

Sous le patronage de Madame Khalida TOUMI, ministre de la Culture
et le soutien de la Wilaya de Tamanrasset

ASSOCIATION " SAUVER L'IMZAD "

2^{ème} Rencontre Internationale d'Imzad

Recueil de communications

Tamanrasset du 14 au 16 Janvier 2010





Recueil

des communications

Rencontre Internationale d'Imzad,
Tamanrasset, du 14 au 16 janvier 2010

Sommaire

Avant propos	9
Séance d'ouverture	
Mme Farida Sellal , Présidente de l'Association " Sauver l'Imzad ".....	13
M. Boubekour Abderrahmane , Wali de Tamanrasset.	15
Mme. Khalida Toumi , Ministre de la Culture Discours prononcé par Mme Zahia Yahi, Chef de cabinet.	16
Mme. Souad Bendjaballah , Ministre déléguée auprès du Ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche Scientifique, Chargée de la Recherche Scientifique.	18
Mme Nouara Saâdia Djaffer , Ministre Déléguée Chargée de la Famille et de la Condition Féminine.	19

Premier jour

Dr Mourad Yelles La poésie féminine au Maghreb entre tradition(s) et modernité. Quelques exemples algériens.	21
Dr Faïza Seddik Arkam A la conquête de l'essuf : le mariage touareg en Ahaggar, entre rites traditionnels et nouvelles influences.	39
Caroline Card Wendt Some observations on Tuareg Identity and Imzad Performance Styles.	53
Dr Mohamed Aghali-Zakara Anzad / imzad - Emblème d'une identité menacée.	71

Deuxième jour

Dr Edda Brandes. L'imzad au nord du Mali - Une cause perdue pour cet instrument en péril ?	79
M. François Borel Le répertoire des airs d'anzad de l'Azawagh et de l'Aïr (Niger).	89
M. Mahmoud Guettat Place de l'imzad dans la diversité des vieilles monocordes.	97
Dr Cyril Isnart Usages ordinaires du patrimoine culturel. La patrimonialisation comme usage contemporain des « traditions ».	111
Dr Maya Saïdani Éléments de stratégie pour une préservation du patrimoine musical traditionnel algérien et approche pédagogique de son enseignement.	119
Mme Farida Sellal, L'imzad par les chiffres.....	131
Recommandations	139

Je dois d'abord dire à quel point je suis touché que Madame Farida Sellal, marquant ainsi une estime qui me remplit de confusion, m'ait demandé de rédiger le présent avant-propos, moi qui n'ai pas participé à ces journées. J'ai répondu d'autant plus volontiers à cette amicale proposition que les vents venus du désert avaient déjà fait venir jusqu'à moi quelques nouvelles de l'association « Sauvez l'Imzad », m'apportant des informations encore un peu floues sans doute, mais suffisantes pour susciter mon intérêt et ma sympathie.

Cette association, je l'ai bien compris, était née sous le signe d'une inquiétude et même d'une angoisse : l'imzad, cette vièle monocorde connue de tous ceux qui aiment la culture touarègue, n'allait-il pas disparaître ? Voilà des sentiments dont on aurait pu s'attendre à ce qu'ils engendrent la mélancolie. Or, le moins que l'on puisse dire est que les contributions ici réunies n'ont rien de mélancolique. Peut-être tout simplement parce que les efforts de Madame Farida Sellal ont déjà porté leurs premiers fruits. Une école a été fondée, qui commence à former une nouvelle génération de musiciennes. Deux journées déjà ont rassemblé des spécialistes venus de tous horizons. Peut-être aussi parce que, plutôt que de cultiver la nostalgie du passé, les contributeurs ont préféré célébrer ce qui advient. Comme le dit Mourad Yelles dès l'ouverture de son texte, il n'est pas question d'arpenter d'anciennes routes, mais d'ouvrir de nouveaux chemins. Or, c'est ce qu'ont précisément fait tous les contributeurs du volume, chacun à sa manière, chacun selon ses talents.

Leurs contributions parlent de la poésie tout autant que de l'imzad. C'est que les deux sujets sont liés, sans toutefois se confondre. Seules les femmes jouent de l'imzad, tandis que les hommes aussi bien que les femmes font des vers. À l'époque où je vivais parmi les Touareg de la région d'Agadez, les hommes seuls composaient ces longs poèmes, lointainement inspirés de la qaçida antéislamique, où un narrateur désaimé déplore la cruauté d'une aimée inaccessible et rebelle. Les femmes se réservaient ces impromptus pleins de gaîté, et souvent d'ironie, que les solistes chantent lors des fêtes religieuses et familiales en s'accompagnant du tambour-mortier ou du tambour d'eau évoqués ici par Mohamed Aghali-Zakara et Edda Brandes. Certains de ces chants, auxquels Paulette Galand-Pernet donnait le joli nom de « chants-gazettes », commentent des événements de l'actualité. Les chants, que de jeunes musiciens aujourd'hui mondialement connus ont composés au cours des années 1990, à l'époque où la communauté touarègue du Sahel traversait des heures douloureuses, représentent une version moderne de ces chants-gazettes. Apparemment, les joueuses d'imzad peuvent, elles aussi, se faire gazetières, tel l'auteur de la mélodie « Akoli » à laquelle Caroline Card Wendt fait ici allusion. Une allusion qui m'émeut d'autant plus que je crois connaître le jeune Akoli dont elle parle, notre voisin à l'époque déjà bien lointaine où elle et moi menions à Agadez nos recherches respectives, et où elle m'invita si souvent à venir écouter ses enregistrements. Le partage des tâches poétiques entre hommes et femmes varie cependant selon les régions, ce dont plusieurs contributeurs se font l'écho. De plus, la ligne de partage n'est pas toujours bien net, car certaines joueuses d'imzad sont poétesses en secret. Dans la thèse admirable qu'elle a soutenue récemment à l'Université de Turin, Amalia

Dragani rapporte que quelques musiciennes ont choisi la voie de l'imzad pour exprimer par la musique ce que la pudeur leur interdisait de dire par les mots. Une autre joueuse lui a confié que les vers psalmodiés par le poète qu'elle avait l'habitude d'accompagner de sa vièle n'étaient pas de lui. La poétesse, c'était elle en réalité, mais elle se présentait au public comme une simple accompagnatrice. La pudeur féminine était sauvegardée, du moins en apparence car personne n'était vraiment dupe, et personne ne lui en voulait : soucieux de certaines convenances, les Touareg ne sont pas bégueules pour autant.

Pour ce qu'il est de l'imzad lui-même, les contributeurs l'envisagent selon trois points de vue : plutôt organologique pour Mahmoud Guettat, plutôt musicologique pour Caroline Card Wendt, Edda Brandes et François Borel, linguistique enfin pour Mohamed Aghali-Zakara. Leurs cinq contributions ouvrent à une réflexion plus globale sur la musique touarègue, qui prolonge leurs travaux précédents (et qui prolongent aussi ceux de Nadia Mecheri-Saâda, citée par plusieurs). Il n'est pas inutile de noter à ce propos que les musiciens touareg se font, eux aussi, les musicologues de leur propre pratique, comme l'a montré Anouck Genthon dans un mémoire de maîtrise récemment soutenu. Les jeunes guitaristes qu'elle a longuement interrogé au Niger, et avec lesquelles elle a joué, car elle est violoniste, réfléchissent à la meilleure manière d'être fidèles à la tradition tout en s'ouvrant à la modernité. Certains, même, tentent d'adapter à la guitare certains traits de la musique de l'imzad. C'est sans doute une gageure, car, pour employer la terminologie de Mahmoud Guettat, "il s'agit pour eux de transposer sur un instrument à corde pincée des traits mélodiques produits par un instrument à cordes frottées." Mais ces tentatives ne sont-elles pas une manière, au fond, de « sauver l'imzad » ? Le groupe Tartit dont nous parle Edda Brandes ne mène-t-il pas une tentative semblable, lorsqu'il fait voisiner l'imzad avec des guitares que je suppose électriques ? Évidemment, nous sommes loin de ces jours où, alors que les Touareg du Hoggar étaient depuis plusieurs années en guerre contre ceux de l'Ajjer, des guerriers valeureux s'affrontèrent pour l'imzad de Tehît oult Hedjïer, dont le Père de Foucauld nous rapporte qu'elle était l'une des plus belles parmi les femmes du Hoggar. Un homme de l'Ajjer l'avait raziï lors du combat de Tanhart, qui vit la défaite du Hoggar. Deux ans plus tard, Bâdi agg Oughalla le retrouva parmi les dépouilles de l'ennemi lors d'une seconde bataille, le rapporta à sa belle propriétaire, et composa un poème pour célébrer ce haut fait. Nous sommes loin aussi du temps où la belle Dassine oult Ihemma, aimée alors de l'amenokal Moussa agg Amastane et dont le souvenir est si cher au cœur de Farida Sellal, posait avec sa vièle pour une photographie reproduite aujourd'hui dans tous les bons livres. La noble Dassine s'offusquerait-elle des innovations de nos jeunes musiciens si elle revenait parmi nous ? Peut-être pas : les grandes dames ont l'esprit large.

Un autre apport de ce volume est de faire apparaître que la poésie des Touareg, si elle est assurément à leurs propres yeux un des traits définitoires de leur culture, est traversée de courants qui la rattachent à l'immensité du monde. Mourad Yelles montre bien que, d'une région à l'autre du Maghreb et du Sahara, des thèmes poétiques se retrouvent,

reconnaissables malgré leurs variations. On lui sait gré aussi d'évoquer le grand Mostefa Lacheraf, lequel allait plus loin encore lorsqu'il rattachait la poésie féminine du Maghreb au monde méditerranéen. C'était au temps où l'équipe des Cahiers du Sud aurait voulu, par la célébration de « l'homme méditerranéen », conjurer les drames qui s'annonçaient. Un rêve peut-être, mais on sait gré à Mourad Yelles d'en avoir fait revenir le souvenir. Moins rêveusement, Paulette Galand a, plus tard, mis en évidence la persistance, depuis le Hoggar et jusqu'au Maroc, de ce qu'elle appelait le thème de l'errance. Mohamed Aghali-Zakara nous conduit plus loin encore, au-delà du Maghreb et même de la Méditerranée. Derrière le personnage d'Amerolqis qu'il évoque dans sa contribution et auquel lui et Jeanine Drouin ont consacré un important ouvrage, on reconnaît sans peine un personnage illustre de l'Arabie archaïque : le poète Imrû'l-Qays. À l'Antéislam arabe, les Touareg n'ont d'ailleurs pas emprunté seulement cette figure à demi légendaire, mais aussi le fameux thème de la déploration sur le campement abandonné dont plusieurs traditions lui attribuent la paternité. C'est que, comme l'étude des poésies antéislamiques fut tenue depuis l'époque omayyade pour indispensable à la bonne compréhension du Coran, elles se sont diffusées très tôt jusqu'aux extrémités du monde musulman, avec la geste et le nom de leurs auteurs supposés. Les Touareg, on le voit, ont toujours été ouverts au monde, au monde berbère dont ils font partie, au monde arabe dont ils sont proches. Mahmoud Guettat ne nous dit pas autre chose dans sa contribution, où nous apprenons que l'imzad appartient à une famille d'instruments dont on trouve des représentants depuis l'Andalousie jusqu'à l'Asie centrale.

Autre signe de cette ouverture au monde : les croyances dont Faïza Seddik Arkam nous parle à propos des rituels de mariage et de nomination. On prend garde, nous dit-elle, de ne pas laisser seul un nouveau-né, de crainte que des esprits maléfiques, les Kel-essuf, ne viennent subrepticement le dérober pour lui substituer un de leurs enfants. Mais c'est là une croyance qui courait encore il y a peu dans les campagnes européennes. Dans l'ancienne France, ceux qu'on soupçonnait d'avoir été substitués ainsi à des enfants véritables s'appelaient les chanjons ou changeons, et les folkloristes les appellent les changelins. J'ai rencontré cette croyance chez les Touareg d'Agadez, mais je ne suis pas sûr qu'on la prenait tout à fait au sérieux. Je me souviens d'avoir entendu des garçonnetts taquiner l'un de leurs compagnons en clamant que, gourde comme il était, il ne pouvait être que le fruit d'une telle substitution. La taquinerie était un peu méchante... Ces changelins ont peut-être un lointain rapport avec le thème du double que des auteurs comme Gérard de Nerval, Edgar Poe ou plus récemment Siri Hustvedt ont magnifiquement illustré.

Sans doute la préservation de l'imzad et de toutes les valeurs musicales, poétiques, culturelles qui lui sont attachées demandera-t-elle de la vigilance et de nouvelles initiatives. Maya Saïdani décrit fort bien les voies que ces initiatives pourraient emprunter. Le problème, comme elle le montre bien, sera de savoir dans quelle mesure on pourra formaliser l'enseignement de l'imzad selon les canons scolaires aujourd'hui en usage, sans dénaturer pour autant une pratique qui s'enseignait jusque-là en dehors de tout cadre formel. Dans cette



affaire, il faudra prendre garde, comme Cyril Isnart nous y incite, à ne pas dénigrer les pratiques de patrimonialisation « sauvages et ordinaires » qui ne manqueront pas d'apparaître, sous prétexte qu'elles ne seraient pas conduites par des experts patentés. De toute façon, nous devons nous attendre à ce que l'enseignement et la pratique même de l'imzad prennent des formes inédites. C'est déjà le cas pour l'enseignement délivré dans la Maison de l'Imzad fondée par Farida Sellal, où l'on voit bien que la modernité se mêle à la tradition. Mais nous savons tous que les traditions ne survivent qu'à la condition de changer sans cesse, en un mot de n'être pas si traditionnelles que ça ! C'est précisément là le sens du rappel salutaire de Cyril Isnart, auquel on sait gré d'avoir mis en avant ce concept d'« invention de la tradition » forgé par Éric Hobsbawm. Or, le présent volume nous invite précisément à saluer l'« invention » d'une tradition. Chacune à sa manière, toutes les contributions ici réunies portent à la fois l'écho du passé et la promesse d'un avenir que nous ne pouvons connaître. Voilà pourquoi elles n'ont rien de mélancolique.

Dominique Casajus
Centre d'études des mondes africains - (CNRS)

Ouverture de la Rencontre Internationale d'IMZAD

Madame Farida Sellal,
présidente de l'Association "Sauver l'Imzad"

Mesdames et Messieurs les Ministres, Monsieur le Wali de Tamanrasset, Messieurs les Sénateurs et Députés, Excellences, chers invités, honorable assistance.

Cinq années se sont déjà écoulées depuis le premier Colloque international sur l'Imzad organisé par l'association en 2005. Il m'est difficile de trouver les mots justes pour vous exprimer le bonheur que j'éprouve à nous retrouver tous réunis autour de l'imzad. Le destin ou le hasard ont fait que la fête de nos retrouvailles se déroule à l'Université Hadj Moussa Akhamok... Feu Hadj Moussa Akhamok qui a été le Président d'honneur de l'Association «Sauver l'Imzad», est celui qui m'a sensibilisée pour réhabiliter non seulement l'imzad mais toute cette culture en voie de disparition.

Je voudrais, au nom de tous les membres de l'Association « Sauver l'Imzad », et en mon nom, vous exprimer toute ma gratitude d'avoir bien voulu assister à cette rencontre internationale.

Notre reconnaissance va particulièrement à Monsieur le Ministre de l'Énergie et des Mines qui nous a soutenus dans notre quête de la résurgence du patrimoine culturel immatériel des gens du désert.

Monsieur le Wali et les autorités locales de Tamanrasset n'ont, du reste, pas manqué de nous assister et de nous accompagner dans notre grande œuvre, la construction de notre maison commune sous la protection de nos ancêtres tutélaires.

Soyez tous remerciés car la tâche est rude mais, aux gens de bonne volonté, la difficulté sourit dans le royaume des déserts, « Ce royaume de la vertu unique » comme le disait Albert Camus.

« Sauver l'imzad » fut, il y a quelques années, un gémissement de douleur car, nous assistions à une mort certaine de cet instrument ancestral. Les détentrices de la tradition disparaissaient et la relève n'allait plus être assurée. Tout récemment, une des plus grandes figures de l'imzad, Dmeyla Edaber a été rappelée par Le Créateur.

Il y a quelques mois à peine, la jeune et belle virtuose, Tabaghort Oumeydi, formée par l'Association, disparaissait aussi, laissant un vide poignant.

Le cycle naturel de la vie risquait de laminer l'Imzad

Beaucoup de jeunes artistes ont repris goût à leur culture ; la relève a commencé à se faire. Il suffisait de les intéresser et de les former. La fiction était-elle devenue réalité ? Ne dit-on pas que dans le désert, il existe des perles de lumière ?

« Sauver l'imzad » est devenu aujourd'hui un message d'espoir. Peut être !

Peut-être, tout cela n'est-il qu'un beau rêve. Soit ! Mais le réalisme n'a jamais tué les rêves.

Aujourd'hui, ce rêve doit nous pousser à construire davantage, à tendre jusqu'à son extrême limite l'arc de l'imzad en l'enrichissant tout en le maintenant ancré à la tradition.

Comment inscrire alors la culture de l'imzad dans la vie culturelle universelle ?

Les Touareg restent profondément attachés à leur culture.

Marceau Gast avait souligné que « les réunions autour de l'imzad, violon monocorde, joué uniquement par les femmes, représentaient le niveau le plus élevé de l'échange poétique et affectif chez les nomades. C'est autour de l'imzad que les plus belles poésies sont chantées, c'est à cette occasion que la vie collective s'exprime dans son histoire passée et quotidienne, dans ses critères esthétiques, moraux, culturels et politiques. Bien qu'en nette régression, il est encore très apprécié par tous les Touareg ».

Nous qui sommes réunis aujourd'hui à Tamanrasset, il nous appartient de participer à ce débat et nous dire : “ Maintenant que nous savons d'où vient l'imzad, quel en sera le devenir ? Que pouvons-nous effectivement faire pour accompagner son évolution entre la tradition et la modernité ?”

Comment le protéger pour le préserver sans pour autant lui faire perdre son âme ?

À l'aube du troisième millénaire, l'humanité entière aspire à l'espérance. Il doit en être de même à notre niveau.

L'imzad, comme la civilisation universelle, est un patrimoine commun de l'humanité. Il a été patiemment construit depuis l'aube des temps par le génie des peuples et l'intelligence des hommes.

Chacun d'entre nous va écouter, chacun va parler, chacun va réfléchir et chacun va proposer : soyez-en tous remerciés.

Rêvons donc tous sous ce beau ciel du Hoggar et participons ensemble à planter un nouveau et authentique décor pour l'âme de la culture touarègue, l'imzad, car c'est l'esprit qui veillera sur le foyer de notre maison commune. S'il a du souffle, aucun esprit malin ne saurait l'éteindre.

Dar El-Imzad l'accueillera à tout jamais inchallah ; car elle a envie de faire l'histoire et de porter le flambeau de la cause.

Tout naturellement, notre gratitude, nous l'exprimons à toutes les bonnes volontés qui participent à ce projet grandiose qui démarre aujourd'hui : merci aux autorités locales, à SONATRACH, à SONELGAZ, à COSIDER, à AIGLE AZUR et à AIR ALGÉRIE ; merci à tous nos mécènes pour la confiance qu'ils mettent en notre projet et bravo à tous les organisateurs, les membres de l'Association et tous les amis qui ont soutenu et assuré le succès de cette rencontre.

Est venu le moment de pousser la porte, de rassembler nos idées et d'en remplir nos sacs. Est aussi venu le moment de reprendre la route, d'ouvrir une perspective plus large pour notre berceau culturel commun qui devra être porté par ses enfants, dans le cadre d'une vision commune et d'un avenir partagé tel qu'il fut incarné, dans les temps lointains, par les princesses du désert : Tin Hinane, Dassine, pour ne citer que celles-ci.

J'invite Monsieur le Ministre de l'Énergie et des Mines à bien vouloir procéder à l'ouverture officielle de cette Rencontre Internationale sur l'imzad.

Je vous remercie pour votre aimable attention.

Allocution d'ouverture officielle Monsieur Boubekour Abderrahmane. Wali de Tamanrasset

- Mesdames les Ministres, Monsieur le Ministre,
- Messieurs les membres des deux chambres du Parlement,
- Monsieur le président de l'Assemblée Populaire de Wilaya,
- Madame la présidente de l'association « Sauver l'Imzad »,
- Messieurs les professeurs et chercheurs,
- Honorables invités,

Il m'est agréable de vous souhaiter la bienvenue dans la capitale de l'Ahaggar, Tamanrasset, cité à la légendaire hospitalité, à l'occasion de la tenue du 14 au 16 janvier 2010 de la rencontre internationale sur l'Imzad sous le slogan « l'Imzad de la tradition à la modernité ».

Cette rencontre dont l'objectif est la promotion du patrimoine culturel séculaire que recèle la région va certainement mettre en exergue cette évidence et le rôle que joue la femme Targuie dans la préservation de l'héritage culturel que constitue l'Imzad, symbole ancestral de l'identité de la société Targuie.

C'est ainsi que je saisis cette opportunité pour présenter mes remerciements, au nom des habitants de la région et en mon nom personnel, à l'association « Sauver l'Imzad » et en particulier, à sa présidente, Madame Farida Sellal, pour le choix judicieux de Tamanrasset comme réceptacle à cet heureux événement et pour l'intérêt et la bienveillance qu'elle accorde au développement de l'Imzad depuis la création de l'association.

