'une performance, conçue devant un public, se rapproche plutôt d'une forme d'improvisation chantée durant les moments collectifs joyeux.

D'après mes interlocuteurs, l'inspiration arrive à des horaires communs à tous les poètes interrogés. Ils composent en général au moment où ils se couchent, au crépuscule (inspiration en veille) et à l'aube (inspiration en rêve). La poétesse Layla, rencontrée en 2009 dans un campement dans les environs de Djebock, me dit que la nature au crépuscule<sup>21</sup> l'inspire quand elle regarde les arbres, les dunes « tout me parle et me pénètre totalement ». A son jeune âge, un poète peut composer à toute heure, à tout moment, même en plein soleil, tellement il se sent fort et inspiré, me dit son mari Ibrahim, poète lui-même.

La période de l'année plus féconde pour composer des poèmes semble être l'hivernage, quand les différents segments d'un lignage nomade se regroupent et que le lait abonde et la pluie tombe.

L'inspiration présuppose un maintien du monde à distance et un éloignement du reste du groupe pour recevoir l'inspiration. Elle arrive parfois pendant la nuit ou à l'aube après une nuit blanche, quand l'esprit de l'homme est vacant, les distractions liées à l'environnement et aux sens s'affaiblit. La communication avec le monde suprasensible se produit la nuit.

Quand l'homme a mis le monde à distance, qu'il est libre par rapport à la dimension sensorielle, il est alors « réveillé » : l'état de réveil peut être actif ou passif et il est actif quand il se concentre sur une pensée ou une image. Un mystique peut se concentrer sur une formule divine et il peut méditer sur une tombe pour apprendre quelque chose sur le mort (*tamettant*)<sup>22</sup>.

20 - Au sujet de la médecine touarègue l'ouvrage de référence est Hureiki 1999. Sur la perception du couple chaud-froid en milieu touareg voir Figueiredo-Biton 2002 et Noel 2002.

21 - Le crépuscule est l'un des moments de la journée où les agressions des esprits sont plus fréquentes, surtout envers les femmes, auxquelles on conseille de ne pas sortir ou, dans le cas échéant, de sortir accompagnée d'un jeune garçon (les esprits craignent les hommes plus que les femmes) et la tête voilée (les aljinan sont censés rentrer dans la tête attirés par les cheveux).

22 - Sur la divination féminine sur les tombes des saints de la part des femmes voir de Foucauld et de Calassanti-Motylnski (1984).

Plus fréquemment l'inspiration arrive à l'homme dans un état de passivité, bien que souvent il l'ait recherchée. Elle se manifeste par des visions appelées en arabe *waqi'a* (*iggi*<sup>23</sup> en *tamacheq*) et, quant elles sont auditives et intellectuelles (considérées d'un niveau supérieur) elles sont nommées *ilham* (inspiration).

Cette attitude passive arrive aux hommes lors du sommeil (vu comme un état passif) et à travers le rêve. Toutefois un fidèle ordinaire reçoit les visions seulement dans les rêves, un mystique dans un état de veille ou dans un état intermédiaire entre la veille et le sommeil.

L'inspiration non religieuse arrive elle aussi pendant la nuit, dans un état de veille ou de sommeil. Qu'ils soient poètes, poétesses ou violonistes, tous les poètes me répondent qu'ils sont habitués à rêver de la poésie ou du violon, avec une fréquence remarquable (presque toutes les nuits). Les rêves au sujet poétique sont une habitude nocturne mais ils prennent des formes différentes, selon qu'il s'agisse de rêves de performance (où le poète déclame des vers devant un public), rêves d'inspiration et composition, rêves (et cauchemars) d'images vives inspiratrices de poèmes, rêves d'un poème récurrent ou d'une série de poèmes récurrents.

Alors que les rêves de performance sont plus fréquents parmi les jeunes poètes, les rêves d'un poème renvoyant à un poète mort sont communs à tous, et accompagnent le cycle entier de vie, avec une flambée importante entre l'âge mûr et la vieillesse.

Les rêves de performance sont fréquents chez tous les poètes qui s'imaginent en train de psalmodier devant un auditoire fasciné. Parfois mes interlocuteurs rêvent de performances bien réussies, récentes ou passées (premières exhibitions).

Les rêves de vers sont aussi très fréquents et très importants. Les poètes rêvent de vers qui les réveillent brusquement. Ibrahim, un am.id de la brousse d'Abalak, utilise ces vers rêvés, en état de veille, pour composer des poèmes. Il s'applique à les travailler très vite pour ne pas les oublier et il profite du sommeil des autres, pour ne pas être dérangé. La rapidité est d'importance capitale.

Une autre « catégorie » de rêve est représentée par les rêves des poèmes des autres. Il s'agit d'habitude de rêver les poèmes de son « maître » (le membre de la famille qui lui a enseigné les maîtres), en général le premier poème appris. Y figurent aussi les rêves de poètes morts : Layla rêve qu'un poète décédé lui fait un poème dont elle se souvient à son réveil de quelques vers sur lesquels elle composera un nouveau poème.

Les poètes restent souvent très ambigus quant à la source de leur inspiration, bien que l'analyse des rêves confirme, d'une façon indirecte, l'existence d'un discours local sur les esprits à l'égard notamment de l'inspiration poétique (Casajus 1989). Quand il s'agit d'aborder « clairement » les questions, les réponses sont variables et peuvent se résumer, d'après mes interviews, suivant trois attitudes différentes.

Une première attitude s'exprime à travers l'omission de la réponse.

23 - Les *iggitân* sont aussi les énigmes, composées en rimes. Selon J. Drouin (1987-80) « Le discours sémantiquement indirect est courant, recherchée et très prisée, c'est l'*iggi* pl. *iggitân* qui désigne tout ce qui n'est pas directement compréhensible et dont le sens réel est dissimulé, l'énigme par excellence est souvent constituée. Dérive du verbe *aggu* qui signifie « percevoir, apercevoir en surplombant », *iggi* désigne ce qui se perçoit et se comprend avec une vision distancée et pénétrante- vision de ce qui relève de l'intérieur et de l'intime ainsi dit-on *iggi n wul*, l'intimité du cœur ».

Une seconde attitude vise à trouver des similitudes apparentes entre poésie et agression des esprits pendant la possession à cause de certaines attitudes physiques (balancement de la tête).

Une troisième position, soutenue par certains poètes mais aussi par la majorité des acteurs sociaux non-poètes, se résume dans un refus franc de tout discours concernant les génies. Ce discours, entendu surtout à Abalak, contredit les pratiques locales.

Les acteurs non poètes qui soutiennent cette position affirment que les poètes sont des hommes célèbres (car ils possèdent sarho, le charisme) et que leurs poèmes sont le miroir d'une excellence intellectuelle et morale. Un possédé (e.elled), en revanche, est un homme faible, instable, qui n'a pas de maîtrise de soi, situé à la dernière échelle, juste avant le fou.

La possession en Azawagh est associée à l'attaque des génies noirs qui sont les plus violents et qui touchent les couches sociales les plus marginales et les femmes. Un homme au cœur blanc, « lumineux » (ou une femme « resplendissante ») peut subir bien sûr l'agression des esprits sous forme de mélancolie, mais il s'agit d'esprits blancs, les moins violents.

De plus, dans le cas des in.sl.man, l'action des anges (angelusan) protecteurs revêt la fonction d'apaiser la douleur<sup>24</sup>.

À ce niveau, c'est une agression douce et maîtrisable des esprits blancs (au moins chez les *ināslāmān* d'Abalak) qui suscite la mélancolie. Toute personne est censée attirer les esprits « qu'elle mérite » et un poète attire les esprits les moins méchants et sous des formes qui procurent, par la suite, plaisir et célébrité. Les poètes m'ont parlé des poèmes inspirés par les rêves et par les rêves des anciens poètes décédés venus leur rendre visite pendant le sommeil.

En même temps, mes informateurs, dans la lignée de l'onirocritique islamique, m'assurent que les songes sont produits par différents génies ou ils révèlent une origine divine (les anges).

Je pense, pour conclure, étant donné la transmission de la poésie de père en fils, que les esprits responsables d'une agression chez un rêveur poète et de la création poétique sont les esprits « resplendissants » des poètes décédés.

24 - Pour S. Rasmussen (1991-758) ayant effectué ses terrains chez les Kel Ewey du Nord Niger, notamment les Monts Bagzane, aux génies noirs et blancs s'ajoutent les génies bleus, les plus violents, dont personne ne m'a pas parlé en Azawagh. Les typologies des génies diffèrent selon les régions du monde touareg. Pour A. Eghbal (1978) chez les Kel Deneg, au Niger,

## BIBLIOGRAPHIE

- Aghali-Zakara M. et J. Drouin, 1979, *Traditions touarègues nigériennes. Amérolqis, héros civilisateur pre-islamique, et Aligurran, archétype social*, L'Harmattan, Paris.
- Ahmed Issouf, *The Content and Form of Tuareg Oral Poetry in the Azawagh*, Department of English, Ahmadu Bello University, Zaria, Nigeria, 1982.
- Albaka, M. et D. Casajus, 1992, *Poésies et chants touaregs de l'Ayr*, L'Harmattan, Paris.
- Badi D. 2011, *Les chants poétiques de la musique touarègue (Imzad)*, Bejaja, Tira Editions.
- Bernus, E. 1969, « Maladies humaines et animales chez les Touaregs », *Journal de la Société des Africanistes*, XXXIX, pp. 11-137.
- Bernus, E. (1981), *Touaregs nigériens. Unité culturelle et diversité régionale d'un peuple pasteur*, Editions de ORSTOM, Paris.
- Borel F. 1986, « La vièle, le tambour et les génies du mal », in *Le mal et la douleur*, J. Hainard et R. Kaehr (éds), Musée d'ethnographie de Neuchâtel, pp. 99-205.
- Casajus, D., 1985, *Peau d'Âne et autres contes touarègues*, L'Harmattan, Paris.
- Casajus, D., 1989, « Le poète et le silence » in *Grains de Parole. Textes offerts à Geneviève Calame-Griaule*, Editions du CNRS, Paris.
- Casajus D. 1987, « La maladie d'Esseghid », *Gradhiva* 17, Paris, Ed. Jean-Michel Place.
- Casajus 1994, « Recension à F. Wellet Faqqi, Isefran. Maladies et soins en milieu touareg », in *Psychopathologies africaines*, XXVI, 1.
- Casajus, D., 2000, *Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg*, La Découverte, Paris.
- Casajus, D., 2004, « La solitude du poète touareg » in *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal...*, M. Demeuldre (dir.), Paris, L'Harmattan, 25-31.
- Casajus D. 2005, « L'homme qui souffre et l'esprit qui crée » article paru dans *Systèmes de pensées en Afrique noire* 2005, 17, 2005 : 25-49.
- Castelli Gattinara, G. C., 1992, *I Tuareg attraverso la loro poesia orale*, Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR), Roma.
- Crapanzano, V., *Tuhami. Portrait of a Moroccan*, University of Chicago Press, Chicago.
- Drouin, J. 1987 « De quelques conceptions esthétiques de la parole dans la société touarègue », *Journal des Africanistes*, n° 57, fasc. 1-2, p. 77-96.
- Figueiredo-Biton, C., 2002, « Le Voyage en chaud et froid : conceptions thermiques des Touaregs », in Claudot-Hawad, H., *Voyager d'un point de vue nomade*, IREMAM, Paris, p. 137-145.
- Dragani 2005 et Dragani 2012 après Crapanzano et avant Drouin.
- Dragani 2005, *Giavellotti tiffinagh. Poesia e poeti tuareg del Sahara*, Il Segnalibro, Torino.
- Dragani 2012, *Interno tuareg. Etnografia dei poeti nomadi del Niger*, Aracne, Roma.
- Foucauld, Ch. De, 1997, *Chants touaregs. Recueillis et traduits par Charles de Foucauld*, (Introduction D. Casajus), Albin Michel, Paris.
- Foucauld, Ch. De, 1925-30, *Poésies touaregs (Dialect de l'Ahaggar)*, Lereux, Paris, 2 tomes.
- Ghabdouane 1989.
- Hureiki, J., 2000, *Les médecines touarègues traditionnelles. Approche ethnologique*, Paris, L'Harmattan.
- Louali, N. 1994 « Perception de la maladie chez les Touaregs. Remèdes et rituels », in *Pholia*, vol. 9, Laboratoire de Phonétique et Linguistique Africaine, CRLS, Université Lumière- Lyon 2.
- Mokhamed G. et K.-G. Prasse, 1989-90, *Poèmes touaregs de l'Ayr*, Museum Tusulanum Press, Copen-

hague, 2 tomes.

Noel, M.-F., « Cheminement thérapeutique : les Touaregs de l'Adagh entre savoir-être et savoir faire », in *Voyager d'un point de vue nomade*, H. Claudot-Hawad, pp. 145-158.

Randall S. C. 1993, « Le sang est plus chaud que l'eau : utilisation populaire du chaud et du froid dans la cure en médecine tamacheq », in *Se Soigner au Mali*, (Brunet-Jailly dir.), Paris, Karthala, p. 126-149.

Rasmussen, S. J., 1985, *Gender and curing in ritual and symbol : women, spirit possession and aging among the Kel Ewey Tuareg*, Thesis Indiana University.

Rasmussen, S. J., "Accounting for belief: causation, misfortune and evil in Tuareg systems of thought" in *MAN*, London, 24 (1), 1989, p. 124-144.

Rasmussen S. J., 1992, "Reflections on Tamazaï: a tuareg idiom of suffering" in *Culture, Medicine and Psychiatry*, 16 (3), 1992, p. 337-365.

Rasmussen S. J. 1995, *Spirit Possession and Personhood among the Kel Ewey Tuareg*, Cambridge, Cambridge University Press.

Rasmussen, S. J., 2006, *Those Who Touch. Tuareg Medicine Women in Anthropological Perspective*, Northern Illinois University Press, 2006

Shostak, M., 1981, *Nisa. The Life and Words of a !Kung Woman*, Harvard University Press, Cambridge Mass.

Wallet Faqqi, Fadi, *Isefran. Maladies et soins en milieu touareg*, préface B. Fiore, Bandiagara (Mali), Perugia (Italia), CRMT/PSMTM 1993.

Walentowitz, S., 2004, « Ego et Alter ou comment la parenté fait corps avec la personne chez les Touaregs de l'Azawagh » in Héritier F. e M. Xantakhou, *Corps et affects*, Odile Jacob, Paris. 169-186.

## « Illa ila nagh : morceau choisie de la poésie Touarégue »\*

### Communication

Je voudrai d'abord rendre hommage à Madame Farida Sellal, un hommage que je qualifierai d'« Imzadique » (i.e vibrant comme la corde de l'Imzad), si je puis me permettre ce néologisme : un hommage bien mérité pour avoir avec passion et ténacité sauvé de l'oubli ce magique instrument, encourageant son apprentissage auprès des jeunes générations dans les villages du Hoggar profond, tels que Tizzit et Tin tarabine et en l'accueillant dans une grande maison à Tamanrasset et dans nos coeurs.

Et après l'avoir fait connaître au-delà des frontières africaines lors des précédentes éditions de la fête de l'Imzad, la voilà qu'elle nous offre aujourd'hui une rencontre spécialement dédiée à cette autre fibre de l'âme nommée poésie « cette langue natale et naturelle de l'humanité »<sup>1</sup>, sans laquelle l'Imzad serait orphelin.

Je la remercie de me donner l'occasion d'intervenir devant vous pour tenter de faire une brève analyse d'une des versions d'un célèbre poème intitulé « illa illanagh » chanté chez les Touareg.

Bien qu'au cours de mes jeunes années j'ai prétendu naïvement au titre de poète, je dois dire d'emblée que je ne possède aucune compétence particulière à traiter de ce thème ; en outre, engagé comme je le suis, dans la responsabilité de la gestion publique parait me disqualifier davantage ; mais j'ai pris ce risque parce que je me suis dit que l'on ne peut rester indifférent aux faits de culture d'une population dont on a la charge des affaires générales.

A prétendre en parler devant un public averti, on peut en effet donner à penser que c'est pour le moins singulier de s'y intéresser, à fortiori lorsqu'il s'agit du domaine spécifique de la poésie qui, selon une opinion largement répandue, serait déconnecté de la réalité et loin des préoccupations immédiates des gens.

Et pourtant! lorsque l'on se retrouve sur cette scène publique où se déroulent journallement les multiples actes de la vie quotidienne, qu'observe-t-on ? Une société qui bouge : des gens à la recherche de travail, de promotion pour ceux qui, déjà travaillent, des jeunes assoiffés de s'instruire, de se former, d'autres qui cherchent à se loger, s'acheter une voiture, voyager, se marier... bref, tous sont mus par une inextinguible flamme de vie, pleins d'espoir, de désirs et de rêves à réaliser.

C'est au coeur de cette multitude palpitante d'attentes et de projets, toujours régénérée au fil du temps, comme l'eau dans un long fleuve que se trouve à mon sens la place de la poésie.

Dans le tumulte tourbillonnant de la vie quotidienne, elle est bien difficile à apercevoir, mais la poésie est là, omniprésente : toutes les fois qu'un enfant naît ou est circoncis, toutes les fois qu'un élève ou un étudiant réussit à son examen, toutes les fois que quelqu'un trouve un travail ou accède à un logement, toutes les fois qu'il lie amitié ou amour ou se marie, toutes les fois que meurt une personne... Ces célébrations, cérémonies ou simples

\* Je dédie le présent travail à toute la population du Hoggar et remercie tous ceux qui m'ont aidé au plan de la langue tamahaq, particulièrement messieurs Lamri Melouy, Hamza Mohamed et Damerna Brahim.

rencontres, qu'elles soient empreintes de joie ou de tristesse, pendant les jours fastes ou néfastes, sont l'occasion de la génération poétique.

En un mot, comme le dit si bien le grand poète allemand Hölderlin : « en poète, l'homme habite sur cette terre », mais s'il est capable, lorsque « sa vie n'est que peine » de s'arroger « le droit de regarder autour de lui et de dire : moi aussi c'est ainsi que je veux être ; aussi longtemps qu'au cœur de l'amitié, la pure amitié dure encore, l'homme n'est pas mal avisé s'il se mesure avec la divinité » ; et d'ajouter : « Dieu est-il inconnu ? Est-il manifeste comme le Ciel ? C'est là plutôt ce que je crois ; telle est la mesure de l'Homme ... ».

L'exigence de cette élévation évoquée par Hölderlin dans ces vers vertigineux pour porter la parole poétique, rappelle d'ailleurs l'esprit même des versets 30 à 33 de la Sourate de la Vache où Dieu proclame l'homme comme son vicaire sur terre, en lui donnant l'exclusivité du Verbe, le pouvoir de nommer toutes choses et de faire qu'il habite véritablement en poète, en tant que détenteur exclusif de la Parole ; même si par ailleurs dans la sourate « Les Poètes » il est reproché aux poètes leur errance, ceux parmi eux « qui croient et font de bonnes oeuvres, qui invoquent souvent Dieu et se défendent contre les torts qu'on leur fait » sont agréés. Ne seraient-ils pas ceux-là les vrais poètes qu'Aristote qualifiait d'« anciens trésoriers de la théologie » et à propos desquels Platon dit que « ce ne sont pas eux qui disent les choses si admirables... mais que c'est Dieu même qui les dit et qui nous parle par leur bouche » ?

L'auteur du poème qui nous intéresse est de toute évidence de la lignée universelle de ces poètes qui considèrent l'inspiration poétique comme un don de Dieu, sinon pourquoi- malgré le caractère séculier du texte comme nous allons le constater- aurait-il institué l'invocation divine en titre inaugural et en refrain quasi- médiumnique: Yella ilanagh, littéralement « Dieu nous possède », dans le sens « à Dieu nous appartenons ».

Ce titre s'identifie aujourd'hui dans l'aire touarègue à des textes chantés avec accompagnement à l'Imzad et selon différentes modulations musicales; il existe plusieurs versions qui sont distinguées par leur longueur ou leur brièveté : Yella ilanagh ouan hegeren pour les poèmes longs et Yella ilanagh ouan djezoulen pour les courts.

Parmi ces versions, j'ai choisi celle dont j'ai trouvé un enregistrement disponible : il s'agit d'un court poème composé de deux quatrains entrecoupés par un refrain qui reprend le titre et dont voici le texte avec une adaptation -plutôt qu'une traduction- en arabe et en français :

*Par une nuit au clair de lune resplendissant,*

*Comme il aurait aimé suivre les replis de l'oued*

*Pour rejoindre melloulen la voilée,*

*Paré du plus bel habit aussi léger et doux que la mousse de lait.*

*A Dieu nous appartenons, à Dieu nous appartenons...*

*Princesse de l'Imzad que Dieu prenne soin de tes doigts*

*Et prolonge ta vie selon ta volonté ;*

*En et autour de toi vibrent les âmes enamorées des hommes libres*

*Joyeux, ils sont avec moi*



*Ehadh mellet n' ayôr issaghen*  
 ⵉⵏⵉ ⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵜ ⵏ ⵏⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ  
*Erit ewayen yekka tighemmar*  
 ⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ ⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵔⵉⵏ ⵏⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ  
*Isenker m'loulen daou segdal*  
 ⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ ⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵔⵉⵏ ⵏⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ  
*Yelsa tameskanout toulat d'afrrar*  
 ⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ ⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵔⵉⵏ ⵏⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ  
*Yalla ila nagh, yalla ila nagh, yalla ila nagh*  
 ⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ ⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵔⵉⵏ ⵏⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ  
*Mess as n'imzad ou kem witen dedouan*  
 ⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ ⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵔⵉⵏ ⵏⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ  
*Youyim Mess inagh adgid ihilan*  
 ⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ ⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵔⵉⵏ ⵏⵉⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵔⵉⵏ

في ليلة بيضاء تحت القمر الساطع

يا لَيْتَنِي سِرْتُ مَعَ ثَنَابِ الْوَادِي

قَاصِدًا مَلُولِن مُتَنَزَّرَةً

وَأَنَا بَعَابَتِي نَاصِعَةَ الْبِياضِ

لِلَّهِ مَوْلَانَا، لِلَّهِ مَوْلَانَا، لِلَّهِ مَوْلَانَا

سَيِّدَةَ الْإِمزَادِ، اللَّهُ يَحْفَظُ أُنَامِلَكَ

وَيُطِيلُ عُمرَكَ

حَوْلِكَ تَحْوِمُ خَوَاطِرُ الْأَحْرَارِ

فَارِحِينَ هُمْ وَإِيَّايَ

A cette communication est joint l'enregistrement du poème chanté dans ses différentes versions, illustré de quelques photos en restituant un tant soit peu l'ambiance spatio-temporelle. Il est utile de l'écouter auparavant pour mieux suivre l'analyse formelle du poème qui va suivre.

