



HAL
open science

La solitude du poète touareg

Dominique Casajus

► **To cite this version:**

Dominique Casajus. La solitude du poète touareg. Michel Demeuldre. Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal..., L'Harmattan, pp.25-31, 2004. halshs-00300816

HAL Id: halshs-00300816

<https://shs.hal.science/halshs-00300816>

Submitted on 21 Jul 2008

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

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

LA SOLITUDE DU POÈTE TOUAREG

Dominique CASAJUS

Article paru dans *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal...*, Michel Demeuldre (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004 : 25-31.

Je parlerai ici de la poésie touarègue, des sentiments qu'elle exprime ou qu'elle suscite, des voies par lesquelles elle se transmet. Pour l'essentiel, cette poésie nous est connue grâce à quatre ouvrages représentant au total plusieurs dizaines de milliers de vers : un recueil de textes collectés en 1907 auprès de Touaregs sahariens par le Père de Foucauld, et trois recueils contemporains, provenant de Touaregs nigériens¹. Mon exposé explorera à son sujet deux questions que tous les genres abordés dans le présent livre invitent à poser : 1) Ceux qui se délectent à la pratiquer éprouvent-ils vraiment la morosité qu'ils y chantent ? 2) Et nous-mêmes, pour qui elle est une voix étrangère, ne sommes-nous pas victimes d'un malentendu lorsqu'elle nous émeut à notre tour ?

Les hommes récitent volontiers des poèmes lorsqu'ils sont en voyage, seuls ou en compagnie. Selon le Père de Foucauld, c'était déjà le cas au début du siècle². On en récite aussi au cours des devisées nocturnes qui rassemblent les jeunes gens aux abords des tentes. Autrefois, il arrivait qu'une jeune fille y accompagne de sa vièle un des récitants, mais on ne joue plus guère de la vièle aujourd'hui. Ces poèmes (*tisshiwey*) ne sont pas le seul genre versifié que connaissent les Touaregs : les femmes ou les forgerons improvisent des chants (*izelitän*) lors des fêtes familiales ou religieuses, mais la facture et l'inspiration en sont très différentes et je n'en parlerai pas ici.

LA BRÛLURE DE L'AMOUR

La plupart des pièces recueillies sont des élégies où un amant désaimé dit des souffrances dont la langue poétique fait une brûlure qui dévore son cœur. La métaphore n'est, bien sûr, pas propre aux Touaregs, mais leur langue les induit à l'affectionner puisque le mot qui signifie « chaleur » (*tuksé*) y a aussi le sens dérivé de « souffrance ». Voici un exemple tiré d'un poème composé en 1890³ :

En ce jour que j'ai quitté Tella,
elle tenait une réunion galante pour les personnes présentes ; je suis parti
l'âme brûlée de douleur, le cœur embrasé,
semblable à un tison enflammé
sur lequel souffle le vent et qui brûle de tous côtés.

Je prie Dieu de me faire voir celle que j'aime
pour que je ne meure pas ici de la douleur de son absence.

... et un autre, dû à un poète nigérien mort en 1989, Kourman agg-Elselisu⁴ :

Ebeljod, mon ami, j'ai songé jusqu'à l'aube
aux jours enfuis où j'entendais gémir la vièle
et où, auprès du puits, venait vers moi la fille
qui savait apaiser mes tourments innombrables.
Les pleurs baignaient ma joue, mon âme était ardente ;
luttant contre le mal qui torturait mes flancs,
je recherchais en vain un sommeil qui fuyait. [...]
Ah ! quand je dis cela, mes paroles résonnent
comme si dans la tombe on m'avait étendu,
là où règne la nuit que rien ne vient percer.