Cette rencontre traitera des thèmes importants dont :

- La poésie féminine entre la tradition et la modernité ;
- Le mariage targui entre les us et les influences modernistes ;
- Remarques sur l'identité des Touareg et l'exécution des différentes variétés d'imzad
- L'imzad et la modernité ;
- La stratégie de sauvegarde du patrimoine musical national et la pédagogie de son enseignement.

Mon vœu profond est que ces importants sujets trouvent l'écho voulu auprès des chercheurs et des férus de la culture Imzad et que soient traduites, en actions pratiques, les recommandations qui couronneront cette importante rencontre.

Enfin, je souhaite à cette manifestation succès et réussite et présente à tous ceux et toutes celles qui ont contribué à son organisation, mes vifs remerciements, et je souhaite un agréable séjour à l'ensemble des participants.

Merci une fois encore.

**Discours de Madame Khalida Toumi,
Ministre de la Culture**
**Représentée à la Rencontre Internationale
par Zahia Yah, Chef de Cabinet au Ministère de la Culture**

Mesdames et Messieurs,

Je voudrais d'abord vous faire part du bonheur qui est le mien à la tenue de cette importante Rencontre internationale autour du thème de l'Imzad. Les motifs de ma satisfaction sont de plusieurs ordres.

L'imzad, vous le savez, est d'abord d'un genre littéraire et musical qui rend compte de la richesse poétique et musical d'un pan important de la culture nationale d'expression Amazigh. Cette expression, probablement plurimillénaire est orchestrée par la femme. Et cela ne me déplaît guère que ce soit la femme que la légende et la réalité placent à l'origine de la genèse de l'Imzad, qui appelle à l'apaisement par l'intermédiaire de cet instrument qu'elle réalise de ses mains, qu'elle joue de ses doigts, qu'elle appuie contre son coeur, qui lui appartient en propre et auquel elle fait délivrer mélodies et harmonies.

Cette expression est un haut lieu de la culture de mon pays que le Ministère que j'ai l'honneur de diriger, a la charge et la mission de conserver, de promouvoir et de revivifier. Vous savez tous l'apport des experts du Ministère de la Culture à l'élaboration de la convention internationale de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

Comme vous savez que l'Algérie a été le premier pays au monde à avoir ratifié cette convention en février 2004. Au lendemain de cette ratification, le Ministère de la Culture a procédé à la création du Centre El Hadj M'hammed El Anka pour le patrimoine culturel immatériel qu'il a rattaché au Centre National de Recherches Préhistoriques, Anthropologiques et Historiques. Le Centre et d'autres établissements comme les Parcs nationaux et les Musées nationaux sont chargés de l'enregistrement, de la conservation, de l'étude et de promotion de tous les patrimoines culturels immatériels algériens. Il s'agit là d'une tâche immense, d'un programme ambitieux, mais quand bien nécessaire, gratifiant et de toute façon, vital.

Ce sont là quelques unes des actions menées par le Ministère en faveur de ce patrimoine culturel, mais cela ne suffit évidemment pas pour sauvegarder et resocialiser des genres sur lesquels pèsent de sérieuses menaces d'altération, d'obsolescence ou de disparition. Cela est de la responsabilité et de l'honneur de tous : les organisations internationales, les pouvoirs publics, les centres de recherche, les universités, les praticiens, la société, le réseau associatif.

Vous êtes aujourd'hui rassemblés à l'initiative de l'association « Sauver l'Imzad » pour éclairer la décision, pour apporter vos connaissances et savoirs sur ce pan inestimable de la culture saharienne qu'est l'Imzad. Vous avez notre soutien et notre admiration. L'association "Sauver l'Imzad" a situé son action exactement, selon nous, là où il est urgent et salvateur d'intervenir, c'est-à-dire au niveau des processus d'apprentissage et de transmission de savoir et de savoir-faire plurimillénaires.

Il s'agit, je crois, que cela fait partie de l'entendement général, des actions sur lesquelles l'Unesco insiste beaucoup ; des conservations et des préservations devant se faire dans le respect des genres et dans le sens de la revivification des conditions de milieux qui ont vu naître et se perpétuer ces pratiques. Il ne s'agit bien sûr pas de maintenir les populations hors du champ des mutations et des changements sociaux voulus par le progrès, mais bien de les

accompagner dans leurs aspirations d'un mieux-être social et culturel dans lequel la préservation du patrimoine immatériel prend tout son sens comme facteur définissant notre être au monde.

Mesdames et Messieurs,

Comme vous, je connais la fragilité de ces patrimoines qui peuvent disparaître par pans entiers si on n'y prend garde, qui peuvent s'assécher si des actions volontaristes ne sont pas entreprises ou se pervertir en de faux-semblants désincarnés si on ne les juge avec déférence, à leur juste valeur.

Comme vous, j'ai la conviction que sans eux, l'avenir est privé de la sève nourricière si nécessaire à la vitalité et à la dignité des peuples.

Tout en renouvelant notre appui à ces initiatives de préservation du patrimoine, ainsi qu'à celles de re-création par la société, à partir d'elle-même, je souhaite plein succès à vos travaux et un bel avenir à l'Imzad.

Je vous remercie.

Intervention de Madame Souad Bendjaballah
Ministre déléguée auprès du Ministre de l'Enseignement
Supérieur et de la Recherche Scientifique,
chargée de la Recherche Scientifique

Monsieur le Wali,

Messieurs les Élus,

Mesdames et Messieurs.

Je voudrais tout d'abord féliciter Madame Farida Sellal, pour son engagement et la remercier de son invitation.

Le monde est devenu un immense village où, avec les moyens de communication et de transports modernes, les distances entre les hommes et les régions se réduisent de plus en plus et permettent à nos amis d'être présents en force à cette rencontre.

Et pourtant, ce rapprochement entre les hommes, les pays et les peuples ne doit pas et ne peut pas faire illusion sur ce qui sépare les nations.

L'enjeu de toute nation est de permettre à ses enfants, à son peuple, de ne pas être exclus du développement.

La démocratisation et la gratuité de l'enseignement ainsi que l'obligation de la scolarisation ont permis l'accès, pour tous nos enfants, garçons et filles, du Nord et du Sud, au savoir. Ce qui a constitué des vecteurs et des constantes de notre politique nationale depuis l'indépendance. Cette université à Tamanrasset et cette présence à ce colloque en sont la preuve.

L'effort engagé pour l'enseignement supérieur et la recherche scientifique est là pour nous rappeler notre devoir en tant qu'universitaires de transmettre et faire fructifier, au mieux, les capacités de notre savoir pour nous intégrer à l'économie fondée sur la connaissance, où la force des nations se mesure moins en termes de force ou de biens matériels, et plus en capacité à accumuler et transformer le savoir en richesse.

Mais face à cette mondialisation de l'économie des échanges et à cette illusion de rapprochement entre les peuples et les nations, un défi majeur est à relever, celui de la préservation de notre patrimoine culturel qui fait notre différence et notre force. Les peuples sont forts par ce qu'ils savent et par ce qu'ils font.

Questionner le passé, comprendre le présent pour mieux se projeter dans l'avenir, tels sont les fondements de notre action commune (institutions et mouvement associatif).

Et c'est pourquoi nous accordons une attention particulière à cette initiative mais aussi et surtout à sa durabilité.

Je vous remercie

Intervention de Madame Nouara Saadia Djaffer Ministre Déléguée Chargée de la Famille et de la Condition Féminine

L'IMZAD NE MOURRA JAMAIS

L'amour courtois, le nomadisme et l'honneur guerrier, autant de messages nobles racontés par des sonorités presque surnaturelles de l'imzad qui trouve sa juste valeur dans son originalité.

Si l'Imzad continue à résonner à travers les temps c'est grâce au génie des femmes et à leurs savoir-faire auxquels il obéit sous l'effet magique de la finesse de leurs doigts et la médiation de leur silence face à la majesté.

Les femmes qui étaient, un jour, à l'origine de l'immortalité de l'Imzad ont perpétré pour toujours une histoire, un passé ancestral, dont la sauvegarde est à la charge de tout un chacun.

C'est ainsi, que Madame Farida Sellal, présidente de l'association "Sauver l'Imzad", en guise de reconnaissance à la femme algérienne et plus particulièrement à la femme targuie, a eu, depuis les années 90, la louable initiative de créer cette association et d'œuvrer à la sauvegarde de ce patrimoine immatériel qui véhicule depuis des siècles un message d'amour et de tolérance.

Il est clair que cet engagement nécessite beaucoup de persévérance et d'efforts et c'est pour cela que je me dois d'exprimer toute ma reconnaissance et mon appui à l'association pour les actions entreprises, à l'instar de la mise en place d'écoles de cours d'Imzad, la création de "Dar El-Imzad" et l'organisation d'événements et rencontres internationales autour de ce précieux instrument de musique.

Bien que "l'Imzad est aux Touareg ce que l'âme est au corps", il reste indéniablement une précieuse propriété morale et un bien immatériel d'une nation fière de sa culture identitaire transmise de génération en génération.

Aujourd'hui, bien qu'on constate avec chagrin et amertume que les vieilles joueuses de l'Imzad sont en voie de disparition, il n'en demeure pas moins qu'elles seront éternellement présentes et qu'elles renaîtront avec chaque son chanté par l'imzad, elles seront toujours là à travers leurs dignes héritières qui sauront, avec amour, fidélité et savoir-faire, leur rendre hommage en prenant le relais et en conservant à jamais un legs des plus précieux : l'imzad.

Biographie

Dr Mourad Yelles

Mourad Yelles est actuellement maître de conférences en littératures maghrébines à l'INALCO, institution qu'il a intégré après une quinzaine d'années d'enseignement au département de français de l'université d'Alger, puis au sein des Départements de littérature française et comparée des universités Paris VIII et Paris III.

Spécialiste des littératures maghrébines (en arabe maghrébin et d'expression française), mais également intéressé par les 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 :

- *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, Phréatique, 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

Lorsque les organisateurs de la présente rencontre internationale consacrée à « l'imzad, de la tradition à la modernité » m'ont sollicité pour une intervention, j'avoue que j'ai quelque peu hésité. Car, s'il est vrai que mon intérêt déjà ancien pour la littérature comparée et l'anthropologie ne me disqualifiait pas a priori pour m'engager dans pareille entreprise, je ne suis malheureusement ni ethnomusicologue es-qualité, ni encore moins berbérisant. Ne disposant de surcroît que de faibles lumières sur les questions liées à l'organisation socioculturelle de l'aire saharienne, j'avais donc toutes les raisons objectives de craindre

d'afficher, sinon une totale incompetence, à tout le moins une substantielle impertinence et, pour tout dire, mon inutilité pratique en cette occasion. Surtout en présence et aux côtés d'éminent(e)s spécialistes de ces questions.

Mais le vieux réflexe du chercheur, la curiosité pour une région que j'ai eu l'occasion de visiter pour la première fois il y a maintenant plusieurs décennies, sans oublier le souci de répondre positivement à une demande adressée de manière à la fois si amicale et persuasive, tous ces éléments ont eu finalement (presque) raison de mes craintes premières et m'ont conduit aujourd'hui devant vous. C'est donc avec beaucoup de plaisir mais aussi avec quelques restes d'appréhension que j'inaugure le premier volet des interventions programmées dans le cadre de notre rencontre. Ce volet est intitulé « Poésie et tradition ». Vaste question qui a fait couler des fleuves d'encre depuis des lustres et de par le vaste monde ! Mais si tout a déjà été dit (ou écrit) sans doute depuis Babel, n'est-ce pas à la fois le devoir exaltant et l'extraordinaire privilège du chercheur - comme d'ailleurs du poète - que de poursuivre l'oeuvre entreprise par ses infatigables prédécesseurs et de « cent fois sur le métier [remettre] son ouvrage » ? D'ailleurs, le proverbe arabe ne nous prévient-il pas lorsqu'il affirme : « *fil 'i3âda 'ifâda* »¹ ?

De fait, enquêtant depuis à présent près de quarante ans sur les littératures du Maghreb et ayant consacré de nombreux travaux à un ensemble de répertoires féminins transmaghrébins², je ne voudrais pas vous accabler d'entrée de jeu (puisque j'ai le redoutable honneur d'être placé "en première ligne") par un exposé par trop spécialisé de mon sujet de prédilection... Je souhaiterais plutôt ce matin, très modestement et avec votre aide, évoquer quelques questions à propos de la tradition poétique féminine dans notre région et suggérer quelques pistes de recherches sur son/ses évolution(s).

En effet, à l'instar de ces « hommes du désert » qui nous accueillent aujourd'hui chez eux, à l'image de ces merveilleux voyageurs et passeurs de légendes qui ont hanté nos mémoires maghrébines depuis des siècles, dès lors qu'il s'agit de contribuer à étendre les espaces de la connaissance sur nos sociétés et nos cultures il me semble que si nous voulons tenter d'apporter un début de réponse à l'interrogation centrale de notre rencontre - telle qu'elle figure dans l'argumentaire de notre rencontre « Que signifie sauver l'imzad ? Sauver l'imzad revient à quoi ? » -, plutôt que d'arpenter d'anciennes routes encombrées de vestiges poussiéreux et de mirages dangereux, il importe avant tout de baliser de nouveaux chemins, d'ouvrir de nouvelles pistes vers de nouvelles oasis intellectuelles et scientifiques.

Mon intervention s'articulera donc en trois temps. Je commencerai par évoquer la question du statut de la tradition orale féminine au Maghreb : comment définir cet objet scientifique et dans quel contexte épistémologique et idéologique s'inscrit-il ? En second lieu, j'emprunterai quelques exemples empruntés aux répertoires féminins citadins pour montrer la complexité des processus de production, de transmission, de même que les mutations récentes intervenues pour ce type de répertoires. Dans une troisième et dernière partie, je me risquerai à évoquer certaines pistes de recherches sur la poésie féminine maghrébine dans une perspective comparatiste avant de conclure sur des propositions de travail plus directement liées au projet qui nous rassemble aujourd'hui à Tamanrasset.

1. « C'est dans la répétition que réside le profit ».

2. Ceux ou celles, parmi mes honorables collègues et auditeurs-trices, que cela intéresse pourront facilement trouver les références des études ou ouvrages disponibles en librairie ou consultables sur Internet.

1- La tradition orale féminine au Maghreb : un objet problématique

Pour commencer, il est bon de préciser que dans le contexte maghrébin, la question du statut de la littérature orale féminine (même si celle-ci présente des spécificités que nous détaillerons dans un instant) est inséparable de celle du statut de la « littérature populaire » dans son ensemble. Rappelons à ce propos qu'il existe un vieux contentieux idéologique à propos de cette tradition littéraire, contentieux qui remonte au moins au Moyen Âge. En effet, sauf exceptions - au premier rang desquelles il faut mentionner l'immense Ibn Khaldoun -, les *'ulâma-s* (savants) ont généralement manifesté une indifférence remarquable, voire une hostilité patente vis-à-vis des diverses formes d'expression culturelle propres à la « masse » (*'amma*). Dans ce contexte, et malgré ses qualités esthétiques et son importance historique dans la structuration des imaginaires collectifs, la poésie féminine a longtemps souffert d'une minorisation/marginalisation systématique de la part des élites maghrébines et des milieux lettrés. La raison principale tient à son statut socioculturel : en tant que poésie orale, répertoire féminin et expression « dialectale » (qu'il s'agisse des différentes variétés de berbère ou d'arabe maghrébines).

De manière paradoxale, il a fallu attendre la période coloniale pour assister à un début de prise en charge scientifique (suivant les critères de l'époque) de ses nombreuses manifestations. C'est dans un contexte épistémologique largement marqué par l'idéologie positiviste et colonialiste de la fin du 19^e siècle et des débuts du 20^e siècle, qu'un certain nombre de chercheurs européens, essentiellement dialectologues et ethnologues, ont commencé à s'intéresser aux productions féminines maghrébines¹.

À cet égard, il est bon de rappeler que depuis le succès remarquable des premières traductions des "Mille et Une nuits" (au début du 18^e siècle) jusqu'au Salon de 1834 où Delacroix expose ses célèbres "Femmes d'Alger dans leur appartement", l'univers mystérieux et captivant de la « mauresque » a exercé une attraction permanente sur l'imaginaire européen, et de manière sans doute plus spécifique dans sa dimension colonialiste. La mode orientalisante du « harem musulman » ajoutée au pittoresque ambigu d'une certaine vision de la culture urbaine arabe explique en grande partie l'importance du phénomène de fascination exercé sur un public européen friand d'aventures exotiques. En tout état de cause, ce tropisme a dominé la scène académique et artistique durant des décennies, associant dans un même ensemble de représentations fantasmagoriques érotico-esthétiques la sultane des vieilles « médinas », la courtisane bédouine² et, dans une moindre mesure, les « nobles dames targuies »³ du Hoggar et du Tassili.

Reste que sur le plan strictement scientifique, les résultats des enquêtes de terrain et des recherches menées sur les répertoires féminins au Maghreb sont pour le moins limités. Eparses dans des revues scientifiques (la Revue africaine ou le Journal asiatique) ou dans de rares monographies, les corpus publiés ne représentent à l'évidence que la partie à peine émergée d'un gigantesque « iceberg littéraire » - dont on se demande si l'on soupçonnait même son existence ! De fait, ce sont les publications d'une petite dizaine d'auteurs – tels

1. Pour une part importante, il s'agissait de travaux centrés sur les répertoires citadins.

2. Comme les tristement célèbres Nayliyât (« Alouettes naïves ») de la région de Bou Saâda.

3. L'expression figure par exemple dans un texte de Paul Lafargue Le Matriarcat, étude sur les origines de la famille (1886) où il évoque les coutumes socio-culturelles des Touaregs.

(<<http://www.marxists.org/francais/lafargue/works/1886/10/matriarcat.htm>>).

Dans le même ordre d'idée, cf. le personnage d'Antinca, l'héroïne du roman de Pierre Benoit, L'Atlantide (1919). Mais ce sont surtout les célèbres « hommes bleus » qui feront l'objet d'une véritable mythologie.

Stumme, Frobenius, Hanoteau, Sonneck, William Marçais, Basset ou Desparmet¹ - qui constituent aujourd'hui encore l'essentiel du fond d'archives auquel peut avoir accès le chercheur maghrébin. Cet ensemble scientifique (compte tenu des limites historiques de cette notion) nous livre un aperçu certes irremplaçable sur les pratiques littéraires et poétiques de telle ville ou de telle région. Cependant, il demeure faiblement représentatif de la diversité et de la richesse des productions féminines au Maghreb.

On aurait pu penser que la résistance des peuples maghrébins face à la domination coloniale déclencherait au moins chez leurs élites cette « revendication d'une culture nationale passée » qu'évoque Frantz Fanon dans "Les Damnés de la terre"². En réalité, il n'en fût rien. Les conséquences politiques et les répercussions socio-culturelles de plus ou plus violentes de la domination coloniale vont en fait littéralement « barrer » (au sens tactique, voire psychanalytique du terme), et pour des décennies, l'émergence d'un regard proprement maghrébin sur la culture "nationale". Soumis à un fort « tropisme oriental » du fait de l'aura considérable de la Nahda, obsédés par le refus de donner un éventuel gage d'objectivité à la science coloniale considérée comme une entreprise d'aliénation identitaire, les quelques rares auteurs "indigènes"³ (algériens, marocains, tunisiens) qui acceptent de s'engager sur la voie d'une véritable reconnaissance de la richesse artistique et de la valeur culturelle des productions littéraires en langue "vulgaire" font preuve d'une extrême prudence et campent en fait sur des positions souvent ambiguës. À cet égard, et sans remonter aux toutes premières études, l'exemple de celles signées par Mostefa Lacheraf dans les années 1940-1950 paraît largement représentatif de la production scientifique « indigène ».

Dès 1947, dans un article publié dans la revue "Cahiers du Sud", Mostefa Lacheraf se fait le défenseur enthousiaste de ce qu'il désigne sous l'appellation générique de "Poésies du Sud"⁴. Il y entame son plaidoyer en rappelant l'importance de la tradition orale dans la culture algérienne. D'emblée, il pose sa légitimité socio-esthétique en soulignant ainsi que « la littérature populaire, qu'on dédaigne parfois, a pourtant ses beautés ». Mieux, il croit pouvoir affirmer qu'« en Algérie, elle est peut-être plus féconde que la littérature écrite ».⁵

Dans cette même livraison des "Cahiers du Sud", Mostefa Lacheraf signe également la traduction d'une dizaine de "Petits poèmes d'Alger"⁶ recueillis par ses soins. Il s'agit en fait d'un choix de textes tirés d'un vaste répertoire poétique composé de quatrains féminins traditionnellement regroupés en trois genres majeurs, *'arûbiyât*, *bûqâlât*, *tahwifât*.

De fait, l'intérêt constant de Mostefa Lacheraf pour la création populaire et plus spécialement pour la poésie féminine se confirme en 1953 par la publication chez Seghers d'une anthologie intitulée "Chansons des jeunes filles arabes". Elle rassemble une cinquantaine de *bûqâlât* et de *tahwifât* en traduction française. Dédiée "aux femmes de mon pays", elle comporte par ailleurs une remarquable introduction sur laquelle il convient de s'attarder quelque peu. En effet, dans ces quelques pages d'une grande intensité, Lacheraf s'emploie à restituer de manière à la fois dense et érudite le contexte littéraire et socioculturel de production et de transmission de ces « chansons arabes ».