Lorsqu'on écoute en effet cet enregistrement on saisit toute l'intimité qu'il y a entre musique, chant et poésie chez les touareg : les frontières s'effacent entre ces trois genres tant nous nous sentons envahis par l'énergie vibratoire que nous communiquent les doigts experts de la joueuse d'Imzad : une énergie pénétrant indiciblement au plus profond de nous-mêmes, nous enveloppant, puis nous transportant hors de nous-mêmes, puis s'engloutissant jusqu'au silence et rejaillissant de plus belle ; on se croirait à un concert joué par plusieurs instrumentistes ... Pourtant cela ne tient qu'à un fil, un crin de cheval, « شعرة » dit-on en arabe et nous voilà parvenus à la racine même de la poésie « شعر ».

L'Imzad tire donc son appellation de ce crin de cheval, un poil ténu (dit anzadh dans d'autres parlars amazigh), terme dérivant du verbe ezed (« ezedh dans les autres dialectes ») signifiant moudre, réduire en poudre et qui est à rapprocher sémantiquement du verbe piler qui provient précisément de la même racine que poil (pilus en latin) et qui se dit eddeh\* en tamahaq et eddez\* dans les autres parlars, verbe générant à son tour le terme Tameddiazt, désignant la poésie dans certaines autres régions berbérophones.

Comment l'Imzad ne serait-il pas intime de la poésie, cet instrument qui est l'un des rares survivants du Kanon grec (« au sens de règle, de loi comme en arabe ..... ») : ainsi, le kanon grec dont l'invention est attribuée, selon Diogène Laërte, à Pythagore (580-495 avant JC) est un instrument à une seule corde comme l'Imzad qui servait « à déterminer les rapports musicaux »<sup>6</sup> ; c'est dire l'antiquité de cette merveille musicale qui mérite bien qu'on approfondisse la recherche sur son histoire.

Maintenant, intéressons-nous à l'interprète-chanteur du poème: une voix aussi immémoriale que l'Imzad, évoquant la profondeur des espaces qui n'en finissent pas de s'étirer et les éphémères émotions du temps qui perdure et des hommes qui passent.

Au plan de l'expression, il plante admirablement le décor; toutes les règles de la prosodie y sont mises en scène: intonation, accentuation; rythme, débit, pauses. Il met ainsi en évidence: d'une part les assonances, tels que les sons vocaliques a, o, i qui donnent douceur, légèreté et éclat au poème et d'autre part, les allitérations qui rythment le texte: « yekka tighemmar », « isenker m'loulen daou segdal », yelsa tameskanout toulat d'afrar »...

Il valorise les rimes en trainant la voix et en les marquant d'une intonation finale, insufflant à chaque vers une charge émotive supplémentaire.

Assurément, bien au fait de la culture du poète, le chanteur-interprète nous indique déjà par le temps et la fréquence qu'il imprime à chaque vers, des pistes pour la compréhension du poème : en effet, trois vers sur les neuf que compte le poème sont les plus répétés, représentant plus de 53% du temps pris par le chant poétique. Par ce truchement, il met bien en exergue l'importance de son espace métaphorique où se juxtaposent la dimension spatio-temporelle et son univers intérieur, comme s'il voulait conférer en appui à la sacralité du titre du poème plus de solennité en mettant en valeur, tout en les qualifiant, les éléments référentiels de la nature, tels que la nuit, la lune, les méandres de l'oued, la pluralité infinie des jours :

- « érit ewayen yekka tighemmar (122 secondes, répété cinq fois)
- « ehadh mellet n'ayôr issaghen (75 secondes, répété quatre fois)
- youyim Massi nagh adjid ihilan (71 secondes répété quatre fois)

Par contre, seulement 49 secondes (moins d'une minute) sont consacrées à l'évocation de la femme aimée m'loulen et de la chanteuse d'Imzad : - « Massas n'Imzad ou kem witen dedouan » (9 secondes); « isenker m'loulen daou segdal » (40 secondes) : pudeur, convenance, attention et respect, telles semblent à notre sens les inférences de cette brièveté, sans pour autant exclure une insistance furtive à la rencontre de m'loulen, en prolongeant le temps du vers concerné.

L'interprète-chanteur nous donne aussi les indices sur le contexte du poème. Les exclamations à la fin de chaque vers (hoo! Hoo!) sont caractéristiques de l'Ahal : Charles de Foucaud dans son dictionnaire touareg précise qu'« à mesure qu'ils arrivent, jeunes filles et jeunes hommes s'asseyent les uns contre les autres, se mêlant ; on cause, on plaisante, s'il y a une joueuse de violon, elle joue et les hommes l'accompagnent en répétant en cadence le son hoo ! hoo! C'est là une partie de l'Ahal ».

La première conclusion que l'on peut tirer de l'analyse formelle du poème est que l'on comprend mieux pourquoi la poésie touaregue (et amazigh en général) est le plus souvent chantée, la musique et l'intonation de la voix, en y imprimant plus d'expressivité, en amplifie remarquablement le sens.

Au plan du contenu, le poème renferme des agrammaticalités renforçant une polysémie prolifique permettant des lectures à la fois multiples et fécondes :

- dès le premier vers, la nuit, d'habitude de genre masculin en tamahaq, se trouve féminisée et qualifiée par la couleur blanche, introduisant par là un contraste suggestif ; elle (la nuit) est de plus, mise sous l'emprise de la lune (ayôr), de genre masculin, par le truchement de la particule d'appartenance « n » -de-, générant ainsi une correspondance entre l'énoncé : « la nuit (féminin) appartient à la lune (masculin) » et la métaphore « M'loulen - la blanche-sous son voile-daou segdal -(vers n°3), appartient à l'auteur du poème à l'habit blanc comme la mousse de lait- yelsa tameskanout toulat d'afrar - (vers n°4) ;

- le second vers – érit ewayen yekka tighemmar- renforce ce jeu de miroir établi entre les personnages mis en scène dans le poème et leur environnement naturel (la nuit- m'loulen et la lune- le poète) par l'introduction d'autres éléments de signification que nous fait révéler la fouille étymologique de chacun des termes composant le vers : ainsi, le mot « érit », lorsqu'il n'est pas associé à un autre mot, signifie « volonté de faire ce qui plaît à quelqu'un, ou bien faveur envers quelqu'un » (dictionnaire touareg, Charles de Foucaud) ; combiné à « ewayen » qui dérive de « awi ehadh » dans le sens littéral de « prendre la nuit » -c'est-à-dire voyager la nuit-, l'expression « érit ewayen » se transforme en une nouvelle correspondance entre « volonté de prendre la nuit et de lui faire plaisir » et « volonté de prendre M'loulen et de lui faire plaisir ». La suite du même vers « yekka tighemmar », signifiant usuellement « suivre les replis de l'oued » confirme en fait cette dernière métaphore lorsqu'on sait que la même expression prend le sens figuré d'enlacer (prendre dans ses bras en repliant les coudes) : le terme « tighmert », singulier de tighemmar, dont le sens est coude du bras qui donne seqmer = s'accouder en tamahaq (le q se permutant en gh), coin de mur - provient d'un radical grec « kam » qui signifie « être courbe », d'où dérive kamara = voûte en grec, qamar « قمر » = lune en arabe et dont le champ lexical dans cette langue est évocateur autant de blancheur (clair-de-lune, veille nocturne...) que de bonne fortune (quimar « قمار » = jeu de hasard-hasard provenant lui-même des parlers maghrebins « zhar « زهر » » mais signifiant en arabe classique « briller, resplendir ») : en bref, tout se passe comme si, là encore dans ce vers, se met en mouvement la rencontre de la nuit et de la lune, dans cette marche à travers les méandres de l'oued sous le clair- de- lune resplendissant et constituant une sorte de trait d'union entre les vers n°1 et n°3 : magnificence de l'atmosphère poétique du premier vers et mise en scène anticipée du troisième vers qui évoque cette rencontre, tant désirée mais aussi incertaine, du poète et de M'loulen.

En effet, ce troisième vers « isenker M'loulen daou segdal » qui se traduit littéralement « il réveille M'loulen sous le voile », prend une toute autre signification lorsqu'on cherche à le décrypter du point de vue de l'intérieur de la langue : « isenker » (senker -forme pronominale du verbe enker = lever-signifiant réveiller, faire lever) a une connotation particulière lors des rencontres de l'Ahal, soit la sollicitation par l'homme de pouvoir obtenir la permission de la femme d'établir une relation galante ; si celle-ci consent, on dit que « tamett (la femme) tenker (du verbe enker) » et le signe de son approbation consiste à se dévoiler partiellement le visage, en faisant le geste que décrit P.G Huygues dans son dictionnaire kabyle-français (1901) pour définir le mot « segdel : faire un mouvement du bras pour se préserver, se garantir, se défendre » : c'est dire combien l'accomplissement du vœu du poète demeure conditionné par cet acte qui, pourrait-on dire, annonce et justifie le quatrième vers qui décrit avec somptuosité l'habit porté par le poète : « yelsa tameskanout toulat d'afar » ( tameskanout d'après Charles de Foucaud est une tunique très large en tissu indigo- dit allecho, tissu de luxe- de Kano, mais cela pourrait aussi bien provenir de « sken » qui signifie montrer : tameskanout serait alors un habit d'apparat, porté avec ostentation).

Ce désir de séduire M'loulen se trouve recueilli dans toute sa plénitude dans la fécondité sémantique du mot « segdal » qui dérive de la racine « gdel » signifiant « chasser » en tamahaq, c'est-à-dire « chercher à prendre, à saisir, à capturer » (du latin populaire « captiare » provenant d'une racine de base « kap » ayant donné capio captio en latin, qabadha, « قبض » en arabe et capto en grec dans le sens avaler avidement - peut-être même que « sada » « صاد », chasser en arabe, viendrait de cette idée exprimée par la racine grecque « sad » signifiant être rassasié, résultat même du désir insatiable de manger et qu'il existerait aussi un lien entre chasser en grec « théréo » et tharoua dans le sens de ressource, d'opulence) : il y a dans le terme « segdal » l'idée de capturer, de captiver, de désirer, de séduire. Par ailleurs, il y a un autre sens que renferme « segdal » et que décrit Charles de Foucaud comme étant « un objet propre à recevoir quelque chose qui va se déverser », inférant l'idée de recevoir, accueillir, être à l'abri, protéger (sens que la racine gdel a d'ailleurs dans le parler kabyle) ; enfin, segdel a aussi le sens de « donner la réplique », notamment dans les chants féminins du tindé et d'aliwan, réplique impliquant l'idée d'échange, de conversation.

On voit bien que la polysémie du terme segdal suggère toutes les évocations de la rencontre de l'Ahal au sens authentique de l'amour galant : séduction, hospitalité, conversation avec, suggérée en filigrane tout au long du premier quatrain, une connotation érotique.

La deuxième strophe est plus explicite, puisqu'elle constitue une description fidèle de l'Ahal collectif ; en peu de mots tout défile : la joueuse d'Imzad, adulée, objet de vœux de protection et de longue vie, se trouve porter le titre de « messas », « seigneuresse », attribut associé à « messinagh », notre seigneur (Dieu). Ainsi, à ce lien sémantique entre la joueuse d'Imzad et Dieu correspond une sorte de transcendance au point où dans le vers n°8 « dagh ham teghlai tera n man n elillan » - (remarquez elelli « homme libre » et le grec « elelizo = faire tourner, faire vibrer »)-, tout devient immatériel : ce ne sont plus les hommes libres, mais leurs âmes charmées par le chant de l'Imzad qui tournoient à la ronde : tel un atome où la joueuse d'Imzad occupe le noyau et les hommes -et leurs âmes- autour d'elles, virevoltent comme les électrons, à la fois ondes et corpuscules, le tout relié par l'énergie vibratoire de l'Imzad.

En fait, cette analogie avec la structure nucléaire - qui n'est d'ailleurs rien d'autre qu'une structure générique à tout le règne du vivant - se trouve reproduite dans le système social touareg : la femme, comme le noyau est le centre matriciel à qui l'on doit respect et considération et qui assure la cohésion du groupe social mais aussi garantit son expansion dans la diversité et la tolérance.

Dans l'immensité du désert, ces rencontres festives à l'orée de la nuit, telles que rapportées dans le poème, sont des lieux d'illumination, des constellations projetées sur la terre pour unir les êtres humains aux anges du ciel et qui rendent possible la vie, sobre, simple, humble, ayant pour précepte: « Yella ila nagh, à Dieu nous appartenons » qui se trouve être le titre même du poème.

Notre poète est-il celui dont on parle à la troisième personne sur un mode onirique (désir d'aller à l'Ahal), ou raconte t'il une histoire passée sur un mode nostalgique ou encore est-ce le prétexte de dire les émotions que tout un chacun ressent à l'occasion des fêtes organisées?

Etait-il à cette rencontre avant d'aller rejoindre M'loulen, ce que peut laisser conjecturer le dernier vers du poème « frakhen hiqen aked nekounan : joyeux, ils (ses amis) sont avec moi » ? M'loulen est-elle la joueuse de l'Imzad ou une autre femme rencontrée lors de la fête ? Questionnements sans réponses illustrant bien cette « sémiosis infinie » dont parle Charles Sanders Pierce, laissant le texte ouvert à de nouvelles interprétations.

En effet, un poème comme le dit Paul Eluard « n'est pas fait de ces lettres qu'on plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier... Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches... de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour créer un délire sans passé » (mots interdits, 1936).

Même s'il ne s'agit pas de lettres plantées « comme des clous » dans le cas de notre poème fait de paroles libres comme le vent et que les « grandes marges blanches » soient comblées par les vibrations imprimées à l'Imzad par les doigts habiles de la femme et de la voix du chanteur-interprète, j'ai tenté de décoder ces « grandes marges de silence » enfouies au-dedans des mots .

Au cours de cette exploration, j'ai découvert ce que faire silence veut dire, soussem en berbère qui provient de « séma » signifiant en grec « tout ce qui fait reconnaître ou distinguer quelque chose » (A Bailly, dictionnaire grec-français) et c'est en accédant à cette intimité- au sens du latin « intimus : ce qui est le plus en-dedans, le plus intérieur- que l'on parvient à la distinction au sens grec de l' « en-timos : estimé, considéré, distingué ».

La concision et la sobriété du poème étudié participent de ce silence et reflètent parfaitement le sens de l'économie en toute chose que les touareg ont su développer pour résister depuis tant de siècles à l'âpreté de leur environnement où tout n'est que rareté (économie de mots, de gestes et dans les différents domaines de leur vie quotidienne)<sup>7</sup>.

Au-delà de cette économie des mots, prend aussi forme l'univers poétique ineffable des imouhagh (comme les touareg aiment bien se faire appeler) qui révèle une sensibilité à la beauté de la nature qui les entoure – et qu'ils respectent- et un raffinement remarquable de leur mode de vie, fondé sur une éthique de la vie pratique, codifiée à travers un ordre social et un système de valeurs partagées ; alors, derrière la singularité-voire l'identité - dévoilée,

se profile, ombre majestueuse, l'universalité .

Le poème est en plein dans la modernité: modernité dans la forme, mais aussi modernité dans la façon de percevoir le monde : une véritable philosophie esthétique qui se manifeste au quotidien à travers une richesse insoupçonnée de la culture touaregue.

Du poème étudié, je retiens à cet égard une expression qui me paraît résumer parfaitement cette modernité : « tramman » contraction de « tera : amour » et de « iman : âme », littéralement « amour de l'âme » ; l'expression, bien que difficilement traduisible signifie, selon Charles de Foucaud « faculté de disposer librement de soi-même » et par extension « divertissement, joie de vivre ». Elle résume admirablement l'intime aspiration des êtres humains à la liberté et au bonheur qui n'est pas que matériel mais réside aussi dans ce désir d'un ailleurs que seule la culture au plein sens du mot, sait incarner.

Finalement, on ne saurait comprendre réellement une société qu'en accédant à son imaginaire, c'est-à-dire sa production culturelle.

C'est pourquoi je crois profondément que placer la culture au coeur de l'action de développement, c'est réconcilier la société avec elle-même et son environnement naturel, c'est introduire le bien-être dans le coeur des hommes.

## NOTES

1- Rina Lasnier : « La poésie, mémoire du sacré » *Liberté*, vol 15 n°3-4 (84-87) 1973, p 172-174

2- Sourate *El baqara* (« La Vache » :

« Lorsque Ton Seigneur confia aux Anges : « Je vais établir sur la terre un vicaire(Khalifa), ils dirent : » Vas-Tu y désigner un qui mettra le désordre et répandra le sang, quand nous sommes là à Te sanctifier et à Te glorifier ? »- Il dit : « En vérité, Je sais ce que vous ne savez pas ! (Verset 30)

Et Il apprit à Adam tous les noms (de toutes choses), puis Il les présenta aux Anges et dit : « Informez-moi des noms de ceux-là, si vous êtes véridiques ! (Verset 31)

Ils dirent : Gloire à Toi ! Nous n'avons de savoir que ce que Tu nous as appris. Certes, c'est Toi l'Omniscient, le Sage ! (Verset 32)

Il dit : « Ô Adam, informe-les de ces noms » ; puis quand celui-ci les eut informés de ces noms, Allah dit : « Ne vous ai-je pas dit que Je connais les mystères des cieus et de la terre, et que Je sais ce que vous divulguez et ce que vous cachez ». (Verset 33)

3- Sourate « Les Poètes » :

« Et quant aux poètes, ce sont les égarés qui les suivent (Verset 224)

Ne vois-tu pas qu'ils divaguent dans chaque vallée, (Verset 225)

et qu'ils disent ce qu'ils ne font pas ? (Verset 226)

à part ceux qui croient et font de bonnes œuvres, qui invoquent souvent le nom d'Allah ... » (Verset 227)

4- Les nombreuses personnes que j'ai interrogées dans les différentes contrées du Hoggar m'ont déclaré ignorer l'auteur du poème qui nous occupe ; ils sont unanimes à affirmer que c'est un texte très ancien sans en préciser la date : certains le font remonter à l'invention de l'Imzad elle-même inconnue (du moins l'information que j'ai pu recueillir).

5- la même racine donne zidh dans le sens de sucré, de doux comme du reste le mot moudre du latin molo d'une racine plus générique MAL d'où dérive amollir=adoucir, ce qui pourrait nous conduire à penser que le concept « poésie » chez les amazigh recouvrerait le champ lexical de l'apaisement au sens de faire plaisir, réconforter, consoler : le terme « tesaout » qui désigne la poésie en targui pourrait bien dériver d'une racine commune aux langues méditerranéennes ; iso= égal en grec, en arabe assa «أسا» dans le sens de soigner, guérir, mettre la paix entre, consoler. Le même raisonnement pourrait aussi s'appliquer pour l'appellation de l'acte poétique en kabyle «asefrou» qui provient de la racine «FROU», démêler, arranger, commune au grec PRAU=être doux, bon, facile, d'où prawnw = adoucir, calmer, apaiser, à l'arabe fara=arranger et au latin PAR=égal, pareil, PARO = arranger, mettre de pair, s'accommoder. Mais cet apaisement c'est aussi le fait de dissoudre (sefsi=psau en grec) ce que l'on a éprouvé tout en l'évoquant, ce que reflète bien la définition même du terme de la poésie chez les chleuhs du Maroc, Amarg qui signifie « s'ennuyer de l'absence de quelqu'un », avoir la nostalgie de revoir quelqu'un, ce qui se dit el khiq «خيق» en kabyle, (vide en arabe) tazzaït en targui (de zzouyet, même racine en zénata que izzoua = partir zaoua=écarter, éloigner en arabe), dhaq( étroit, être dans la gêne) en mozabite et el ouahch (désert, être dépeuplé) en arabe dialectal, tous ces mots exprimant l'éloignement, la séparation, l'esseulement(assouf voir Dominique Casajus ), en un mot cela correspond à la définition du pathos en grec ancien « ce qu'on éprouve » (شعور en arabe) relié à la racine «path= souffrir» et à pothos= désir d'une chose absente ou éloignée, dans le sens de amarg, ce qui nous amène à conjecturer que ce mot viendrait de la racine grecque « marg=désirer », qui a donné «margos = insensé,fou» cette même racine «marg» signifiant aussi « presser », s'insérant ainsi dans le champ lexical de piler (eddez- voir dizzy en anglais ayant le même sens que margos!), moudre(ezzedh) qui est en connotation avec le champ lexical de l'apaisement

6- Peter Lichtenthal: dictionnaire de la musique, traduit et augmenté par Dominique Mondo-1838.

7- Gast : «les moissons du désert»

**POESIE ET IDENTITE****LES DIVERS GENRES POETIQUES TOUAREGS \*1⊕**

**Mohamed AGHALI-ZAKARA**  
**INALCO - Paris**

**Biographie**

**Mohamed AGHALI-ZAKARA**

*Docteur d'Etat. Enseignant-Chercheur - INALCO Paris - aghali@inalco.fr*

*Bibliographie : publications concernant le thème du colloque de AGHALI-ZAKARA Mohamed :*

*1977, «Disette et dignité – Un poème nigérien en berbère» (touareg), publié en collaboration avec P.Galand- Pernet dans Littérature Arabo –Berbère, LOAB 8 : 174-205.*

*1978, «Langage en contact : touareg et haoussa – Poème nigérien en louange à Nasbun», Littérature Arabo –Berbère , LOAB 9 : 141-146.*

*1979, Traditions touarègues nigériennes, en coll ; J. Drouin, L'Harmattan ; Paris.*

*1981, «La mort de Moïse : poème berbère en touareg», LOAB 12 : 41-57.*

*1992, Psycholinguistique touarègue - Interférences culturelles, Public.Langues' O, Paris.*

*1996, Eléments de morpho-syntaxe touarègue, Centre de recherche Berbère (CRB)/GETIC, INALCO, Paris,*

*1997, «Louange au Prophète . Baghirun, poème étiologique en berbère (touareg), LOAB 25: 231-263.*

*2006, «Temmal – Poèmes religieux en touareg – Eléments d'inventaires», Studi Maghrebini, Mélanges offerts à L. Serra, vol. IV, Naples : 3-14.*

*2010, L'identité touarègue – Unité et diversité d'un peuple berbère, thèse d'Etat soutenue le 27-10-10, Université Sorbonne Nouvelle–Paris 3.*

**Communication**

Dans l'orientation de ma contribution à cette rencontre, je voudrais rappeler brièvement les principales spécificités du domaine poétique dans la conception culturelle du monde touareg.

Si l'on se réfère aux marqueurs essentiels, on peut retenir, à titre indicatif, les principaux «types» ou «genres» suivants :

- 1- la poésie guerrière
- 2- la poésie galante souvent liée à la poésie guerrière
- 3- la poésie satirique, tⓂsawit n †bayak
- 4- la poésie religieuse : tⓂmmal
- 5- la poésie didactique et ludique
- 6- la poésie associée à la musique traditionnelle et moderne.

\*⊕ Cette communication reprend en partie quelques éléments de mon étude poétique dans *L'identité touarègue – Unité et diversité d'un peuple berbère*,



En effet, déclamée ou chantée, la poésie touarègue classique est celle qui est la plus répandue, celle de la vie quotidienne dont l'abondante production se retrouve dans de nombreux travaux. Les premières publications sont celles des poésies en tahaggart (parler des Touareg du Hoggar) consciencieusement recueillies par Le Père Ch. de Foucauld entre 1905 et 1910. Ces poésies des Kel-Ahaggar ont été publiées en bilingue (tahaggart et français) par A. Basset en 1925. De nombreuses publications suivirent plus tard. Actuellement, il existe divers documents - publication grise, privée ou éditions classiques - concernant ou diffusant des poésies touarègues. (v. bibliographie).