Le mot le plus aimé des poètes — amèrement aimé — est certainement *esuf*. Comme en français notre « solitude », il désigne aussi bien la situation et les sentiments du délaissé que les lieux désertés par les hommes. Les élégies touarègues mettent en scène un narrateur solitaire, tourmenté par une brûlure dont on ne saurait dire si elle est causée par l'aridité de la steppe déserte ou par l'ardeur de son amour. Ainsi dans l'exorde de ce poème, dû également à Kourman agg-Elselisu⁵ :

Mon cousin, j'ai dormi à l'entrée du vallon,
seul, près de deux buissons, comme un mort oublié ;
sans autre compagnie que d'amers souvenirs,
je répandais les pleurs dont s'inondaient mes yeux ;
dans mon âme brûlante un brasier flamboyait
et je cherchais en vain l'eau dont me rafraîchir [...]
Ah ! solitude amère (*esuf*) et tourments qui me tuent !
J'ai pris ma longe et ma cravache au cuir tanné,
et, voulant fuir ce lieu avant la fin du jour,
j'ai saisi mon chameau...

La *solitude* du narrateur ne lui est jamais aussi douloureuse que, lorsque croyant parvenir à la tente de l'aimée, il ne trouve que les restes épars d'un campement abandonné. La plainte qu'alors il élève est l'un des grands thèmes de la poésie touarègue, qui l'a certainement emprunté à l'ancienne poésie arabe. On la retrouve, Corinne Fortier nous le rappelle dans ce volume, dans les poèmes archaïsants que composent les lettrés maures, voisins arabophones des Touaregs. Le bel exemple qui suit nous vient encore de Kourman agg-Elselisu⁶ :

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 devisées,

la fille qui aurait mêlé son rire au mien
et dont j'aurais troublé les cheveux mis en tresse...⁷

Provenant d'une société où il est inconvenant d'afficher ses sentiments, où une larme furtivement entrevue sur la joue d'un homme est chose si rare qu'on la commentera dans tous les campements alentour (les larmes d'une femme sont plus banales), de telles élégies ont de quoi surprendre... si du moins elles expriment effectivement les sentiments de leurs auteurs. Or, qui nous dit que le narrateur, le personnage auquel se rapporte le *je* de la narration, y est bien le porte-parole de l'auteur ? Nous retrouvons ici la première de mes questions liminaires, et le lecteur m'accordera que, à ce point de mon exposé, elle n'a rien de rhétorique. Elle n'est pas nouvelle, puisqu'elle a déjà été posée à propos des *cansos* troubadouresques ou des odes de l'ancienne Arabie⁸. On peut la reformuler en reprenant les termes d'un médiéviste⁹ : « En tant qu'amant, ce *je* est-il un être concret qui aime vraiment, ou n'est-il qu'une fonction [...] qui représente tous les amants se trouvant dans la situation décrite dans un poème ? »

LA SINCÉRITÉ D'UN ABSENT

Avant d'y répondre, regardons de plus près comment les poèmes touaregs sont transmis. Si tous les hommes adultes aiment en réciter, peu en composent, la plupart se contentant de répéter (*esegber*, m. à m. : « imiter ») ceux de quelques poètes dont les noms sont connus de tous. Celui qui compose des vers et veut se faire connaître comme poète (*emesshewey*)¹⁰ se fait assister d'un ou plusieurs rhapsodes (*enelbed*)¹¹ qui se chargent de mémoriser ses compositions et de les diffuser. Transmises par ses rhapsodes puis par leurs auditeurs, elles finissent par être entendues fort loin de son lieu de résidence et parfois après sa mort. Depuis que la radio nationale a enregistré les œuvres de quelques grands poètes, les cassettes qu'on se passe de campement en campement se sont ajoutées à la diffusion de bouche en bouche. Mais déjà en 1907, le Père de Foucauld avait recueilli des pièces de vers loin des campements de leurs auteurs, dont certains étaient morts depuis plusieurs décennies.

Pour apprendre un poème auprès d'un *emesshewey* ou d'un *enelbed*, on se le fait réciter vers après vers, en répétant chaque vers après l'avoir entendu, exercice que le maître et l'élève renouvellent autant de fois que nécessaire. Un tel procédé limite certainement les altérations inhérentes à la transmission orale. Ainsi Karl Prasse et moi-même avons recueilli auprès de sources différentes plusieurs longs poèmes de Kourman agg-Elselisu dans des versions pratiquement identiques et qu'on peut donc considérer comme à peu près fidèles à ce que l'auteur avait transmis à ses rhapsodes. Mais les altérations sont inévitables à la longue ; au côté de vieillards s'efforçant de conserver fidèlement ce qu'ils ont appris, on trouve des jeunes gens qui ne savent