1. Auxquels il convient d'adjoindre le Père de Foucault pour ses travaux sur la littérature du Hoggar (cf. infra)

2. Frantz Fanon, Les Damnés de la terre (1961). Paris. Maspéro « FM-Petite collection Maspéro », 1981, p. 144.

3. On pense ici, et à titre d'exemples, aux travaux précurseurs de Boulifa pour la Kabylie, de Abou Bekr, Bekkhoucha, Hamidou ou Zenagui, pour Tlemcen et sa région, des Bencheneb père et fils pour Alger et sa région ou encore de Guiga pour la Tunisie et El Fasi pour le Maroc.

4. Il est important de noter qu'à cette période, Mostefa Lacheraf est membre du P.P.A.-M.T.L.D.

5. Mostefa Lacheraf, « Poésies du sud », in Cahiers du sud, n° spécial "L'Islam et l'Occident", 1947, p. 323.

6. Ibid., pp. 340-342.

D'emblée, il croit pouvoir déceler une parenté évidente avec les grandes traditions de la poésie maghrébo-andalouse – « cette Andalousie à tant d'égarés africaine qui s'est longtemps épanouie aux rythmes conjugués de la vie ibérique, arabe et berbère ». ¹ Mais il restitue aussi à ce corpus sa dimension proprement méditerranéenne :

Il y a aussi, nous semble-t-il, une communauté folklorique méditerranéenne qui se révèle à nous dans ses grandes lignes, le reste étant fortement localisé. Cette communauté-là nous permet, par exemple, de retrouver le même lamento funèbre - presque du mot-à-mot - dans la montagne corse et dans un village arabe d'Algérie. ²

Non content de célébrer la valeur culturelle universelle de ces « chants de femmes algériennes », Mostefa Lacheraf tient à faire l'éloge des compétences littéraires de leurs créatrices/transmettrices anonymes. Il souligne ainsi d'abord les qualités d'une langue poétique

d'une chaleur et d'une justesse d'évocation dont seules les femmes de chez nous ont le secret. Elle mérite, plus que nulle autre, le nom de « langue maternelle », c'est-à-dire féminine par excellence, expression créatrice, source première, inaltérée, généreuse. Elle arrive à traduire, avec un rare bonheur, la fantaisie lyrique et le rêve – où baignent quelques-unes de ces pièces - mieux que ne le ferait celle des hommes, généralement plus sentencieuse, érudite et réaliste. ³

D'autre part, à travers certains aspects thématiques de ce répertoire poétique - en particulier la mise en scène des rapports hommes-femmes -, Mostefa Lacheraf croit pouvoir déceler des raisons suffisantes pour contester une vision réductrice de la « femme arabe », vision largement folklorique diffusée depuis longtemps en Occident et renforcée par le phénomène colonial :

Dans ces chansons c'est l'improvisatrice qui fait parler l'homme. Elle s'en tire avec aisance, lui prête des sentiments vrais et ne l'accable pas toujours. Souvent même elle le rappelle à ses devoirs et le fait sur un ton grave ou enjoué. On est loin de la légendaire soumission de la femme arabe ! ⁴

Outre la pertinence de la posture, on observera que le point de vue qui s'impose ici est celui d'un authentique comparatiste. Loin de vouloir enfermer cette production féminine dans une sorte de « ghetto littéraire » ou « d'enclave identitaire ». Lacheraf ne se prive pas de tenter des parallèles parfois audacieux et qui visent manifestement à inscrire ce répertoire traditionnel dans un contexte culturel plus large : maghrébin, voire méditerranéen. Témoin : cette remarque on ne peut plus judicieuse sur le fait que « cette poésie possède (...) le même cachet, son lyrisme est à peu près le même à Alger, à Blida, à Tlemcen et à Fez » ⁵ ou encore cette référence intéressante au *zâdjâl* maghrébo-andalou et autres coplas espagnoles.

À cet égard, il convient de relever l'originalité de la démarche de Lacheraf, et ce, dans un contexte politique particulièrement difficile (à la veille du déclenchement de l'insurrection armée). En tant qu'acteur du mouvement national, sa position intellectuelle est

1. Mostefa Lacheraf, *Chansons des Jeunes Filles Arabes*. Paris, Seghers, 1953, p. 9.

2. Idem, p. 9. On retrouvera quelques années plus tard la même préoccupation dans une étude d'une ampleur nettement plus ambitieuse publiée par Saâdeddine Bencheneb (« Du moyen de tirer des présages au jeu de la Buqala », *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales d'Alger*, 1956, 19-111).

3. Idem, pp. 12-13.

4. Idem, p. 13.

5. Idem, p. 10.

naturellement tributaire d'un ensemble de déterminations idéologiques auxquelles il est contraint de se soumettre tout en se réservant le droit, à l'occasion, de les discuter, voire de les réfuter dans une plus ou moins large mesure. Ainsi, dans une perspective non dépourvue d'un certain romantisme révolutionnaire, le jeune intellectuel algérien considère comme nécessaire de valoriser le « patrimoine » littéraire traditionnel algérien, y compris sa composante féminine. Ceci étant, le souci de faire (re)connaître un ensemble de productions peu ou pas étudiées et de répertoires trop souvent marginalisés s'accompagne chez lui d'une volonté clairement affichée d'éviter à la fois le « folklore » et l'illusion populiste (qui se manifeste à travers certaines dérives idéologiques du mouvement national).

Au final, même si la perception des processus de création poétique et la nature profonde des dynamiques culturelles à l'œuvre dans les productions féminines sont tributaires d'une certaine vision historiquement datée de la « tradition » maghrébine, il n'en demeure pas moins incontestable que les recherches de Lacheraf impliquent une réelle volonté de réhabilitation de la parole poétique des femmes du Maghreb. C'est ce que prouvent d'ailleurs de manière exemplaire ses Chansons des jeunes filles arabes.

2 – Les répertoires urbains : pratiques poétiques et dynamiques socioculturelles

La première étude portant (indirectement) sur des répertoires poétiques féminins citadins au Maghreb figure dans le célèbre ouvrage de dialectologie publié par William Marçais en 1901 et intitulé « Le Dialecte arabe parlé à Tlemcen ». Parmi d'autres genres populaires, l'auteur y évoque la pratique du « háufi » qu'il définit comme

un chant de grand air, une poésie de jardins. Pendant l'été le jeu de la balançoire est la grande distraction des femmes de Tlemcen (...) et le háufi, chanté dans un mouvement très lent, accompagne le va et vient de cette escarpolette primitive. Enfin le háufi a une place d'honneur dans les parties de plaisir dont, comme au temps de Nausicaa, la lessive est encore aujourd'hui l'occasion pour les Tlemcéniens¹.

À quelques variantes près, cette description reste encore valable d'un bout à l'autre du Maghreb. Tous les auteurs dialectologues « orientalistes » ou anthropologues qui ont abordé ce sujet s'accordent sur trois caractéristiques essentielles de ce type de productions poétiques:

- une pratique majoritairement citadine (même si elle s'inscrit dans un rapport complexe et nécessaire à l'espace péri-urbain : *hawz/fahç*), féminine (à quelques exceptions près), non-professionnelle et familiale ;
- une performance qui associe chant ou récitation, jeu et, éventuellement, rite ;
- un répertoire très ancien, réparti en plusieurs sous-répertoires à travers diverses régions du Maghreb (*tahwîf/bûqâla/arûbi/a'ayyû*).

S'agissant du *tahwîf* tlemcénien ou algérois, c'est avant tout un chant de plein air et de réjouissances (*nzâhât*). Même dans les chambres et les patios où il lui arrive de se réfugier, il résonne encore de l'appel du vent et de l'écho des voix à travers la campagne. Un des textes

1. William Marçais, *Le Dialecte arabe parlé à Tlemcen* (1902), op. cit., p. 206. Pour une description similaire à Alger, cf. Saâdeddine Bencheneb, « Chansons de l'escarpolette », *Revue africaine* 89, 1945, pp. 89-102.

établit d'ailleurs explicitement le lien entre ces deux aspects fondamentaux du poème chanté et, en quelque sorte « incorporé » :

*Mon coeur aime le jardin; il aime aussi l'escarpolette
Il aime entendre le rossignol sur le faite de l'olivier
Tandis que je suis avec qui je chéris et que les gens nous ont enviés
(Bencheneb 1945:97)*

Double détermination du *tahwîf* : à la fois course de l'escarpolette qui, par son rythme, redouble l'ivresse, et plaisir du chant parmi les rumeurs champêtres comme un contrepoint nécessaire à l'exaltation du/des sens. De fait, le vertige causé (et entretenu) par la proximité de la nature et par les oscillations de l'escarpolette figure bien au coeur des récits étiologiques que l'on trouve à Tlemcen ou à Blida. L'étymologie arabe (HF) évoque, elle aussi, l'idée de « débordement », d'« excès » (au sens littéral) et permet de mettre à jour une dimension rituelle fondamentale¹.

D'un point de vue musical, en règle générale, le *tahwîf* se présente comme un chant libre, alterné, interprété à pleine voix et sans accompagnement musical². D'un point de vue structural, on peut distinguer quatre à cinq séquences mélodiques individualisées. S'agissant des répertoires algériens (Alger, Blida, Tlemcen), nous avons proposé, dans un précédent travail, un modèle-type à « [...] cinq séquences musicales ayant toutes la même incise conclusive et qui sont utilisées en fonction de la longueur du poème par répétition ou omission (...) »³.

La séquence mélodico-poétique introductive (couplet) est interprétée en solo par la première participante (et les trois ou quatre suivantes, éventuellement en chœur). Une autre participante chante ensuite un second « couplet » en observant le même protocole. La première lui répond à l'aide d'un troisième « couplet » et ainsi de suite jusqu'à la fin de la séance. On a là affaire à un type de joute poétique et musicale très répandu dans la plupart des cultures méditerranéennes⁴.

Compte tenu de son importance fonctionnelle, il n'est pas surprenant de retrouver le thème de la petite fille à l'escarpolette dans de nombreux *tahwîf-s*. Selon les cas, ce sera soit la maman soit la fillette elle-même qui s'exprime :

*Ma fille est à la balançoire, vêtue de son caftan écarlate
On a envoyé prévenir son cousin, qu'il se hâte, qu'il arrive à temps
Il donnera cent et cent pièces d'or et les perles d'Alep
Il donnera cent et cent pièces d'or et la négresse pour élever les enfants
(Marçais 1902:222)*

C'est mon tour à la balançoire, ô fillettes. Voici le printemps venu Les oiseaux prennent l'essor et reviennent à la plaine Quant à moi, je les suivrai, ô Madame Hdîga (Bencheneb 1945:101)

1. Rituels agraires mais aussi prophylactiques ou de passage, sans oublier les rituels de type hagiographique.

2. Sauf exception : il arrive que le *tahwîf* figure dans le prélude d'un concert de musique maghrébo-andalouse.

Le poème est alors chanté par le soliste et la mélodie interprétée par un flûtiste.

3. Mourad Yelles-Chaouche. *Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb*. Alger, Office des Publications universitaires, 1990, p. 73.

4. Le premier vers d'un célèbre *hawfi* mentionne d'ailleurs les conditions de la performance en ces termes : « Si tu chantes le *hawfi*, je chanterai avec toi; si tu pousses des youyous je te répondrai » (Yelles-Chaouche, op. cit., p. 265). Bencheneb évoque lui aussi ces « (...) des alternances comparables à celles des *Bucoliques* de Virgile. » (op. cit., p. 91)

Du point de vue thématique, avec l'éloge des paysages familiers et la glorification du Prophète de l'islam et des grands saints locaux, l'amour reste, de loin, le sujet favori de ce type de productions poétiques. Mais on parle bien ici de l'amour dans tous ses états : filial, maternel, mystique, érotique. Parfois malheureuse, voire même fatale, la passion amoureuse bouleverse littéralement le sujet et le monde autour de lui. Le poème emprunte alors volontiers les voies de la métaphore andalouse :

*Sidi Ferruch! Sidi Ferruch! Je veux me réjouir du spectacle
Et nous passerons une nuit sous les tendres rameaux des cédratiers
Si la pleine lune disparaît, ton bras nous éclairera
Si la pleine lune disparaît, hisse tes voiles et viens vers nous
(Bencheneb 1945:99)*

Mais que l'on ne s'y trompe pas : cette poésie de grand air et de lumière, d'eaux vives et de verdure est au fond une création de citadines qui transportent avec elles, lors de ces escapades champêtres, un imaginaire encore plein des humeurs et des rumeurs de la ville :

*Ô toi qui pousses dans la cour, ô frêne !
Ses racines sont gingembre et ses feuilles vert-de-gris
Ma mère m'a mise en garde contre les stations à la porte de la maison
Te raconterai-je, ô ma mère, ce qu'est l'amour du voisin ?
Ils se regardent dans les yeux et le cœur est en feu
(Yelles-Chaouche 1990:323)*

Étonnante confession que celle-là, et qui peut légitimement surprendre une fois replacée dans un contexte traditionnel. Et pourtant, force est de reconnaître que dans le *tahwif* maghrébin, la femme n'apparaît jamais comme une victime soumise et consentante de la doxa ou de la Loi. Au nom de la passion, elle en arrive ainsi à contester de manière oblique, détournée ou frontale certains des fondements éthico-normatifs de l'ordre établi¹. Dans l'ivresse légère d'une fête familiale, stimulée par l'émotion des retrouvailles, par la connivence ludique ou par l'émulation poétique, elle ose alors chanter, sur le mode de l'allusion à peine voilée, de l'humour souvent caustique, les non-dits et les tabous de sa société :

*J'ai grimpé en haut du jardin en me cachant derrière la branche du limonier
Près de moi est passé ce jeune homme. Sa barbe rasée brille
Pour lui, j'abandonnerai mon enfant, pour lui je divorcerai,
Pour lui, je rendrai Alger un désert et j'en ferai une écurie
(Bencheneb 1945:97)*

Nonobstant leur caractère emphatique et frondeur, de telles prises de position ne sont pas rares dans les répertoires qui nous occupent. Au-delà de l'anecdote personnelle, elles renvoient de fait à un vécu collectif d'une grande complexité et à des imaginaires socioculturels dont la dynamique se retrouve jusque dans les mutations fonctionnelles intervenues dans les productions féminines. Ainsi, au cours d'un processus historique où les phénomènes syncrétiques ont dû jouer un rôle déterminant, la pratique du *tahwif* a connu un certain nombre d'évolutions portant sur les trois paradigmes fondamentaux : le magique, le

1. Tel le mariage arrangé (endogamique), la maternité subie, l'ambiguïté des relations familiales (cf. le statut du cousin paternel, de la belle-mère).

ludique et le poétique. Et c'est finalement le dit poétique (chanté ou pas) qui a pris le dessus sur le rituel sans pour autant éliminer la dimension ludique comme l'attestent certaines expériences récentes.

Ainsi, la littérature algérienne s'est souvent essayée à l'adaptation de certains chants de l'escarpolette. La première tentative est celle de Mohamed Dib qui, dès 1954, intègre un *hawfi* dans un passage de son grand roman, "L'Incendie". Plus tard, en 1980, dans une des nouvelles de son recueil Femmes d'Alger dans leur appartement, Assia Djebar campe le personnage de Sarah, une jeune cinéaste algérienne passionnée de culture populaire qui entreprend une recherche sur le *hawfi* et les chants féminins traditionnels. En 1987, dans une pièce intitulée "Sawt en-nissa" ("La Voix des femmes), Kateb Yacine fait appel, à son tour, au *hawfi* tlemcénien pour illustrer le courage et la valeur des femmes du Maghreb. Publié en 1985, " Sur les terrasses d'antan ", de Laâdi Flici, se présente comme une chronique romancée de la révolution algérienne vue depuis la Casbah. Il s'agit d'une chronique ponctuée à intervalles réguliers par une évocation poétique du rituel accompagnant la *bûqâla*.

Enfin, en décembre 1990, dans une Algérie déjà en proie aux convulsions politiques, Slimane Benaïssa créait " *Râk khouÿya wâna chkoûn?* ". Le tableau XI de la pièce est particulièrement saisissant : deux soeurs désemparées par la situation que connaît leur pays, prisonnières d'une relation affective intense mais conflictuelle avec leur frère, angoissées par l'avenir et par la montée du péril intégriste, commentent à leur manière c'est à dire sur le mode parodique le programme politique des différents partis en lice pour les prochaines élections. Pour ce faire, elles utilisent des *bwâqal* qu'elles "détournent" et actualisent au gré de leur humeur/humour. La métaphore traditionnelle explicite ainsi, de manière burlesque, le «message» (le programme ?) de chacune des formations politiques en compétition. À titre d'illustration, s'agissant du F.I.S., la cadette « nouera » cette *bûqâla* :

*Les gens succèdent aux gens
Il n'y a d'éternel que Dieu
Je pleure les jours de liesse
Le corps est ici et le coeur est là bas.
Je porte le deuil de ma réputation
Plus triste que moi
Aujourd'hui il n'y en a pas.
(Benaïssa 1991:31)*

Par ailleurs, et depuis une bonne vingtaine d'années, la presse et la communication audiovisuelle ont permis à certaines productions féminines traditionnelles d'entamer une seconde carrière. À titre d'exemple, la presse et la télévision se sont avisées de l'intérêt du public féminin (mais pas seulement !) pour la *bûqâla*. Certains quotidiens essentiellement francophones publient en particulier durant le mois de Ramadan des textes de *bûqâlât* (pl. *bûqâla*) accompagnés de quelques explications ou commentaires. De son côté, en diverses occasions, la Radio-Télévision Algérienne (RTA) a programmé des émissions de variétés au cours desquelles l'auditeur/trice ou le/la téléspectateur/trice pouvait dédicacer (« nouer ») un poème à la personne de son choix. Ces émissions ont de fait remporté un franc succès. Enfin

1. Littéralement « Tu es mon frère, et moi qui suis-je ? ». La traduction française est parue en 1991 sous le titre Au-delà du voile.

l'une des dernières adaptations, parmi les plus spectaculaires, s'est opérée récemment par l'intermédiaire des opérateurs de téléphonie mobile et des agences publicitaires. L'une des compagnies parmi les plus importantes (Djezzy) a ainsi proposé à ses abonné(e)s d'envoyer des SMS-*bûqâlât* à leurs proches ou ami(e)s à des tarifs préférentiels (toujours pendant le mois de Ramadan). Plus récemment encore, la *bûqâla* a rejoint le vaste domaine des réseaux sociaux (tels Facebook) et les nombreux/ses amateurs/trices peuvent désormais échanger des poèmes sur Internet.

Nous voilà évidemment bien loin des vergers et des patios dans lesquels se sont épanouis au long des siècles les chants de l'escarpolette maghrébins. Il paraît évident que nous avons ici affaire à de nouvelles postures culturelles et à de nouveaux effets de sens transcrits, traduits et/ou adaptés dans une langue étrangère, intégrés à un autre modèle littéraire fondamentalement exogène (roman, nouvelle, théâtre), reformatés pour s'adapter aux nouvelles exigences technologiques, esthétiques et pratiques des consommateurs/trices, les poèmes anciens basculent de facto dans l'univers d'une modernité métisse.

Même si l'on peut comprendre Assia Djebar lorsqu'elle évoque avec une évidente nostalgie les « [...] chansons des terrasses des jeunes filles, quatrains d'amour des femmes de Tlemcen, magnifiques thrènes funéraires de celles de Laghouat, toute une littérature qui devient hélas de plus en plus lointaine, pour finir par ressembler à ces oueds sans embouchure, égarés dans les sables ... »¹, on ne saurait cependant partager son pessimisme quant à l'avenir des productions féminines traditionnelles et il faut certainement s'attendre à de prochaines résurgences musicales et poétiques ...

3 – Pour une approche comparative des répertoires féminins au Maghreb

Comme on aura pu le constater à l'évocation de quelques aspects d'un genre transmaghrebain (pourtant parmi les plus importants), nous sommes encore loin de disposer des informations et des outils qui nous permettraient de préciser les contours historiques, les caractéristiques esthétiques et les tendances socio-culturelles de l'ensemble des répertoires féminins en Algérie, et, à plus forte raison au Maghreb. Ceci dit, il serait à la fois incorrect et injuste d'ignorer les efforts entrepris par le passé et poursuivis aujourd'hui encore. C'est l'occasion de rappeler ici les travaux menés durant la période coloniale et depuis l'indépendance par une poignée de chercheurs/euses parmi lequel(les) je compte personnellement certains de mes maîtres. Il convient ainsi de rendre hommage aux recherches pionnières des El Boudali Safir, Abdelkader Azza, Ahmed Tahar, Mouloud Mammeri, Taos Amrouche, Mohamed Belhalfaoui, Youcef Nacib, Kaddour M'Hamsadji. Mais il importe également d'évoquer les productions scientifiques (universitaires ou pas) des générations plus récentes. Parmi ces collègues et ami(e)s, il me plaît de citer Ahmed Lamine, C. Ougouag-Kezzal, Abdelhamid Bourayou, Marie Virolle, Mohammed Souheil Dib, Rachid Bellil, Abdelkader Bendamèche, Camille Lacoste-Dujardin, Ahmed Amine Dellai, Tassadit Yacine, Nadia Mecheri-Saâda, Mehenna Mahfoufi, Melha Benbrahim, Hadj Miliani². C'est grâce à leur passion et leur persévérance que nous disposons aujourd'hui d'un socle de données documentaires et théoriques. Reste que cet effort intellectuel et scientifique dont les résultats souvent fragmentaires sont, de plus, susceptibles d'être réévalués à la lumière de nouvelles

1. Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, éditions Des Femmes, 1980, pp. 184-185.