Ces poésies, *tisiway* ou *shisiway* /*cisiway* selon les variantes dialectales, comportent plusieurs types. Avant de les sérier, examinons en préambule le sens de ce concept.

### Le terme générique

On appelle la poésie *tasawit* terme qui désigne aussi le poème impliquant *tammal* « louange, apologie » et *abayak* « satire, épigramme », *asak* « poésie chantée ». Certains termes peuvent être pan-touarègue et d'autres régionaux, donc variables d'un lieu géographique à un autre. Faire ou réciter un poème se dit *əgu* ou *əwət tasawit*, « le poète déclame un poème » *aməssewi iggāt tasawit*, du verbe *əwət* dont le premier sens est « frapper », employé aussi pour un parfum, *iggāt ađu* « le parfum / odeur frappe (l'odorat) ». Le verbe *əstəγ* « chasser, pousser devant soi... » est aussi « chanter en chœur avec ou sans accompagnement musical », on dit aussi *awəy asəhay* littéralement « faire s'élever, porter, sortir le chant ». Le verbe *əwət* est aussi employé pour « jouer d'un instrument de musique, *əwət imzad* « jouer du violon ». Ce verbe, au spectre sémantique très large, s'enrichit de sens nouveaux reconnus en néologie, dans l'édition par exemple.

Les traits rhétoriques sont l'expression d'une esthétique sociale, morale et physique, dont la vie animale et végétale ainsi que la structure sociale, sont les référents : le chameau-étalon, la génisse aux formes pleines et la saison des pluies comme signe avant-coureur de la prospérité, les qualités morales inaliénables de ceux qui ont des responsabilités de protection sont quelques-unes des métaphores qui articulent les paradigmes sociaux.

On entend par « esthétique » ce que certains auteurs ont appelé « esthétique de la réception » impliquant la théorie de l'interprétation (Riffaterre), c'est-à-dire la signification de l'œuvre construite par l'auditeur dans une activité cognitive (Ducrot et Schaeffer : 98-100). Cette réception constitue la fonction esthétique du texte dans le rapport entre l'auteur et l'auditeur. Cette « fonction esthétique » se fait sur la capacité du message (et de celui qui l'assume) d'agir sur l'émotion du récepteur, lui procurant un plaisir artistique, la reconnaissance de la conception qu'il a du Beau comme convention culturelle dans la société à laquelle il appartient.

Cette résonance esthétique concernant tout le groupe a donc en même temps une fonction cohésive, chacun réagissant à l'unisson avec tous les membres. L'émotion du groupe naît de l'esthétique de l'image, de son pouvoir rhétorique par le choix et l'agencement des figures et de la forme qui font partie des valeurs culturelles de la société (Galand-Pernet 1998 : 28, 38, 167, 213).

Traditionnellement, les textes appartiennent à l'oralité et en ont les caractéristiques. Les premiers corpus qui ont été fixés par écrit ont donné lieu à la publication d'ouvrages dans les parlers de l'Ahaggar algérien, de l'Azawagh et de l'Ayar nigériens. Dans la littérature grise,

on compte également plusieurs corpus constituant des Mémoires de l'ENS de Bamako, principalement dans le parler touareg de l'Adghagh des Ifoghas (v. Elmelik/Mohamed-Rissa 1979).

De nombreux poèmes ont été publiés isolément dans des revues spécialisées, depuis un siècle, concernant la vie sociale et les croyances religieuses.

La poésie occupe une place majeure et privilégiée car elle s'exprime dans une langue qui n'est pas celle du quotidien. Elle met en jeu la rhétorique qui, non seulement en fait une langue admirée, mais requiert aussi une compétence de déchiffrement qui est à la fois une pédagogie de la langue elle-même et celle de l'esthétique sociale : images convenues, métaphores animalières et végétales dont les évocations renvoient aux valeurs morales et physiques attendues. Le goût généralement affiché des Touareg pour le langage crypté – *iggi* – trouve dans la poésie un champ idéal de création et d'appropriation par l'auditoire.

P. Galand-Pernet (1973) a bien montré, pour la poésie berbère en général, les possibilités de création et de recréation dans une structure souple – syntaxique, rythmique... – permettant de combiner librement les motifs dans des successions changeantes. Ces caractéristiques favorisent l'intégration et l'adjonction de motifs nouveaux aux motifs traditionnels.

Les Touareg considèrent l'expression poétique, à l'égal de l'écriture des *tifinagh*, comme l'essence de leur culture.

Cette place de choix dans la littérature touarègue peut s'expliquer par son intervention très fréquente dans les multiples circonstances de la vie sociale. Jadis, la poésie faisait vraiment partie de la vie nomade, chacun composait, récitait ou chantait des poèmes. C'est ce constat qui a incité de nombreux auteurs à affirmer que « tout Touareg est poète » (Foucauld 1925 ; Nicolas 1944 ; Mohamed/Prasse 1989-90 ; Ahmed 1982 ; Alabaka/Casajus 1992 ; Castelli-Gattinara 1992)... Comme dans toutes les sociétés, la poésie explicite les thèmes de la vie quotidienne, du Monde d'Ici-bas et de celui de l'Au-delà.

La délicate question de la métrique, dans la poésie touarègue, repose actuellement sur les écrits de Foucauld (Poésies I, 1925 : V-XXI) et sur les travaux de Prasse qui a repris les données de son prédécesseur avec un regard critique (Manuel I-III, 1972 : 126-144).

Foucauld note dans son introduction : « Tous les vers peuvent se réciter ou se chanter. On les récite plus souvent qu'on les chante ». Ce point est important parce que l'accompagnement mélodique ou instrumental (*anÂad / imÂad*) a une influence non négligeable sur les rythmes poétiques. « On ne peut chanter les vers que sur les airs correspondants à leur rythme ».

Le nombre de rythmes poétiques est variable : Foucauld en a relevé sept qui étaient les plus connus, il y a un siècle, mentionnant que certains sont tombés en désuétude au début du XX<sup>e</sup> siècle ; certains sont réservés aux femmes qui les chantent au cours de rituels des noces. Prasse en mentionne jusqu'à dix-sept au sud chez les *Iwellemeden* du Niger.

Chaque rythme a son nombre de mètres propres, constitué d'une alternance fixe de syllabes brèves et de syllabes longues, fondé sur le contraste voyelle/consonne. Foucauld et Prasse établissent des distinctions de syllabes « traînées » ou « accentuées », à côté de deux distinctions quantitatives pour Prasse, trois pour Foucauld – longues, brèves et moyennes. À ce propos, L. Galand (Regards, 2010 : 75-76), considère que les mètres poétiques ne peuvent reposer sur ces distinctions, dont le rapport longues/surlongues dépend de l'accent et des faits de réalisation, de phénomènes d'intonation.

Chaque mètre a son nom et un nombre invariable de syllabes. La rime est soit Voyelle + Consonne ou Voyelle, ce qui n'exclut pas la possibilité d'écarts phoniques exceptionnellement au profit d'assonances, et autres écarts mis au compte des « licences poétiques ».

En dépit de son importance, ce sujet, souvent associé aux études de prosodie, n'est rappelé ici que pour donner un aperçu de sa complexité, car il nécessite une analyse plus fine.

**La terminologie endogène de la poésie**, permet de distinguer divers types.

*Tasawit/tisiway* «poésie/ poésies» est le terme générique dont la spécification peut être précisée en fonction de plusieurs critères tels que le thème abordé, le type de composition, le lieu et les circonstances de la composition, le mètre, le nombre de vers, de pieds ... Selon la nature du contenu, on peut préciser, par exemple, *tasawit n ābayak* «poésie satirique». Le poème peut être récité ou chanté. Il se différencie cependant du chant *asak*, ou *ezalé, asāhay* en *tahaggart* (pl. *isuhay* Foucauld 1952 II : 671) qui est, par nature, un poème généralement en vers, qui ne se récite pas.

Pour schématiser, on peut distinguer deux grandes catégories en se fondant sur l'ensemble des corpus constitués par écrit depuis plus d'un siècle : *tisiway* « poèmes » et *təmmal* « poèmes de louanges » (sg. *təmmalt*).

La première qu'on pourrait appeler classique est celle qui est la plus courante, la plus répandue, celle à laquelle recourt chacun, c'est celle de la vie quotidienne, celle dont la production est très abondante comme l'attestent les multiples ouvrages ou articles publiés depuis les travaux de Foucauld (1925). Ces poésies, *tisiway*, comportent plusieurs types. Elles sont produites et récitées dans toute la communauté touarègue au cours de circonstances festives et ludiques et évoquent les multiples thèmes de la vie nomade ou pastorale. On y remémore les jours heureux notamment les saisons d'abondance aux pâturages plantureux ; les calamités naturelles tel que les maladies, les disettes, les sécheresses implacables... ; mais aussi des thèmes récurrents comme l'amour, le combat, la guerre, les grands faits historiques, les multiples mutations de la société et de la vie contemporaine.

La deuxième catégorie est celle des *təmmal*, poèmes religieux de louanges concernant la poésie hagiographique et les *Dits et Faits du Prophète*.

La poésie est le véhicule, sous une forme rhétorique, des événements et des codes sociaux quels qu'ils soient, y compris les événements politiques des années quatre-vingt-dix, époque de revendications, précisément, pour une prise en compte de l'identité touarègue s'exprimant, comme jadis, dans une poésie politico-guerrière.

Les thèmes sont principalement ceux de la tradition sociale : les dits événementiels, concernant les oppositions guerrières et politiques, les déroutes sociales dues à la sécheresse et les famines, la dislocation des familles et les changements socio-culturels. Comme le souligne P. Galand-Pernet (1998 : 92) : « La sécheresse avec les maux qu'elle entraîne est un des motifs récurrents des littératures berbères ».

On distingue, sans que les catégories soient étanches, la poésie épique et guerrière, la poésie amoureuse et la poésie pastorale quotidienne et événementielle; la poésie guerrière et la poésie amoureuse sont liées quand le guerrier part au combat avec au coeur la pensée de la Bien-Aimée et sur son bouclier son nom comme viatique, situation appartenant au

passé mais qui fait toujours partie des récitations écoutées avec ferveur. La poésie pastorale est intimement liée à la poésie amoureuse quand le poète chante l'errance en quête du «campement abandonné» de la femme aimée et courtisée, thème récurrent de l'amour perdu et cherché.

### 1 - La poésie guerrière.

Elle relate les conflits séculaires des groupes touarègues entre eux, référant au réel et à l'imaginaire quand ils sont le prétexte à exalter les valeurs épiques, apanage des guerriers nobles : code de l'honneur infrangible où le courage prévaut sur les sentiments et la volonté, gage d'invincibilité que permet ruse et même tromperie pour vaincre. Les hommes qui sont conformes à ces caractéristiques sont des *inəmməgarən wi n təfrənt* «guerriers d'élite» (Alojaly/Prasse 1975). Les auxiliaires indispensables et célébrés sont le chameau et l'épée de grande qualité, *tazyayt*, qui ont des noms propres. Le guerrier qui vient à manquer à ces valeurs essentielles correspondant à son statut social est stigmatisé dans des satires et des épigrammes, *təsavit n əbayak*, ce poème circulant rapidement d'un campement à l'autre :

<i>Lasma esəm-nəm iyšād əguhəl</i>	Lasma, ton nom, un vaurien l'a déshonoré [Lasma NPF]
<i>dəs-əs d-igən asättəhaylal</i>	qui en l'ayant aux lèvres fut un fuyard affolé
<i>n əzzal dəy wər iggif əgirər</i>	courant si vite qu'il n'avait pas peur du fossé le plus large
<i>wər izləy Təyayit d əsəyror</i>	il ne reconnaissait pas les montagnes de Teghaghīt d'un terrain plat
<i>wər ikəttuw ad ibəz anwar</i>	il ne pensait même pas à caresser la chair
<i>illən gər təgəltumt d əyəbber</i>	qui est entre le haut du bras et de la hanche
<i>ən Marəyyāta a tofāt ener</i>	de Mareyyata qui est plus belle que l'antilope mohor

(id. 1975 : 86)

Le poète peut être le guerrier

<i>imōs ənəmməgər ifrānən n əməssewi</i>	
c'était un guerrier excellent et un poète	(id. : 92)
<i>šissiwāy-net šəyy əggōtnen hōssaynen ši n tāra d əməgər</i>	

Ces poèmes d'amour et de combat sont nombreux et très beaux (id. 69)

Il s'agit du Touareg *Afellan*, célèbre poète nigérien qui survécut à de nombreux combats et mourut de la variole en 1873.

Depuis le début des années soixante-dix, la poésie politico-guerrière des *išumar* (< français « chômeurs » = combattants de la résistance armée dite « rébellion ») renouvelle thèmes et formes même si des thèmes anciens et des techniques poétiques traditionnelles sont en partie conservées et refondues.

Cette nouvelle poésie chantée fait l'économie du passage par l'écrit : le plus souvent, elle circule par cassettes et, dans une certaine mesure, continue d'une autre façon à appartenir au domaine de l'oralité, en annulant cependant le rôle du public qui n'est plus participant mais simplement auditeur, fût-ce en groupe. Son accompagnement musical abandonne le plus souvent les instruments traditionnels, violon monocorde ou instrument à percussion, *tende* ou *ayalabba*, au profit de la guitare moderne, sèche ou électrique.

Cette poésie qui obéit à une métrique variée et stricte, fondée sur une syllabation impliquant voyelles brèves et longues, exclut de fait une notation en *tifnagh* qui, non vocalisées, ne

peuvent rendre compte de cette métrique. L'avenir dira si les essais de vocalisation en cours de l'alphabet, et quand ils seront stabilisés, seront propres à noter cette métrique complexe. Des poèmes notés par Alojaly et édités par Castelli Gattinara en 1992 illustrent ces difficultés insolubles, même dans la poésie simplement chantée. Or, il s'agit là d'une poésie chantée, expression poétique et politique des mouvements contestataires touarègues, au Niger et au Mali. Ces mouvements ont pris naissance au Mali après les actions de répression dans l'*Adagh* en 1963 qui ont entraîné des migrations hors du territoire malien vers la Mauritanie, l'Algérie, la Libye, le Niger.

Dans les années 1970-80, les dévastations climatiques furent à l'origine d'un dénuement extrême et d'une économie pastorale ruinée, dans les deux pays sahéliens. Un grand nombre de réfugiés, exilés sans travail et sans espoir, devinrent les militants d'une « critique politique radicale », *tanakra* « éveil, soulèvement » (< vb. *ankar* « se lever »), se regroupent en Libye pour apprendre les techniques modernes de combat. De mouvement informel, ces « justiciers » - appelés « rebelles » se considérant eux-mêmes comme des résistants combattant l'injustice - structurent leur organisation en confrontation ouverte avec l'Etat.

Les *Tinarewen* (pl. de *tenere* « espace désertique »), groupe fondateur d'un genre musical poétique, composent des textes sur le thème de l'exil et de l'errance. C'est une poésie orale mouvante en perpétuelle création dont N. Belalimat retrace les périodes : la résistance en germe (1978-1989), les années de combat (1989-1991), la discorde (1991-1994). Cette chronologie correspond aux périodes de lutte contre les pouvoirs étatiques et les luttes intestines nées des échecs, d'objectifs divergents, d'ambitions personnelles. Des contradictions se font jour entre la défense de l'identité touarègue, c'est-à-dire le maintien et la protection des structures sociales, et le rejet, pour certains, des structures traditionnelles au nom de la modernité, de l'égalitarisme et d'idéologies extérieures.

Mais, pendant des années, ces poésies chantées évoluant selon les circonstances, sont des stimulants à la fois pour les combattants et les militants et pour la population acquise à leur cause, par le biais de cassettes enregistrées qui ont joué un rôle très important. Les articles de N. Belalimat sont très suggestifs et bien documentés (1996 a et b, 2003), malheureusement, seul celui de 1996 donne le texte original des extraits d'un travail plus complet.

Les vers sont chantés ou récités, accompagnés d'instruments, interprétés par les hommes. Le violon, *imzad*, joué traditionnellement et exclusivement par les femmes, est remplacé par la guitare sèche ou électrique, descendant de l'instrument local malien, la *tahardant*.

Les textes sont en partie opaques au public qui ne fait pas partie des combattants, même sympathisant, en raison des décalages linguistiques et prosodiques : les emprunts à l'arabe libyen sont le support du lexique politique et militaire : *istiymar* « oppression », *at-tawara* « révolution », *jabbā* « front », *qadiya* « missions », *jayš* « armée »...

Les thèmes sont polymorphes : mobilisation et résistance, combat contre un adversaire puissant et contre l'inertie qui gagne des acteurs démunis, affamés, assoiffés, dans une lutte inégale, contre la désunion...:

*äyyāt fäll-awān sendad eylālān*      « Abandonnez cette paresse incessante  
*inaqqān tayēssa dāy man eddarnen*      Qui tue le corps dans l'âme vivante »

(1996 : 158)

.....

« Mes amis, écoutez et entendez  
Sachez que vous n'avez qu'un seul pays  
Qu'une seule foi et qu'un seul objectif  
Construisez l'unité d'une seule main » (2003 : 112)

.....

« Mes amis, ceux en âge de porter le voile  
Laissez donc l'indigo et l'*imawalan* » (id.)

Ces deux derniers vers font référence, indirectement, à la tradition hautement identitaire du voilage des hommes, après la puberté, de tissu indigoté de grande valeur. C'est une critique allusive à la hiérarchie sociale.

« Si l'armée touarègue s'entendait et se donnait la main  
Elle gagnerait toutes les batailles » (id. 113)

Comme dans la poésie classique, avec un ton nouveau, le délateur est honni, le pleutre stigmatisé, le héros loué :

« Je te protégerai de mon sang  
Qui ne se vend ni ne s'achète » (id. 115)

.....

« L'ennemi est dans les parages  
Il n'y a ni dissimulation ni cachette possible  
Nous n'avons pas d'eau, pas d'outres`  
Pas de stratégie d'indépendance » (id. 117)

Autre classique de composition, l'appel à l'auditoire et à sa répartition géographique :

« Nous interpellons ceux de Gao et ceux de Tombouctou

.....

Nous appellerons ceux de Boghassa...» (id. 116)

Et particulièrement l'appel à témoin des femmes :

« J'interpelle mes sœurs de toutes les villes...» (id. 113)

« Celles de Boghassa n'apprendront pas  
Que nous avons pris la fuite dès les premiers coups» (117)

.....

«Dis à tous les Touareg....

Mon âme me brûle et me tourmente...» (id.116)

Depuis 2007, et après les «accords de paix» (1995), *lizakor*, avec les gouvernements concernés, les textes chantés continuent, *mezzo voce*, à critiquer la situation politique, régionale et nationale. On assiste à ce que l'auteur appelle «la récupération marchande du

genre *šumera*» comme processus inéluctable, nécessité matérielle des principaux acteurs-artistes, les *Tinarewen*, qui continuent à pointer l'irresponsabilité des Etats. D'ailleurs, des mouvements vifs de contestation se poursuivent de façon sporadique.

On note que cette poésie guerrière est aussi violente que celle des années de combats contre les militaires de l'armée coloniale : l'écoute de quelques extraits en dévoile la barbarie.

Ces atrocités ne pouvaient qu'envenimer l'esprit de révolte même chez les plus pacifiques. La tradition orale et les poésies récitées ou chantées en sont révélatrices. On peut lire, à titre illustratif, quelques passages typiques : des poèmes guerriers célébrant la bravoure des guerriers touarègue qui préféreraient mourir les armes à la main plutôt que de voir bafouer leur honneur, leur dignité et d'être privés de leur pouvoir en même temps que leur chère liberté ; d'autres poèmes font état des atrocités des combats tel celui de *Tit* en *Ahaggar* ou d'*Izerwän* dans l'*Azawagh* ...

À travers ces poèmes rendant hommage aux guerriers, on pourra relever les éléments spécifiques caractérisant la vitalité des repères identitaires dont l'intangibilité résiste à toute épreuve, l'honneur de la communauté étant au-dessus de la vie humaine. Le sens de l'honneur transcendait tout dans cette société où la vaillance se conjugait avec le sentiment de l'invincibilité dans des poèmes aussi violents que les armes. (v. le poème de Khammad-Alamin ag Sayad-Elbakka des *Kel-Eghlal* publié par Alojaly 1975 : 161)

<i>Ennar nəla meddān</i>	Si j'avais des hommes
<i>As kul-dāy aṭṭāfān</i>	Qui avaient tous
<i>Temse ur əggifān</i>	Des armes à feu
<i>Əssəsləməy kabtan</i>	Je saluerai le capitaine
<i>S əgerəs izyākān</i>	Avec une balle sifflante
<i>'Wa irāzzin anarān</i>	Celle qui brise les sourcils
<i>Eddagdäg ikəlsān</i>	Fracasse les crânes
<i>Əssəstənāq-q s iyān</i>	je le questionnerai avec une autre
<i>Irdāyān idmarān</i>	Qui traverserai sa poitrine
<i>Iffṭəfāz izərān</i>	En broyant les épaules
<i>D awa γšādān meddān</i>	Sur ce qu'ont commis les hommes
<i>Win igzām əkrādān</i>	Qu'il a égorgés ligotés
<i>D awa γāššādān rawān</i>	Sur ce qu'ont commis les cous
<i>Ən dəd Təhīləggān</i>	Ceux de Tehileggen et de ses compagnes
<i>Win ifrās ədlāgān</i>	Qu'il a tranchés tout ornés
<i>S uray tān-irdāyān</i>	De l'or qui les dorait
<i>Sənnəyləfāq-q s iyān</i>	Et je me recommanderai d'une autre
<i>Ilfāzān ifaddān</i>	Qui lui écraserait tant les genoux
<i>Iṭṭəfāf idarān</i>	Et lui briserait tant les jambes
<i>Har ilkəm i tāy-sān</i>	Qu'il irait chez ses aïeux
<i>Ur issədād sər-sān</i>	sans pouvoir se tenir dessus.

## 2 - La poésie galante est liée à la poésie guerrière

La femme idéalisée en demeure le thème central. Les canons de l'esthétique féminine sont des motifs indispensables : sont décrits les traits faciaux, les formes physiques, la teinte de la peau, les cils et sourcils, la bouche et les dents, par des métaphores animalières et végétales selon les conventions esthétiques connues et attendues :

<i>kuk Rabiyr̄tu šī n s̄aḡatt̄ān</i>	oh ! Rabighatu aux hanches
<i>ams̄ālnen t̄alā elām s̄alūf̄ān</i>	bleuies par l'indigo à la peau lisse
<i>toḡār t̄āȳtt̄āy idd Aligurr̄ran</i>	elle dépasse en intelligence Aligurr̄ran et ses compagnons
<i>t̄at̄āgḡ ɔl̄z̄omat n ann̄abit̄ān</i>	elle a l'éloquence des prophètes

(Alojaly/Prasse 1975 : 76-77 ; Castelli Gattinara : 1992).