guère que quelques vers, au rythme parfois incorrect, fragments incohérents de pièces qu'ils ont eu l'occasion d'entendre. Et quand meurent les derniers contemporains d'un poète, son œuvre ne tarde pas à sombrer dans l'oubli. Lors de mes séjours au nord du Niger, j'ai rencontré plusieurs fois le vieux Mokhammed agg-Eghli, qui avait été l'un des rhapsodes de Ghabidin ag-Sidi Mokhammed (c. 1850-1928). Avait-il retenu les poésies de son maître telles que celui-ci les lui avait enseignées ? À vrai dire, on ne peut répondre à cette question car, comme il était à l'époque la seule personne vivante à les connaître intégralement, sa version faisait autorité. Sans doute a-t-il quitté ce monde aujourd'hui, et avec lui l'œuvre de celui que les Touaregs du nord du Niger citent comme leur plus grand poète.

Comme le lecteur l'aura compris en me voyant citer des noms de poètes, les poésies touarègues ne sont pas des œuvres anonymes. Elles ont des auteurs dont les noms, les lieux de séjour, les tribus sont connus de tous, et auxquels elles ne survivent pas indéfiniment. Mais les cercles dans lesquels on les entend sont si larges que seuls quelques-uns de leurs auditeurs connaissent personnellement leurs auteurs — pour tous les autres, ils ne sont que des noms. Portées de campement en campement, elles forment une rumeur qui court la steppe, murmure sans fin. La souffrance qui s'y dit n'existe guère ailleurs que dans un dire dont les énonciateurs ne se prétendent pas les auteurs¹² : un poète touareg est l'auteur absent d'une parole partout présente. Et cette absence tend paradoxalement à le faire créditer de sincérité. Lorsque, au cours d'une fête familiale, une vieille soliste chante en souriant et en battant le tambour qu'elle se meurt d'amour pour l'un des danseurs présents, nul n'a l'idée de la croire. Mais lorsqu'ils entendent les vers d'un grand poète, les auditeurs témoignent volontiers d'une compassion dont j'ai mis longtemps à comprendre qu'elle se nourrissait de l'absence même de l'auteur : comment, en effet, ne pas lui attribuer la souffrance parcourant des vers qui sont tout, hormis son nom, ce qu'on connaît de lui ?

Autrement dit, les auditeurs d'un poème donnent pour leur part une réponse à la question laissée plus haut en suspens : selon eux, les larmes du narrateur sont bel et bien celles de l'auteur. Ainsi, les informateurs de Ghabdouane Mohamed et Karl Prasse leur ont parlé de l'amour de Ghabidin ag-Sidi Mokhammed pour la belle Hata, qu'il célébra dans plusieurs poèmes, puis pleura dans ces vers¹³ :

Ah ! que ma monture aille vers l'aval, que je visite le cimetière, cerné d'un mur,
où je contemplerai le tertre sous lequel elle repose bras étendus.
Ô Dieu, sois loué pour sa peau surpassant en beauté le lait qu'on dépose pour
recueillir la crème,
ce jour où elle était bleuie d'indigo, rappelant les vertes vallées du Paradis,
interdites à l'apostat.
Son cou était pareil à celui des biches élégantes paissant à Yen-Wäggar,
son œil limpide comme les sources de Tinaddamen, quand les agneaux ne les ont
pas encore troublées.
Et je sais aujourd'hui que ce monde m'est vide comme le site abandonné d'un
ancien campement.

Hata a-t-elle vraiment existé ? Ghabidin l'a-t-il pleuré ailleurs que dans ses vers ? On peut seulement dire que telle est l'opinion de ceux qui aujourd'hui les entendent. Notons toutefois que ce fragment reprend le thème traditionnel de la déploration sur le campement abandonné : qu'elles expriment les sentiments de l'auteur ou seulement ceux du narrateur, les poésies touarègues se conforment toutes au même canon. Et les auditeurs se font de leurs auteurs une image invariable elle aussi, calquée sur celle du narrateur gémissant qu'elles mettent toutes en scène. Guère plus fiables en cela que les *vidas* des troubadours, les « biographies » recueillies par Mohamed et Prasse racontent l'invariable histoire d'un homme peuplant sa solitude du souvenir de ses amours enfuies. À mesure qu'une poésie s'éloigne de l'individu singulier qui l'a composée, il s'efface peu à peu derrière cette figure idéale d'auteur souffrant. C'est au seul prix de cet effacement qu'il sera tenu pour sincère par ceux qui entendront au loin les vers transmis sous son nom.