2. Et quelques autres chercheurs/euses que j'oublie certainement et auquel(les) je présente par avance toutes mes excuses !

découvertes demeure notoirement insuffisant au regard des urgences et de l'immensité des champs d'investigation. À titre d'exemple et sans parler de la question (complexe) de la recension et de l'archivage, nous ne disposons toujours pas d'une cartographie précise des pratiques et des corpus à l'échelle nationale.

Parmi les recommandations que je me permets donc de soumettre ici, la priorité de l'heure réside incontestablement dans la nécessaire entreprise de constitution d'une véritable banque de données actualisées et numérisées sur les littératures féminines d'Algérie (tous genres confondus). Pour cela, et en dehors de l'apport essentiel des nombreux/euses bénévoles des réseaux associatifs (à l'image de celui qui nous fournit l'occasion de nous retrouver aujourd'hui à Tamanrasset), il serait souhaitable de mobiliser le formidable potentiel humain que recèlent nos universités. Sur ce point, on me permettra de déplorer une relative « frilosité » et surtout un manque de coordination de la part des instituts et départements dits de « culture populaire » (Tizi Ouzou, Tlemcen, etc.). A cet égard, si les étudiants en post-graduation sont évidemment concernés, on peut imaginer que les étudiantes le sont encore plus ! Il importe donc que les responsables scientifiques et pédagogiques encouragent autant que faire se peut la constitution d'une véritable relève en matière de recherches sur le « patrimoine » littéraire féminin.

Autre dimension cruciale du développement des études dans nos domaines, le comparatisme. Inutile d'insister sur les nombreuses similitudes et proximités entre des usages socio-esthétiques et des processus de création que les différentes communautés ont vu produire différents répertoires féminins, en précisant qu'il ne s'agit là, à l'évidence, que de quelques échantillons aussi représentatifs que possible ...

A. Aspects poétiques

- Frontières et dénominations génériques : *bûqâla*, *'arûbî*, *izli*, *ahellil*, *tagerrabt*, *tesâwit*, etc.
- Statut (spécifique ou pas, suivant quelles modalités) des productions féminines
- Statut de a « double voix » / du double sujet de l'énonciation : combinatoire masculin/féminin
- Passage du chant / de la récitation à l'écrit lors de l'enquête de terrain et de la publication : influence de la transcription sur la forme finale (statut du titre, de la strophe, du vers, de la rime ?)
- Récurrence de certaines structures formelles (formes « courtes » : du tercet au sizain) et de certains procédés versificatoires (découpage strophique, usage de l'homophonie).

Exemples¹ :

*J'ai chanté des hawfi-s en plein soleil, (et) des feuilles de mûrier sont tombées
Il y a du raisin dans la treille, et du poisson dans la rigole
Ceci concerne le fils de ma mère, et meure celui qui veut mourir !
(Yelles-Chaouche 1990:267)*

*J'étais accoudée, j'accordais mon violon [imzad],
Lorsque s'accroupit sur moi un souci lourd comme mille.*

1. [Foucauld] : Père de Foucauld. Poésies touarègues. Dialecte de l'Ahaggar. Tomes 1 et 2. Paris, Editions Ernest Leroux, 1925-1930 – [Mammeri] : Mouloud Mammeri, L'Ahellil du Gourara. Paris, Editions de la MSH, 1984 – [Yacine] : Tassadit Yacine Titouh, L'izli ou l'amour chanté en kabyle. Paris, Editions de la MSH, 1988 – [Yelles-Chaouche] : Le Hawfi, op. cit.

*Il me dit : « Que te dirai-je, meure ton père !
l'homme au méhari blanc, on te dit qu'il passe la nuit là-bas, [tu ne le verras pas ce
soir]. » (Foucauld 1925:7)*

*Mère chérie
Pauvre de moi qui ai épousé un marabout
Quand je vais faire le lit
Il se met à ses papiers (Yacine 1988:87)*

- Influences des formes poétiques du type *'arûd el-bâlâd* (Ibn Khaldoun) et, plus généralement de la poésie strophique maghrébo-andalouse (*zâdjâl*). Plus généralement influence des répertoires masculins (exemple du *melhûn*)
- Influences des formes poétiques du type *arûd el-bâlâd* (Ibn Khaldoun) et, plus généralement de la poésie strophique maghrébo-andalouse (*zâdjâl*). plus généralement influence des répertoires masculins (exemple du *melhûn*).

Situation des répertoires citadins, bédouins, « villageois » (au sens de Marçais et Mahfoufi), montagnards. Pertinence de ces catégories et phénomènes de « passages » et de « métissages » entre catégories. Statut des répertoires « frontaliers » (type *hawzî* ou *ahellil*)

- Style allégorique et effets de "saturation" poétique : prédominance de l'allusion et de la métaphore dans la production féminine (souvent clairement revendiquée dans le texte)?
- Lyrique « personnelle » et normes collectives : le sujet et le groupe (hommes/femmes)

B. Aspects performantiels

- Phénomènes de polyvalence entre répertoires "contigus". Ex : berceuses, *hawfî-s*, chants de travail, etc.
- Procédés de composition et rhétorique de la variation (nombreux cas de variantes avec substitution/interpolation). Spécificités de ce type de procédures (par rapport à la poésie masculine)?
- Récurrence de certaines configurations du type « chant alterné » ou joutes poétiques impliquant deux ou plusieurs participant(e)s. Exemples :

*Lui
Votre demeure est élevée, avec l'échelle, je peux y monter
Votre fille est voilée, je peux décrire ses traits
Si les gens me démentent, ma bague est à son doigt.*

*Elle
Tu m'as diffamée, ô beau jeune homme ! Puisse Dieu t'exposer à la diffamation !
Qu'Il fasse qu'on te ramène à ta petite maman avec tes entrailles dans les mains !
Je revêtirai des habits de soie et je viendrai présenter mes condoléances
Et je dirai : « Ô beau jeune homme, c'est l'effet de ma malédiction ! »
(Yelles-Chaouche 1990:271)*

*Lui :
Fille folâtre*

*Tu m'as dit : Je t'embrasserai
J'ai revêtu burnous blanc
Puis me suis posté sur le chemin (en vain)*

*Elle :
Avec ma cruche sur la tête
Tu savais que j'allais à l'eau
Je ne suis pas une fille de rien
Qui s'en va scrutant les venelles !
(Yacine 1988:141)*

*Choeur de vieilles femmes :
Epouser un adolescent n'a rien de bon :
c'est épouser des branches épineuses dont les feuilles sont tombées.
Choeur des jeunes hommes :
Epouser une vieille femme c'est épouser des roseaux
ou le diable marchant paré de boucles d'oreilles.
(Foucauld 1930:338-341)*

- Rapport public féminin / public masculin dans la pratique poétique et le déroulement de la performance
- Statut de l'auteur(e) : tradition orale et « anonymat poétique »
- Liens entre structures poétiques et structures musicales (rythme et phrasé mélodique) et, subséquemment, rapports avec les répertoires musicaux « savants » (ex : maghréboandalous, medh) et/ou « populaire » (ex : hawfi/achwîq)
- Rapports entre pratiques poétiques et pratiques rituelles, ludiques ou socioéconomiques (au sens large) : religion, magie/divination, travail, activités domestique, maternage, jeux (escarpolette), etc.

*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'ahal où je vous attends,
vous dans le coeur desquels j'ai 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
(Foucauld 1930:69-70)*

*Sagace Dame Meryama
Fille de saint, je vais écrire des vers
Et chanter, dites : Amen !
La mariée a fait parvenir son salut à la pleine lune,
Le bien-aimé (à qui elle dit :) J'aime mon amour
(...)
(Mammeri 1984:267)*

*J'ai chanté des hawfi-s en plein soleil (et) les feuilles de mûrier sont tombées
Il y a du raisin dans la treille et du poisson dans la rigole*

*Ceci concerne le fils de ma mère, et meure celui qui veut mourir !
(Yelles-Chaouche 1990:267)*

- Comparaisons entre les conditions et les statuts de la performance dans la société masculine et féminine, en milieux urbains et rurales, nomades
- Problématique de la transmission (hommes / femmes)
- Dialectique du local et du global. Impacts des technologies modernes de l'information et de la communication, des nouveaux médias : radio, télévision, cinéma, cassette, CD, téléphone, Internet, etc.
- Phénomènes de réécriture et d'adaptation par d'autres types de productions culturelles : théâtre, roman, etc.
- Rôle(s) et impacts de la demande : marché médiatique, touristique, intervenants extérieurs : chercheurs, institutionnels, associatifs sur l'évolution de la performance.

C. Aspects thématiques

- Rapport entre le mythe/épopée/ fable et l'anecdote (événement). Exemples :

*Ma mère, ô maîtresse, on (m') a raconté le Paradis et son entrée :
De jasmin est sa haie, et de musc sa poussière
Lalla Fatma-Zohra est assise dans sa chambre haute
Devant elle Sidi Ali Bou Taleb fait la guerre sainte
Elle tient Sidi El-Hassan et Sidi El-Hussein sur ses genoux
Notre Seigneur Mohammed le Bienfaiteur est en train de lui tenir une conversation
(Yelles-Chaouche 1990:327)*

(...)

*Maître Sidi Mousa
Mon aïeul
Accomplis mes voeux
Fais que ce que je désire soit.*

*Ali le preux
Coupeur de têtes
A exterminé de nombreuses troupes
D'incroyants
Il s'est lié à Fatima
Dans les cieux
Ils avaient pour témoins les anges
Michael et Azrael*

(...)

(Mammeri 1984:297)

- Dialectique du clos et de l'ouvert, nature/culture. Figures de l'entre-deux (hawz/tala).

Exemples :

*Figuier
Que j'ai ceint d'une haie de lauriers roses
Sur toi le jeune homme a grimpé
Il a mangé tes fruits en plein hiver*

*Mangé et bu
Sous les regards du maître
(Yacine 1988:217)*

*J'étais au confluent de la vallée d'I-n-eis, j'y avais dressé ma tente ;
je vis paraître Akou en toilette élégante, sur son méhari ;
je le regardai et je souris à moi toute seule.
D'amour, je l'aime ; pour ce que j'entends, j'ai entendu dire de lui
qu'il viendrait en ce lieu.
(Foucauld 1925:161-162)*

*Bâb El-Djiâd est mon quartier (et) Aïn Er-Rbat la limite que je ne franchis pas
Les roses parfument le jardin et le jasmin (embaume) dans ma main
Si j'aperçois un beau (jeune homme), je marche (en cambrant) la taille
Si je vois un impoli, j'incline la tête (et baisse le regard)
(Yelles-Chaouche 1990:247)*

- Dialectique du Même et de l'Autre (ex : figure de l'étranger). Exemples :

*Mère j'ai écrit une lettre
Avec du savon 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
(Yacine 1988:167)*

*(...)
Oiseau blanc,
Va, sois mon messenger
Je t'écrirai une lettre
Fais-la parvenir à la ville
A mon frère aimé
(Beau) comme une perle
Dis-lui Fanna Aziza
Te dit
Qu'il n'y a ni tendresse ni protection
En ville, rien que l'exil
(...)
(Mammeri 1984:405)*

*J'ai trouvé un (beau) jeune homme qui cueillait des fruits avec son sabre
(Il était) plus rose que le jasmin et plus blanc que le cristal
Il m'a lancé sa pomme : je l'ai reçue dans la cour de notre maison
Epouser le cousin paternel, (c'est épouser) un traître fils de traître
Epouser le cousin maternel, c'est la brûlure sans le fer (rouge)
Epouser l'étranger, c'est (boire) du lait dans un (vase de) cristal.
(Yelles-Chaouche 1990:244)*

- Rhétorique des rapports amoureux : la rencontre, le coup de foudre, la relation (l'union, les obstacles, l'éloignement, les opposants et les adjuvants [ex : le messager], la séparation), le mariage, le divorce. Exemples :

*J'ai vu une barbe noire ;
j'en ai été distraite au point de laisser tomber ce que je tenais à la main ;
vêtue de trois robes, il me semblait être nue.
L'adultère, je ne le commettrai pas, car il déshonore ;
mon souhait, c'est d'être répudiée.
(Foucauld 1930:366-367)*

*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
(Yelles-Chaouche 1990:246)*

*Cette semaine j'allai par les chemins
Deux oiseaux m'ont héléé
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
(Yacine 1988:193)*

- Rapport aux interdits et tabous sociaux (ex : éros et religion). Représentations de la norme et de la marge. Exemples :

*Mon amour aux boucles rondes
Tu es or fondu
Avec ton collier sur tes cheveux
Dieu t'a gratifiée d'une beauté
Si rare parmi les filles
Qu'on la dirait d'un ange
Ah ! dormir près de toi deux heures
C'est l'Eden
C'est plus que visiter La Mecque
(Yacine 1988:245)*

*Le fils d'Abeitoum vaut mieux que trois baudriers
placés entre l'épaule, le cou et les tresses.
Parmi les hommes des vallées de Touksemîn, j'aime Kenân, mes amies.
Parmi les Tégehé-n-Efis, j'aime Aouoned et j'aime un autre jeune homme
tout jeune, que le Prophète a façonné de sa main.
(Foucauld 1930:455)*

*Tu montes au jardin (pour) capturer le chardonneret
 Ma mère aime la prière et mon père aime la religion
 Et moi j'aime celle aux yeux bleus
 (Yelles-Chaouche 1990:280)*

Comme on peut l'observer à travers ces quelques échantillons de textes empruntés volontairement à des corpus à première vue très hétérogènes, les similarités et les parallèles sont remarquablement nombreux. Nul doute que des enquêtes de terrain plus étendues et des analyses comparatives plus poussées ne nous fournissent d'autres raisons de persister à vouloir envisager la production littéraire féminine algérienne et maghrébine comme un continuum historiquement et culturellement cohérent et non comme une série discontinue de pratiques et de corpus isolés les uns des autres.

Les tâches qui nous attendent sont, on le voit, à la fois immenses et exaltantes. C'est pourquoi, en guise de conclusion, je ne peux que me réjouir de constater l'enthousiasme et la détermination des membres de l'association « Sauver l'imzad » dans leur combat pour faire connaître et réhabiliter cette part si importante et si belle du domaine littéraire national que représentent les littératures féminines algériennes. J'adresse mes remerciements les plus chaleureux à sa présidente et à ses collaborateurs/trices pour leur accueil et leur disponibilité. À l'instar de mes collègues invité(e)s, je me permets de formuler le vœu que le présent colloque puisse déboucher sur des actions concrètes en faveur de notre patrimoine musical et poétique et qu'il soit éventuellement possible de nous retrouver lors d'une prochaine rencontre pour prolonger nos échanges d'information et de points de vue.

Je vous remercie de votre aimable attention.

Références bibliographiques

- Benaïssa, Slimane, *Râk khoûya w-âna chkoûn ?* (Traduction française Au-delà du voile. « Si tu es mon frère, moi qui suis-je ? ». Carnières, Editions Lanoman, 1991)
- Bencheneb, Saâdeddine, « Chansons de l'escarpolette », *Revue africaine* 89, 1945, pp. 89- 102 / « Du moyen de tirer des présages au jeu de la *Buqala* », *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales d'Alger*, 1956, 19-111
- Djebbar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris, éditions Des Femmes, 1980
- Foucauld (Père de), *Poésies touarègues. Dialecte de l'Ahaggar*. Tome 1 et 2. Paris, Editions Ernest Leroux, 1925-1930
- Lacheraf, Mostefa, « Poésies du sud » et « Petits poèmes d'Alger », in *Cahiers du sud*, n°. spécial "L'Islam et l'Occident", 1947, pp. 323-333 et 340-342 / *Chansons des Jeunes Filles Arabes*. Paris, Seghers, 1953
- Mammeri, Mouloud, *L'Ahellil du Gourara*. Paris, Editions de la MSH, 1984
- Marçais, William, *Le Dialecte arabe parlé à Tlemcen*. Paris, éditions Leroux, 1902
- Yacine Titouh, Tassadit, *L'Izli ou l'amour chanté en kabyle*. Paris, Editions de la MSH, 1988
- Yelles-Chaouche, Mourad, *Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb*. Alger, Office des Publications universitaires, 1990

Biographie

— Dr Faïza Seddik-Arkam —

Docteur en socio-anthropologie à l'université de Franche Comté à Besançon, chercheur associé. Elle a soutenu une thèse de troisième cycle en 2008, sous la direction de Bertrand HELL : La baraka et l'essuf : paroles et pratiques magico-thérapeutiques chez les Touaregs et sahariens du Hoggar. Son domaine de recherche concerne l'étude des pratiques rituelles traditionnelles (naissance, mariage) ainsi que des médecines traditionnelles touarègues et sahariennes et du rapport à la maladie et à la mort (chants et musique de transe et possession, plantes médicinales et rites religieux thérapeutiques) chez les Touaregs Kel Ahaggar (Sahara) et approche comparative avec les sociétés voisines (Afrique de l'Ouest, Maghreb). Elle s'est penchée également sur l'étude des modalités complexes de la transmission des savoirs et des pouvoirs de guérison, celle de la transmission symbolique de la baraka chez les tradipraticiens locaux (savoirs féminins ancestraux actualisés et influence des chorfa-marabouts et autres nouveaux acteurs religieux).

Elle est présidente à Besançon de l'association "iman tamedourt nomade" (souffle de vie nomade) qui travaille à l'organisation de projets culturels et de développements durables autour des populations touarègues et sahariennes.

Communication

Rituel de nomination, isem

Une série de rites reviennent ainsi de façon cyclique dans la vie des Touareg, commençant dès sa naissance par le rite de la nomination le septième jour de la naissance, rituel nommé *isem* en langue touarègue, en tamahaq, et *tasmiyya*, en arabe qui donne lieu à des festivités. Par la suite il y a celui de la circoncision qui n'a pas fait l'objet de description et qui ne donne apparemment pas lieu à de grandes festivités. La circoncision d'un enfant se fait souvent à l'occasion de la naissance d'un autre enfant vers quatre-cinq ans. Elle accompagne un autre événement, comme celui de la naissance du petit dernier par exemple. Il y a aussi le rite du port du voile *taguelmoust* du jeune adolescent à son passage à l'âge adulte. Le garçon pubère est alors pris en charge par son père qui l'initie à toutes les activités de la vie à l'extérieur du campement, telles que l'apprentissage des techniques des voyages sahariens, l'emplacement des points d'eau, l'orientation par les étoiles, les routes, le maniement de l'épée, le chevauchement des chameaux et l'apprentissage des marques de ces derniers, ainsi que toutes les connaissances liées à l'environnement et aux plantes médicinales.

Au moment de mettre un enfant au monde, la femme touarègue se fait conduire au campement des parents. Lhote (1954) nous relate que pour accoucher, la femme se tient accroupie sur les genoux et s'arc-boute au piquet de la tente. Généralement l'enfant tombe sur une couche de sable fin préparée à l'avance. De nos jours encore, peu nombreuses sont celles qui vont accoucher en maternité : elles se font généralement assister par d'autres femmes. Aussitôt le père égorge un mouton destiné à nourrir sa femme et ceux qui l'ont assistée.

Il est considéré que les Kel essuf attaquent lors d'événements importants dans la vie des hommes, tels que les mariages ou encore les naissances, car il y a des enjeux à ces niveaux. Un Kel essuf peut avoir choisi une femme parmi les humains et décider de l'empêcher de se marier. La même chose est susceptible d'arriver à un homme si un génie féminin le convoite. De nombreux récits racontent comment des femmes dont la beauté est inégalable, des créatures magnifiques sorties de nulle part, des femmes à la belle chevelure noire, apparaissent aux hommes, qui, subjugués par leur beauté, les épousent et rejoignent leurs campements. Ces derniers doivent alors s'adapter au monde de vie des génies et respecter certains interdits, en échange ils seront pourvus de pouvoirs surnaturels. Au cours des naissances, ce sont les échanges d'enfants « *ibudal* » qui sont le plus redoutés parmi les Touareg.

Les femmes et les enfants sont fragiles durant ces moments de passage d'un état à un autre. Les génies sont à l'affût du sang qui coule durant les accouchements. Le sang des menstrues représente un risque de pollution majeure.