La beauté physique de la femme est indissociable de l'intelligence et de l'art de la Parole, celle-ci prévalant même sur la beauté physique. De nombreux textes explicitent la suprématie de la beauté de l'esprit sur celle du corps (v. Casajus 2000; Drouin 1981).

Cette femme sublimée peut être tentatrice, inconstante, perfide, coquette et c'est la déconvenue. Le poète chante alors ses heurs et malheurs et se répand en déplorations et en larmes :

<i>B̄agga f̄əl̄əȳ ti n āmi im̄z̄ad</i>	Bagga j'ai quitté celle dont la bouche est douce comme le violon
<i>n̄ənȳal̄əf̄ a n n̄əzh̄ət̄əl s̄ āllaȳ</i>	en arrivant chez moi je me suis évanoui, j'ai dû m'appuyer sur mon javelot

(Foucauld 125-30 : 289 n°169)

Il est d'une soumission totale	
<i>Raxma ult F̄əndu a t̄əḡā giȳʿ</i>	Rakhma fille de Fendu ce qu'elle fait je le fais
<i>kud t̄əgḡəd ar Amanar̄ əkkiȳʿ</i>	si elle vole jusqu'à Orion j'y vais
<i>kudit̄ t̄əqq̄əl̄ amaḍal̄ n̄ək̄ hiȳʿ</i>	si elle revient sur la terre j'y suis
<i>kudʿew̄əḍ̄ ʿĀšš̄atī amis̄ liȳʿ</i>	si elle va au Chati j'ai un méhari pour la rejoindre

(id. I 260/152)

Quelquefois c'est un épigramme vengeur, une *t̄əsawit̄ n ābayak̄* :

<i>T̄əs̄əl̄ām̄ tabar̄aṭ̄ ta s̄ m̄ōd̄əȳān</i>	vous entendez cette femme dont sont déviées
<i>š̄inen-net̄ t̄āgḡān̄ ejan̄ȳor̄ān</i>	les dents elles font des arceaux
<i>t̄əla temazaȳt̄ ta s̄ n̄əm̄āgar̄ān</i>	elles sont espacées celle dont sont inégales
<i>d̄əl̄āȳ-n̄āt̄ t̄əl̄əz̄.....</i>	les lèvres, elle est laide...

(Drouin inéd.)

Ce n'est qu'un aperçu !

Les métaphores animalières évoquent animaux sauvages et domestiques : *ener* « antilope *mohor* » pour la démarche, *ib̄əlb̄əl̄ān* « oiseaux blancs » pour l'éclat des dents.... La conformité physique est associée à la prospérité des génisses et des jeunes vaches ayant bénéficié d'un couvert végétal bien arrosé, des pâturages abondants de la transhumance,



autant de motifs de fécondité.

Autre symbiose, l'amant et sa monture qui ne font qu'un : le harnachement recherché de l'un va de pair avec la tenue soignée de l'autre. La connivence des deux est un leitmotiv pour la poursuite d'*Iblis ən tāra* « amour du Démon tentateur », celui qui est illicite.

L'homme est fringant :

*izlāg tazγāyt* «il a ceint l'épée de qualité»

*yewāy allay* «il porte la lance»

C'est un «galant libertin», *amərzag*, coutumier des visites nocturnes aux femmes, *arazug*, qui chemine avec Iblis :

*nākk anḏazəl əddiwa d'iblis wa əməsgura*

hier j'allais de compagnie avec Iblis le moqueur

.....

*awen isalān n Iblis di-isāknin ibuba*

voici des informations d'Iblis qui me fait connaître des choses étonnantes

*inn-i ta tāre tos-in // aləs-net dāy idāg sa*

Il me dit : celle que tu aimes est allée là-bas et son mari est ailleurs (Drouin 1981a)

Iblis n'est pas une créature sulfureuse comme dans certaines cultures : c'est une créature de la nuit, tentateur par excellence, habile séducteur qui fait céder les résistances fragiles de celui qu'il investit (Drouin 1981). Immatériel dans la réalité, il est décrit avec les caractéristiques physiques et morales des humains dans l'imaginaire poétique. Ses paroles séductrices évoquent ce qui est associé culturellement au sentiment du beau : attributs de la virilité guerrière, parade vestimentaire de l'homme et canons de la beauté féminine, chameau bien harnaché, autant de normes admises et attendues.

Le poète légitime son action et son influence :

*ixlāk-du Məšš-ina tāra n Iblis*

Dieu a créé ici-bas l'amour inspiré par Iblis

Iblis est en concurrence avec l'antique *Amerolqis*.

L'amant doit faire preuve de ténacité et d'endurance, surmonter les épreuves de l'errance, connaître le milieu, son hostilité et ses pièges. Le chameau, métaphore de l'homme, est le complice de son maître et de ses bonnes fortunes.

Un genre particulier de poème galant est celui qui est composé, de termes touarègues -langue maternelle du poète - et de haoussa, langue de contact et langue véhiculaire de la région (recueilli en 1975).

*A igānnu*

il disait

*Nasbun kamən zaynāri*

Nasbun comme l'or est précieuse

*kamâ wâta i təmrāri*

parmi les étoiles elle est lune radieuse

*ur du təhu may-dāki*

elle n'est plus à naître la femme envieuse

*dāy abzenawa n dāji*

chez les nobles des plaines herbeuses

<i>ta s ur t̄əga may-māki</i>	qui ne soit à son sujet surprise et soucieuse
<i>šifir n aššāy wa n gāši</i>	des paroles de l'homme accompli aux cheveux soyeux
<i>ilān takōba d māši</i>	armé de la lance et de l'épée prodigieuse
<i>na-bārbare may-zāki</i>	la noble épée à l'incision léonine prestigieuse

(Drouin 1978 : 128)

Les termes haoussa, uniquement des nominaux à l'exclusion de toute forme verbale, n'interviennent pas dans la syntaxe touarègues. Il y a simplement substitution des termes haoussa aux termes touaregs, termes n'appartenant pas au domaine des spécificités touarègues, ce qui aurait posé des difficultés sémantiques. Ils représentent des réalités physiques : brousse, chevelure, lance, épée, lion, à l'exception de la notion abstraite de surprise, étonnement. Chacun des termes empruntés est en fin de vers. On constate des distorsions phonétiques et morphologiques dans l'intégration de ces mots étrangers et la disparition des marques tonales. Seul le dernier vers est totalement en haoussa.

Ce texte de huit vers est la louange de *Nasbun*, femme de l'*amenokal* des Kel-Nan de l'*Azawagh* nigérien, réputée pour sa beauté et son intelligence : « précieuse comme l'or », « lune radieuse parmi les étoiles » rendant jalouses les autres femmes rivales auprès de l'homme accompli « à la lance et à l'épée prestigieuse (Drouin 1978 : 128-139). Le nom de l'égérie est donné car c'est un hommage à sa noblesse d'origine et à ses qualités sans égales : cet hommage platonique qui relève aussi d'une convention sociale peut donc être publique, ce qui n'est pas toujours le cas.

Un autre texte plus long de quinze vers en hommage à la même égérie et d'un même type de composition a été publié à la suite du précédent ; il a été recueilli par moi-même en 1974 (p : 142-146) dans la même région. La comparaison de ces deux textes est intéressante concernant l'intertextualité non abordée ici.

<i>A šet akal ənn îki</i>	Oh filles du pays où l'on désire aller
<i>Fatu Γədima nn Āši</i>	Fatou Khadima de Ashi
<i>Aminu wa n Sofiri</i>	Aminou celui de Sofiri
<i>tenert nənāy γur Wēzay</i>	la gazelle que nous avons vue à Wezay
<i>ur d(u) t̄əhu may dāki</i>	il n'existe pas encore de maîtresse de tente
<i>da(γ) abzenawa n gāši</i>	parmi les nobles Touareg aux longs cheveux
<i>ta s ur t̄əga mammāki</i>	celle pour laquelle elle n'est merveilleuse
<i>Nasbun kamən zinnāri</i>	Nasbun est comme de l'or
<i>ka zo ka dubo hantši</i>	on vient admirer son nez parfait
<i>ənda maza zun k̄are</i>	c'est comme s'il n'y avait plus d'hommes
<i>su zo budrawa bantši</i>	ils sont réduits à courir les filles des rues
<i>ta fi wata tarmāmi</i>	elle est comme la lune plus belle que les étoiles
<i>batu n samari n dāji</i>	voilà ce qu'en disent les jeunes nomades
<i>ilān takoba d māši</i>	armés d'épées et de lances

« Les auteurs d'origine touarègue mais connaissant le haoussa comme langue seconde, utilisent consciemment le procédé comme le montre le choix des termes et la métrique ». Les mots employés sont des mots-thèmes porteurs de motifs importants au vocalisme adapté à double assonance (Galand-Pernet 1998 : 162-163). Le procédé d'emprunts à une langue de contact se trouve dans d'autres textes berbères, entre autres au contact de la langue arabe. On s'interroge sur la fonction de cet amalgame voulu des deux langues : prestige de l'introduction d'une langue étrangère devant un auditoire monolingue, prestige du bilinguisme affiché, mystère ajouté de termes incompris ?

Le « campement abandonné », *amajir*, et les traces visibles de l'installation nomade, est un thème central dans cette poésie du voyage et de l'errance, images du passé permanentes dans un présent nostalgique. Evoquer le campement absent c'est évoquer la société féminine et ses charmes enfuis dans les développements oniriques du poète : il invoque les femmes se déplaçant dans un vaste espace dont les toponymes connus ponctuent les lieux extrapolant les limites territoriales. Ces énumérations, thème du voyage, sont un des procédés littéraires, prologues de nombreux poèmes, y compris dans les relations événementielles, qui sont comme des « appels à témoin » de ce qui va être dit (Galand 1981).

Lorsque les évocations, propres au poète, à ses amours faites et défaits, à ses nostalgies, la poésie dépasse l'individu et devient universelle, dans les sociétés apparentées, en raison des thèmes communs et de leur traitement esthétique issu des ressources de la langue et des motifs culturels. L'homme et la femme sont idéalisés dans l'imaginaire du poète, pour le plus grand plaisir des auditeurs.

La poésie pastorale inclut ce qui fait le quotidien de la société, ses réjouissances et ses malheurs, les célébrations familiales et les désastres sociaux, les bouleversements de la société et son corollaire le brouillage des anciens statuts.

### 3 - La poésie satirique, *tasawit n ābayak*

Elle stigmatise les acteurs qui troublent le bon ordre de la vie et de ses attentes, que ce soit celles du poète délaissé - prototype de l'amant malheureux - ou celles de toute la société à l'équilibre précaire. Les exemples suivants représentent ces différentes situations.

Un épigramme vengeur d'une grande violence, *tasawit fəl ərək tāntūt*, « poème sur une mauvaise femme », fait partie des poèmes de dépit amoureux (Drouin : inédit recueilli en 1975 dans l'Azawagh nigérien). Le fait que la femme décrite soit nommée est rare mais on peut aussi penser qu'il s'agit d'un pseudonyme à clé, selon les procédés habituels, ce qui non seulement en atténue la portée mais donne aussi un caractère plaisant à cette diatribe. Celle-ci permet au poète de soulager son amertume mais aussi de montrer son talent qui n'est pas seulement élogieux et incantatoire.

La stigmatisation s'organise autour des traits inversés de l'esthétique féminine qui valorise particulièrement la bouche et les dents célébrées pour leur blancheur et leur éclat (v. plus haut 2. « poésie galante »). Ici, les dents écartées sont déviées et en arceaux (arceaux de tente), jaunies par la noix de kola en usage dans la société haoussa ; l'intérieur de la bouche est pourri, le palais décomposé par les vers suscite la nausée ; ses menstrues

fréquentes lui interdisent la prière et ses ablutions font croupir l'eau ; c'est une chienne friande de cadavres... Tout espoir d'épouser un homme de bien lui est ôté et la réprobation est publique :

<i>täydit a tәмôs tәрât mәxsayән</i>	c'est une chienne qui aime les cadavres
<i>s orde s әzalaҗ a das-d-iҗrädән</i>	je pense que tout mariage lui est interdit
<i>tәkkäs-d әttama sa sәр šәlәgән</i>	elle en a ôté le dessein aux hommes de bien

Ce texte féroce est peut-être à la mesure de la désillusion qui perce dans l'emploi du mot « cadavres » représentant sans doute l'anéantissement amoureux du poète.

Cet autre épigramme appelé *Amәruka* est un bel exemple de ce type de création occasionnée par un fait social. L'auteur en est un des acteurs, c'est un artisan de modeste origine et poète. Le titre, donné par lui-même, désigne le « sorgho d'Amérique », céréale envoyée des États-Unis pour des distributions gratuites dans les régions sinistrées par la sécheresse de 1974. Vieillard ayant attendu en vain sa part dans une distribution houleuse et brutale, il s'est retiré sans avoir obtenu quoi que ce soit pour éviter d'être maltraité. Il a alors « sorti » de lui ce poème, critique couvrant de honte les responsables et affirmant sa dignité offensée. C'est là une méthode habituelle contre celui qui ne tient pas compte de *moni*, l'attitude respectueuse de considération envers un inférieur et particulièrement un vieillard.

Il est traditionnel que le coupable de ce manquement répare sa faute par un cadeau pour faire arrêter la transmission d'un texte qui lui est défavorable, quel que soit son rang social. Satan, compagnon des bons et des mauvais jours, tentateur et taquin, se moque des tribulations de son compère :

<i>Ur di za iggât kumanda</i>	du chef de poste je ne subirai pas la violence
<i>fәl әttәlәt n әmәruka</i>	pour une ration de sorgho d'Amérique
<i>kәttôҗ aššәk harwada</i>	je sais encore garder ma dignité

La dignité est du côté du misérable :

<i>os-i-ddu Iblis inn-ana</i>	Satan vint vers moi et me dit
<i>käy z aлs-in täffwәta</i>	hé bien! on t'a frustré mon pauvre ami
<i>әnney-as i Iblis әssәna</i>	je le sais bien Satan, lui ai-je dit
<i>fәl as moni ur t-illa</i>	le respect du prochain est tombé dans l'oubli
<i>әglән meddән win iha</i>	des hommes qui le pratiquaient, c'en est fini
<i>as tän-d-әkteҗ ad әhәlla</i>	je me mets à pleurer à leur ressouvenir

(Aghali-Zakara/Galand-Pernet 1977)

L'intervention d'Iblis interrompt les déplorations du poète : la réponse à Satan élève le débat au regret du temps passé et de ses valeurs. Ce n'est pas un artifice littéraire : il permet par la réponse du poète d'affirmer la dignité retrouvée et d'en référer à Dieu.

Autre exemple qui évoque les valeurs perdues et le bouleversement des normes sociales. Cette *tәsawit n әbayak* stigmatise les bénéficiaires d'une société aux valeurs inversées qui voit le serviteur prendre la place du maître et se parer de ses attributs vestimentaires. Ce texte est appelé *tәsawit n iggitән*, «poèmes d'énigmes», de tropes à décrypter, autrement dit tous les

vers opèrent en un langage indirect. Le poète lui-même annonce une composition allusive et allégorique où, comme dans les contes, l'intervention des animaux – principalement des insectes nuisibles et des carnassiers prédateurs – à contre-emploi, permet de dénoncer le brouillage de l'équilibre social traditionnel de façon indirecte (Drouin 1982 : 19-31).

Cette petite fable de 12 vers est donc composée d'antiphrases de quatre catégories : six antiphrases par hyperbole, deux par litote, deux par allusion redondante, une par allusion euphémistique.

Les métaphores amplifiant la réalité, l'énoncé devient irrecevable : le pou, insecte plat, est décrit comme grassouillet, image hyperbolique à l'ironie évidente ; les différents types de tiques, dont l'efficacité est habituellement discrète, sont démonstratifs ; le chacal, prédateur du petit bétail, est célébré et l'hyène charognard domestique monte le cheval noble créature... Ces énoncés ont tous un contenu déguisé où les animaux non domestiques sont des parasites et des prédateurs honnis dans cette société pastorale aux structures sociales et aux codes bien définis.

Toutes les images font le constat ironique des normes culturelles inversées, critique de la société actuelle, allusion à la modernité destructrice des valeurs ancestrales qui opposent Anciens et Modernes. Ce texte, recueilli en 1975 est, plus que jamais, d'actualité après la destruction avancée de la société faisant suite aux années de sécheresse à répétition : les *eklān* «anciens serviteurs», ont créé un mouvement à résonance internationale qui permet à ses membres des revendications excessives et des affirmations efficaces, fussent-elles erronées.

Le dernier vers, métaphore du riche turban, apanage gentilice de ceux qui ont un statut social élevé, indissociable des valeurs éthiques, est ostensiblement porté par le personnage de dernier rang représenté par le hibou dont il a la couleur et la morphologie, constat ironique. Cette métaphore ultime de l'emblème vestimentaire, point d'orgue de l'allégorie renvoie surtout aux notions d'*aššāk*, de *moni*, de *sorho*, concepts de respect, d'honneur, de dignité et de qualités viriles. Il est plus facile d'emprunter le riche turban que d'acquiescer ses représentations morales, amertume qui se fait jour dans la formulation universelle :

*adduniyət tajiwankāt fəl eγəf.*      « le monde marche sur la tête ».

#### 4 - La poésie religieuse : *təmmal*

Cette expression poétique importante, dont peu de textes ont été publiés (mon corpus de deux mille vers est en cours de traitement), témoigne de l'imprégnation musulmane de certaines couches de la société, même si les éléments fondamentaux de l'islam sont connus de l'ensemble de la société. Mais, de telles compositions nécessitent une connaissance des textes arabes ou tout au moins leur transmission en touarègue par les Touareg lettrés dans les textes sacrés originaux. Ce savoir passe ensuite par le filtre culturel Touareg qui acclimate les thèmes comme on va le voir.

Les « louanges », *təmmal*, constituent une catégorie très importante de poésies bien connues dans toutes les régions touarègues. Comme tous les autres genres littéraires, cette poésie religieuse n'est pas écrite par cette population qui possède pourtant une écriture. Elle est apprise et transmise oralement de génération en génération de façon informelle. En effet, c'est au cours de soirées familiales ouvertes au public et surtout des veillées liturgiques qu'on écoute ces poésies pieuses. À force de les entendre assez régulièrement, les auditeurs finissent par les mémoriser. C'est ainsi que se réalise leur transmission orale qui transcende les siècles.

Certains de ces poèmes existent en arabe dialectal, et dans d'autres parlers berbères. Un même thème peut avoir plusieurs versions plus ou moins longues selon les cas. Le poème relatant la mort de Moïse, en est un exemple comme on peut le constater dans les versions en arabe dialectal marocain de R. Basset (1927 : 67-89) et de J. Jouin (1971-1972 : 153-159) ; une version de ce poème a été publiée dans le *Fichier de documentation berbère (FDB)* en kabyle (1963 : 45) ; une version kabyle de la mort de Moïse dossier de J. Lanfry, publiée par P. Galand-Pernet, 1973-1974, texte déjà publié dans le FDB, n°3, 1946, p. 45 ; et une version touarègue que j'ai publiée en 1981 (*LOAB* 12 : 41-57). Alors qu'on dispose de nombreux textes écrits en arabe dialectal et dans les parlers berbères du Maghreb, il faut constater que rares sont les textes religieux publiés en touarègue : une litanie du Prophète et une ode à *Fatima* sa fille (Albaka et Casajus 1992) ; deux *təmmal* «La mort de Moïse» et «Louange au Prophète - Baghirun» (Aghali-Zakara 1981 et 1997).

Les *təmmal* sont des poésies qui ne traitent que de louanges adressées au Prophète *Annabi* ou à ses compagnons *Assakhabatān*, de faits religieux, dits hagiographiques, prophétiques et divinatoires. C'est sans doute cette spécialisation religieuse qui confère aux *temmal* un statut tout à fait particulier chez les Toureg : de confession musulmane à la pratique religieuse plus ou moins rigoureuse, selon les groupes, ils se considèrent comme membres de la *Umma*, l'ensemble de la communauté musulmane. Les thèmes traités concernent la spiritualité, le monde où le divin est l'élément primordial que l'on célèbre sous les divers aspects de la vie. Les principaux thèmes récurrents étant la vie, la mort, le bien, le mal, l'Au-delà, le Prophète et les personnages de son environnement, les Anges faiseurs de prodiges, leurs rôles sur terre et dans le monde céleste...

La « naissance du Prophète », *almulud* (ar. *al-mulud*). Elle est inégalement célébrée, selon les groupes : dans certaines régions, le premier jour est réservé à la lecture du Coran, le septième jour de la naissance du Prophète, jour de l'attribution du nom à tout nouveau-né, est célébré avec ferveur. Certains organisent des séances de lecture du Coran, *ayəttam*, et une veillée entière consacrée à la récitation de *təmmal*. C'est à l'occasion de cette commémoration que sont chantés les poèmes relatant les dits prophétiques.

À titre indicatif, je rappelle quelques éléments concernant les thèmes majeurs et les personnages extraits de mon échantillon d'une quinzaine de poèmes totalisant près de deux mille vers. Il s'agit de poèmes psalmodiés, le plus souvent accompagnés d'un refrain que les personnes constituant l'auditoire reprennent en chœur. Le rythme peut-être renforcé, selon le cas, de battements de mains en concomitance avec les sons d'instruments à percussion touarègues *tende* «mortier fermé d'une peau» et *asəyalabbo/ əyalabba* «calebasse renversée sur l'eau d'un grand vase en bois». Les poèmes de mon corpus sont de longueurs inégales : ils varient d'une trentaine à trois cent huit vers.

### Thèmes récurrents

Ce sont toujours les mêmes thèmes concernant la vie, la mort, les miracles du Prophète ou des Anges. Les titres des poèmes sont généralement bien connus et le plus souvent annoncés. Dans chacun des titres, on note que le terme *təmmal/təmmalt* ou *təgaytalt* figure comme un élément récurrent servant d'*incipit*. En effet, avant de chanter un poème, on l'annonce ainsi : *təmmalt n Ənnabi Muxəmməd* ou *təgaytalt n Ənnabi Muxəmməd* « Louange au Prophète Mohammed » on y ajoute le syntagme de détermination *ta n* « celle de » précisant le thème traité qui s'adjoint à l'*incipit*, mais ce dernier considéré comme implicite peut ne pas être mentionné. Ainsi en est-il dans les titres des poèmes cités ci-dessous qui énoncent le thème traité. Le refrain du poème sert aussi de titre dans certains cas.

Le plus souvent les thèmes concernent des miracles. Les personnages intervenant ou impliqués sont des Anges, des êtres humains, des animaux ou toute créature de notre monde ou de l'Autre monde. On examinera dans quelques poèmes, à titre illustratif, de quelle façon interviennent tous ces acteurs et quels sont leurs rôles ou fonctions.