POÉSIE ET SENTIMENTS

Abdellatif Kilito, auteur d'un élégant essai sur la poétique arabe, sourirait sans doute de voir les Touaregs adhérer à cette « croyance naïve que le poème érotique est chargé d'*exprimer* les sentiments du poète¹⁴ ». Je pense cependant qu'ils n'ont pas entièrement tort. Le narrateur de leurs poèmes y assume très souvent deux rôles ; en même temps qu'il gémit, il dit composer un poème dont on devine que c'est celui-là même qui le met en scène. S'il est peut-être naïf d'en faire un porte-parole de l'auteur quand il gémit, je ne vois pas de raison de lui refuser ce titre quand il poétise. Dans une remarquable construction en abyme, l'auteur met en scène son propre travail, en le présentant comme accompli par un narrateur souffrant. Dans l'autoportrait qu'il tend ainsi à ses contemporains, il se donne d'emblée la figure idéale qui restera de lui quand sa voix se sera tue. Son poème exprime, sinon ses sentiments, du moins ses aspirations.

Et les exclamations apitoyées de ses auditeurs, moins naïfs en cela que Kilito le dirait, ne sont pas dépourvues d'ambiguïté. Je m'expliquerai mieux ici en faisant un détour par le beau livre que Leyla Abu-Lughod a consacré aux Awlad 'Ali, qui vivent au nord du désert égyptien. Tout comme les Touaregs, ces hommes jugent malséant de laisser transparaître leurs sentiments, tout en tolérant cependant qu'on en fasse la matière de poèmes. Car, nous dit l'auteur, celui qui sait dire selon le mode poétique des sentiments qu'il n'est pas permis d'avouer prosaïquement montre qu'il les maîtrise¹⁵ ; il montre, ajouterais-je en paraphrasant T. S. Eliot, qu'il a *séparé en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée*¹⁶. Les Awlad 'Ali exigent de leurs hommes qu'ils taisent leurs souffrances, mais ils goûtent les créations de l'esprit qu'elles inspirent. Il en est de même pour les Touaregs. La compassion que leur arrachent les

souffrances supposées d'un poète se double, je crois, d'une part d'admiration pour la distance qu'il a su prendre avec elles.

Par ailleurs, autant que sur l'auteur inconnu des vers qui les émeuvent, c'est un peu sur eux-mêmes qu'ils s'apitoient, car les souffrances qu'ils lui attribuent ne leur sont pas étrangères. La *solitude* dont gémissent les poètes appartient à l'expérience quotidienne. Ainsi, lorsque nous avons à passer aux abords désertés d'un ancien campement, ces lieux rendus au silence inspiraient souvent à mes compagnons de route des paroles inquiètes, version prosaïque de la déploration 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 : ta *solitude* est en moi (*ih-i esuf-näk* ou *esuf-näm*), que traduit exactement le français « tu me manques » ; enfin, quelques-uns de mes compagnons d'âge m'ont confié la *solitude* où les avait laissés une aimée infidèle.

Ce sont là des émotions qu'il est possible à l'observateur étranger de comprendre, d'éprouver parfois — ce qui 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, devenus déserts pour nous parce que peuplés d'êtres qui ne nous sont rien. Un piège : cette proximité est en réalité trompeuse, car ces différentes émotions n'ont à nos yeux rien de commun, tandis que les Touaregs les regroupent toutes sous un même mot, signe qu'ils y voient les manifestations d'un seul et même sentiment, l'*esuf*. Peut-être n'ont-ils pas tous éprouvé l'entière palette des émotions dont gémissent les poètes, mais aucun n'est resté sans en éprouver quelques-unes, sur lesquelles il met le même nom et qu'il peut donc associer à celles qu'il entend chanter dans les poèmes. Tout cela suggère une réponse au moins provisoire à la deuxième de mes questions liminaires : nous pouvons partager les émotions d'un poète touareg (d'un chanteur de flamenco, de fado, etc.), mais nous aurions tort d'en déduire que nous éprouvons alors les mêmes sentiments que lui.