Un rapport constant est établi entre les Kel essuf, le sang et la couleur noire ; certaines femmes s'enduisent le visage de noir (mélange d'antimoine et de plantes) pour s'en protéger. Quant à la signification de ce masque, les femmes répondent qu'elles veulent ainsi éviter de se faire lécher le visage par les génies. On a pu observer ce masque lors d'une cérémonie de mariage chez les nomades notamment chez les Aguh n Tahlé. Les femmes du cortège qui accompagnaient l'animal du sacrifice se sont toutes enduites le visage d'un masque leur donnant un aspect repoussant comme pour se protéger rituellement d'une agression liée au mauvais œil et aux Kel essuf. Leur attitude corporelle et leur démarche étaient empreintes de réserve, aucun sourire ne devait transparaître. Alors que le lendemain, dans une autre manifestation rituelle, ne craignant plus le mauvais œil, elles reviennent au campement de la mariée, parées de leurs plus beaux atouts, habillées en bleu indigo et portant l'alescho, le voile féminin, après avoir passé des heures à se faire belles pour la cérémonie, à se maquiller à l'ombre d'un acacia avec beaucoup de délicatesse.

De même, la grossesse d'une femme doit être discrète, elle n'est jamais révélée au grand jour, mais annoncée de manière allusive et métaphorique, on dit par exemple "*taqal elsin edinet*", elle est devenue deux personnes. On attribue l'infécondité féminine le plus souvent à une attaque de génies qui s'installent dans la matrice et mangent l'enfant in utero.

Tout d'abord, il faut éviter de faire peur à la future mère. Il ne faut pas l'exposer à des situations ou à des images terrifiantes et il faut surtout lui épargner les mauvaises nouvelles comme le décès d'un être cher. La peur d'un objet, d'un animal ou d'une personne peut également provoquer des malformations. Le foetus risque de prendre la forme de la chose ou de l'être qui est à l'origine de la peur de la femme enceinte.

Ces représentations existent dans de nombreuses autres sociétés, la même chose s'observe dans le Nord du Maghreb, elles sont aussi souvent mises en rapport avec les envies des femmes

enceintes : lorsque qu'une femme enceinte exprime une envie et que cette dernière n'est pas satisfaite, il suffit qu'elle se gratte sur une partie quelconque de son corps pour que l'enfant naisse avec des taches à cet endroit, ressemblantes à l'objet de ses envies. Ainsi, toute frustration doit être évitée, sinon prévenue en comblant les désirs de la future mère avant même que celle-ci ne les exprime ou ne subisse un état de manque. Pour la même raison, lorsqu'une famille égorge un animal dans un campement dans lequel se trouve une femme enceinte, l'on doit toujours lui réserver une part de viande. À ce sujet, Wallentovitch (2003 : 511) relève chez les Touareg *Ineslemen Aytawari seslem* au Niger un rite très significatif qui consiste à nourrir l'accouchée d'un jus de viande sans sel : « La montée de lait est favorisée par l'ingestion de viande sans sel, issu du premier sacrifice de naissance offert par le frère de l'accouchée. Cette pratique établit une alliance avec les génies qui véhiculent également des forces vitales de l'univers et associe le frère à l'engendrement de l'enfant par le lait qui prend le relais du sang nourricier intra-utérin ».

Le sel, jeté aux abords, éloigne les génies. Un mets, pas salé, une maison où il n'y aurait pas de sel, est une invitation à leur présence.

La période de grossesse, comme tout autre état de santé, est perçue comme lieu de passage, intermédiaire entre deux mondes, le monde profane et le monde sacré : « La naissance d'un enfant met sa mère dans un état de sainteté, appelé *anzour* qui nécessite son isolement, à l'exception des amies intimes, du monde extérieur pendant quarante-cinq jours » (Badi Dida 2004 : 132).

Cette période est équivalente à celle d'un deuil. Pendant cette retraite, la femme est extrêmement fragilisée, elle craint l'influence des Kel essuf. Pour prévenir le danger elle doit toujours avoir à proximité un objet métallique (une épée, un couteau).

Il y a aussi cette grande peur de l'enfant qui serait *ibudal* (t), *mabdul* (a), échangé ou alors *makhtouf* kidnappé par les Kel essuf durant la grossesse et également juste après la naissance, ce qui explique le nombre de précautions à prendre pour éviter que les génies ne se rapprochent de la mère et de l'enfant. Font partie des gestes de protection, le fait de couvrir de sable le sang de la mère après l'accouchement, et de protéger la mère et l'enfant sous une tente ou sous un grand voile à l'intérieur de la maison des regards extérieurs durant quarante jours. On laisse en permanence au lit de l'accouchée une épée ou un couteau, les Kel essuf craignant les lames de fer ou d'acier. Ils n'aiment guère non plus les encens. L'enfant est allaité durant de longs mois par sa mère ou par une nourrice si elle-même n'a pas beaucoup de lait. Un regard envieux peut tarir le lait de la mère; on observe un phénomène similaire dans de nombreuses sociétés.

Un sacrifice « *Izni* » d'un bélier suit la cérémonie de nomination. Nicolaisen admet aussi que le bélier puisse être assimilé à l'enfant (Nicolaisen, 1961).

À ce sujet, Casajus nous fait part d'un jeu de mots que les Touareg affectionnent, relatif à cette cérémonie : « Leurs destins (*tighoras*) sont liés, dit-il, car c'est au moment précis où l'un se meurt que l'autre reçoit son nom. ». Un forgeron coupe les cheveux de l'enfant ainsi nommé. On enterre ainsi sa force nuisible. Un autre rituel consiste dès la fin de l'accouchement à couvrir les poches de délivrance (le placenta), dit en arabe *khouat esghir* (le frère de l'enfant) ou *timidawin* (compagnon de l'enfant) d'un tissu blanc, avant de l'enterrer. Le couvrir ainsi d'une sorte de linceul blanc consiste à donner l'illusion aux génies que l'enfant est bien mort et qu'ils n'ont plus rien à convoiter. C'est aussi une forme d'offrande sacrificielle qui pourrait

bien tenir ses origines du meurtre du premier enfant par les bédouins d'Arabie afin de pouvoir préserver le reste de la descendance. Chelhod nous parle d'un rite similaire encore plus explicite chez les arabes païens, qui offraient leur premier enfant aux dieux, en sacrifice, afin de pouvoir garder le suivant.

Ces rites mériteraient une analyse qui aille plus loin, en s'aidant des éléments de la psychanalyse. La circoncision et le rituel de nomination pendant lequel a lieu le sacrifice de la chevelure de l'enfant peut être interprété comme étant le substitut du sacrifice humain originel.

Les djinns, êtres malfaisants, ont la réputation d'êtres hirsutes, avec des chevelures broussailleuses, lourdes et désordonnées. C'est à cette relation que l'on associe le rituel de nomination de l'enfant intervenant le septième jour de la naissance et qui coïncide avec la première coupe de cheveux.

En recevant un nom, l'enfant acquiert une individualité, il subit sa première coupe de cheveux qui vont être peignés et ordonnés, il ne risque plus d'être la proie des Kel essuf. Car c'est par la chevelure que les génies prennent les hommes. Par ce geste, il s'humanise, « c'est que la virginité de sa chevelure est précisément ce qui distingue l'enfant des autres hommes et le rend semblable aux Kel essuf. » (Casajus 1987 : p 272). C'est par ces gestes rituels qu'ils feront sortir l'enfant du monde des Kel essuf au monde des hommes. C'est l'octroi d'un nom qui permet à l'enfant d'exister au sein du groupe, cette opération intervient le septième jour et coïncide avec la première coupe de cheveux le séparant ainsi de l'utérus de la mère.

Le rite de *tasmiya* en arabe est un des moments forts qui accueillent le nouveau-né. Des soins particuliers entourent la cérémonie de la nomination de l'enfant. Le nom est souvent donné par un lettré qui transcende de par son statut les catégories de ce qui appartient à l'humain et de ce qui est de l'univers des Kel essuf. Ce nom est pris le plus souvent de la tradition religieuse, parmi les noms des prophètes *anbiya* ou des compagnons du prophète de l'islam : qu'il consulte ou non un écrit arabe, on considère que c'est sa science des écritures qui permet au lettré de choisir convenablement le nom de l'enfant. Un second prénom est souvent donné, on procède au tirage au sort, plusieurs candidats se présentent pour donner leur nom au nouveau-né et la mère choisit parmi les brins qui lui sont soumis représentant chacun un candidat. La personne dont le nom est choisi est désignée par le terme *anemmeghrou* (l'homonyme). Cette personne sera en quelque sorte le parrain ou la marraine de l'enfant jusqu'à son adolescence. Elle se doit de lui offrir un cadeau, appelé *aheyyouf*, à l'occasion des fêtes.

Cette cérémonie est marquée par un nombre d'opérations propitiatoires destinées à écarter les esprits maléfiques ; on considère en effet que l'enfant est particulièrement vulnérable aux forces mauvaises du fait qu'on le dépouille d'une partie de sa force vitale.

On prend soin par la suite de vite effacer les traces laissées par le corps de l'enfant lorsqu'il se traîne par exemple sur le sable.

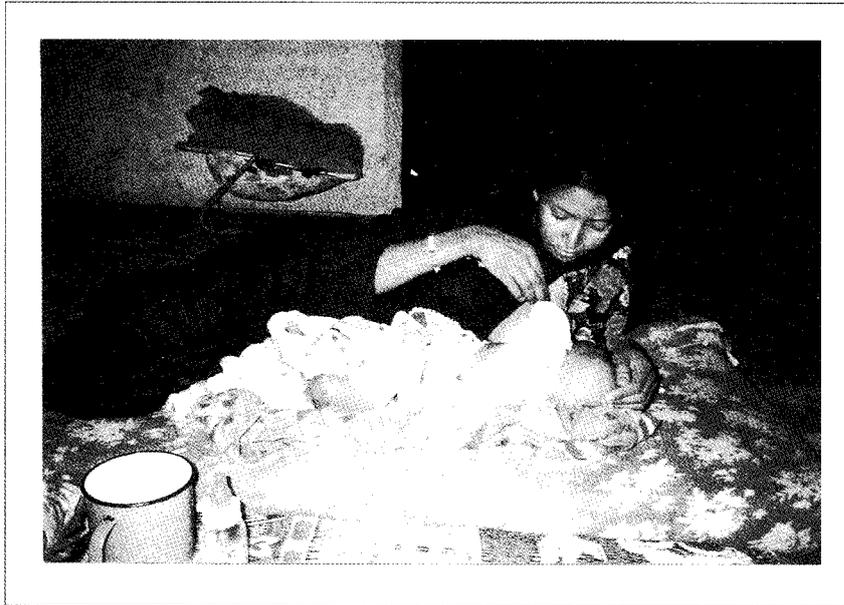


Photo 1 : Une jeune mère qui allaite son enfant, un couteau est posé sous l'oreiller pour le protéger des Kel essuf, Ankouf-Tamanrasset 2002.

Un mariage ritualisé

Le mariage chez les Touareg Kel Ahaggar est très ritualisé, sa seule étude mériterait qu'on y consacre une recherche spécifique, telle que l'avait réalisée Dominique Casajus chez les Touareg Kel Ferwan du Niger, mariage qui se construit sur la base de l'opposition tente / campement s'inscrivant selon P. Bonte « dans un ensemble de représentations symboliques qui s'organisent en référence à la distinction du sexe, à la coexistence temporelle (le monde des origines, féminin et incestueux) et spatiale (la tente, l'intériorité féminine; et l'*essuf* l'extériorité, domaine des hommes et des génies) d'un monde féminin et d'un monde masculin ». Pareillement à Casajus, j'ai été frappée par la place qu'ont les Kel essuf, ces génies du désert, dans la cosmogonie touarègue.

Sans présenter une véritable monographie du mariage touareg chez les Kel Ahaggar, travail qui nécessiterait à lui seul une thèse, je soulèverai néanmoins les moments rituels les plus importants entourant ce rapport à l'*essuf* au cours du mariage. Les rituels varient selon que le mariage a lieu dans un village, dans un campement ou encore dans le cadre d'un mariage citadin à Tamanrasset. Ce dernier est parfois très influencé par les coutumes du Nord et l'espace où il se déroule ne permet pas le déroulement de la même cérémonie.

Le mariage touareg consiste à habiter une tente et à reproduire l'*ebawel* ; il est l'un des événements majeur de la vie de l'homme et de la femme touarègue comme l'est aussi la naissance et la mort.

En Ahaggar, le mariage a pratiquement toujours lieu au sein de la même catégorie sociale, il est fortement endogamique, et de préférence avec la cousine maternelle ou paternelle. Avant de rejoindre son mari, l'épouse touarègue dispose toujours d'une tente, de meubles et d'animaux de traite selon les capacités de ses parents. Elle rejoint son mari avec un capital qu'il doit préserver voire faire fructifier en accord avec celle-ci.

Il convient de préciser que dans le mariage, c'est le régime de la séparation des biens qui prévaut. Aucun mari ne peut disposer des biens matériels inaliénables nommés *ebawel* de son épouse, sans son consentement.

La femme touarègue choisit son mari lorsque celle-ci a l'occasion de le rencontrer au cours des fêtes organisées à la marge des campements ou ailleurs, ou alors la famille le choisit avec son accord. Sa préférence est prépondérante même si elle doit obéir elle aussi à des critères qui préservent la dignité et l'honneur de la famille, de la *tawsit* ou de la fédération. Sa dot est toujours équivalente à celle qui a été donnée à sa mère et ce, quel que soit le nombre de mariages qu'elle aura contractés ! Une jeune fille est mariée très tôt, dès sa nubilité. Ce mariage est en général éphémère, mais que lui importe, car elle a désormais une tente, et pour toujours.

Les femmes avoueront que c'est souvent à leur second mariage que leur vrai choix va se porter sur l'époux. Mais il arrive qu'elle soit réellement consentante et qu'elle l'ait choisi par amour et non pas seulement pour faire plaisir à sa famille. Bien que musulmane depuis longtemps, la femme touarègue méprise royalement la polygamie. Elle met à profit le statut que lui confère la société pour imposer la monogamie. Pour elle, si l'islam tolère jusqu'à quatre épouses, il ne contraint en revanche aucun mari à être polygame. Les Touareg sont essentiellement endogames.

Les différents rituels du mariage

Ainsi, je décrirai le mariage tel que je l'ai observé simultanément chez des nomades Dag Ghali et également Aguh n Tahjé. La cérémonie a lieu dans un grand campement installé.

La première démarche à faire pour la réalisation d'un mariage est la demande. Le père, accompagné de certains proches, va faire la demande auprès de la famille de la jeune fille qui sera choisie pour son fils avec l'accord de ce dernier. Si la réponse de la jeune fille est positive, cette dernière doit en principe donner son accord avant tous les membres de sa famille. À ce moment sera fixé le montant de la *taggalt*, de la dot, en fonction de la classe sociale de la mariée.

Au début du siècle dernier, elle était fixée à sept chameaux. Actuellement, elle est réévaluée selon la conjoncture mais son montant reste calqué sur l'ancien système avec une certaine marge d'évaluation. Sa nature, son montant et son mode de règlement font l'objet d'une discussion entre les hommes des deux familles.

La date du mariage est fixée par les deux familles, laissant le temps à la mère de la mariée de préparer le trousseau de sa fille et tout le nécessaire *izalyan* pour meubler la tente ou la maison qu'elle va habiter. La *taggalt* doit être accompagnée de cadeaux coûteux et prestigieux : tissus indigo, bijoux en argent (parmi eux la *khomissa*), de l'or... Lorsque s'approche la date du mariage, la famille du marié s'apprête à présenter la *taggalt* trois jours avant la noce. Ce rituel est nommé en arabe le *dfû*. Il consiste à afficher de manière ostentatoire les nombreux cadeaux offerts à la mariée.

Ce rituel a subi des variations, déjà au niveau de l'appellation, et de la nature des cadeaux, de la manière de les présenter. Durant ce moment rituel, le mari ne doit pas du tout se montrer. Il est protégé de son voile de tête et mis à l'écart de la cérémonie jusqu'au jour de la noce, de peur des mauvais génies.



Photo 2 : rituel d'fa, où l'on présente les cadeaux offerts à la mariée, mariage à Taghaouraout, Iklann Tawsit, 1997

La cérémonie du henné et le montage de la tente

Une cérémonie de henné, *anela*, se poursuit en compagnie des femmes et précède également le jour du mariage. Elle a lieu le soir, au coucher du soleil pour la mariée et aussi pour le marié mais séparément. La mariée n'est pas exhibée mais protégée des regards durant la pose du henné.

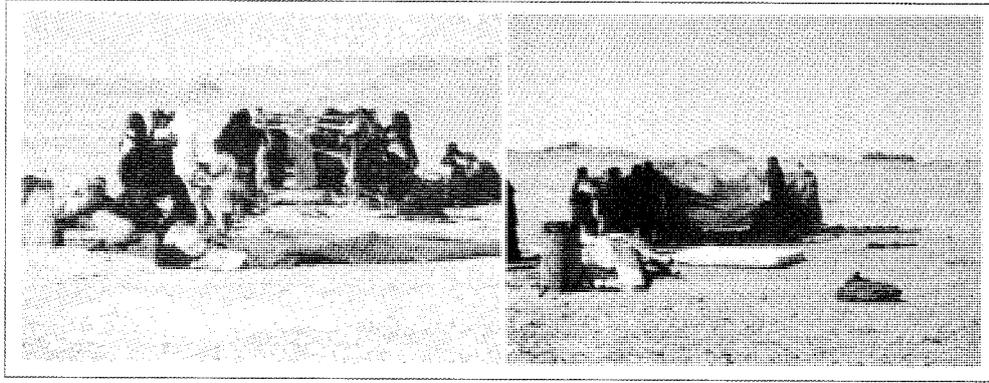
« La marié, comme le nouveau-né, comme le cadavre, sont oints de substances odorantes, qualifiées de protectrices et qui doublent l'enveloppe corporelle d'un être fragilisé par sa situation de " pérégrin sacré " : *khól*, huiles et surtout henné. Ce dernier produit, par sa couleur poussière, proche de celle du sang, par sa polyvalence sacrée, accompagne tout passage et sert de marquage corporel préférentiel dans ces circonstances »

La fête se prolonge avec des chants de tindi et d'alewen.

Le montage de la tente nuptiale, *ekres ehen*, par les femmes du village est une extension de la tente de la mère. Le soir du premier jour, les femmes apparentées à la mère ou celles mandatées par la mère se rendent à l'endroit convenu pour monter le lit de sable *adbel*, sorte de siège de cinquante centimètres, au-dessus duquel on dresse une tente provisoire. Des piquets sont plantés, surmontés de perches horizontales sur lesquelles est tendu le velum constitué de peaux cousues ensemble.

La tente est décorée à l'intérieur de grands sacs en peau colorés et brodés tandis que la natte de paille servant de palissade *eseber* est placée autour. Au deuxième jour, est monté un lit de sable *tadebut* monté au centre de la tente et qui est beaucoup plus haut que l'*adbel*. On y accroche une paire de sandales et une épée apportée par le mari (présence du fer qui éloigne les génies).

La mariée ne se séparera pas de l'*ahalu* qui a servi à creuser les trous pour placer les piquets de la tente, tout comme le mari de sa *takouba* (épée). Ces deux instruments que sont l'*ahalu* et la *takouba* sont fabriqués en métal. L'objet tranchant est censé éloigner les Kel essuf. L'*ahalu* semble être remplacé par un simple couteau dans certains cas. Le couteau ne doit pas quitter non plus la femme qui vient d'accoucher.



Photos en série (3-4) : Montage de la tente par les femmes. Izemen

En chemin vers la tente, le cortège

Quelques heures après le coucher du soleil, le marié, après la pose du henné, est accompagné de chez-lui (ou du lieu qu'il occupe pour la circonstance), par un important cortège d'hommes, jusqu'à la tente nuptiale où tout le monde va s'asseoir pour la récitation de la *Fatiha*. La célébration de la *Fatiha* par les hommes (Sourate d'ouverture scellant le mariage religieux), est un élément central du rituel mené par les *Ineslmen* et il est précédé par une lente procession chantant le célèbre poème El Borda d'El Busiri. Cette cérémonie a été introduite il y a seulement une soixantaine d'années par les *tolba* nouvellement installés en Ahaggar. Elle fait maintenant partie intégrante du rituel.

Dans certaines régions musulmanes, ces vers jouissent de propriétés miraculeuses et sont récités lors de graves maladies ou au cours des enterrements. Ce chant provoque toujours de vives émotions et entraîne tout le monde dans un vrai état de communion.

Très tard dans la nuit, durant le chemin qui mène la mariée à la tente nuptiale, le cortège des femmes qui l'accompagne en procession chantant des *alewen* est arrêté, intercepté brusquement par les hommes (les cousins croisés) qui perturbent la cérémonie et exigent réparation ; ils réclament comme un dû une paire d'ighatimen (sandales de type *nails*, de couleur rouge, fabriquées à Agadèz). Ce rituel, celui du don de la sandale de la mariée au cousin croisé est accompagné par les chants d'*alewen* des femmes.

Cette scène est théâtralisée : pour l'observateur non averti, la violence de l'interaction entre les femmes du cortège et les hommes qui l'arrêtent en chemin fait craindre un vrai conflit. Après d'âpres discussions sur le choix du preneur et la qualité des sandales, le don est fait au cousin le mieux placé, à l'aîné en général, ou simplement à celui qui est présent (...). Ce rite accompli, le cortège repart en chantant. (Gast 1978-1979: 223). Or tout ceci n'est qu'un jeu rituel très théâtral qui a une portée symbolique que Gast explique ainsi : « Dans la tradition, ce rite est parfaitement inséré dans une chaîne de relations sociales cohérentes qui tendent à rendre Ego héritier du frère de sa mère, non seulement de droit, en ce qui concerne l'accès au commandement, mais aussi héritier de la fille de celui-ci, que toute la structure sociale pousse à devenir son épouse » (Gast 1982 : p 73).