### Personnages

Le Prophète est le plus mentionné, selon diverses formules *təmmalt n Ānnabi Muxämmäd* ou *təgaytalt n Ānnabi Muxämmäd* « Louange au Prophète Mohammed », *təmmalt ta n təmulawen-net* « le poème de ses éloges » :

*Iyän Yalla Iyän* « Un, Dieu est un ». Ce poème d'une quarantaine de vers fait exclusivement l'éloge de Dieu l'Unique et du Prophète Mohammed. Il n'y a de Dieu que Dieu, affirme l'unicité de Dieu : *Iyän Yalla Iyän as t-illâ iyän* « Dieu un seulement existe ». C'est Lui qui tue, c'est Lui qui fait vivre, seul Lui donne la vie et l'ôte. Puis le poème fait l'éloge du Prophète qui est comparé à la créature la plus belle dans la Création, y compris les astres et les plus illustres savants des lieux saints.

*Ta n Muxämmäd Ālhadi* « Celle de Mukhammad le Meilleur ». C'est un poème de 150 vers qui fait l'éloge du Prophète et de ses dix principaux compagnons : *Jibril* (Gabriel), *Mikayl* (Michel), *Israfil* (<Ghezrail <ar. *iszrā'il*), *Bubakrin* (Boubakar) *agg Essadeq*, *Ghumar* (Omar) *agg Elkhettar*, *Ghusman* (Othman) *ag Ghuffāna*, *Ghaliyo* (Ali) *ag Bitalib* ; on y nomme aussi *Fadimata* (Fatima) sa fille et *Bilal* son serviteur et beaucoup d'autres dont les noms reviennent fréquemment. Ce poème décrit les nombreux et longs voyages du Prophète vers les cieux et rappelle les tâches qu'accomplit chacun de ses compagnons. On y explique comment le Prophète a pu obtenir le pardon de Dieu pour sauver son peuple le jour de la Résurrection. Ce poème finit comme tous les autres par plusieurs formules de serments dont les plus fréquentes sont les suivantes.

*Elbarakat-net fell-anāgh. Issorāf-anāy-du Mess-ina*

“ Que sa bénédiction soit sur nous ” ! Que Dieu nous absolve

*dāy əlbarakat n Ānnabi Muxämmäd wa salama.*

par la grâce du Prophète Mohammed, le Salut sur lui!

*Issorāf-anāy Mess-ina ibəkkaḍān-nānāy,*

Que Dieu absolve nos péchés

*ya Allahu ya Rabbi, dāy əlbarakat ən təmmal n Ānnabi Muxämmäd*

ô Seigneur notre Maître, par la grâce des louanges du Prophète Mohammed,

*salla Lāhu y aleykum wa salama. Amin!*

et par sa miséricorde. Qu'il en soit ainsi »!

*ta n Mudalxej* « Celle de Mudalkhej » que le Prophète Mohammed a ressuscité pour un instant, vêtu de sa meilleure tenue afin que puisse le contempler Ghaysha, fille de Abubakrin et femme du Prophète : celle-ci se plaignait de n'avoir jamais vu ce bel homme dont on ne cessait de parler (motif touarègue). Ici, on aborde le thème de la beauté incomparable du Prophète : l'esthétique masculine se manifestant par les couleurs resplendissantes et le magnifique jeu de faisceaux lumineux mettant en valeur les éléments qui constituent les canons de la beauté masculine (traits de visage, tenues vestimentaires...), motifs de la littérature arabe qui n'ont pas d'équivalents dans la culture touarègue où le visage masculin est invisible par le voilage. Cette poésie fait intervenir de nombreux personnages humains

de l'entourage du Prophète, sa femme, sa fille, des hommes tels que Mudalkhej et son serviteur Bilal... De même que le Prophète a fait un miracle en ressuscitant Mudalkhej de même il fit s'envoler la pintade totalement desséchée, thème au centre du poème appelé *ta n täylalt* «Celle de la pintade» morte depuis fort longtemps. Il s'agit de la double métaphore de la loyauté au cœur de chacun des intervenants qui, en explicitant leurs désirs profonds - *s awa ihân iman* «avec ce qui est dans le coeur» - participent à la renaissance de l'oiseau par la grâce du Prophète. On perçoit alors la force et le pouvoir de la sincérité réelle quel que soit le statut de son auteur, noble ou serviteur.

*ta dāy issorāf i Baghirun*, «Celle dans laquelle son pardon bénit Baghirun» (1997), le dromadaire maltraité par des Infidèles arabes. Il s'agit d'un long poème de 278 vers qui traite du combat dont Baghirun est la cause. Ce combat finit par la défaite des Infidèles (non-musulmans) et permet ainsi à ce dromadaire-étalon, de recouvrer la liberté. On retrouve dans ce récit poétique le thème du courage, de la bravoure allant jusqu'au sacrifice suprême afin de défendre une cause juste : c'est la noblesse du cœur et la piété qui illustrent ou mettent en exergue le thème du bienfaiteur délivrant des malheurs.

*ta n iba* «Celle de la mort» : ce poème de plus de 72 vers selon les versions est appelé aussi *egan* «guerre» ou encore *La ilaha ill Alla* «il n'y a de Dieu que Dieu». Il décrit l'arrivée de la mort qui peut survenir sans qu'on y pense. On court de-ci de-là et subitement on est réduit à un simple cadavre. On est alors entouré par les siens et les troupeaux d'animaux. Le poème présente tout ce qui se passe à ce moment-là et compare cette situation à la guerre et ses conséquences. On y décrit le corps après la mort et l'Au-delà. C'est encore le thème de la vie et de son inéluctable fin à laquelle nul ne saurait échapper même si, généralement, on ne s'en préoccupe pas.

*ta n tämattant n Musa* «Celle de la mort de Moïse», ce poème de plus de cent vers, quelle qu'en soit la version touarègue, revient sur le thème de la mort à laquelle nul ne peut échapper, y compris Moïse. Le récit très émouvant nous décrit en détail comment le Messenger de Dieu, *Uzrahil*, «l'Ange Gabriel», parvient à prendre l'âme de Moïse en dépit de son célèbre statut. En effet, il se dégage de cette longue litanie que l'Envoyé de notre Seigneur ne peut repartir sans avoir accompli la mission divine : c'est l'appel du Créateur auquel tout Vivant, mortel par essence, se doit de répondre pour sa Grâce et son Amour. La piété recommande la soumission au Seigneur. C'est dans la dévotion de ce récit que finit toute séance liturgique de *temmal*. Puis chacun souhaite que Dieu bénisse toute la foule.

### Rhétorique et versification

Les thèmes déjà évoqués sont traités soit de façon réaliste soit sous forme de métaphores filées et par d'autres figures renvoyant aux caractéristiques de la vie pastorale et de la société touarègue, toujours dans le droit-fil de l'inspiration coranique précédemment interprétés par les rhétoriciens arabes.

Mais, dans *Ta n Mudalkhej*, on vient de voir que les canons de l'esthétique masculine exhibés ne le sont généralement pas dans la société touarègue : le visage des hommes est caché et ne se décrit pas, les couleurs vestimentaires sont sobres - blanc associé à noir-indigo et bleu.

Les textes sur la «Mort de Moïse» (Aghali-Zakara 1981) et le poème de *Baghirun* (Aghali-Zakara 1997) en sont de bons exemples : dans celui-ci, Baghirun est le chameau-étalon, figurant en tête dans la hiérarchie animale touarègue, ayant plus de valeur que «cent chamelles» promises à la reproduction - valorisation hyperbolique. Il est aussi le symbole de toute créature qui, hors de la Communauté musulmane, est asservie et martyrisée ;



l'abolition par le combat de la souffrance et la délivrance représentent le salut et l'appartenance à la communauté prophétique ; les motifs rhétoriques des blessures du pelage et de sa restauration miraculeuse ainsi que la taille de la bosse redevenue prospère sont autant de représentations majeures chez un peuple de pasteurs.

A cette apologie de la Communauté musulmane libératrice, thème principal de la *təmmal*, apparaît en second et à la fin du poème sa motivation étiologique expliquant l'origine du mufler fendu du camélidé. À l'imitation du Prophète et de Fadimata qui riaient pour se réjouir de la victoire sur les Infidèles, Baghirun s'est mis à rire :

<i>išammašmaš Muxämmäd</i>	Mohammad se mit à sourire
<i>təḍza Fadimata</i>	Fadimata éclata de rire
.....	
<i>den za iḍza Bayirun</i>	alors Baghirun se mit à rire
<i>har izzərrät imi-nnes</i>	au point que sa bouche se déchira

Autres signes d'adaptation au contexte touarègue : *Fadimata* (Fatima), fille du Prophète, est invitée à élaborer sa coiffure faite de multiples petites nattes dont l'agencement délicat, *alataf*, était le fait des femmes qui se paraient avant le départ des guerriers au combat – autre motif touarègue, la chevelure parée est faite pour être vue ; son chameau avancé est équipé de la selle spéciale des femmes, la *təxawit*.

Un autre type de *təmmal* est celui dont la composition s'apparente aux litanies quand elles sont une succession de prières courtes, invocations répétitives à Dieu, à son Envoyé et aux Saints. Les poèmes se présentent sous forme de vers en séquence ou sous forme de strophes de trois ou quatre vers, avec ou sans vers intercalaire, récurrent et uniforme. Le jeu des assonances et/ou des allitérations se trouve en fin de vers et à l'hémistiche.

Dans la droite ligne de l'orthodoxie musulmane, les Touareg lettrés en arabe et dans les livres sacrés, *inəsləmān*, considèrent souvent la poésie comme impie, à laquelle ils associent les *tifnagh*, *akatab n Iblis*, «l'écriture du Diable. Les *tifnagh* font partie des jeux libertins et la mention d'*Iblis* est à la fois l'évocation de l'ange déchu et celui qui induit en tentation dans *tāra n Iblis*, «l'amour illicite». En ce sens, la poésie est celle qui traite des connivences amoureuses, même si les poèmes commencent et finissent souvent par des litanies appelant à la protection de Dieu et de son Prophète.

Les *təmmal*, louanges à Dieu et à ses Envoyés, n'ont pas fait l'objet, jusqu'à présent, de recensions et d'études telles celles que j'ai publiées sur *Baghirun* et la *Mort de Moïse*.

Notons que «la parole poétique et la parole coranique ont quelque mal à cohabiter» (Casajus 2000 : 165) et pourtant, les poèmes de louanges religieuses sont très appréciés. Leur connaissance, il est vrai, varie selon les confédérations et les catégories sociales.

On peut retenir la formulation du même auteur sur la poésie inspirée par le silence et ses tourments (id. 1989 : 284-297) : « Née du silence et de la solitude, arrachée aux forces obscures qui menacent de toutes parts la parole des hommes, la poésie est sans doute la contribution spécifique des Touareg au patrimoine culturel des pays où ils vivent aujourd'hui, et même à la littérature universelle». (id. 2000 : 170).

## 5 - poésie et écriture

Il est donc avéré que la poésie et l'écriture sont condamnées par les plus sectaires même si, appartenant aux mêmes groupes que les usagers, ils en sont tout de même partie prenante.

Je retiens deux exemples illustrant ce lien entre les *tifinagh* - caractères de l'écriture des Touareg - et la poésie. En effet, on retrouve cette interaction *tifinagh*-poésie dans les énoncés mnémotechniques servant de supports didactiques dans l'apprentissage des signes de cet alphabet. Les signes absents sont appris à part. Quelle soit la variante régionale ou linguistique, le premier énoncé mnémotechnique simple, est composé de trois vers.

ⵏ ⵉ ⵏ ⵏ : ⵍ ⵏ : ⵉ ⵏ

*Fademata wəlat Awadis*

Fademata fille d'Awadis

ⵍ ⵏ ⵉ ⵏ : ⵏ ⵏ ⵏ : ⵉ ⵏ

*elam-nes wər itətwadis*

sa peau on ne la touche pas

+ ⵏ ⵍ ⵏ ⵉ ⵏ ⵏ ⵏ : ⵉ ⵏ ⵉ ⵏ ⵏ ⵏ

*taggalt-nes mərəw yəsən əd sədis*

sa dot est de seize chevaux

Le second est un texte rare qui unit les deux : c'est une randonnée, poème d'apprentissage des *tifinagh* recueilli dans l'Adrar malien. Le texte est constitué de 13 distiques comportant chacun un énoncé assertif puis une formule elliptiquement contradictoire selon un processus syntaxique et sémantique qui construit des parallélismes et des oppositions d'enchaînements tropiques (Drouin 1999 : 31- 60 ; v. aussi Aghali-Zakara 2010 : 507-509). Quatre vers illustrent ce genre poétique :

**1a** + ⵏ ⵏ ⵉ ⵏ ⵏ ⵏ ⵏ

*tas denhe damet*

la vache là-bas est de couleur gazelle

**b** + ⵏ ⵏ ⵏ ⵏ ⵏ ⵏ ⵏ

*taddamat a damen edam*

la couleur gazelle, c'est le fait de la gazelle

**2a** ⵏ ⵏ ⵏ ⵏ ⵏ ⵏ

*edam azzal a t-ihân*

le propre de la gazelle, c'est la course

**b** ⵏ ⵏ ⵏ ⵏ ⵏ ⵏ ⵏ

*azzal ihâ i-n-goyba*

la course, c'est le fait de l'antilope

Ces enchaînements identifiant des référents constituent un support didactique à l'apprentissage des signes *tifinagh* : savoir écrire les vers c'est avoir appris tous les signes sauf quelques-uns qui sont appris séparément. D'un point de vue didactique, l'association sons et signes n'est pas fortuite : les deux premiers vers, par exemple, accumulent /d/ et /m/ de la racine *DM* engendrant quatre occurrences grammaticalement et syntaxiquement différenciées : *damet*, *damen*, *taddamat*, *edam*. Les redondances phoniques, tout au long du poème, ont une fonction pédagogique par répétition et association sémantique et graphique, les occurrences dérivant l'une de l'autre et constituant une méthode semi-globale d'apprentissage.

Les structures stylistiques et syntaxiques associées à des thèmes et motifs socio-culturels constituent une combinatoire graphématique par le jeu des récurrences.

On retiendra l'identification de ce procédé de composition, par un jeu de parallélismes, telle que l'a établie P. Galand-Pernet, le caractérisant comme «schème-grille» qui est un cadre syntaxique d'opposition de deux éléments affirmés incompatibles et porteurs de sens. Dans cette structure syntaxique à invariants peuvent se loger des variants de vocabulaire (Galand-Pernet 1998 : 208).

La «chute» du poème est l'évocation du tombeau et de la mort, réalité humaine et valeur religieuse, légitimant poésie et écriture :

**13 a** +::8 ++::8 #:··

*atuwəyaš ititwəyiš azəkka* creuser, c'est le tombeau qu'on creuse

**b** #:·· I O E □ ⊙

*azəkka farad a imôš* le tombeau, c'est l'obligation religieuse.

Il existe aussi une formule mnémotechnique versifiée connue dans toutes les régions touarègues, avec des variantes lexicales, qui contient presque tous les signes et servent communément à leur apprentissage dès l'enfance.

Les *tifnagh* apparaissent dans certains poèmes servant à épeler le nom dissimulé d'une femme, procédé connu aussi dans des poèmes kabyles et marocains.

<i>Lherf iw idda yef lfa</i>	Mon poème prélude en F
<i>d tta s lxifda</i>	Puis vient T suivi de I
<i>s lmim a-yegga yism is</i>	M clôt son nom

Le nom de la belle est *Faṭima*.

(Mammeri 1969 : n°105 : 242- 43; v. aussi le même dans Boulifa 1904 : n°76 : 100).

Un autre procédé est celui qu'on relève dans *Recueil de poèmes chleuhs* (Galand-Pernet 1972 : 128-131; n. 293-298), où le poème n° 38 est composé de vers illustrant chacune des lettres de l'alphabet arabe, pour chanter les louanges de l'aimée. Chaque vers est «l'illustration sonore» de la lettre citée par procédé allitératif avec «reprise du nom ou d'une partie du nom de la lettre», comme l'explique l'éditeur, nom dont le vocalisme ne correspond pas à celui de l'énoncé arabe mais à la réalisation propre aux Berbères du Maroc méridional (v. Galand-Pernet 1993 : 129) :

v. 11 *ad iniy dal : dduliy i bab l lmuḥibt*  
«Disons *dal* : devant mon aimée je suis lâche»

v. 12 *ad iniy ri : riy nit, a winu, jmil nnk*  
«Disons *ri* : je ne désire rien, ô mon aimée, que tes bontés».

Le fonctionnement est différent en kabyle et en chleuh où les lettres ne renvoient pas à des graphèmes mais à des phenèmes.

En touarègue :

*nāk da əstangālaq-qāt s əqqa : as das-təga ešša*

Je parle d'elle en énigmes par un Eqqa ; quand tu lui ajoutes un Echche

*tizār-as tərəqqemt, dəffər-əs təga etta*

place devant lui une voyelle et après lui place un Etta

(Mohamed/Prasse 1989-1990 : 228 et 349 v. 68-69)

Le nom à trouver est Ghaychatu, le /ɣ/ et sa tension /q/ ont une graphie proche en *tifinagh* et sont souvent confondus. Classiquement ne sont évoquées que les consonnes puisque les voyelles, sauf exception, ne sont pas écrites.

Cette approche didactique par le truchement ludique se révèle aussi dans divers autres genres littéraires.

## 6 - Poésie et musique traditionnelle ou moderne.

Poésie et musique traditionnelle ou moderne sont souvent indissociables. Dans la tradition ancestrale l'*imžad* est souvent accompagné de poèmes chantés, il en est de même du *tendé*, de la *tahardant* traditionnelle jouée par des *aggutān* «guitaristes coutumiers» faisant partie des *inadān/inhadān* «artisans touarègues». A ce dernier instrument musical traditionnel s'est ajoutée la *tahardant* moderne des principaux groupes artistiques touarègues qui véhiculent des thèmes classiques de la vie traditionnelle et contemporaine en y intégrant des thèmes nouveaux. Certains sont politiquement très engagés dans la défense de l'identité touarègue dont ils se considèrent comme les vrais ambassadeurs à travers le monde par le biais de leurs orchestres transcendant frontières et continents.

La musique touarègue est née de cette riche association complémentaire où la poésie et les nouveaux instruments musicaux sont en constante interaction pour nous transporter dans une ambiance féérique. La diversité des poèmes chantés lors des multiples concerts reflète la richesse de cette complémentarité que les principaux groupes artistiques touaregs explorent et explicitent avec talent et une créativité permanente.

\*

En guise de conclusion, on constate une évolution dynamique dans ce domaine poétique. En effet, la production orale se poursuit parallèlement aux publications de plus en plus nombreuses concernant la poésie classique et les chants. Seule la poésie hagiographique, *temmal*, demeure confinée dans la tradition orale de nombreux groupes touarègues et ne connaît que de rares productions écrites.

Associée à la musique et à divers ensembles instrumentaux à percussion et à corde, la poésie chantée participe de façon dynamique à une revivification culturelle du monde touareg.

Paris 12 02 2012

## Références bibliographiques

- AGHALI-ZAKARA, M., 1978, «Langage en contact : touareg et hawsa - Poème nigérien en louange à Nasbun», *Littérature Orale Arabo-Berbère (LOAB)* 9, CNRS/EHESS, Paris: 141-146.
- 1981, «La mort de Moïse : poème berbère en touareg», *LOAB* 12, CNRS/EHESS, Paris : 41-57.
- 1997, «Louange au Prophète - Baghirun, poème étiologique en berbère (touareg), *LOAB* 25, CNRS/EHESS, Paris : 231-263.
- 2006, «Temmal – Poèmes religieux en touareg – Eléments d'inventaires», *Studi maghrebini*, vol. IV, Napoli : 1-14.
- 2007, «Le fait religieux et les croyances populaires – Etre musulman au Maghreb et au Sahel», *Osmose ethno-culturelle en Méditerranée, Actes du Colloque organisé à Mahdia 26-29 juil. 2003, Univ. de Tunis* : 13-26.
2010. *L'identité touarègue – Unité et diversité d'un peuple berbère. Thèse d'Etat Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Paris.*
- AGHALI-ZAKARA, M., DROUIN, J., 1979, *Traditions touarègues nigériennes*, L'Harmattan, Paris.
- AGHALI-ZAKARA, M., GALAND-PERNET, P., 1977, «Disette et dignité - Un poème nigérien en berbère», *LOAB* 8, CNRS/EHESS, Paris : 174-205
- AHMED, I., 1982, *The content and form of Tuareg Oral Poetry in the Azawagh*, thèse PHD, Zaria, Nigéria,.
- ALAWJALI, Gh., PRASSE, K.-G., 1975, *Histoire des Kel Deneg*, Akademisk Forlag, Copenhague.
- ALABAKA, M., CASAJUS, D., 1992, *Poésies et chants touaregs de l'Ayr*, Awal/L'Harmattan.
- ALOJALY, Gh. ag et PRASSE, K.G., 1975, *Histoire des Kel-Deneg*, Akademisk Forlag, Copenhague.
- AUGIER, R., 2001, *Imzad*, *Encyclopédie Berbère XXIV* : 3709-3710.
- BASSET, R., 1927, *1001 contes, récits et légendes arabes*, Paris t. III : 67-89.
- BELALIMAT, N., 1996a, «Le chant des Fauves. Poésies chantées de la résistance touarègue contemporaine. Essai d'interprétation». *Mémoire de maîtrise, Université Paris X- Nanterre*, 2t., 1 disquette, 151 et 61 p.
- 1996b, « Le rapport à l'histoire dans les chants de lutte de la résistance touarègue contemporaine », *Touaregs et autres Sahariens entre plusieurs mondes*, H. Claudot-Hawad (éd.), *Cahiers de l'IREMAM* : 155-168.
- 2003, « Qui sait chanter sur cette chanson, nous lui donnerons la cadence - Musique, poésie et politique chez les Touaregs », *Terrain* 4 : 103-120.
- 2008, «Introduction», *Ishumar - musique touarègue de résistance - Le chant des fauves. CD collection des musiques du Sahara.*
- BOREL, F., 2002, *Niger-Musique des Touaregs. vol. 1 Azawagh ; vol. 2 In Gall - LC 3370-UDE-CD 1105 et 1106 - Archives sonores Musée de Neuchâtel. Switzerland.*
- BOULIFA, S. 1904, *Recueil de poésies kabyles*, Alger: rééd. T. Yacine, Paris Awal, 1990
- CASAJUS, D., 1989 : «Le poète et le silence». *Graines de parole - Puissance du verbe et traditions orales - Ecrits pour G. Calame-Griaule*, Paris, CNRS : 283-297.
- 1998, «Art poétique et art de la guerre dans l'ancien monde touareg», *L'Homme* 146, Paris : 143-164.
- 2000, *Gens de parole, La Découverte*, Paris : 113-138.
- CASTELLI GATTINARA G. C., 1992, *I Tuareg attraverso la loro poesia orale*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 757p.
- CHAKER, S., 1978, «Deux poèmes touaregs de l'Ahaggar», *LOAB* 9, CNRS/EHESS, Paris: 147-151.
- CLAUDOT-HAWAD, H., HAWAD, H., 2006, *Poésies touarègues pour le XXI<sup>e</sup>s. Rencontres Furigraphiques- Portique nomade, Agadez. CD Amara CD-01/1.*
- DROUIN, J., 1978, «Interférences touarègues-haoussa dans l'Azawagh nigérien», *LOAB* 9, CNRS/EHESS, Paris : 125-139.
- 1981, «Iblis, tentateur et séducteur dans des poèmes touaregs nigériens», *Bull. des Etudes Africaines de l'INALCO*, 2, Paris : 107-116.