De plus, la poésie fait plus que rappeler aux Touaregs les moments où, sous la forme de l'une ou l'autre de ses manifestations émotives, ils ont éprouvé ce sentiment. Pour reprendre l'excellente formule que Miquel Valé de Almeida applique aux chants populaires de l'Alentejo, elle donne une « cohérence cognitive » à des émotions qui sans elle resteraient éparses et fugitives¹⁷. Ou plutôt, car cette cohérence est déjà assurée par le simple fait qu'un même mot les désigne toutes, elle la renforce en les redisant sans cesse. De sorte que, si rien ne nous assure que les poètes ont réellement éprouvé les émotions qu'ils peignent dans leurs compositions, nous pouvons au moins affirmer qu'ils ont contribué à les transmettre. Ces émotions naissent au moins pour partie de la nappe sonore dans laquelle vivent et grandissent les Touaregs. Dans les vers innombrables où sans cesse elles sont dites et redites, ils apprennent à les reconnaître, à les éprouver, à les attribuer toutes à la *solitude*, si diverses qu'elles

soient, et, plus encore, à les magnifier. En cela pareils à nous lorsque nous lisons un grand roman puisque, à en croire Proust,¹⁸

si nous lisons le chef-d'œuvre nouveau d'un homme de génie, nous y retrouvons avec plaisir toutes celles de nos réflexions que nous avons méprisées, des gaietés, des tristesses que nous avons contenues, tout un monde de sentiments dédaigné par nous et dont le livre où nous le reconnaissons nous apprend subitement la valeur.

Il y a donc bien des sentiments dans la poésie des Touaregs, mais elle les fait naître autant qu'elle les exprime. Si leur poésie disparaissait, peut-être certaines émotions seraient-elles moins perçues parce que moins reconnues, et le sentiment de la *solitude* disparaîtrait peu à peu de leur culture. En un mot, on peut dire de cette poésie ce que Clifford Geertz dit de la sculpture yorouba¹⁹ :

Rien de très mesurable n'arriverait à la société yorouba si les sculpteurs ne se souciaient plus de la délicatesse de la ligne, ni, sans doute, même de la sculpture. Certainement elle ne s'écroulerait pas. Simplement certaines choses qu'on éprouvait ne pourraient être dites — et peut-être même après un temps ne seraient même plus éprouvées — et la vie en serait plus grise.

L'HOMME QUI SOUFFRE ET L'ESPRIT QUI CRÉE

Ici s'achèvera ma brève évocation. Je voudrais la prolonger par une remarque de méthode puis par des réflexions un peu plus générales.

Tout d'abord, le lecteur aura noté que je me suis limité à ce qui s'offrait immédiatement à l'observation : des poèmes et leurs auditeurs — lesquels leur attribuent des auteurs dont ils se font une image idéalisée. J'ai d'abord considéré ces poèmes et ce qui s'en disait, et non pas les sentiments qui s'y exprimaient. Fonder mon exposé sur ces sentiments, amoureux en l'occurrence, aurait supposé que je dispose d'une catégorie anthropologique de l'amour qui ne soit pas le démarquage du sentiment que nous désignons de ce nom dans notre société. Or, tel n'est pas le cas, et c'est bien la raison pour laquelle les échos que ces textes éveillent en nous ne peuvent être que trompeurs. Mais n'en est-il pas de même des chants et des poèmes si émouvants qui sont commentés tout au long du présent ouvrage ? De surcroît, donner la primauté aux textes poétiques s'imposait d'autant plus que, comme je l'ai dit, ils sont en partie la source des sentiments qu'ils prétendent exprimer.