Nous retrouvons encore une fois la symbolique de la chaussure et du pied qui sont les supports de différentes connotations concernant en gros trois domaines d'après Gast et qui sont : la sexualité et l'érotisme, les cultes funéraires et la magie, le pouvoir et le droit.

L'avancée de la mariée vers la tente nuptiale est accompagnée par les femmes de la parenté, elle sera précédée de son mari qui, lui, sera accompagné de ses amis, et d'un ministre mandaté, déjà au fait des choses du mariage, qui lui prodiguera de précieux conseils pour commencer harmonieusement sa vie conjugale.

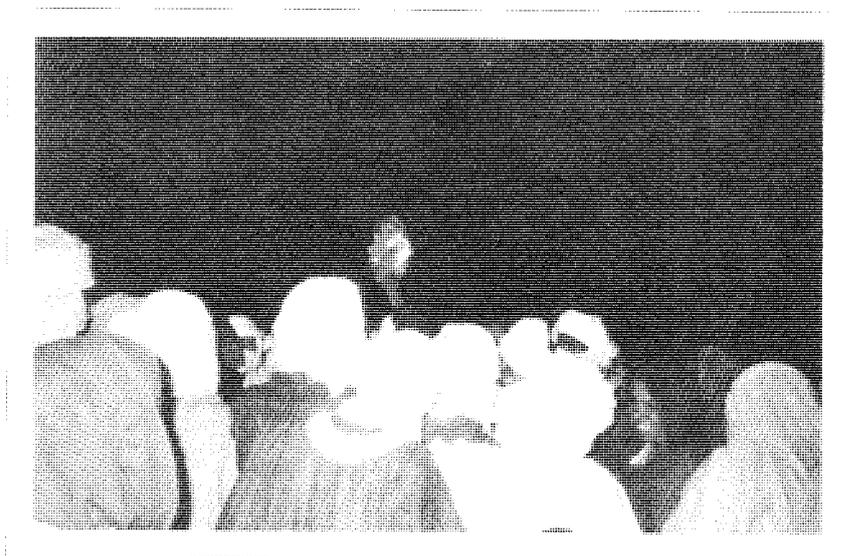


Photo 6 : Don de la sandale Mariage, Alliance Iklan n Tawsit - Dag Ghali, Tinguadiouine Août 1999

Certains rituels entourant l'entrée des mariés dans la tente nuptiale sont révélateurs de ce rapport aux forces invisibles. À la différence de ce qui se fait dans la vie quotidienne, l'homme se voile de façon à ne laisser apparaître aucun cheveu au sommet du crâne, les cheveux étant une des prises favorites des Kel essuf. La femme est également entièrement dissimulée. Toutes ces précautions ont pour objectif de se protéger des Kel essuf, les femmes accompagnant le cortège de la mariée agitent des encensoirs dans lesquels se consomment des préparations à base de benjoin (*jaoui*), l'encens ayant le pouvoir d'éloigner les génies. On l'utilise aussi lors des ablutions de la mariée le premier soir : cette dernière est lavée, purifiée et encensée. La femme est plus exposée que son mari car son changement de statut est radical.

De même que le marié se doit de rester voilé et de ne pas se montrer, sa bouche notamment doit être sans arrêt couverte, car elle est aussi le lieu de la pollution par excellence. Toutes les marges sont dangereuses... Il est logique que les orifices du corps symbolisent les points les plus vulnérables.. Chez les Touareg, eau et parole sont associées, ce qui ressort de la symbolique du port du voile, de la *tagelmust* chez les hommes.

Pour les empêcher de nuire, un ensemble de rituels est mis en place lors d'importantes cérémonies telles que les mariages, comme chanter à tue-tête des poèmes subversifs et transgresser le code de la *tangalt* (la parole pénombreuse) (Casajus 1986) lors du cortège. Ou réaliser des rituels d'inversion : produire des obscénités (*tafelghi*) ou manquer de respect à un ancien rencontré sur le chemin du cortège, porter des maquillages comme des masques, créer le désordre et faire un charivari pour distraire les Kel essuf. Pour faire cesser leur domination, leur violence, leurs agressions, il faut des actes appropriés et il existe des lois, des règles à respecter. Un rapport constant est établi entre les Kel essuf, le sang et la couleur noire, certaines femmes s'enduisent le visage de noir (mélange d'antimoine et de plantes) pour s'en protéger. C'est aussi le moyen d'éloigner le mauvais œil.

Par le biais des chants rituels du mariage nommés *alewen*, ces femmes engagent un dialogue dans un jeu d'opposition rituel et d'échanges de paroles (dialogue entre les deux groupes), allant de l'éloge de la mariée à la satire.

La mariée couverte complètement, n'apparaît jamais en public sauf lors du cortège où on lui couvre entièrement le visage pour la soustraire au regard envieux *hassed*, (tit ou tehot) et à l'agression des Kel essuf. Sa *telwezert* assistante de la mariée, sera toujours à proximité pour lui remonter le voile au cas où il tombe, qui la guide dans ses déplacements.

Cet événement est censé susciter la jalousie de tous les hommes et femmes encore célibataires pratiquant la liberté amoureuse *asri*, comme si l'engagement de fidélité mutuelle des époux la leur dérobaient à jamais.

Aux femmes encore célibataires, elles adressent par exemple ce poème :

Ennas i tisabatin sumet taba

Dis aux jeunes filles: enivrez-vous de tabac

Wagh ales yezgar edeg w a ila

Cet homme est désormais dans un endroit inaccessible

Aux hommes :

A waregh tididin we tihekk akennas

Ca, ce sont les femmes, on ne peut pas les avoir par la force

Wet ihek ar Yalla is tyera yebus-as-t

C'est Dieu qui les donne à qui il veut

Dans le texte d'*alewen*, c'est la femme qui a le mérite exclusif de l'événement tandis que l'homme semble jouer un rôle entièrement passif (Mecheri Saada 1986), contrairement aux apparences extérieures de la demande en mariage et des préparatifs où on a l'impression qu'elle a un rôle passif. On lui prodiguera de précieux conseils et on vantera ses mérites, beauté, intelligence. La femme est au centre des convoitises. D'autre part, la femme touarègue est si adulée que la poésie lui est essentiellement dédiée. Elle y est décrétée comme un être chérissable, mystérieux, énigmatique à conquérir. Elle est autant appréciée pour ses qualités spirituelles, pour son intelligence et sa vivacité d'esprit que pour sa grâce féminine.

Consciente de son importance et du mythe qui l'entoure, elle a su exploiter en sa faveur les réalités socioculturelles et historiques de son milieu. Elle est de ce fait en position de force pour exiger et obtenir ce qu'elle veut. Cela était d'autant plus facile car elle disposait d'une certaine autonomie sur le plan économique que lui conférait le droit à la propriété.

La mariée ne rentre dans la tente nuptiale qu'après en avoir fait trois fois le tour, des pratiques similaires se retrouvent dans d'autres groupes touareg, chez les Kel Ferwan : « en s'ouvrant à un époux, une tente s'ouvre par la même occasion à l'un de ceux qui la hanteront plus tard comme Kel essuf, de sorte que le danger lié aux Kel essuf ne peut venir pour une tente que du côté de l'époux, c'est à dire du côté masculin » (D Casajus, 1987 : p240).

Casajus décrit un rituel où une vieille femme portant la mariée sur son dos entre dans la tente. En Ahaggar, un rite similaire décrit par Lhote consistait à ce qu'une vieille femme décrépite vienne s'asseoir à côté du mari à la place de la jeune fille (Lhote 1955). Son rôle consiste à tromper les mauvais génies qui savent que du sang va être versé et qui voudraient en profiter pour essayer de s'emparer de la jeune fille, la vieille femme s'attire ainsi les mauvaises influences et les emporte avec elle.

Le rite de l'aiguille, l'anstanfus

Le rite qui permet à la jeune fille d'intégrer le monde des femmes est celui de l'anstanfus, de l'aiguille. Dans le monde Touareg la symbolique d'une aiguille à coudre est associé à son rôle protecteur, dans une moindre mesure que l'est l'épée pour ce qui est d'éloigner les Kel essuf. Charles De Foucault signalait dans ses «Textes touareg en prose » que les femmes de l'Ahaggar offraient des aiguilles comme porte-bonheur aux hommes partant en rezzous.

La mariée arrivant dans la tente ou maison nuptiale est entièrement voilée, soustraite aux regards. Le voile qu'elle porte est transpercé en-dessous du menton par une aiguille, celle-ci doit être cassée par le mari, c'est sa position dans le couple qui est en jeu. De nos jours, s'il n'y arrive pas, il doit compenser ce geste en offrant une somme d'argent à sa femme. Il arrive que pour faire une plaisanterie à un mari d'une proche parenté, la mère de la mariée choisisse une très grosse aiguille quasiment incassable. Ce dernier ne doit pas s'en offusquer mais en rire.

La brisure de l'aiguille est un rite de séparation du monde des jeunes filles et d'une entrée dans celui des femmes mariées. Des rites similaires s'observent à Alger, où l'on doit casser un objet, une poterie au passage de la mariée. Un geste de rupture, de séparation, de passage d'un état à un autre. On jette aussi de l'eau par derrière, aux pieds de la mariée, à la sortie du seuil de la maison familiale, au départ du cortège comme un geste de purification.

La cérémonie du port du voile chez la femme touarègue qui survient à la puberté *tenged* précède celle du mariage. Pour les familles qui tiennent à marquer ce passage, une fête est donnée, pendant laquelle on réalise un rite autour d'une aiguille qui réunit les pans du voile, qui doit également être brisée par un courtisan, ou un cousin qui, selon les préceptes du mariage préférentiel, est en bonne position pour demander sa main.

À la suite de la cérémonie du mariage, les époux vont rester seuls durant les sept jours *isahdan* sans la compagnie de leurs parents : la tradition veut que le mariage ne soit pas consommé la première nuit. C'est la bienséance qui est avancée pour justifier ce fait, la mariée doit s'habituer à la présence de son mari sans s'effrayer, nous dit Gast (1985). Un phénomène assez récent consiste à ritualiser d'une façon assez discrète l'état de virginité de la jeune épouse : pour cela le mari se doit le lendemain matin des noces *lesbah* d'offrir un présent, souvent un bijou en or à son épouse et un autre présent à la mère pour lui assurer que tout s'est bien déroulé. Les femmes vont rapporter la nouvelle à la mère en disant qu'elle a eu son *sbah* (don du matin), donc qu'elle a bien éduqué sa fille, si cette dernière n'a pas reçu ce présent, la mère honteuse ne s'habillera point. Cela n'entraîne ni répudiation ni scandale particulier mais cela reste quelque peu mal vécu par les familles.

Au milieu de la matinée, arrivent les femmes qui appartiennent à la famille du mari. Les belles-sœurs tressent les cheveux de la mariée de manière beaucoup plus élaborée. On la revêt de son *alescho*, de ses plus beaux bijoux traditionnels (en argent). C'est le bleu indigo pour toutes les femmes qui est à l'honneur et les bijoux en argent. Les invités qui viennent de loin repartent avec de grosses provisions, souvent il leur sera rendu autant qu'ils ont apporté, on leur offre deux moutons, de la semoule, du beurre, des légumes...

Les jours suivants seront consacrés à la fête, les époux se joignent aux jeunes gens au cours de la journée.

A la veille du septième jour, la femme quitte en premier la tente, suivie de son époux. Elle est habillée et parée comme au lendemain des noces et va rendre visite aux morts (tombeaux ou cimetières à proximité) et saluer les vieilles personnes présentes. Tandis que le marié rejoint les hommes qui lisent et récitent *el fatha*, la Fatiha.

Après cette période de sept jours d'isahdan qui sont animés de musiques, d'*illugan* (carrousel de chameaux), les deux époux rejoignent chacun son campement, ou sa maison. Ils vont devoir attendre ensuite la célébration de l'*azalay*. Ce rituel *azalay* est appelée l'*azul* en arabe, il consiste à rompre l'isolement des mariés qui se déroule lors d'une grande cérémonie festive. Après une période de séparation, les mariés vont pouvoir se retrouver officiellement et vivre ensemble sous le même toit ; avant cela, c'était des rencontres quasiment clandestines la nuit. Cette période peut être raccourcie lorsque le marié possède suffisamment de moyens pour accueillir son épouse et assurer sa subsistance. Il peut néanmoins durant la période du *azul* lui rendre des visites nocturnes, lui offrir des cadeaux et continuer à la séduire. Cela peut durer une année ou même plus dans certains cas. Les parents tardent parfois à confier totalement leur fille, jusqu'à ce qu'ils s'assurent bien de la conduite honorable du mari.

C'est le cas par exemple de la jeune Karima, fille d'un Mouley qu'on avait donnée en mariage à un jeune homme *amghid*, un tributaire qui se vantait d'être un grand commerçant (contrebandier), qui représentait donc un bon parti. Ce choix n'a pas suscité l'enthousiasme de la part de l'oncle maternel, ni de celle de la jeune fille en question qui n'avait que seize ans mais qui était déjà amoureuse d'un autre jeune homme, un arabe châamba. Son père lui refusera sa main car il considérait que sa fille encore jeune ne supporterait pas le cloisonnement dans une ville et le mode de vie des arabes. L'expérience de ses sœurs qui s'étaient mariées avec des arabes trop jaloux de la liberté de leurs femmes le dissuadait d'accepter cette alliance. Cette dernière m'avouera avoir dit oui à ce mariage car c'était la seule condition pour que son père la laisse voyager auprès de sa mère dont il était séparé, remariée actuellement en Libye.

Ce mariage au fait la libérerait et elle s'attendait à ce qu'il soit éphémère. Elle me dit qu'à son second mariage, c'est elle qui choisirait son conjoint. Durant toute la période du *azul* qui s'éternisait pour le mari, la jeune fille se refusait à lui et lui avouait qu'elle ne l'aimait pas, mais ce dernier n'avait pas assez de dignité et de fierté pour comprendre de lui-même qu'il devait renoncer au mariage. Elle avait trop de respect et d'amour pour son père pour l'offenser, me dira-t-elle. Il est vrai que ce dernier avait toujours cédé à tous ses désirs. Le père a dû sentir que quelque chose n'allait pas dans ce couple, car il retardait l'*azalay* prétextant mieux préparer sa fille. Il lui avait acheté des meubles pour s'installer dans sa nouvelle maison, elle occupait une chambre dans la maison familiale, et cela durait depuis plus d'un an. Jusqu'au jour où le beau-fils commit un impair irréparable, insultant sa fille et son père, tout *chérif* qu'il était lors d'une dispute conjugale. Le père, au courant, mit ainsi fin à ce mariage avant que la jeune femme n'ait pu rejoindre son époux.

Le mariage est un acte d'alliance accompagné d'une série d'échanges et de transactions, c'est aussi un rite de passage mobilisant un potentiel symbolique de pratiques sacrées.

Il est aussi une étape très importante dans la vie des initiés. L'absence ou la fin d'un mariage signifie la rupture sociale qu'ils vivent, rupture qui survient souvent du fait de la mort successive des maris ou encore des enfants. Le fait de n'avoir pas été marié (e) est souvent mis en relation avec une alliance invisible.

Le mariage consiste donc à reproduire l'*ebawel*, par le biais de la transmission matrilineaire. Même divorcées, les femmes continuent à jouir d'une situation assez confortable, leur frère (l'oncle maternel) se doit de leur assurer la subsistance, à elles et à leurs enfants, et c'est seulement dans le cas où elles auront contracté une union exogame, dans un contexte culturel différent que la femme perd cet acquis. Lorsqu'elle rejoint un univers dont elle ne maîtrise pas les codes, suit un époux issu du Nord en ville par exemple, et dont le mariage obéit à d'autres critères qui n'avantagent pas toujours la femme. Lorsqu'elle se trouve séparée de lui,

elle devient extrêmement fragilisée, elle n'est assurée de rien, pas même de la protection de sa famille restée au village et qui ne peut lui assurer une vie confortable dans la ville où elle décide de s'installer.

Les transformations et nouvelles influences

Le mariage rituel nomade qui est décrit dans ce paragraphe correspond à celui qui a lieu dans les campements ou même dans les petits villages semi-sédentaires ; dans ces derniers, ils sont souvent célébrés en plein air, comme les nomades, mais ces rituels subissent des variations en milieu urbain. Pour illustrer mon propos, je prends l'exemple du déroulement d'un mariage touareg qui avait tout l'aspect d'un mariage conventionnel et traditionnel, endogame, d'une jeune fille noble Kel Ghela à un de ses cousins germains. Dans l'espace rituel où se sont installés les convives, une salle réunissait notamment les seuls proches de la mariée, ses cousines et ses tantes et quelques amies. Les espaces rituels sont bien définis. Celles qui s'attèlent à la cuisine et aux corvées ne sont pas celles qui vont s'asseoir dignement entre elles, habillées de leurs plus beaux atours et du traditionnel *alescho* (voile indigo), mais il n'empêche que l'ambiance générale était à la convivialité, et on remarque aisément que l'espace urbain réduit quelque peu les différenciations sociales.

C'est au cours de cette fête de mariage que j'ai eu la surprise de voir intégrer des musiques arabes urbaines à audience mondiale, tels que le Raï, dans la fête, qui faisaient danser les jeunes filles dans la salle. Cette séquence musicale sera suivie un peu plus tard dans la soirée par des séquences musicales traditionnelles de Tindi, chanté admirablement par une *tanet*, une forgeronne, la fille d'une virtuose de l'imzad, Khaoulen, dans l'enceinte même de la cour de la maison en plein air. Le Tindi ne se joue jamais traditionnellement dans un cercle fermé, il prend ainsi un caractère plus intimiste. Un autre point est à remarquer, c'est la séparation des espaces féminins et masculins : dans un mariage nomade en brousse, les hommes sont présents et partagent l'espace rituel avec les femmes, ils participent activement aux tâches de cuisine, c'est généralement eux qui cuisinent. Et lors, des cérémonies festives, lors des chants, ils sont tous autour des femmes et ils les accompagnent lors du Tindi et durant les *illugan* (la danse des chameaux). Dans un cadre urbain, l'espace est bien délimité par un mur d'enceinte et il est bien sûr impossible pour les hommes de réaliser des *illugan*, des prouesses chamelières.

J'ai observé un autre mariage chez une autre tribu aristocratique les Kel Taïtoq. Il a eu lieu également dans la ville, où de grandes tentes étaient installées dans un quartier de Tamanrasset, à Imechuwen, pour recevoir les nombreux invités. Le cortège bruyant des 4 x 4 remplaçait celui des chameaux.

De nouveaux rituels ont été également introduits par les gens du Nord, notamment celui du *dfû*, où l'on affiche de manière ostentatoire les nombreux cadeaux offerts à la mariée, des vêtements essentiellement et des bijoux en or et en argent. Ce rituel s'associe à celui déjà existant de la *taggalt*, la dot de la mariée, constituée traditionnellement de chameaux, de tissus prestigieux, de bijoux en argent et de nombreux autres éléments traditionnels (*alescho*, *ighatimen*). Le cortège bruyant des voitures dans la ville, forme « moderne » qu'a prise le mariage n'a pas la charge rituelle, ni le charme qu'avait un mariage célébré en brousse dans un campement nomade. Il ne permet pas non plus le respect des rituels spécifiques qui ont lieu en milieu nomade où il est plus aisé d'observer ce contact avec l'essuf.

Ce genre de mariage nomade, je l'ai observé par contre chez leur *imghad* (tributaires) Dag Ghali, réalisant une alliance avec les *iklan n Tawsit*, ces derniers ayant maintenu une vie sociale au campement. C'est un signe de la modernité et de l'évolution sociale, pendant que

les anciens esclaves *iklan* paraient en chameau, un peu maladroitement, lors des prestigieux *illugan*, traditionnellement réservés aux nobles pasteurs guerriers, les nobles paraient, eux, en ville, en cortège, dans des voitures tout terrain ou simplement à pied.

Ce sont également ces mêmes catégories sociales d'*iklan* et d'*izzegharen* qui, dans des associations culturelles revendiquent et cherchent à promouvoir la culture nomade, des *Imuhagh* (hommes libres) et de tous ceux qui se revendiquent des Kel tamahaq (ceux qui parlent la *tamahaq*). Leur statut a largement évolué, la scolarisation dont ils ont bénéficié a favorisé leur totale émancipation sociale et économique. C'est majoritairement eux qui récupèrent le prestige des *Imuhar* et l'exploitent en vue de paraître et aussi de promouvoir cette culture.

Bibliographie

BADI, Dida, 2004 Les régions de l'Ahaggar et du Tassili n' Azjer. Réalité d'un mythe, Editions ANEP, 220p.

BARRERE, Guy, 1987 « Naissance et baptême des enfants à Idelès (Hoggar) », Travaux du LAPMO, pp. 163-172.