- 1982, «*Dame vérité parée des atours de la fable - Raillerie touarègue*», *LOAB 13*, CNRS/EHESS, Paris : 19-31.
- 1992, «*Amour, poésie et onirisme chez les Touaregs*», *Amour, phantasmes, et Sociétés en Afrique du Nord et au Sahara* T.Yacine (éd.), Paris, L'Harmattan-Awal : 173-188.
- DUCROT, O., SCHAEFFER, J.-M., 1999 (1972), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil,
- ECO, U, 1985 (1979), *Lector in fabula – Le rôle du lecteur; Le livre de poche*, Paris.
- ELMELIK, H. ag et MOHAMED-RISSA, M. ag, 1979, «*La satire dans la poésie tamasheq (Kidal)*», *Mémoire de l'ENS, Bamako*.
- 1982, «*Présentation de quelques poèmes tamasheq de la région de Kidal*», *Mémoire de l'ENS, Bamako*.
- Fichier de Documentation Berbère (FDB) n°80.*, 1963. *L'histoire de Joseph. Un poème hagiographique*, Fort national, Algérie.
- FOUCAULD, Ch. de, 1925, *Poésies touarègues, dialecte de l'Ahaggar*, 2 vol., Leroux.
- 1952, *Dictionnaire touareg-français – dialecte de l'Ahaggar*, Imp. Nle, 4 vol.
- GALAND, L., 1980, «*Le rezzou dans la poésie traditionnelle de l'Ahaggar*», *Atti della Settimana Internazionale di Studi Mediterranei Mediaevali e Moderni, Cagliari*, 1979 : 97-111.
- 1981, «*Le campement dans la poésie traditionnelle de l'Ahaggar*», *Itinérances... en pays peul et ailleurs. Mélanges à la mémoire de Pierre-François Lacroix*, Société des Africanistes, t. 2 : 53-60.
- 2010, *Regards sur le berbère*, *Centro studi camito-semetici di Milano*.
- GALAND-PERNET. P., *poèmes chleuhs 1972 Recueil de poèmes chleuhs – I chants de trouveurs*, Klincksieck.
- 1993, «*La lettre dans la thématique de quelques poèmes berbères*», *Almogaren XXIII 1992*, Hallein : 127-137.
- 1975, «*Poésies berbères*», in «*Littérature populaire et société*», *Annuaire de l'Afrique du Nord XII 1973* : 269-264.
- 1978, «*Images et image de la femme dans les poésies touarègues de l'Ahaggar*», *LOAB 9*, CNRS/EHESS, Paris: 5-52 (Hommage à Germaine Tillion).
- 1979, «*Les poètes touaregs*», *Revue des Etudes Islamiques XLVII/2* : 209-223.
- 1998, *Littératures berbères – Des voix des lettres*, PUF, Paris.
- 2000, «*Poésies touarègues, poésies de 'convenance'*», *Etudes berbères et chamito-démittiques, Mél. offerts à K.-G. Prasse, Peters, Louvain* : 203-221.
- JOUIN, J., 1971-1972, «*La mort de Moïse, poème en arabe dialectal marocain*», *LOAB 5* : 153-159.
- KERGOAT, L., 1979, «*Les poètes touaregs*», *Revue des Etudes Islamiques XLVII/2* : 209-223
- KLUTE, G.;, «*2006 La 'poésie de la révolte' sur cassette audio*», *Etudes berbères – Le Nom, le Pronom et autres articles, s/ dir. D. ibriszimow, R. Vassen, H. Sroomer; Köln* : 153-166.
- LANFRY, J., 1968-1973, *Ghadamès. Étude linguistique et ethnographique*, 2 t., *Fichier de Documentation Berbère, Fort national, Algérie*.
- MAMMERI, M., 1969, *Les Isefra de Si Mohand*, Maspéro.
- MECHERI-SAADA, N., 1994, *Musique touarègue de l'Ahaggar (sud algérien)*, L'Harmattan, Paris.
- MOHAMED, Gh. et PRASSE, K.-G, 1989-1990, *Poèmes touaregs de l'Ayr*, Copenhague, Akademisk Forlag, 2 vol
- MOKHAMED-RHISSA, M. ag, 1979, *Poésies tamashek du Mali*, *Mémoire de l'ENS, Bamako*.
- NICOLAS, F., 1944, *Folklore touareg . Poésies et chansons de l'Azawarh*, *Bulletin de l'IFAN 6* : 1 - 463.
- PRASSE, K. G., 1972-1974, *Manuel de grammaire touarègue (tahaggart)*, I-III : *Phonétique, écriture, pronom*, Copenhague, Akademisk Forlag.
- PRASSE, K. G., ALOJALY, Gh., MOHAMED, Gh., 2003, *Dictionnaire touareg-français (Niger)*, 2 vol. Université de Copenhague.
- RIFFATERRE, M., 1979, *La production du texte*, Paris, Seuil.

**Abstract****POESIE ET IDENTITE****LES DIVERS GENRES POETIQUES TOUAREGUES**

Récitée ou chantée, la poésie touarègue classique est celle qui est la plus répandue, celle de la vie quotidienne dont l'abondante production donne lieu à de nombreux travaux depuis 1920. Ces poésies, *tisiway* ou *shisiway /cisiway*, selon les variantes dialectales, comportent plusieurs types.

Produites dans toute la communauté touarègue au cours de circonstances festives et ludiques, les *tisiway* évoquent les multiples thèmes de la vie nomade ou pastorale. On y remémore les jours heureux, les saisons d'abondance aux pâturages plantureux ; les calamités naturelles, maladies, disettes, sécheresses implacables... ; mais aussi des thèmes récurrents comme l'amour, le combat, la guerre, les grands faits historiques, les multiples mutations de la société et de la vie contemporaine.

On distingue donc, sans que les catégories soient étanches : la poésie épique et guerrière, la poésie galante qui lui est souvent liée, la poésie satirique, *təsawit n əbayak*, la poésie religieuse, *təmmal*, poésie hagiographique sur les Dits et Faits du Prophète.

A signaler aussi des « formes courtes » composées de distiques, de tercets, de quatrains, de sizains ou de dizains, ainsi que des poésies mnémotechniques relevant du ludique qui sont récitées lors de séances récréatives.

## Des poètes-chanteurs « traditionnels » aux guitaristes actuels, qu'en est-il de l'art poétique et musical touareg au Niger ?

### BIOGRAPHIE

*Anouck Guenton est musicienne et chercheuse, diplômée d'un master recherche en ethnomusicologie (Université de Montréal) et en anthropologie sociale (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales). Elle est partie au Niger en 2009 à la rencontre des acteurs de la musique touarègue, en portant un regard analytique sur la place que détient cette musique au sein de la scène locale touarègue actuelle. Des discours intentionnels aux procédés musicaux mis en place par les musiciens dans leurs compositions, son travail analyse le processus de singularisation d'une musique contemporaine moderne et les impacts que cette recherche de singularité esthétique produit, tant au niveau poétique qu'esthétique, sur ses acteurs. Elle a participé en 2010 à la rédaction du livret de l'album « Agamgam 2004 », du guitariste nigérien Bambino, produit par le label Reaktion et elle a pris part à l'émission radiophonique Imidiwan en février 2011 sur la webradio algérienne Radio Dzair.*

### Publication

2012 *Musique touarègue : du symbolisme politique à une singularisation esthétique*, L'Harmattan, Paris, 274p.

### COMMUNICATION

#### Introduction

L'objet de mes propos est de porter un regard sur la représentation actuelle de l'art poétique et musical touareg sur la scène locale au Niger, en analysant sa mise en pratique et ses différentes conceptions théoriques au travers des discours, des intentions et des procédés compositionnels et performanciers<sup>1</sup> de ses producteurs, les guitaristes actuels et les poètes-chanteurs « traditionnels ». Lorsque je suis partie au Niger en 2009, je souhaitais appréhender la place que la musique guitaristique touarègue (communément appelée *ishumar*) détient sur la scène locale touarègue nigérienne. Or c'est en analysant les intentions des guitaristes dans le processus de fabrication de leur musique, que je me suis confrontée à la poésie, étroitement liée à la musique, et à ses différents modes de pensée. S'il est indéniable que la poésie est au cœur du processus de création musicale, elle ne représente pas pour autant les mêmes enjeux pour les poètes-chanteurs « traditionnels » que pour les guitaristes actuels.

#### La musique guitaristique touarègue actuelle nigérienne

Quelle place cette musique détient-elle aujourd'hui au sein de la société touarègue

*1- Voir à ce propos l'article de M. Desroches (2008) qui, par une analyse performancielle de la tradition orale du conte Krik-Krak aux Antilles françaises, met en exergue l'ensemble des procédés performanciers inhérents à cette pratique (dramatisation du récit, le recours à des onomatopées, l'interaction avec l'auditoire, les interventions autoritaires, les interludes chantés, les inversions phoniques...etc.). C'est l'ensemble de ces procédés qui permet de caractériser une performance, et c'est grâce à l'analyse performancielle que M. Desroches a pu révéler la signature singulière du conteur qu'une analyse syntaxique n'aurait pu voir. Nous devons au musicologue Serge Lacasse (2006) la proposition de l'adjectif « performanciel » qu'il intégrera systématiquement dans ses l'analyse de la musique populaire enregistrée. S. Lacasse a lui-même emprunté le terme au philosophe Gérard Genette (1994).*



nigérienne et que représente-t-elle ? Il semble qu'elle ne corresponde pas à une seule et même entité nommée « musique touarègue » mais à différents niveaux de représentativité et de pratique, découlant d'une même source à teneur touarègue, le répertoire poétique chanté associé au tendé. Dans les années 1980, ce répertoire « traditionnel » fut revitalisé par l'intermédiaire de la guitare, créant un premier niveau de représentativité de la musique touarègue, la musique *ishumar* d'origine. En ayant émergé au sein du mouvement de lutte armée, elle est devenue la voix de la revendication politique et du changement d'ordre identitaire. Pratiquée dans un cadre informel et anonyme, dans la mesure où si les auteurs étaient connus de tous, ils n'étaient pas pour autant mis en exergue, cette musique puisait sa force dans le contenu sémantique de ses textes. Elle était alors conçue comme un outil de sensibilisation et de mobilisation, jouant un rôle de médiation directe entre les combattants et la communauté touarègue. Aucune caractéristique musicale d'ordre esthétique ou stylistique ne devait être mise en valeur, de manière à ne pas créer d'interférences pouvant atténuer la portée militante des messages contenus dans ces chants.

À l'issue des accords de paix, cette musique prit la voie de la commercialisation en intégrant les processus et les réseaux marchands de la World Music sur la scène internationale. Elle devint alors représentative de la société touarègue urbaine, en sortant de son contexte de création informel et clandestin pour être performée sur scène dans le cadre de la réconciliation nationale. Il s'agit donc d'un second niveau de représentativité, cette musique n'étant plus l'expression de la résistance mais celle de l'être touareg moderne devenu artiste.

Du fait de l'émergence de ce nouveau statut social d'artiste musicien professionnel, les différents niveaux de représentativité de la musique touarègue vont se multiplier suivant les aspirations et les intentions de ceux qui la produisent. Si ces nouvelles orientations musicales sont pour le moins divergentes, elles se rassemblent sur un point : leur désengagement vis-à-vis des faits politiques survenus au cours de ces dernières années. Au-delà de l'apport sémantique lié au cadre politique, il s'agit pour ces musiciens d'instaurer de nouveaux moyens expressifs axés sur de nouvelles formes de pensée, de pratique et d'écoute musicale (Desroches, 2008 : 215).

Les musiciens cherchent donc à faire valoir leurs démarches stylistiques singulières en engageant la musique touarègue sur de nouvelles voies esthétiques. Cependant, cette nouvelle perspective prend deux directions opposées. La première approche, soutenue par les musiciens Kudede<sup>2</sup> et Arudeyni Ismaguil<sup>3</sup>, propose d'élargir le champ esthétique de la musique tout en renforçant la valeur intrinsèque de celle-ci. Par conséquent, les procédés musicaux, que ces deux musiciens mettent en place dans le cadre de leurs compositions, doivent aller dans le sens de la culture en valorisant les principes qui la sous-tendent. A l'inverse, la jeune génération, dont les musiciens Bambino<sup>4</sup> et Mdou<sup>5</sup> sont les précurseurs, souhaite se départir de l'approche culturelle de la musique en tendant vers un nouveau

2- Kudede, décédé le 28 octobre 2012, était originaire d'Arlit et vivait à Niamey. Il a un tant que guitariste enregistré trois albums dont deux en solo.

3- Arudeyni Ismaguil est originaire de Bankilaré à l'ouest de Niamey mais a grandi et vit actuellement à Niamey. Il est bassiste et guitariste et fait parti du groupe mixte (mi-touaregs mi-peuls Woodabé) Kel Guefan (ceux des dunes) depuis 2010.

3- De son vrai nom Omar Moctar, Bambino est un jeune guitariste originaire de la région d'Agadez. Son premier album, « Agamgam 2004 », fut enregistré en 2004 dans le cadre du tournage d'un film et produit en 2010 par le label Reaktion. Le deuxième, « Agadez », produit par le label Cumbancha en 2011, est la bande originale du documentaire « Agadez, la musique et la rébellion » produit par le réalisateur américain Ron Wyman et la société de production audiovisuelle Zero Gravity films. Une de ses chansons, « Imuhar », a été commercialisée dans la compilation « Ishumar » produite par le label Reaktion en 2008.

5- Le guitariste Mdou est originaire de l'Azawagh mais vit actuellement à Niamey. Il ne fait pas partie d'un groupe fixe mais il a composé son propre répertoire qu'il joue dans diverses occasions.

mode d'expression libéré de toutes contraintes d'ordre culturel.

Mais comment ces deux conceptions de la musique guitaristique touarègue, soutenues par ces quatre musiciens issus de la scène locale nigérienne, se positionnent-elles par rapport à l'art poétique ? Tentons d'appréhender à présent leurs positionnements respectifs par l'analyse de leurs intentions musicales et poétiques.

### **Héritiers de la musique *ishumar* d'origine**

#### ***Signature sonore singulière de Kudede***

Le guitariste Kudede développe sa stylistique au travers de différentes orientations. Celle qui semble la plus caractéristique de son jeu, repose sur une volonté de lier son approche guitaristique à son héritage culturel. Le musicien est reconnu, tant au niveau local qu'international, par sa faculté à incorporer et reproduire dans le jeu et la rythmique de la guitare, des éléments sonores caractéristiques d'instruments « traditionnels » touaregs comme le *tendé* (tambour sur mortier), l'*assaqqalabo*<sup>6</sup> ou le *tehardent* (luth à trois cordes). Le fait de reproduire avec sa guitare les sons de ces trois instruments « traditionnels » lui permet de représenter sa culture et de se construire à travers elle.

Chaque note je la présente à un instrument. Dès que j'écoute le *tendé*, je prends un son dedans, avec le *tehardent* et l'*assaqqalabo* c'est pareil. Pour moi ça représente ma culture, c'est là-dedans que je suis né, on joue *tendé*, on joue *tehardent*, on joue *assaqqalabo*, c'est ce que je suis. Je voudrais que tout soit toujours présent dans mon rythme car c'est ce que j'ai connu depuis que je suis petit et je veux que ça reste. Dans toutes mes chansons et dans tous mes rythmes je cherche à les présenter. Ces instruments je ne les oublie pas, dans tout ce que je fais ils sont présents car je me construis à travers eux (Kudede, 2009).

Voici la transcription musicale d'un solo issue de la chanson « *Tekédda*<sup>7</sup> » où Kudede expose son style en incorporant dans le jeu et la rythmique de sa guitare certains éléments sonores caractéristiques appartenant à ces trois instruments « traditionnels » :

6- Instrument obtenu en renversant unealebasse dans une bassine remplie d'eau sur laquelle on frappe avec une sorte de gourdin.

7 - Produite par le label Taxila dans l'album « *Amghar-D'Ana* » en 2004.

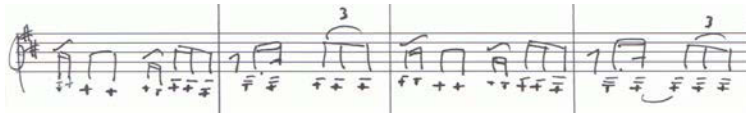
Handwritten musical score for three instruments: w.s., g.s., and a. The score is divided into four systems. The first system has a tempo marking  $\text{♩} = 83$ . The notation includes various rhythmic patterns and rests across the staves.

Voici à présent les différentes formules rythmiques de ces trois instruments, retranscrits pour le *tendé* et le *tehardent* dans le jeu de la guitare soliste :

*Assaqqalabo* :

Handwritten musical notation for the *Assaqqalabo* rhythm, showing a sequence of notes on a staff.

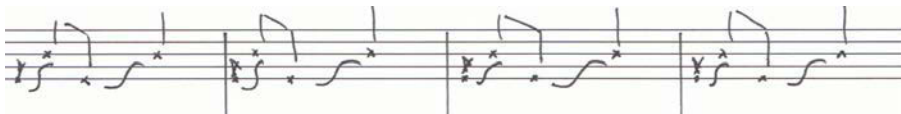
*Tendé* :



*Tehardent* :



*Cri vocal*<sup>8</sup> :



Par ailleurs, pour Kudede la musique doit être jouée doucement et lisiblement car le cœur de celle-ci réside dans la compréhension du texte. Le musicien se doit donc de mettre en place un certain nombre de procédés qui permettent d'accentuer cette primauté accordée au sens des mots poétiques. Par exemple le volume sonore doit être ajusté entre les parties vocales et instrumentales. Mais la mise en exergue de la compréhension du texte passe également par le traitement instrumental des différentes lignes mélodiques et rythmiques. En ce sens, la mélodie effectuée à la guitare doit suivre le chant de manière hétérophonique<sup>9</sup> en le soutenant sans le parasiter, car la perte de la valorisation du texte concourrait à détruire la musique touarègue :

<sup>8</sup> - Le jeu du tendé ou du tehardent s'accompagnent généralement de cris vocaux émis par les instrumentistes.

<sup>9</sup> - Superposition de différentes lignes mélodico-rythmiques qui développent et ornent une même cellule-source. Toutes les voix suivent le même profil mélodique sans qu'il en résulte un effet d'homophonie car chacune des voix développe un jeu d'ornementation et de variation différent où les sons se chevauchent et s'entremêlent.

Les artistes ils ne jouent pas bien, et pour moi, si on joue comme ça on est en train de dénaturer la culture touarègue. C'est du bruit seulement alors que la musique touarègue ce n'est pas ça, c'est des poésies bien composées qu'on doit écouter bien posé, la guitare doit jouer doucement, le son de la guitare ne doit pas dépasser la voix, on doit entendre ce que tu dis. Donc si on ne fait pas attention à tout ça, on détruit la musique touarègue (Kudede, 2009).

Voici la transcription musicale des quatre premiers vers de la chanson « Al.m-in <sup>10</sup> », ainsi que la transcription en *tamajaq* et la traduction en français de l'intégralité du texte, permettant d'illustrer ce procédé hétérophonique<sup>11</sup> :

Handwritten musical score for the song « Al.m-in ». The score is divided into two systems, each containing five staves: voice (v.), guitar (g.s.), guitar (g.a.), djembé (dj.), and bass (b.). The lyrics are written below the voice staff in tamajaq script and French translation. The tempo is marked as 95. The key signature has two sharps (F# and C#).

10- Produite par le label Taxila dans l'album « Alôm-in » en 2005 et reprise par le label Reaktion dans la compilation « Ishumar » en 2008.

11- Cette transcription musicale a été effectuée à partir d'un enregistrement que j'ai réalisé sur le terrain en septembre 2009.

*Alom-in*

Mon dromadaire

*Alom-in shikol ddr-i*

Mon dromadaire voyage avec moi

*Alom-in wazlat ddr-i*

Mon dromadaire voyage avec moi

*Tenere tdnacqu, tdnacqu imaran-net*

Le désert tue, il tue ceux qui l'aiment

*Tin dhanan tin-nu, Tin dhanan imdgla*

Tin-dhanan elle est à moi,

*Alom-in*

Mon dromadaire

*Taomt tedwa barar-net awara*

La chamelle vient le soir à son petit le chamelon

*Alom-in omeli*

Mon dromadaire étalon

*Takoba dn tazghayt ardsol ttleq-qu*

Epée de qualité, l'origine tu l'as

*Alom-in*

Mon dromadaire.<sup>12</sup>

<sup>12</sup>- Transcription et traduction effectuées par Christian Grandouiller.

### *Signature sonore singulière d'Arudeyni Ismaguil*

Pour le musicien Arudeyni Ismaguil, la musique est un médium privilégié à partir duquel il est possible de mettre en place l'idéologie de teshumara. En effet, ce principe de vie, dont l'objectif réside dans la recherche indéfectible de nouvelles possibilités permettant d'améliorer les conditions de vie des touaregs, peut se traduire au niveau musical. Arudeyni Ismaguil fonde sa conception de la musique au centre de cette préoccupation. Selon lui, la musique doit évoluer, en adéquation avec les aspirations des musiciens, afin de tendre vers des changements bénéfiques pour l'objet musical en lui-même, ses acteurs et la société au sein duquel il se développe. Par conséquent, il ne faut pas se contenter de reproduire la musique telle qu'elle a toujours été fabriquée, mais la refondre en profondeur en procédant à un travail créatif et innovant basé sur la notion d'arrangement. Pour les musiciens touareg, faire des arrangements consiste à reformuler la musique en proposant de nouvelles structures, en choisissant les instruments en fonction de leurs timbres et de leur possibilités techniques, en définissant leurs rôles, leurs combinaisons et leurs entrées, ainsi qu'en supprimant certains éléments ou en en valorisant d'autres par le biais de différents procédés. Cependant, pour correspondre à la démarche idéologique de teshumara, les arrangements doivent aller dans le sens de la culture, sans la dénaturer. Il s'agit d'arranger en faisant « évoluer la musique » et non de changer le sens et la nature de celle-ci :

Je veux arranger, pas changer. Par exemple pour les touareg c'est important d'entendre la voix seulement, surtout quand c'est une voix où tu entends une bonne poésie. Je suis sûr et certain que s'il y a un arrangement instrumental où tous les instruments s'arrêtent de jouer ensemble en laissant la voix chanter seule, si c'est une bonne poésie ça va être exceptionnel. Et je suis sûr que toute personne qui va entendre va apprécier cela. A chaque fois que je travaille mes chansons, je les travaille d'une manière qui puisse montrer mon rêve en tant que musicien touareg, celui de faire évoluer la musique touarègue. L'ancien est toujours là mais tu peux mettre du nouveau dedans. Aujourd'hui les gens pensent que si tu mets du nouveau c'est quelque chose qui n'est pas touareg. Alors que ce n'est pas ça, musicalement tu peux faire de la musique touarègue quelque chose qui peut évoluer, en ne sortant pas forcément du cadre rythmique et mélodique touareg. Tu peux rester dedans tout en évoluant (Arudeyni Ismaguil, 2009).