Revenons, pour finir, aux souffrances que les Touaregs imputent à leurs poètes. (Une imputation que, soit dit en passant, ils ne sont pas les seuls à faire. Ainsi, Caterina Pasqualino nous rappelle ici même les souffrances que les Gitans andalous attribuent à leurs chanteurs de flamenco.) J'ai dit plus haut la part d'admiration que cachait cette imputation, et je la crois essentielle. Les Touaregs accorderaient vraisemblablement au poète tchèque Mácha que « la douleur seule est

mère de la véritable poésie²⁰ », mais ils ajouteraient, j'en suis sûr, que seul est poète celui qui renie cette mère-là. Et je me demande même si l'éloignement de l'aimée, dans leur poésie comme dans toutes les traditions poétiques dont parle le présent livre, n'est pas aussi une image de la distance que le travail poétique doit mettre entre « l'homme qui souffre et l'esprit qui crée ». Dans ce livre consacré à la délectation morose, qu'on me pardonne d'avoir conclu en osant parler si imprudemment de quelque chose d'aussi grand que la poésie : la morosité serait-elle délectable si elle n'était pas source de poésie ?

BIBLIOGRAPHIE

Abu-Lughod, L. *Veiled Sentiments*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1988.

Albaka, M. & D. Casajus. *Poésies et chants touaregs de l'Ayr*, L'Harmattan, Paris, 1992.

Casajus, D. *Gens de Parole. Langage, poésie et politique en pays touareg*, La Découverte & Syros, Paris, 2000.

Castelli-Gattinara, G. C. *Il Tuareg attraverso la loro poesia orale*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Rome, 1992.

Eliot, T. S. *Essais choisis*, Éditions du Seuil, Paris, 1999 [1932].

Foucauld, Ch. de. *Poésies touarègues. Dialecte de l'Ahaggar*, Leroux, Paris, 1925-1930, 2 t.

Geertz, C. L'art en tant que système culturel, in *Savoir local, savoir global*, 1986 [1983] : 119-151.

Imbs, P. De la fin'amor, *Cahiers de littérature médiévale*, XII, 1969, 265-285.

Jakobson, R. Qu'est-ce que la poésie ?, in *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1977 : 31-49.

Kilito, A. *L'auteur et ses doubles*, Éditions du Seuil, Paris, 1985.

Mohamed, Gh. & K. Prasse. *Poèmes touaregs de l'Ayr*, University of Copenhagen, Copenhague 1989-1990, 2 t.

Proust, M. *La prisonnière. À la recherche du temps perdu*, VI-2, Paris, Gallimard, 1924.

Vale de Almeida, M. Émotions rimées, Poétique et politique des émotions dans un village du sud du Portugal, *Terrain* 22, 1994 : 21-34.

Zink, M. *La subjectivité littéraire*, PUF, Paris, 1985.

¹ Il s'agit de Foucauld, 1925-1930 ; Mohamed & Prasse, 1989-1990 ; Castelli-Gattinara, 1992 ; Albaka & Casajus, 1992.

² Foucauld, *ibid.*, I, p. v.

³ Foucauld, *ibid.*, I, 340.

⁴ Albaka & Casajus, 1992 : 50.

⁵ Albaka & Casajus, 1992 : 38.

⁶ Albaka & Casajus, *ibid.* : 43.

⁷ Dans la présentation qui précède, j'ai résumé à grands traits un développement plus détaillé publié dans Casajus, 2000, chapitre 4.

⁸ Voir, par exemple, Zink, 1985 & Kilito, 1985.

⁹ Imbs, 1969 : 277.

¹⁰ m. à m. : « celui qui fait aller [le poème] ».

¹¹ m. à m. : « celui qui met sur le marché ». Dans mes transcriptions du touareg, le soulignement marque l'emphase.

¹² . La distinction entre l'auteur et le récitant est ici à prendre en compte, alors que les spécialistes de littérature orale ont tendance à la négliger. Et on peut d'ailleurs se demander s'il ne faudrait pas de même prendre en compte la distinction entre troubadour et jongleur.

¹³ retraduit d'après Mohamed et Prasse, 1989-1990, II : 93-94.

¹⁴ Kilito, 1985 : 61.).

¹⁵ Abu-Lughod, 1988 : 246.

¹⁶ Eliot, 1999 : 32.

¹⁷ Vale de Almeida, 1994 : 27.

¹⁸ Proust, 1924 : 119.

¹⁹ Geertz, 1986 :125

²⁰ Cité dans Jakobson, 1977 : 40.