GAST, Marceau, 1979 « Pastoralisme nomade et pouvoir : la société traditionnelle des Kel Ahaggar », in: Production pastorale et société. Paris: MSH; Cambridge: CUP: 201- 220.
1982 « Les sandales du "cousin croisé" chez la mariée de Touarègue et la loi rabbinique ». Communauté juive des marges saharienne du Maghreb; Jérusalem Institut Ben Zvi. p 69-79.
1985 « Croyances et cultures populaires au Sahara », Mythes et croyances du monde entier 2 : le monothéisme. Paris : Lidis-Brepols : 370-382.

CASAJUS, Dominique, 1987 La tente dans la solitude. La société et les morts chez les Touaregs Kel Ferwan. Paris : MSH ; Cambridge : CUP.

CHELHOD, Joseph, 1955 Le sacrifice chez les Arabes, Recherche sur l'évolution, la nature et les fonctions des rites sacrificiels en Arabie occidentale, Paris, PUF.

FOUCAULD, Charles de, 1984 Textes touaregs en prose, Aix-en-Provence, Édisud (réédition revue et complétée de Foucauld 1922, avec introduction de Salem Chaker, Marceau Gast et Hélène Claudot)

LHOTE, Henri, 1984 Les Touaregs du Hoggar, (1^{ère} éd. 1944, 1954), Paris, A. Colin, 225 p.

MECHERI-SAADA, Nadia, 1994 Musique touarègue de l'Ahaggar (Sud algérien). Paris : AWAL-L'Harmattan.

NICOLAISEN, Jean, 1961 « Essai sur la religion et la magie touarègues », Folk (Copenhague) 3 : 113-162.

Virolle-Souibès, Marie, 2001 Rituels Algériens, Karthala, 226 pages.

Wallentowitz, Saskia, 2003 : *Enfant de Soi, enfant de l'Autre. La construction symbolique et sociale des identités à travers une étude anthropologique de la naissance chez les Touareg (Kel Eghlal et Aytawari de l'Azawagh, Niger)*, Thèse de Doctorat à l'EHESS.

Biographie

Caroline Card Wendt

Lieu de naissance — New York

Education

Juilliard School of Music, New York — Violon

David Mannes School of Music, New York — Violon

Montclair State College, New Jersey — Education musicale, BA

Hunter College, New York — Ethnomusicologie, MA

Indiana University, Bloomington, Indiana — Ethnomusicologie, Ph.D

Recherches Touaregs

Tamanrasset — 1972

Tamanrasset, Agadez, In-Gall — 1976-77

Affiliations professionnelles — Ethnomusicologie

University of Indianapolis (retirée)

La société d'ethnomusicologie (SEM)

Bibliographie sur les Touareg

"North Africa: An Introduction." in The Garland Handbook of African Music, pp. 394-423. New York: Routledge, 2nd ed., 2008.

"Tuareg Music." The Garland Handbook of African Music, pp. 424-459. New York: Routledge, 2nd ed., 2008.

"North Africa: An Introduction." in The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. I (Africa), pp. 532-548. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1998.

"Tuareg Music." In The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. I (Africa), pp. 574-595. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1998

"Regional Style in Tuareg Anzad Music." in To the Four Corners. Harmonie Park Press. Festschrift in honor of Rose Brandel. Michigan: Harmonie Park Press, 1994.

"Social Classification of Tuareg Music." Resound 2 (4), Oct. 1983 (Indiana University Archives of Traditional Music), p. 3.

"Tende Music Among the Tuareg: The History of a Tradition." in Cross Rhythms, Kofi Anyidoho, Daniel Avorgbedor, Susan Domowitz, Eren Giray-Saul, Eds. Bloomington, Indiana: Trickster Press, 1983, pp. 155-171.

"Tuareg Music and Social Identity." Doctoral dissertation, Indiana University. Ann Arbor: University Microfilms (DA 8301055), 1982.

"Some Problems of Field Recording for Research Purposes." in Discourse in Ethnomusicology: Essays in Honor of George List. Caroline Card, et al. eds., Bloomington: Ethnomusicology Publications Group, 1978.

"The Music of the Tuareg Tribes of the Central and Southern Sahara." Master's thesis. Hunter College, 1973

Communication

Introduction

Ladies and gentlemen, distinguished guests, it is an honor and a privilege to be with you at this colloquium in celebration of the imzad, the symbol of a great people and culture. I wish to thank the Algerian authorities for making possible this conference and for the warm welcome they have shown me. I commend most highly the Association Sauver l'Imzad, its members and supporters, for their dedication and achievements in preserving the endangered musical traditions of the Tuareg. My special thanks go to Madame Farida Sellal, President of the Association, for her kind invitation, her graciousness, and her tireless efforts in bringing this conference to fruition. And I thank you for this opportunity to share a few thoughts I have concerning the meaning and evolution of imzad playing styles.

- **The Imzad as a Multi-Faceted Symbol**

When I was in Agadez in 1977 I asked a young man named Arafet what the imzad meant to him. He replied, "After hearing the music of the imzad I could not perform an unworthy act. It restores my soul and rights my mind." (1)

Arafet's words echo those of Père de Foucauld, who seventy years earlier wrote:

The imzad is the favorite musical instrument, noble and elegant par excellence; it is the one preferred above all, sung about in verse, longed for when one is far from the land of which it is the symbol and the reminder of all good things. (2)

All sources indicate that the Tuareg have long regarded the imzad as a powerful force for good. The instrument, played only by women, was believed capable of inspiring men to heroic deeds. It was once thought to give courage to warriors in time of battle and to speed their return to the women who waited for them. Its music evokes images of heroic behavior, and it symbolizes the noblest ideals and sentiments in Tuareg culture.

Much of the power of the imzad was in reality the power exercised by the women who played it. The warrior society demanded repeated recognition of heroic deeds and constant revalidation of the behavioral ideals that produced them. The songs of praise sung to the accompaniment of the imzad were a potent force toward this end. Duveyrier wrote in 1864 that warriors in combat sought always to act in a courageous manner lest their women deprive them of music. The prospect of silent imzads on their return was usually sufficient to renew their courage in the face of defeat. (3)

In more recent times, women have played the imzad to ensure the safety of men on any mission taking them far from home. Faith in the protective power of the imzad persists, / as testified in a modern melody played in Agadez in 1978, entitled "Akoli,"/composed for a young man of that name who had gone away to study at a university in Paris. (4)

Many musical gatherings centered around the imzad were also courtship occasions featuring love songs, poetry, and games of wit. Presiding over the event, known as an ahal, was the imzad player. According to Foucauld, "So closely associated is the imzad with the ahal that the mention of one is sufficient to bring to mind the other." Through this association, the imzad was also a symbol of love and youthful passion (5).

From some religious points of view, the imzad was a pagan symbol that distracted the mind from thoughts of Allah and the Prophet. It aggrandized the position of women and encouraged licentious behavior among youth, they said. And worse, the mystical powers contained in its music, even in the instrument itself (6), derive not from Allah but from earlier beliefs. In some encampments and settlements it was strictly forbidden (7).

It's little wonder that such religious convictions discouraged many women from playing the imzad. Many talented, older women who had enjoyed the imzad in their youth, turned away from it, choosing instead a more submissive and pious role in accord with the demands of fundamentalist movements sweeping through the Sahara. Some women made compromises. In Tamanrasset, Dameilla continued to play, but she paused at the hours of prayer and refused to play at all on holy days. In Agadez, Tinjo could be persuaded to play on rare occasions, but she refused to keep an imzad in her tent.

The imzad, therefore, symbolizes different things according to time, context and point of view. On one hand, it connotes behavioral ideals and intellectual and spiritual purity; on the other, it suggests gallantry, sensuousness, and youth. It evokes images of a distant pre-Islamic past, and the traditions surrounding it reflect the traditional role and high status of women. Yet within this diversity there is no contradiction, for in each of the designata lies a part of the essence of what it means to be a Tuareg. The imzad is, therefore, a multi-faceted symbol of Tuareg identity.

• Regional Styles

The Tuareg believe that the imzad originated in Ahaggar, and without doubt it is closely associated with Ahaggar traditions. All agreed that the Ahaggar style of playing is older than most other styles. According to M. Rouani of Tamanrasset,

Ahaggar music is fifty years older than that of the south. The center and heart of Tuareg culture were in Ahaggar during the time of the amenukal Musa ag Amastane [1905-20].

After his death there was strong opposition to Tuareg culture in Ahaggar / and development ceased. But in Tamesna and some other places to the south there was no one to oppose the Tuareg and the culture continued to flourish there. (8)

Many southern Tuareg who took part in my study regarded the Ahaggar style as "old fashioned," a music of the past. The playing styles heard in Niger, they said, are more modern. Some didn't like the Ahaggar style, not only because it sounded old fashioned, but because it belonged to a different region and thus didn't communicate to them directly. They didn't know the songs of the Ahaggar repertory nor the people and events they commemorate. Some found the dialect hard to understand. Tuareg of the Ahaggar, on the other hand, regarded their tradition as the "pure" one and took pride in the antiquity of the style. Some even looked disdainfully upon the southern styles, which they say are mixed with other traditions.

In 1939, Francis Nicholas distinguished three major traditions of imzad playing and repertory, which he designated by the regional names "Ahaggar, "Aïr," and Azawarh" (9). To test his theory, I asked several groups of Tuareg assistants to listen to recordings of imzad music from various parts of the Sahara and to try to identify them by region. Most were able to recognize the regional source of a composition, even if they had never heard it before, just by listening to its musical style. It appeared that the Nicolas classification had some basis in fact, and transcription and analysis revealed some regional characteristics.

Typical of the old Ahaggar style, I found, is its formulaic structure. (See **Transcription 1**.) A composition usually comprises a series of melodic formulas leading to cadences. Each formula consists of a cluster of rapid tones that surround a nucleus of one or more principal pitches. The clusters, highly ornamented, link together to form phrases of varying lengths, delineated not by meter but by the tonal cadences. In Ahaggar style, rhythm is subordinate to melody, and pulse is often difficult to discern.

Analysis of “Aïr” recordings (See **Transcription 2**.) revealed formulaic material, but the units tend to develop and to join together more smoothly, in such manner that it is often hard to determine where one unit ends and another begins. Ornamentation is less profuse than in Ahaggar, particularly in those compositions said to be more modern. As in Ahaggar style, phrase lengths vary and rhythm is usually subordinate to melody.

The “Azawarh” or “western style.” (See **Transcription 3**.) also contained formulaic motifs in rapid tempo, but more often with strongly accented, isometric pulses in duple meter. Rhythmic handclapping could be heard on many recordings. Ornamentation was limited, and rhythm was the dominant feature. In the Azawarh style, melody was usually subordinate to rhythm.

Classification by region, however, is never clear. Some selections from Aïr, especially older ones, reveal the more ornamented style usually associated with Ahaggar. And music with strong, equal-beat rhythm is not heard exclusively in western areas. The Ahaggar repertory also includes songs and dance music with accented, equal pulse. (See **Transcription 4**.)

Sound recordings of imzad music made in 1950 by Carl and Petit at Djanet and Idèles, for example, feature short phrases with accented isometric pulses. The titles given to these recordings make reference to Sudan, tendi, and iklan (slaves), suggesting that the imzad music Carl and Petit recorded in Algeria was borrowed from or influenced by other genres and traditions, especially from the south and west (10). Despite these anomalies, however, the concept of region as a component of imzad style appeared relevant to most Tuareg listeners.

● **Personal Styles**

A gifted performer can do much to define the style of a region. A talented and imaginative woman not only excels in the tradition she inherited, she reshapes it according to her vision. While custom imposes a measure of stability, individuality introduces change. Imzad traditions are not static. They evolve in each generation through the talents of their greatest performers.

Ajo

At a gathering in Agadez, Jima wult Emini, known as Ajo, received highest praise from her audience. When I asked them why they thought her playing was superior to other performers, they replied with such comments as, “Her playing has soul,” or “It’s like food with salt,” implying that her music contained an ingredient lacking in others. Some commented on her extensive repertory and on the clarity and volume of her tone. All agreed that she has good technique, though not necessarily the best, but that technique alone is not the sole requisite for superior playing.

Observation of her listeners revealed that certain points in her music were particularly affective, notably passages with prolonged emphasis on the augmented fourth above the tonic. During such a passage in “Chizabaten” (See **Transcription 5**), listeners invariably sucked in their breath, threw back their heads, and released sighs of ecstatic pleasure. Later

analysis of one hundred-fifteen recorded imzad performances by players from various times and places showed frequent use of the augmented fourth, but in none was it performed with more insistence than in Ajo's recording of "Chizabaten." Observation of Ajo in performance indicated that she was well aware of the effect of this device on her listeners and that she uses it to full advantage. In so doing she doesn't break with tradition, but she leads it subtly in her own direction.

Not every Agadez Tuareg was moved by Ajo's playing to the extent described. The young noble, Arafet, preferred the playing of Sinkrehane, a well-known performer from Talek, a few miles north of Agadez. Arafet said that Ajo's style is modern, even when she plays old compositions, whereas Sinkrehane's is of the older style. Old values were important to Arafet, who would gladly return to the bush if he could earn enough money to buy some animals. But he had no money, and his earnings as an unskilled worker in town were very small. Thus, the older imzad style was for him both a symbol and a hope.

Tinjo

Tinjo wult Enabsser is a noblewoman of the Ikaskazan whom I met in Agadez. It was clear that she derived great pleasure from playing and talking about the imzad, though at that time she played only rarely because of deepened religious constraints. She no longer possessed an imzad of her own, but she would occasionally play for me on mine. She allowed me to record her in private, but refused to play for a live gathering. After an hour or so of practice, her technique improved and her memory of the repertory returned. Her style was deliberately small and delicate. She explained, "The ideal Tuareg behavior is restrained and dignified, with controlled emotions." She demonstrated the manner in which a lady was expected to deport herself. "She should walk with stately, measured movements," she said, "and cross her legs with decorum when she sits. A noble woman," she continued, "also conveys those values in the way she plays the imzad." Tinjo's goal was to produce a clear but intimate sound, which she believed was best produced on a smaller imzad with small holes cut into the top and less hair in the imzad string (11).

As might be expected, Tinjo, like Arafet, did not care for Ajo's style. It's true that Ajo plays with a big tone produced with fuller, heavier bowstrokes to project the sound. Ajo once boasted to me, in her outspoken way, that her sound can be heard for ten kilometers! By contrast, Tinjo admires a quiet sound and older techniques. Consequently, she took an interest in my recordings from Ahaggar, which though unfamiliar, she found pleasing. She liked especially my recordings of Bouchit bint Loki of Tamanrasset.

Bouchit

I first met Bouchit, a member of the Kel Rela, in 1972. At that time she lived most of the year in Tamanrasset where some of the men of her family were employed. In a large courtyard stood a leather tent, around which the activities of daily life took place, much as they would on the open desert.

Bouchit was a woman of regal bearing and authoritative manner. She deplored the social changes she saw about her and longed for the old ways. Like a true guardian of her culture, she took pains with the documentation of each composition she played for me. She wrote in the sand in Tifinagh the names of the pieces and genres, and also the names of persons and events commemorated in the music. Her diverse repertory included such items as Tihadanaren, Datimud, Amaduten, wan Sember, Dohianut, Buneti, wan Ilugan, and other traditional items.

Bouchit's playing style was the most elaborate of all the performers I had heard, particularly in her use of harmonics, or flageolets. These high, flute-like tones, well-known to violinists, are produced with a very light touch of the finger at certain points, called nodes, on the vibrating string. Bouchit's frequent use of the third harmonic above the fundamental expanded her range to a perfect fifth above the octave. Transcription 1 illustrates her high notes and wide range. Most imzad players do not exceed a one-octave range.

Bouchit's repertory also included a few pieces in a rhythmic style. (See **Transcription 6**.) Her rendition of El Bourda, a Koranic wedding song that she played often, was a curious mixture of the equal-beat structure heard in Azawarh combined with ornamental, Ahaggar-type, melodic clusters. Occasionally children would dance and clap their hands as she played this song.

When I returned in 1976 she recorded again most of the repertory she had performed earlier. This time, however, she was not feeling well and she experienced occasional memory lapses. One or two of the older women tried to help her when she faltered, but none of the younger women could do so, nor did they show much interest. Out of respect they kept their voices low while she played, but their attention was elsewhere. They showed more enthusiasm for *tende* music or for the new *tahardent* recordings from Mali and Niger, just then becoming popular in Ahaggar.

Dameilla

Not all younger women at that time were strangers to the imzad. Dameilla wult Muhammed, also of the Kel Rela, was perhaps twenty years younger than Bouchit. I visited her several times at her tent in the desert not far from Tamanrasset. Dameilla was a quiet, elegant woman, with an air of grace about her. She was a fine musician with solid technique. Her clear, articulated playing defined the traditional Ahaggar style, and she had many admirers. Her playing contained few if any harmonics or notes fingered above the octave, but was in many respects similar to Bouchit's style, and their solo repertory was nearly identical.

Most of the compositions that Dameilla and Bouchit performed in the 1970s had been mentioned by Foucauld and Rouanet in the 1920s, and several are included in the sound recordings of Zöhrer made in 1935 and Lhote in 1948. Later collections by others include the same items and attest to the continuity of the traditional Ahaggar repertory.

Dassine

The literature also mentions renowned performers of the past, in particular the legendary Dassine, who enchanted Ahaggar listeners early in the 20th century. All reports indicate that her cultivated style had unique qualities. We can therefore assume that Dassine, like great performers of any era, instilled something of herself in the music she inherited, and that her way of playing helped to shape the tradition we have come to know as the Ahaggar style. We have no sound recordings, unfortunately, from which to study her playing. We have, of course, the stylistic legacy she left to the women who followed and imitated her, but their playing and that of their daughters surely contained occasional innovations that subtly changed the tradition. Thus, we cannot know Dassine's personal style of a century ago by listening to her modern descendents, even though they be of the same region and play the same compositions.

Musical Change

Stylistic change occurs in small ways. Ajo's memorable use of the augmented fourth is not

new in imzad tradition. Many players use it. What's significant is her emphasis on it, and those who imitate her will follow in that direction. Bouchit's use of harmonics is not in itself new. Flageolets are occasionally heard in the music of other performers. Bouchit simply made more use of this device than is commonplace. Without doubt, change has occurred in imzad music everywhere to some degree, even in the most conservative areas. Over time these changes accrue, and the tradition evolves.

- **Increased Volume**

In every time and place, musical change follows general trends. In a recent account of the making of a Western violin, John Marchese writes that "the trend in all music [is] toward more volume." (12). Increase in the size of audiences and playing venues necessitates more powerful techniques and instruments. The notion that the European violin is unchanged since the days of Stradivarius is untrue. The rise of large concert halls in the 19th century brought significant changes in violin technique and construction to meet new musical demands. The necks were lengthened, the bridges raised, and the strings made longer and tighter, which in turn required internal reinforcement to enable the instruments to withstand the greater tensions. All modern violins incorporate these changes, yet still the performers and their luthiers seek more power and projection for the music of today.

Do we see signs of this trend at work in Ajo's more forceful imzad playing? Perhaps so. Ajo is a popular and traveled performer. Perhaps she, too, developed her larger sound to accommodate larger audiences at home and in Parisian concert halls. We know that she takes pride in producing a big sound. Perhaps the makers of new imzads, like those of violins, will gradually respond with changes that produce more volume. Much depends on where the instruments will be played and the size and expectations of the audiences.

- **Expanded Range**

Expanded pitch range is another long-term trend. Any string player can produce higher pitches merely by fingering closer to the bridge. Violinists have done this increasingly since the 19th century when changing tastes in music required playing in higher octaves. On a more modest scale, we have seen that this is done effectively on the imzad, too. A wider range and higher notes offer the performer greater brilliance. Bouchit's expanded range, sprinkled with sparkling harmonics, produced a kaleidoscope of tone colors.

- **Borrowing**

Borrowing from other musical traditions is another source of change. As we have seen, Sudanese traits were evident in imzad music a long time ago. Borrowing from the repertoires of other vocal genres, and melodic instruments such as the flute, have also been noted. As for virtuosity, / imzad performers have a head start! Years of practice to acquire the expected performance skills have long been a part of imzad traditions. The potential for growth and development in imzad music has always been present.

- **Change and Counterforce**

It's remarkable, therefore, that imzad music changed as little as it did throughout its history. That rapid change did not occur offers testimony to the role of the imzad in Tuareg culture. The music of the imzad, even the instrument itself, / has always evoked memories of the heroic heritage, the gallantry, the esteemed position of women. It embodies the social values, ideals, and identity of the people to whom it belongs. It lies at the core of Tuareg culture. Nothing like this can be said of violins in Western culture.

Although the imzad tradition has always fostered and rewarded creativity, / it has also served as a counterforce against extremes of change. We have seen the outer limits of this dynamic in the opposing attitudes toward tradition and modernity / in the words and actions of individual performers and members of their audiences. Some were delighted by styles and compositions reflecting social change; others found hope and fulfillment in dreams engendered by older, more familiar sounds. Yet there is no contradiction. The heart of what it means to be Tuareg today lies in the fusion of the imzad past and present. The imzad is still a multi-faceted symbol of Tuareg identity.

● **The *Imzad* Past and Future**

The revival of the imzad is inextricably linked to the well being and self esteem of the Tuareg, / and preservation of that musical heritage is vital toward this end. It is to be hoped, however, that the musical traditions do not become museum pieces. If they are truly to survive, they must continue to develop in their own way and at their own pace, as they always have, guided by the creative spark of a new generation of gifted performers.