Pour Arudeyni Ismaguil, l'apport textuel et poétique prime sur la musicalité. Autrement dit, le processus compositionnel s'effectue en premier lieu par le texte en valorisant, dans un second temps, la portée sémantique de celui-ci par le support de la musique. Afin d'illustrer cette démarche, voici un exemple d'arrangement proposé par le musicien dans la chanson Amidinin composée en 2005. De manière à mettre en exergue la strophe poétique chantée de cette chanson, sans interférer sur la compréhension du texte, la partie vocale n'est pas doublée par la guitare soliste comme il est d'usage de le faire dans la musique touarègue. La guitare soliste sort donc du champ mélodique et devient rythmique en jouant sur les contre-temps en complémentarité avec la basse<sup>13</sup>. Arudeyni Ismaguil marque ainsi une rupture avec le principe hétérophonique sur lequel repose la musique touarègue. Pour souligner la valeur de la musique il faut donc mettre en exergue l'apport textuel en enlevant tous les éléments qui altèrent la ligne vocale, en pensant et construisant l'accompagnement instrumental qui entoure et soutient la poésie :

<sup>13</sup>- Notons que durant les parties instrumentales, la guitare soliste redevient le protagoniste principal du discours musical dédié à l'improvisation ornementale. La musique instrumentale est très importante car elle constitue, selon Arudeyni Ismaguil, « l'essence de la musique touarègue en étant la source et le support de l'élégance ».

Dans « Amidinin » il n'y a pas de mélodie jouée à la guitare. Quand tu chantes la mélodie, tu ne dois pas la jouer à la guitare. Il suffit qu'il y ait la basse qui harmonise. J'ai composé cette chanson spécialement dans ce cas, pour expliquer aux gens que la musique ne doit pas forcément jouer complètement ce que tu dis, il faudrait juste un accompagnement pour garder le tempo, c'est tout [...] Dans chaque culture, les gens font des choses qui ne sont pas forcément positives, mais comme il y a une chose qui est plus importante pour eux, et qui est là, alors ça suffit, comme la poésie, ce qu'on dit. C'est ça qu'est important, le reste on s'en fiche. Je trouve que si on veut faire de la musique touarègue, une musique vraiment qui a sa valeur, il faut éliminer toutes ces choses qui ternissent la principale qu'est la poésie. Et même les rythmes, il faut que ça soit élégant. Par exemple, tu veux faire un rythme à la guitare très élégant mais on ne peut pas entendre cette élégance parce que les gens sont en train de taper dans les mains et les musiciens jouent très fort, ça ne va pas (Arudeyni Ismaouil, 2009).

Voici la transcription musicale des deux premiers vers de la strophe chantée et la transcription en tamajaq ainsi que la traduction en français des paroles de cette chanson :

♩ = 87

v. 3i - nouz - djou - wagh dugh to - fect an - male um - tih - rag i - ghat 3i - nouz - djou -

g.s.

d.j.

b.

v. - wagh dugh to - fect an - male um - tih - rag i - ghat ad - dag - qa - lam tal - gat wa -

g.s.

d.j.

b.

v. - let um ti - fa i - ghat

g.s.

d.j.

b.



*Kayu tōglōgh amidinin, tōglōgh har faw*  
 Toi mon ami tu es parti, et cela pour toujours,  
*Attama wanin as ilkam ad namanhey*  
 Mon espoir c'est qu'un jour on se revoit  
*Zinouzjoumegh dagh tōfōrt ḍn-nak wartashrey iyyat*  
 Je me souviens très bien d'un de tes mots à propos d'une femme très belle  
*ḍddaqqalan talyat malat war tofa iyyat*  
 Dont aucune femme n'est plus belle qu'elle  
*As hitōnnōgh ad asharyagh y-azalafnak*  
 Tu m'avais dit de me préparer pour ton mariage avec elle  
*Tōrhey ad narti dagh asheryinet*  
 Tu veux qu'ensemble moi et toi nous le préparons  
*Mishan ḍmali a ilan tarna dja tanat-net*  
 Mais le destin qui a la puissance en a décidé autrement  
*Kayu tōglegh warhit-toyōgh ar inōzjana*  
 Tu es parti et tu ne m'as laissé que des pensées  
*Har bas ifhamagh addunnia wala tarhanin*  
 Et je ne retrouve plus l'amour dans ce monde<sup>14</sup>.

### Jeune génération

Contrairement à Kudede et à Arudeyni Ismaguil, les intentions de la jeune génération sont volontairement opposées à cette approche culturelle de la musique et aux règles de composition qui la sous-tendent. Si ces jeunes musiciens ressentent un attachement indéniable à leur culture, ils tendent également vers une autre façon de concevoir et de pratiquer la musique touarègue. Très prisée parmi la jeunesse touarègue, ils mettent en place de nouveaux procédés compositionnels et performanciels qui les démarquent de leurs prédécesseurs en incitant les auditeurs à adopter de nouvelles conduites d'écoute. Mais si cette nouvelle conception de la musique ne relève pas d'une démarche délibérée de perdre ou renier la référence, il s'avère que certains des procédés musicaux sur lesquels se forge cette nouvelle expression musicale sont en opposition avec les principes qui régissent la musique ishumar d'origine et par elle la musique « traditionnelle » touarègue.

#### *Signature sonore singulière de Bambino*

Bambino forge sa stylistique par son travail d'harmonisation. Il est reconnu par ses pairs pour sa connaissance et sa maîtrise des accords qu'il incorpore dans ses compositions de façon systématique<sup>15</sup>. Ce travail harmonique lui permet d'appréhender la musique touarègue sous un angle nouveau en élargissant le champ des expérimentations :

Voyons à présent comment s'illustre ce travail d'harmonisation en analysant l'introduction de la chanson « *In 'Tōdgagen*<sup>16</sup> :

14- Transcription et traduction effectuées par Arudeyni Ismaguil et revues par Christian Grandouiller.

15- Ce savoir-faire est d'autant plus rare que la musique touarègue se transmet usuellement par le support de l'oralité et du procédé d'imitation.

16- Produite par le label Reaktion dans l'album « Agamgam » en 2010, cette chanson a été initialement écrite par Kedou Ag Ossad et enregistrée par le groupe Terakaft dans l'album « Akh Issudar » produit par le label Tapsit en 2008. Bambino a donc adapté ce chant en proposant une nouvelle version.

Cette introduction, jouée par Bambino à la guitare acoustique soliste, repose sur deux procédés musicaux nouveaux, qui étaient jusqu'alors étrangers à la musique touarègue. D'une part, l'harmonisation et le travail de modulation qui en découle et d'autre part le mode de jeu semi-arpégé de la guitare. Voici la structure harmonique de l'introduction, chaque case étant équivalente à une mesure :

SiM	SiM	SiM	SiM	SiM	SiM	Sol#m
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-------

Sol#m	SiM	SiM/Do#m	Do#m	SiM	SiM	SiM/sol#m
-------	-----	----------	------	-----	-----	-----------

Cette introduction, jouée par Bambino à la guitare acoustique soliste, repose sur deux procédés musicaux nouveaux, qui étaient jusqu'alors étrangers à la musique touarègue. D'une part, l'harmonisation et le travail de modulation qui en découle et d'autre part le mode de jeu semi-arpégé de la guitare. Voici la structure harmonique de l'introduction, chaque case étant équivalente à une mesure :

Bambino ne se limite pas à l'exposition de cette seule séquence harmonique, la pièce étant entièrement construite sur la base de cet enchaînement harmonique. Durant la partie chantée, la guitare d'accompagnement assure la grille harmonique, tandis que la guitare soliste conserve son mode de jeu semi-arpéggé. Elle marque ainsi chaque modulation en jouant la sensible de chacune des nouvelles tonalités à l'aide d'une formule mélodico-rythmique descendante. A l'instar de la démarche stylistique d'Arudeyni Ismaguil, la guitare soliste ne double pas la voix. Elle assure une ligne mélodique indépendante, renforçant ainsi le principe harmonique au détriment de l'hétérophonie. Voici la transcription musicale de la partie chantée ainsi que la transcription en tamajaq et la traduction en français du texte :

*In'Tôdgagen wadan n amghar*

Celui d'In'Tôdgagen qui est le chef

*As d-ika anu wa In' Tôgôzal*

Quand il est venu vers le puits de In' Tôgôzal

*Adghagh yikus yiga dôs*

La montagne est chaude et on y entend,

*kakan – Bas tilla utrur, bas tilla ugôsh.*

le crépitement intense des armes à feu, plus personne n'entre, plus personne ne sort<sup>17</sup>.

Par ailleurs, si jusqu'à présent l'apport sémantique primait sur la musicalité, Bambino ne semble pas accorder plus d'importance au texte qu'à la mélodie. La musique instrumentale peut selon lui être aussi forte que la musique vocale. Or ce positionnement est l'un des principaux fondements de cette nouvelle expression musicale qui vient puiser sa force dans l'apport mélodico-rythmique et non dans l'apport sémantique. Bambino se démarque par la puissance de sa frappe de son jeu mélodico-rythmique et c'est ce sens de la rythmique qui subjugué les auditeurs en générant des conduites d'écoute particulières. Afin d'explicitier cette démarche, je vais m'appuyer sur un concert qui a eu lieu à Niamey le 20 septembre 2009 dans le cadre de la fête de l'Aïd<sup>18</sup>. De nature festive, ce concert génèrait une conduite d'écoute de type dionysiaque<sup>19</sup>. Le niveau sonore très élevé rendait impossible toute écoute attentive des paroles. Les musiciens incitaient les auditeurs à manifester leurs émotions en allant danser de manière ostensiblement libérée, sans qu'ils ne soient aucunement contraints par l'ensemble des règles qui régissent généralement le déroulement des performances musicales<sup>20</sup>. Le public ne réagissait donc plus de la même manière : il ne recherchait plus

17- Transcription en traduction effectuées par Christian Grandouiller.

18- Grande fête marquant la rupture du jeûne du ramadan.

19- Selon L. Aubert il existe deux types d'auditeurs le contemplatif (apollinien) et l'enthousiaste (dionysiaque) (Aubert, 2001 88-88).

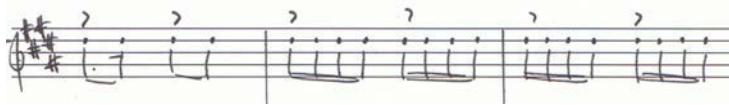
20- Voici selon A. Ismaguil le cadre général qui régit les contextes d'énonciation de la musique touarègue « La cour est faite d'un podium de danse, sur lequel deux hommes et deux femmes dansent en face à face. Il y a des tapis au sol, ça doit être joli car tout le monde regarde ce podium. Les musiciens ont un podium face à ceux qui dansent. Le public doit être de l'autre côté et peut faire un cercle tout autour. C'est très proche, on voit très bien les gens. Tout le monde peut venir danser. Parfois c'est un animateur qui invite les gens, ou c'est les gens qui ont envie de danser sur une chanson précise qui les touche. Le nombre de personne est limité car ça serait la pagaille. L'animateur est un bon orateur et c'est quelqu'un de connu. Il connaît les musiciens et les gens les plus importants dans le public. Il est désigné avant la fête mais c'est lui qui organise, et s'il n'y a pas un bon animateur, ça ne fonctionnera pas. Toutes les fêtes touarègues respectent les mêmes principes et tous les groupes qui jouent suivent cette manière de faire, même aujourd'hui » (Arudeyni Ismaguil, 2009).

l'extase intérieure apollinienne par l'écoute d'éléments mélodico-rythmiques élégants, mais l'extase extérieure, communicative et cohésive. Les musiciens, encouragés par le public, tendaient uniquement vers la surenchère de la vitesse d'exécution et de la puissance sonore. La vitesse de jeu renforce et accentue également ce processus rythmique. Bambino est très populaire auprès des jeunes pour sa maîtrise virtuose de la vitesse. Ce procédé est particulièrement mis en valeur dans la chanson « *Illilagh tenere*<sup>21</sup> ». Voici la transcription musicale d'un des interludes improvisés du morceau :

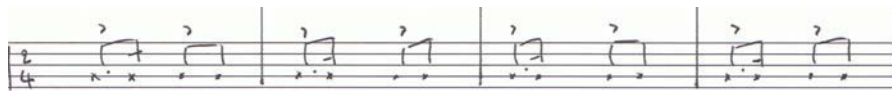
C'est l'apport rythmique qui prime dans cette improvisation. Bambino utilise certains procédés de jeu qui donnent à son solo une teneur rythmique. Prenons l'exemple de la tonique sol# qui est répétée durant quatre mesures, en exploitant dans chacune d'elles une formule rythmique différente :

21- Produite par le label Reaktion dans l'album « *Agangam* » en 2010.

Il en est de même pour la quinte ré# qui sera elle aussi exposée durant trois mesures en ostinato de doubles croches :



Ces quatre mesures ainsi que la descente mélodique en doubles croches par laquelle le solo se conclut, marquent l'apogée de cette virtuosité rythmique où chaque note est accentuée par un mode de jeu staccato. Le djembé, par sa formule rythmique qui accentue les temps forts, renforce cette perception rythmique en servant de soutien à la guitare soliste :



Le solo est également soutenu par une base harmonique, sol#m, qui est jouée en accords par la guitare d'accompagnement. La combinaison de ces deux modes de jeu guitaristiques, l'un mélodico-rythmique et l'autre harmonique, symbolise pour Bambino le lien entre « tradition » et modernité :

La guitare rythmique donne les accords et la guitare solo joue comme l'*anzad* en superposition. Quand tu fais le solo c'est toi qui donne les accords, tu sais déjà comment tu vas jouer le solo. Quand je joue en solo je veux qu'on reconnaisse l'*anzad* et que ça fasse le lien avec les racines traditionnelles. Et par mes arrangements, je veux aussi aller vers la modernité (Bambino, 2009).

Bambino construit son jeu guitaristique en référence au mode de jeu rythmique des joueuses d'*anzad*. Cependant, il est intéressant de constater que ce n'est pas l'apport ornemental qui retient son attention, ses improvisations n'étant pas axées sur l'art de l'ornementation.

### **Signature sonore singulière de Mdou**

La première caractéristique de la démarche stylistique de Mdou concerne le traitement de la voix. Le musicien chante dans un registre aigu, sa tessiture s'apparentant à celle d'un ténor, et conçoit la ligne vocale du chant de manière mélismatique<sup>22</sup>. Certaines syllabes des strophes chantées sont ornées par des broderies et accentuées par une mise en vibrato de la voix. Ce procédé est fortement utilisé dans la pièce musicale « La Super » que Mdou a composée en 2004<sup>23</sup>. Voici la transcription musicale de la deuxième strophe chantée de la pièce et du refrain ainsi que la transcription en *tamajaq* et la traduction en français de l'intégralité de la chanson :

22- Dessin mélodique de plusieurs notes ornant une syllabe d'un texte chanté. Le terme mélismatique est le contraire de syllabique qui ne comporte qu'une seule note par syllabe.

23- Cette pièce fait partie d'une maquette que le musicien a enregistrée par ses propres moyens dans un studio au Nigéria en 2008, mais qui n'a pas été produite par la suite. N'ayant pu être en possession de cet enregistrement, l'analyse musicale de cette pièce prend appui sur l'enregistrement que j'ai réalisé auprès du musicien lors de mon terrain en septembre 2009.



*As d-ôgmadagh hira*

Quand j'ai quitté la soirée / la causerie

*Har ôlmada tala.*

Je me suis habitué à pleurer.

*La Super kam as gannagh*

La Super c'est à toi que je parle

*tofôgh sôr-i zarda*

Tu es meilleure pour moi qu'une assemblée

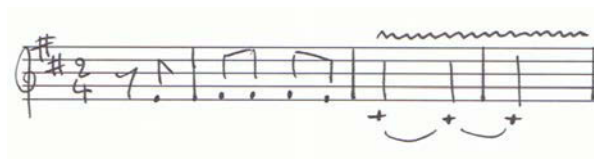
*n ashet akal kul ômdanat a*

de toutes les filles du pays.

*Je t'aime, je t'aime, je t'aime ma bien aimée*

*Je t'aime, je t'aime, je t'aime ma vie de l'âme<sup>24</sup>.*

Toutes les fins de phrase sont mises en exergue par l'utilisation d'un long vibrato continu sur trois temps :



24- Transcription et traduction effectuées par Arudeyni Ismaouil et Mdou et revues par Christian Grandouiller.

Si les musiciens utilisent de nombreuses ornementsations afin d'agrémenter leurs lignes mélodiques, les modes de jeu vocaux ne sont pas beaucoup exploités. Cette conception mélismatique de la voix est une des particularités de la signature sonore singulière de Mdou.

Par ailleurs, Mdou utilise dans cette strophe un nouvel élément qui renforce la singularisation de sa démarche stylistique : il emploie le français aux côtés du tamajaq. Mdou semble accorder une importance particulière au choix de la langue dans sa musique, dans la mesure où les langues n'offrent pas les mêmes possibilités. Par exemple, le fait de chanter en français permet une plus large diffusion et compréhension du contenu sémantique de ses textes compte tenu de l'étendue de la sphère linguistique de cette langue :

J'ai chanté en français pour que les gens étrangers puissent comprendre que je parle de l'amour. J'ai beaucoup de chansons où je fais ça, des fois aussi je le fais en anglais. Mais il y a des chansons où je ne peux pas mettre une autre langue en-dehors de la mienne, comme « Susum tamajaq » qui parle de nos problèmes, donc je m'adresse aux touareg. Alors que là je parle de l'amour que je voudrais transmettre à tout le monde (Mdou, 2009).

Pour Mdou, le choix de la langue dépend donc du message qu'il veut transmettre et du public auquel il s'adresse. Cette démarche langagière me semble intéressante dans la mesure où Mdou est le seul musicien de la scène locale nigérienne à travailler dans cette voie. Mais l'utilisation de la langue française témoigne avant tout de la volonté de s'adapter aux différents publics qu'il côtoie durant les performances musicales. Il est primordial pour le musicien de répondre aux attentes du public, qu'il soit touareg, français, haoussa ou arabe. Si la langue met un frein à la compréhension de la musique, il mettra délibérément de côté le texte pour ne valoriser que l'apport mélodique :

Je fais ça pour les personnes qui ne sont pas touareg, comme les arabes et les haoussas, car ce que je dis ils s'en fichent, ce n'est pas leur langue, ils ne comprennent pas. Mais la voix et la mélodie c'est bon pour eux, et c'est bon pour moi, ça me plaît (Mdou, 2009).

### **Discours croisés entre les guitaristes actuels et les poètes-chanteurs « traditionnels » : quelles relations les producteurs des différents modes de pensées poétique et musicale entretiennent-ils entre eux ?**

Grâce à ce survol des intentions poétiques et musicales de ces quatre musiciens appartenant à ces deux courants de la musique guitaristique touarègue actuelle, il s'agit à présent de confronter leurs procédés intentionnels à ceux pratiqués par les poètes-chanteurs « traditionnels ». Au travers de leurs discours, il semble que les guitaristes actuels entretiennent une relation ambiguë et complexe avec leur héritage passé. Tout en les touchant et en évoquant leurs racines, ils cherchent autant à s'en défaire et à le surpasser, qu'à l'incorporer et le reproduire dans leur musique par un souci de reconnaissance et d'attachement. Quelle est donc la nature de cette relation qui relie ces musiciens à ceux qui les ont précédés ? Se caractérise-t-elle par une opposition et un rejet systématique permettant l'émancipation d'une nouvelle forme musicale guitaristique, ou s'ancre-t-elle dans un rapport bien plus complexe, donnant lieu à de nombreuses interconnexions entre ces deux univers musicaux ?



### *Procédés compositionnels en rupture*

Le premier élément sur lequel les discours des guitaristes semblent diverger, correspond aux normes de versification poétique. Pour les guitaristes Mdou et Arudeyni Ismaguil, ce n'est pas la métrique qui est importante dans la poésie, mais le contenu sémantique et la présence des rimes :

Ce n'est pas la longueur qui est importante dans la poésie touarègue, car on peut découper comme on veut, et même abrégier certains mots. On peut écrire de manière incorrecte, c'est la liberté poétique. Ce sont les rimes et le sens qui sont importants (Arudeyni Ismaguil, 2009).

La poésie touarègue c'est bien dit. L'important c'est le sens des poésies, ce n'est pas de calculer si ça fait 8 ou 9 syllabes en regardant si c'est bien écrit alors que tu ne sais pas quel sens ça a, ce n'est pas bon. Il vaut mieux savoir leur sens et comprendre pourquoi le poète a dit telle ou telle chose (Mdou, 2009).

Si pour les poètes-chanteurs « traditionnels » la maîtrise de la rime et du langage poétique est importante, la métrique ne doit pas pour autant être évincée car elle fait partie intégrante du processus de composition poétique. Selon eux, chaque poème se compose de différents vers qui se construisent autour d'un mètre fixe. S'il existe différentes sortes de mètres<sup>25</sup>, un même poème ne peut comporter plusieurs mètres. Ainsi les vers d'une longueur donnée doivent comporter le même nombre de syllabes<sup>26</sup> et selon N. Méchéri-Saada c'est la segmentation syllabique chantée qui détermine le nombre de syllabes d'un mètre (Méchéri-Saada, 1994 : 115).

Au-delà de la métrique, c'est l'utilisation par les guitaristes du procédé de répétition qui est source de divergence pour le poète-chanteur Alxasan Hamed-Alhaqib<sup>27</sup>. En effet, la structure de leurs chants poétiques, constituée de l'alternance couplet/refrain, se base sur un principe répétitif étranger à la poésie « traditionnelle ». De ce fait, les poésies qu'ils composent sont appauvries, les vers étant sommaires, ne faisant pas preuve d'un vocabulaire et d'un style littéraire élaboré, peu nombreux et constamment répétés tout au long de la pièce. :

Les mélodies des guitaristes ne sont pas des compositions poétiques, c'est juste une phrase qui est sans cesse répétée. Les guitares n'ont pas de poésie car il y a la répétition. La poésie doit être une richesse, c'est une suite de pensées qui décrit une situation ou une personne. Ce doit être une très riche description faite d'images et pour qu'une poésie soit bonne il faut que les mots soient bien choisis et bien placés. La guitare ne fait rien de tout ça. J'apprécie la guitare mais ça s'arrête là, c'est juste l'instant présent, un petit jouet (Alxasan Hamed-Alhaqib, 2009).

Cependant, la musique *ishumar* est une revitalisation du répertoire rythmique et vocal du *tendé* dans un contexte urbain. Elle prend racine dans les procédés compositionnels des genres musicaux du *tendé*. Or l'anthropologue N. Méchéri-Saada souligne dans ses propos le fait que le *tendé* utilise un langage courant qui ne fait pas preuve d'une grande richesse poétique. Il apparaît également que les règles de versification sont moins strictes dans le cadre du *tendé* que dans celui de l'*anzad*. Si pour N. Méchéri-Saada, « tous les textes de *tindé* sont construits sur le même mètre de huit syllabes réparties en deux hémistiches de quatre<sup>28</sup> », l'utilisation systématique de la rime à chaque fin de vers n'est

25- Le recueil de Charles de Foucauld et l'étude de la versification qui le précède mettent en évidence l'existence de huit mètres portant chacun un nom propre (Foucauld, 1925). La liste de ces noms se trouve également dans le recueil de Mohamed et Prasse (Mohamed et Prasse, 1989).

26- Selon D. Casajus, les auditeurs touaregs perçoivent le mètre comme un tout et ne comptent pas explicitement les syllabes. Le vers est pour eux une sorte de phrase musicale dont ils appréhendent la mélodie et qu'ils savent reconnaître.

27- Alxasan Hamed-Alhaqib est originaire de l'Azawagh mais vit actuellement à Niamey. Il chante dans le cadre de rencontres informelles et familiales notamment aux côtés du guitariste ôti Xawwatan.

28- Dans l'*Ahaggar* (Méchéri-Saada, 1994 : 114).

pas fondamentale car « dans la pratique actuelle, il semble suffisant d'utiliser la même rime dans au moins deux vers de suite pour satisfaire à la règle » (Méchéri-Saada, 1994 : 118). Les chants poétiques associés au *tendé* ne sont donc pas sujets aux mêmes règles prosodiques que la poésie chantée associée à l'*anzad*. Ils font preuve d'une plus grande souplesse dans l'unité sémantique et dans le maniement de la rime. Par conséquent, il convient de nuancer ces points de désaccord qui opposent les différents musiciens quant au respect des normes de versification car si le genre *ishumar* découle du répertoire musical et poétique du *tendé*, il n'est pas pertinent qu'il soit assimilé à celui de l'*anzad*. Néanmoins, la musique « traditionnelle » n'est pas uniforme, ses pratiques sont diverses et la présence des instruments qui la composent diffère selon les régions et les pays. Il semble donc compréhensible que les personnes originaires de l'Azawagh, région où le *tendé* n'est pas présent, comparent la musique des guitaristes *ishumar* à la forme musicale poétique qu'ils pratiquent eux-mêmes, c'est-à-dire celle qui est rattachée à l'*anzad*. De plus, le prestige social et musical dont bénéficie l'*anzad* lui confère une certaine supériorité vis-à-vis du *tendé*, influant considérablement, à mon sens, sur les positionnements des musiciens « traditionnels » par rapport aux guitaristes et inversement.

### ***Inadéquation de la guitare avec le répertoire poétique de l'anzad***

Le deuxième aspect qui génère un effet de rupture entre la musique « traditionnelle » et les guitaristes actuels repose sur l'inadéquation de la guitare avec le répertoire poétique de l'*anzad*. Selon Ghomar Abdoussamed<sup>29</sup>, la guitare n'est pas bien adaptée pour accompagner la poésie :

Ghalitane Ghamidoune<sup>30</sup> a essayé d'adapter un chant d'*anzad* joué à la guitare mais ça ne va pas, ce n'est pas conforme. Il doit modifier certains passages de la poésie traditionnelle pour la caler sur la guitare mais il n'y arrive pas. Il déforme et ce n'est pas une bonne chose car la poésie perd son sens [...] Sur la guitare tu ne peux pas faire le même rythme que sur le violon car ce n'est pas la même manière de jouer. La poésie traditionnelle ne peut donc pas être adaptée à la guitare (Ghomar Abdoussamed, 2009).

Par sa nature organologique d'instrument à corde pincées, la guitare ne peut reproduire l'accompagnement mélodico-rythmique effectué par l'*anzad*, instrument à cordes frottées. Si les hauteurs sont similaires et peuvent a priori être calquées d'un instrument à l'autre, le timbre et le traitement rythmique sont deux éléments intrinsèquement liés à la morphologie de chaque instrument. La guitare peut donc difficilement restituer les liaisons et les accentuations rythmiques émises par l'archet de l'*anzad*<sup>31</sup>. Au-delà de ces divergences concernant le timbre et la rythmique, la guitare présente un autre inconvénient par rapport à l'*anzad*. Selon Alxasan Hamed-Alhaqib, elle ne peut soutenir le poète aussi longtemps et aussi bien que le ferait l'*anzad* :

Il y a une différence entre l'utilisation de la guitare et de l'*anzad* avec la poésie. Le chanteur peut faire une très longue poésie avec *anzad* et pas avec la guitare dont le soutien est très court. Les deux ne se ressemblent pas. L'ambitus du chant est beaucoup plus grand avec l'*anzad* qu'avec la guitare [...] L'*anzad* suit le chanteur alors qu'avec la guitare, le chanteur est obligé de la suivre sinon elle se perd. L'*anzad* accompagne une longue poésie qui ne s'interrompt pas. L'*anzad* commence mais suit juste après le rythme du chanteur<sup>32</sup> (Alxasan Hamed-Alhaqib, 2009).

29- Ghomar Abdoussamed est un éleveur nomadisant dans la région de l'Azawagh près de Tchén Tabaraden. Il a une grande connaissance de la musique et de la poésie touarègue et fut l'un des informateurs d'Edmond Bernus et François Borel.

30- Poly-instrumentiste, Ghalitane Ghamidoune est originaire de l'Azawagh mais vit actuellement à Niamey. Il faisait partie jusqu'en 2008 du groupe mixte mi-touareg mi-peul Etran Finatawa (signifiant le mot « étoile » en tamajaq et en peul), qui s'est formé lors d'une rencontre entre les deux groupes touaregs et peuls dans le cadre du festival d'Essakane en 2004. Il a quitté ce groupe afin d'en reformer un autre en 2009, Kel Gefan (gens des dunes) toujours basé sur cette mixité entre musiciens touaregs et musiciens peuls.

31- Précisons toutefois qu'il s'agit d'une appréciation générale qui n'écarte pas la possibilité qu'un instrumentiste puisse reproduire une imitation parfaite d'une ligne mélodique d'un instrument sur un autre.

32- Les termes « soutien » et « suivre », que le poète-chanteur emploie, traduisent deux mots touaregs. « Soutien » correspond au verbe « egebel » qui signifie « soutenir, porter à bout de bras », et qu'on utilise aussi pour dire d'un chœur qu'il

La guitare contraint le poète-chanteur qui doit constamment veiller à ce qu'elle le suive. Par conséquent, les rôles sont inversés et faussés. Ce n'est plus l'accompagnateur qui soutient le soliste afin qu'il puisse créer de belles ornements à partir d'une base solide, mais le soliste qui renforce la ligne d'accompagnement de manière à ce que l'accompagnateur ne se perde pas durant la poésie. Mais ce fonctionnement ne satisfait pas le poète-chanteur qui ne pourra à la fois aider le guitariste et se sentir libre de se laisser aller à son art d'improvisation ornementative.

### ***Composition de nouveaux airs***

Le dernier point qui oppose les guitaristes aux musiciens « traditionnels » réside dans la composition de nouveaux airs. En effet, les airs sont originellement rattachés à une poésie mais un air peut être chanté ou récité sur différentes poésies si celles-ci correspondent rythmiquement à sa métrique. Selon F. Borel, ces airs correspondent à des « rythmes poétiques » (sg. *aggay*, pl. *aggayan*) qui sont calqués sur la scansion (*afakas*) des vers d'un poème. Chacun de ces rythmes porte un nom, celui de l'auteur ou de l'évènement qui l'a suscité, et sont mémorisés à l'aide des incipits des poèmes d'origine. Ils représentent ainsi une sorte de matrice dont un poète est obligé de s'inspirer pour créer et rythmer ses poèmes récités ou chantés (Borel, 1988 : 31-32). Or si les poètes-chanteurs puisent dans cette réserve d'airs existante lorsqu'ils composent de nouvelles poésies, les guitaristes quant à eux composent de nouvelles mélodies sans se référer à cette réserve d'airs « traditionnelle ».

Il y a un donc un fossé d'incompréhension entre les jeunes guitaristes et les vieux tenants de la « tradition », qu'ils soient poètes, chanteurs, musiciens ou simplement auditeurs. Celui-ci se manifesta de manière très explicite lors d'une veillée curative organisée pour favoriser la guérison d'une personne malade à Niamey. Elle était animée par deux poètes-chanteurs, le chanteur Alxasan Hamed-Alhaqib et son soutien Momine, qui étaient assis au centre du cercle formé par l'assistance. L'ambiance était bonne, tout était propice au rire et à la décontraction, chacun manifestant sa joie en lançant des cris, en se poussant du coude par camaraderie, en se racontant des histoires drôles ou en se mouvant de manière très élégante sur la musique et en répondant en chœur aux vers entonnés par le poète-chanteur. Cependant, lorsque des jeunes guitaristes ont voulu se joindre à la fête quelques heures plus tard, l'évènement pris une tournure particulière. Entre deux poésies, le guitariste Mdou essaya de chanter une de ses compositions mais les poètes-chanteurs lui coupèrent la parole en entonnant de leur côté une nouvelle poésie, menant ainsi deux airs de front jusqu'à ce que l'un des deux cèdent. Personne ne s'écoutait et les musiciens ne trouvaient un terrain d'entente ni dans la poésie ni dans les chansons des guitaristes. La soirée prit rapidement fin lorsque l'auditoire exprima ouvertement sa désapprobation.

---

*« soutient » une soliste, « par Dieu jeunes filles, soutenez mon chant » Le mot qui a le même sens que « accompagner » ou « suivre » correspond au verbe « illal », qui signifie « suivre » au sens courant du mot. On ne dit pas que l'anzad « soutient » le poète mais qu'il le « suit », dans la mesure où la ligne mélodique du violon est un peu décalée par rapport au chant du poète. Aussi, si les guitaristes voulaient pratiquer à la manière des joueuses d'anzad, ils devraient « suivre » (illal) la ligne mélodique du chant, plutôt que de fournir un « soutien » (egbel) harmonique (Communication personnelle de D. Casajus).*

Cependant, si cette veillée fut très peu concluante, en illustrant de manière criante l'opposition qui prévaut entre les guitaristes et les musiciens « traditionnels », une seconde veillée organisée à quelques jours d'intervalle démontra que la guitare pouvait également jouer un rôle significatif dans ce genre de contexte en étant totalement intégrée au sein de la performance.

### *Interconnexions*

Cette seconde veillée, également organisée à titre curatif, me permit de découvrir le lien musical qui unit deux hommes, l'un poète-chanteur, Alxasan Hamed-Alhaqib, et l'autre guitariste, *ɔtti Xawwatan*<sup>33</sup>. La performance qui prit forme dans le cadre informel et familial de cette veillée, fruit de la collaboration de ces deux musiciens, prouva l'existence d'un canal d'expression, d'échange et d'intégration possible entre la guitare et le répertoire « traditionnel ». *ɔtti Xawwatan* détient une place particulière au sein de la musique « traditionnelle » touarègue. Bien qu'ayant prit activement part au mouvement de lutte armée dans les années 1990 en tant que guitariste *ishumar*, il semble être le seul guitariste à pouvoir accompagner la poésie « traditionnelle », originellement associée à l'*anzad* :

*ɔtti [Xawwatan], comme il est très pratique et expérimenté, il peut adapter directement les mélodies des poésies à la guitare. C'est le rythme qu'il connaît. Dans sa bouche il ne peut pas le faire, mais dans sa tête il le fait parce que son père était chanteur. Donc tous les rythmes il les connaît et peut les suivre à tout moment. Mais il ne peut pas les modifier car ceux qui sont venus avant lui ne les ont pas modifiés. Il arrive vraiment à accompagner la musique traditionnelle touarègue, ce qui est vraiment impossible chez d'autres musiciens. Et ça lui plaît de jouer et d'entendre ça, c'est-à-dire que ça lui va droit au cœur » (Moussa Alabi, 2009)<sup>34</sup>.*

Si l'adaptation de la guitare à la poésie fonctionne entre ces deux hommes, c'est parce qu'*ɔtti Xawwatan*, dont le père était chanteur, fait office de violon avec sa guitare, en adaptant son jeu à celui de l'*anzad*. Il soutient Alxasan Hamed-Alhaqib sur les airs anciens en faisant un accompagnement simple qui renforce la ligne mélodique du chant, et lorsque le poète-chanteur arrête de chanter, il prend alors la parole en improvisant dans le cadre d'un solo. Ce qui me semble être la clef de leur collaboration c'est que leur rencontre musicale et poétique s'effectue sur la base d'un échange de paroles, laissant à chacun la possibilité de s'exprimer dans le cadre d'une écoute respectueuse. *ɔtti Xawwatan* et Alxasan Hamed-Alhaqib ont su aller au-delà des oppositions en créant un espace de rencontre possible entre la musique et la poésie.

Au travail d'adaptation à la guitare des airs ancestraux qu'effectuent *ɔtti Xawwatan* et Alxasan Hamed-Alhaqib sur le long terme, viennent s'ajouter d'autres événements ponctuels qui s'inscrivent également dans une démarche d'interconnexion entre le répertoire « traditionnel » et la guitare. C'est le cas de la chanson « *Imuhar* », composée par le guitariste Bambino, qui est le fruit d'une rencontre entre un poète et le guitariste. Celle-ci fut créée en 2004 dans le *tenere*<sup>35</sup> à Agamgam au nord d'Agadez dans le cadre du tournage d'un film où Bambino était embauché en tant qu'aide-cuisinier. A la tombée de la nuit, tous les participants du tournage se retrouvaient au coin du feu dans les campements pour chanter au son de la guitare. Au milieu des jeunes musiciens présents, il y avait également un vieux poète qui louait ses chameaux pour le tournage du film. Voici comment cette chanson fut créée :

*Agamgam* c'est à côté de *Tamgak* [montagnes dans lesquelles le poète nomadise], donc le vieux était là  
33- *ɔtti Xawwatan* est un guitariste originaire de l'Azawagh qui a combattu durant la rébellion des années 1990. Il ne fait parti d'aucun groupe mais joue dans des cadres familiaux, notamment avec le poète-chanteur Alxasan Hamed-Alhaqib. La notation « *ɔ* » équivaut à la voyelle « *e* ».

34- Moussa Alabi n'est pas musicien, il travaille à Niamey dans le domaine de la communication. Propos recueillis lors de mon terrain à Niamey en septembre 2009.

35- Désert.

car il louait ses chameaux pour le film. Quand la nuit on faisait un feu, il chantait la poésie. La chanson est née de cette rencontre spontanée. On a fait ça ensemble. Je ne suis pas parti là-bas pour faire un album, lui non plus, c'était un hasard. C'est l'équipe de son du film qui nous a proposé d'enregistrer dans le désert ce qu'on jouait comme ça la nuit dans l'endroit qu'on appelle *Agamgam*. La poésie récitée c'est la composition du poète. C'est un montage qu'on a fait pendant l'enregistrement. On a collé la poésie qu'il a faite sur le morceau *Imuhar*. Il était très content. La poésie parle de la beauté touarègue, la chanson et la poésie parlent presque de la même chose (Bambino, 2009).

Ainsi, la chanson *Imuhar* est un montage qui juxtapose une poésie « traditionnelle » à une composition de Bambino, telle une histoire contée qui prend racine dans une récitation poétique, pour s'élever vers un intermède chanté. Cette interconnexion a ainsi créé une nouvelle forme musicale, puisant dans le terreau de ces deux entités musicales qui appartiennent à une même culture touarègue.

Pour conclure, selon Arudeyni Ismaguil la question de l'opposition ou de l'interconnexion entre la musique « traditionnelle » touarègue et la musique *ishumar* n'aurait pas lieu d'être posée si on considère le fait que la guitare est :

Un instrument qu'on a apporté pour exprimer ce qui était déjà là. Sans elle on aurait continué à exprimer par nos « bouches » ce qui était déjà là. Cet instrument n'a pas amené cette musique mais a permis d'utiliser cette musique. Ça se rapporte maintenant à cette jeunesse qui est là et qui veut exprimer par la guitare ses sentiments (Arudeyni Ismaguil, 2009).

En somme, la musique pratiquée par les guitaristes équivaut à un assemblage de toutes les composantes de la musique « traditionnelle » touarègue. Si les guitaristes tendent de nos jours vers de nouvelles recherches sonores, la musique qui émane de la guitare a néanmoins pris naissance au sein du répertoire « traditionnel » en se développant au travers de ses caractéristiques fondamentales. Cependant, cette musique s'est éloignée de la source musicale-mère pour se constituer en tant que genre en définissant progressivement ses propres fondements.

## Conclusion

L'art poétique et musical touareg n'est pas un ensemble clos et uniforme régi par des règles strictes mais un ensemble hétérogène où chaque producteur exprime sa singularité poétique et musicale. Etant une pratique vivante, la représentation et la compréhension qu'on a aujourd'hui de l'art poétique et de la nature des relations qui le créent, ne correspondra sûrement pas à celle qu'on aura demain. Cet art oral s'invente continuellement, et tant qu'il y aura des individus pour le pratiquer, il sera sans cesse porté vers de nouvelles pistes d'expérimentations. Il ne sera alors plus adéquat de parler de rupture ou d'interconnexion entre un patrimoine dit « traditionnel » et un répertoire moderne car tel que le souligne l'anthropologue Gérard Lenclud, « tout changement, si révolutionnaire puisse-t-il apparaître, s'opère sur fond de continuité, toute permanence intègre des variations ». Autrement dit, « la tradition, supposée être conservation, manifeste une singulière capacité à la variation et ménage une étonnante marge de liberté à ceux qui la servent (ou la manipulent) [...] Elle n'est pas ce qui a toujours été, elle est ce qu'on la fait être » (Lenclud, 1987 : 113-116).

**BIBLIOGRAPHIE***AUBERT Laurent**2001 La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie, Genève : Georg éditeur, p.152.**BOREL François**1981 Tambours et rythmes de tambour touaregs au Niger, Annales suisses de musicologie, nouvelle série 1 : 107-129.**1988 Rythmes de passage chez les touaregs de l'Azawagh, Cahiers de musiques traditionnelles, n°1, p.28/38.**1989 Une vièle éphémère. L'anzad touareg du Niger, Cahiers de musiques traditionnelles n°2, p.101-123.**1997 La musique politiquement incorrecte des touareg, Pom pom pom : musique et caetera, Neuchâtel, GHK, ed. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p.243/252.**CASAJUS Dominique et ALBAKA Moussa**1992 Poésies touarègues de l'Ayr, Paris, L'Harmattan, 302p.**CASAJUS Dominique**1995 Les amis français de la cause touareg, Cahiers d'études africaines, n°137, p.237/250.**2000 Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg, Editions la découverte, Paris.**DESROCHES Monique**2008 Entre texte et performance : l'art de raconter, Cahiers d'Ethnomusicologie n°21 performance(s), Genève, p. 103-115.**2008 La quête d'authenticité dans les musiques réunionnaises, en collaboration avec Samson G., Anthropologie de la Réunion, ouvrage collectif sous la direction de Ghasarian C., Ed. Des Archives Contemporaines, Suisse, Neuchâtel, p. 201-219.**FOUCAULD Charles de**1925-1930 Poésies touarègues. Dialecte de l'Ahaggar, Leroux, Paris, 2 tomes.**1951-1952 Dictionnaire touareg-français, dialecte de l'Ahaggar, Imprimerie Nationale de France, Paris, 4 tomes.**GENETTE Gérard**1994 L'oeuvre d'art : Immanence et Transcendance, Paris, Le Seuil.**GENTHON Anouck**2012 Musique touarègue : du symbolisme politique à une singularisation esthétique, Paris, L'Harmattan, 274p.**LACASSE Serge**2006 Composition, performance et phonographie : un malentendu ontologique en analyse musicale ?, Groove : enquête sur les phénomènes musicaux contemporains, sous la direction de Serge Lacasse et Patrick Roy, Québec : Presses de l'Université de Laval, p.65-78.**LENCLUD Gérard**1987 La tradition n'est plus ce qu'elle était...Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie, Terrain n°9, p.110-123.**MECHERI-SAADA Nadia**1994 Musique touarègue de l'Ahaggar (Sud Algérien), Paris, L'Harmattan-Awal.**MOHAMED Ghabdouane et PRASSE Karl-G.**1989-1990 Chants touaregs de l'Aïr, Copenhague, Carsten Niebuhr Institute of Ancient Near Eastern Studies, vol 1: 411p, vol 2: 614p.*



**Recommandations finales des participant(e)s  
et intervenant(e)s  
au 3<sup>ème</sup> colloque international d'Imzad  
« *La poésie des gens du désert* »**



1. Faire évoluer « Sauver l'Imzad » du statut d'association vers celui de fondation pour lui permettre de disposer de moyens en rapport avec l'envergure de son projet.
2. Promouvoir des éditions bon marché, éventuellement électroniques, des corpus de littérature touarègue, en utilisant les trois alphabets (arabe, français, tifinagh).
3. Encourager l'édition et la diffusion de traductions des textes de littérature touarègue en arabe et en français.
4. Développer, dans le cadre de l'université de Tamanrasset, des recherches et un enseignement consacrés à la langue et à la culture touarègue.
5. Encourager, en particulier, les recherches comparatistes portant sur les diverses cultures du Sahara et du Sahel.
6. Accorder une attention particulière aux problèmes de transcription en s'inspirant des systèmes de transcription en usage dans la région et les pays voisins.
7. Dresser un atlas des genres poétiques et musicaux, traditionnels et modernes, répandus dans la région.
8. Encourager l'enregistrement et la diffusion du répertoire des groupes musicaux et des artistes présents sur la scène régionale.
9. Faire également porter l'effort sur les autres expressions artistiques, en encourageant les peintres, sculpteurs, graphistes, photographes et cinéastes de la région.
10. Mettre en place des formes de prospection qui puissent permettre de favoriser l'éclosion de nouveaux talents.
11. Favoriser les échanges culturels et les rencontres entre les différentes communautés du Sahara et du Sahel (déplacements d'artistes, de créateurs, de chercheurs, etc.).
12. Mobiliser les voies et moyens à même de garantir une large participation de la société locale (université, société civile) lors des prochaines rencontres scientifiques organisées dans le cadre des manifestations de l'association « Sauver l'imzad ».
13. Prévoir et assurer une traduction simultanée (arabe, français, tamacheq) des conférences données dans le cadre du colloque international.

# Troisième Rencontre Internationale d'Imzad



## DE LA TRADITION À LA MODERNITÉ

### Nos Partenaires



### Nos sponsors



Association "Honneur l'Imzad"  
Der El Imzad, route de l'Audience, Tammerouct, Algérie  
Compte bancaire (IBAN algérien): BPA, Agence de Kaboul N° 025 070 002 938 04  
E-Mail : [honor@imzad.com](mailto:honor@imzad.com)

[www.imzad.com](http://www.imzad.com)  
[www.imzad.org](http://www.imzad.org)



A desert landscape with a rocky mountain range in the background and a dry riverbed in the foreground. The mountains are rugged and brown, with some blue highlights. The foreground is a sandy, light-colored desert floor with sparse, dry vegetation. A dark, winding path or dry riverbed runs across the bottom of the frame.

**« L'IMZAD EST AU TOUAREG  
CE QUE L'ÂME EST AU CORPS »**