Sources

1. Interview with Arafet Hamid, Agadez, Niger. September 18, 1977.
2. Charles de Foucauld, Dictionnaire touareg-français: dialecte de l'Ahaggar. Paris: Imprimerie nationale de France, 1951-52), 3:1270. Translation mine.
3. Jima (Ajo) wult Emini, performer. Caroline Card, collector. Agadez, Niger, July 5, 1977. Tape 22, track 2, item, 2.
4. Henri Duveyrier, Les Touareg du nord, (Nendeln, Liechtenstein: Krauss, reprint 1973), 450. See also Henri Lhote, Les Touaregs du Hoggar (Paris: Payot, 1955), 329.
5. Foucauld, Dictionnaire, 3:1270-1271. See also Johannes Nicolaisen, "Essai sur la religion et la magie touaregues," Folk 3:124.
6. Nicolaisen, "Essai sur la religion," 124.
7. Peter Fuchs, The Land of Veiled Men, (London: Weidenfeld and Nicolson, 1955), 67-71. Pierre Augier, "Ethnomusicologie saharienne. les documents sonores recueillis récemment en Ahaggar et au Gourara." Libyca 20 (1972): 301.
8. Interview with Muhammed Rouani. Tamanrasset, January 16, 1977.
9. Francis Nicolas, "Folklore Twareg. Poésies et chansons de l'Azawarh," Bulletin de l'Institut français d'Afrique noire 6, 9.
10. Louis Carl and Joseph Petit field collection of sound recordings, from Hoggar- Tibesti Expedition, 1950.
11. Interview with Tinjo wult Enabssar of the Ikaskazan. Agadez, September 18, 1977.
12. John Marchese, The Violin Maker (New York: HarperCollins Publishers, 2007), 25.

Musical Transcriptions



Ajo



Bouchit



Dameilla



Tinjo

Transcriptions

1. "Tihadanaren." Performer: Bouchit bint Loki ag Amilan of the Kel Rela of Ahaggar. Recorded by Caroline Card at Tamanrasset, 1976

The musical score is written on ten staves of five-line systems. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 88. The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes. There are several slurs and accents throughout the piece. Measure numbers 1 through 12 are indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes many slurs and accents, suggesting a complex rhythmic and melodic structure. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

The image shows a musical transcription of five staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 13, 14, 15, 16, and 17. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Up-bow and down-bow directions are marked with arrows. Measure 18 ends with 'etc.'.

Transcription 1

Rapid tone cluster, or melodie formulas, focused on particular pitches, form phrases of varying lengths leading to cadences.

Bouchit's use of the third harmonic G above the fundamental (measures 4, 5, 8) expands her range to a perfect fifth above the octave. Second-octave D and F fingerings occur throughout.

2. "Aranânas." Performer: Jima (Ajo) wult Emîni. Recorded by Radio Niger at Agadez, 1964.

♩ = c. 116 MM

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. etc.

Transcription 2

The introductory unit of measure 2 modulates from a tonal center of C to E-flat through measure 10. Its sudden return to a long cadence on C in measure 11 brings the musical journey to an end all within a single phrase.

3. Untitled. Performer: Alghadawiet of the Inesleman of the Kel Dinnek of Azawagh. Recorded by Radio Niger at In Gal, 1967.

$\text{♩} = 140 \text{ MM}$

Assad

Handclaps

etc.

Transcription 3

The melodie units are contained within a steady duple meter, reinforced by handclaps.

4. "Isouhar n-eklan." Performer: Seideta bint Sidi Ali of the Kel Rela of Ahaggar.
 Recorded by Louis Carl and Joseph Petit at Ideles, 1950.

$\text{♩} = 164 \text{ MM}$
Arpeggiated and moment's chords.

The musical score consists of four staves of music. The first staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 164 \text{ MM}$ and the title *Arpeggiated and moment's chords.* The music is in 4/4 time and features a tritonic arpeggiated cluster (F4, A4, C5) with variations. Handclaps are indicated by vertical tick marks below the notes. The score includes measures 1 through 8, with measure 8 ending in *etc.*

Transcription 4

A single tritonic arpeggiando cluster, with variations, is set to strong, duple meter, reinforced with handclaps.

5. "Chizabaten." Performer: Jima (Ajo) wult Emini. Recorded by Radio Niger at Agadez, 1964.

The image displays a musical score for the piece "Chizabaten". It consists of ten staves of music, all written in a single treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as $\text{♩} = c. 116 \text{ mm}$. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. There are several numbered measures (1 through 7) and some measures are marked with a '2.' indicating a second ending. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, including some triplet-like figures.

**transcription 5**

The augmented 4th, first heard in measure 3, continues to the cadence in measure 7. It appears again in measure 9 where it is repeated insistently until the cadence at the end of measure 10.

6. "El Bourda." Performed: Bouchit bint Loki. Recorded by Caroline Card at Tamanrasset, 1972.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "El Bourda". The score is written on six staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. At the top left, there is a tempo marking: *c.* ♩ = 116. Below the first staff, the text "Imzad solo" is written. The music consists of a single melodic line with various ornaments, including grace notes and trills, indicated by 'X' marks above the notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The piece concludes with the word "etc." at the end of the sixth staff.

Transcription 6

Ornamented formulaic units are contained within an equal-beat rhythmic structure.

Biographie

Dr Mohamed Aghali-Zakara

Enseignant - chercheur à l'Inalco où il dispense des cours de berbère (touareg). Professeur invité à l'Institut Universitaire oriental de Naples (Italie), il y dispense un enseignement sur "Histoire et Culture du Sahara et du Sahel". Il a publié divers travaux sur le monde touareg - langue, psycholinguistique, littérature et écritures libyco-berbères ainsi qu'en Sciences de l'éducation. : Techniques modernes et formation des formateurs en éducation comparée.

- **Ouvrages publiés par Aghali-Zakara (Mohamed)**

1992, "*Psycholinguistique touarègue, interférences culturelles*", Public. Langues'O, Paris.

1996, "*Eléments de morpho-syntaxe touarègue*", CRB/GETIC, INALCO.

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

2007, "*Inscriptions rupestres libyco-berbères. Sahel nigéro-malien*". en coll. J. Drouin, Préf. L. Galand, EPHE, section des sciences historiques et philologiques, Droz, Genève.

- **Quelques articles pris dans les publications de M. Aghali-Zakara**

2006, "*Langues, écritures libyco-berbères et liens saharo-sahéliens*", dans *Le Sahara et l'homme-un savoir pour savoir faire*, Actes du colloque organisé par M.H. Fantar à Douz du 27 au 29 déc 2003, Université de Tunis-Chaire Ben Ali Pour "le Dialogue des Civilisations et des Religions":13-30.

2006, "*Temmal. Poèmes religieux en touareg. Eléments d'inventaires*", Studi maghrebini, vol. IV, Napoli : 1-14.

1997, "*Écritures libyco-berbères - vingt-cinq siècles d'histoire*", L'aventure des Écritures, coll. J. Drouin, Bibliothèque national de France (BnF), Paris : 98-111 et 200-203.

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.

2008, "*Marques de propriété animales en touareg et identification sociale*", Actes du XXII^e Congrès internationale des Sciences onomastiques, Pise (Italie) : 539-549.

2008, "*Onomastique berbère- Noms propres et traduction*" in Proceedings of the 21st International Congress of Onomastics Sciences Vol 4, ICOS2, Uppsala, 2002, Institutet för språk och folkminnen, Uppsala, Suède:257-264.

De nombreux articles dont ceux de la Lettre du Répertoire des Inscriptions Libyco-berbères.

2008, "*Épigraphie et pratiques rituelles*," Lettre du Rilb 14 : 3-5.

2009, "*Inscriptions rupestres : station du bonhomme de la vallée de Mammanet (Niger)*", coll. J. Drouin. , Lettre du Rilb 15 : 2-10.

NB : Les lettre 14 et 15 du RILB sont sur le site des publications de l'EPHE de la Sorbonne.fr

Communication

En préambule à cette communication abrégée, je tiens à féliciter, très sincèrement, toutes les personnes qui ont initié et mis en exécution un sage projet visant à sauvegarder ce noble legs des Anciens, un des emblèmes du patrimoine culturel touareg.

En effet, comme on le sait, quelle que soit la variante terminologique - *Imzad* chez les *Kel-Tamashaq* au nord du Sahara (en Algérie et en Libye), *Anzad* ou *inzad* chez les *Kel-Tamashaq* et *Kel-Tamajaq*, au sud dans le Sahel (Mali, Niger et Burkina) - *l'imzad* est l'instrument privilégié de la musique traditionnelle.

Il fait partie des principaux fondements identitaires des Touareg, *l'imzad* accompagne la vie socio-culturelle des pasteurs épris de liberté dans les vastes et agréables espaces aux multiples références nostalgiques d'un glorieux passé. Il fait partie des instruments de musique traditionnels qui ont été étudiés par nombre de spécialistes, aussi leur mention ne vise qu'à mieux situer *l'imzad* parmi eux.

On note essentiellement trois types d'instruments traditionnels : à cordes, à percussion et à vent. Outre cette dernière catégorie et la *tahardant* des artisans *aggutan* du Mali, seules les femmes jouent de tous les autres instruments et demeurent, de ce fait, les vraies détentrices de la musique. Ce constat est relevé par divers auteurs dont Borel citant le propos d'un Touareg des *Kel-Faday* (1981 : 11). Rappelons les principaux instruments touareg :

1. Instruments à cordes : c'est dans ce groupe que l'on trouve la « vièle monocorde » *imzad/anʒad* et la « vièle à trois cordes », *tahardant* ; la guitare électrique moderne se substitue de plus en plus à ces instruments traditionnels.
2. Instruments à percussion : « le tambour-mortier », *tende*, « le grand tambour de musique » *taʒawat*, « le tambour d'eau », *ayalabba/asaqqalabbo/asakhalabbo*, et *l'eʒebel* « tambour de commandement, symbolisant jadis le pouvoir des *Imnokālān/immukālān* « chefs traditionnels » (voir sa fonction dans Nicolas 1939 : 585, 1950 : 192).
3. Instruments à vent : "la flûte" dite à embouchure terminale, *tasensaq*, "la petite flûte saisonnière", *billiyaro*, généralement confectionnée et jouée par les jeunes bergers lorsque les hautes herbes entourent les mares.

Parmi ces divers instruments brièvement rappelés, *l'imzad / anʒad* occupe une place privilégiée en raison de son prestige : ce constat se révèle dans les séances consacrées aux soirées galantes agrémentées de joutes, véritables "duels littéraires". *L'imzad* peut être joué soit seul soit accompagné des *tisiwaq* "poésies déclamées" ou de chants, *isakkān* (sg. *asak*), et d'autres instruments avec lesquels il peut parfaitement s'accorder. Le plus souvent les battements de mains, *eqqas*, contribuent à renforcer le rythme comme le cœur de l'auditoire.

L'anʒad / imzad, est au cœur de la vie culturelle touarègue. Cet instrument est donc, avec la langue, l'écriture des caractères *tifinagh*, la littérature, et principalement la poésie, un des facteurs identitaires traditionnels. La légende dit que ces principaux éléments auraient été inventés par un héros civilisateur, *Amerolqis*. Il accompagne la vie des pasteurs et, jadis, encourageait les guerriers qui partaient au combat.

Comme on va le constater, il a des noms multiples liant, dans certains cas, l'instrument et l'instrumentiste, et est souvent évoqué par des figures de rhétorique sollicitant la langue porteuse, alors, des marqueurs de l'expression sociale.

I. L'instrument

On vient de voir que, selon les régions, il peut s'appeler *imzad* par les Kel-Ahaggar et les Kel-Ajjer au nord du Sahara ou *anzad* par les *Iwellemmeden* et *anzad / inzad* par les Kel-Ayar au Sahel. Ce terme est habituellement traduit en français par "violon monocorde", bien qu'il ne soit pas à proprement parler un "violon" qui a quatre cordes et ne se joue ni ne se tient comme l'*imzad*. Le terme le plus approprié serait plutôt vièle qui est également un instrument à cordes frottées, quel que soit le nombre de cordes.

Il peut être désigné aussi en référence à ses éléments composites :

- *atəklas* ou *atəlkas* "caisse de résonance", constituée d'une talkast "calebasse" que recouvre d'un *eləm ən tāyat*, "peau de chèvre", une *taburit / təburək* "manche en bois" ; un *aɣɣw*, "corde" confectionnée avec des crins de cheval, celle-ci tendue entre les deux extrémités du manche et maintenue au-dessus de la peau par des *tiɣiwen* "petites tiges" constituant un chevalet : deux ouïes, *tiɣtawin* "yeux", sont pratiquées dans la peau, à droite et à gauche du chevalet de l'*imzad* ; ils permettent la diffusion des sons de la caisse de résonance.

Par métonymie, le "crin", *aɣɣw*, désignant la corde de la vièle et celle de la *tang' anhe / taganze*, "archet" est en fait utilisé pour désigner tout l'instrument. Il est alors synonyme de *atəklas* et *atəlkas*, et de *didi*, terme beaucoup plus familier pour nommer l'*imzad* dans l'Ahaggar. A ce propos, Foucauld (IV 1978, III 1270), donne d'amples précisions : "tous les crins appelés *aɣɣw* sont *imzad*" (Foucauld IV 1978, III 1270). En poésie, il peut être appelé *i n tiä* "un à l'ouïe" (Foucauld, Poésies n°. 2).

Le terme *imzad / anzad* "cheveu, poil, crin" peut désigner une quantité négligeable, par exemple, *ur ıla anzad* "il n'a rien". Il peut être utilisé dans le langage quotidien pour désigner une quantité équivalente à rien, zéro ou pour qualifier quelque chose d'insignifiant. Cette expression peut se dire de tout homme sans importance, *ur imôs anzad = ur imôs wala*, "il n'est pas un cheveux/poil", mais aussi comme équivalent de "ce n'est rien, ce n'est pas grave", afin de minimiser une situation... Dans ces derniers cas, le mot n'a plus aucun rapport avec l'instrument bien qu'au sens premier il réfère au même objet. Il semble paradoxal que ce mot soit devenu péjoratif, dans certains usages, alors qu'il est toujours laudatif quand il désigne l'instrument de musique et l'instrumentiste qu'il glorifie sans relâche.

II. L'instrument et l'instrumentiste

L'instrument et l'instrumentiste constituent un binôme, un couple si étroitement lié que la joueuse est identifiée par de multiples expressions intégrant lexicalement l'*imzad / l'anzad* :

Ta n imzad ou *Ta n anzad* "celle de l'*imzad* ou l'*anzad*", désigne la joueuse

Məssa-s n imzad ou *Məssa-s n anzad* "maîtresse, spécialiste qui pratique l'*imzad*

Ta təggātāt imzad ou *Ta tətəggit anzad* "Celle qui frappe" ou "Celle qui fait l'*imzad*", celle qui sait le jouer.

C'est le verbe *əwət*, "frapper" et *əgu*, "faire" qui caractérisent les performances de la joueuse, appelée aussi *Tamawat n imzad* ou *Tamawat n anzad*, "Celle qui frappe/tape ou régente cet instrument".

Les diverses formes en usage chez les *Kel-Tamahaq* sont consignées par Foucauld (Dict. III : 1270-1273), qui note que la forme générique est *əwət imzad* "frapper/jouer du violon". Du

verbe *awāt* dérive le terme *isuwat* utilisé au Sud, en concurrence avec *ahal* au Nord, pour désigner les soirées galantes autour de l'imzad et, par extension, des soirées musicales. (voir K. Prasse et Foucauld...). L'animatrice principale est donc *Ta n suwat* ou *Ta n imzad* ou *Tamanzat* "la joueuse de violon".

La *Ta n imzad* ou *Məssa-s n imzad* incarne l'image "d'un personnage emblématique dont la personnalité et le jeu nourriront la nostalgie et l'errance du poète et des amants au souvenir des campements abandonnés. Elle est le symbole de cette vie sociale dont elle est l'animatrice essentielle" (v. Drouin, 2002). Par ailleurs, ce dernier auteur relève, à juste titre, dans un article sous presse, des précisions importantes : "...la vièle est la métaphore conventionnelle de l'instrumentiste dont les représentations ponctuent les poèmes : *ta n anzad = ti n aziyw* "celle de la vièle = celle du crin".

En poésie, des figures de rhétorique évoquent l'égérie par l'instrument, selon une construction syntaxique différente :

təhuləm-in imzad "saluez le violon" (id. 125) = l'instrumentiste

təlləyut-ti imzad "fais-le savoir au violon" (id. 271) = id.

De même pour *aziyw* "le crin" de l'instrument :

Fəmma d aziyw "Femba avec le crin" = Femba et les joueuses" (id. 67)

ti n əhal d imzad "celles de la réunion galante et le violon" = et les joueuses (id. 263).

Les connotations culturelles de joie et de douceur sont aussi celles attribuées à l'*imzad* qui en est alors la métaphore :

fəlləy ti n əmi n imzad "j'ai quitté celle à la bouche du violon" = qui a une bouche douce comme celle du violon (id. 289).

Ce sont ces figures qui désignent l'instrumentiste dans les poésies alors que, dans la vie courante, c'est son nom ou ses surnoms habituels qui lui sont donnés : la dénomination *ta n imzad* est alors une détermination qui peut s'ajouter pour renforcer son identité, si nécessaire, pour la différencier d'une homonyme, par exemple. En poésie, la dénomination évoque son rôle et sa fonction, dans l'usage quotidien, ces spécificités sont complémentaires de son nom mais non-emblématiques, même si elle n'est pas tout à fait une femme "ordinaire".

La situation est différente pour les égéries du poète qui ne sont pas désignées par leur nom de baptême ou leur surnom mais par des appellations métaphoriques ou métonymiques, souvent lexicalisées quand elles sont devenues des stéréotypes, figures connues et attendues, correspondant aux canons de l'esthétique féminine. Ces figures resteront dans le domaine poétique où l'écart est mince entre un nom propre vivant et ce qui n'est encore qu'une figure et peut-être le restera (Drouin 2002). Pour plus de détails sur ces thèmes et les "images de la femme", je renvoie aux études littéraires de P. Galand-Pernet (1978 et 1998).

III . Fonction sociale de la musique

L'instrument et l'instrumentiste sont inséparables dans la vie sociale. Ils y jouent plusieurs fonctions : une fonction ludique, une fonction festive et une fonction thérapeutique.

Au cours des soirées galantes, *ahal* ou *isuwat* ou *takkäyt*, l'*imzad* est le pôle de toutes les attentions. Jadis, ne pouvaient participer à ces réunions que ceux qui en étaient jugés dignes par le rang social, les valeurs morales, la qualité de la tenue vestimentaire et le harnachement du chameau quand son maître venait d'un campement ou d'un groupe lointain.

Cette association de l'*anzad* aux réunions nocturnes entre jeunes gens y joignaient des connotations de galanterie qui éloignaient les personnes âgées ou respectables eu égard à leur rang social et de parenté. Ces connotations sont actuellement en partie amoindries.

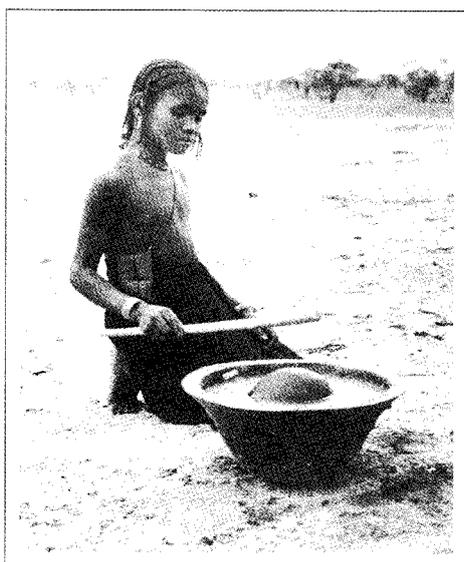


Ajjo à la Cure salée d' I-n-Gal au Niger (M. AGHALI-ZAKARA, 1989)

On note ici deux attitudes expressives de la joueuse: dans la première, elle s'adresse au public, dans la seconde, le visage montre la concentration favorisant l'expression musicale.

Les rencontres diurnes admettant un auditoire plus large, animent les fêtes familiales jadis consacrées par la tradition et certaines manifestations à caractère national ou même des soirées culturelles et récréatives relevant des multiples activités touristiques dans la société moderne.

La joueuse et son instrument interviennent aussi dans la société féminine quand l'une d'elles est prostrée, atteinte par les génies. La musique est alors sollicitée comme thérapie à laquelle participe, non seulement l'*imzad* mais aussi les instruments à percussion tels que l'*aghalabba* ou *asaghalabbo / asakhalabbo* « tambour d'eau » et la *tazawat* « timbale ».



Aghalebba ou *asakhalabbo* « tambour d'eau », campement des Kel-Nan à Tchi-n-Tabaraden (F. Borel août 1971).

Ces deux instruments *asakhalabbo* et *tazawat* : unealebasse qui sert de caisse de résonance est retournée à la surface de l'eau peuvent être joués en solo, mais souvent ils accompagnent l'*anzad* autant que l'*eqqas* » battements des mains.



Tazawat « timbale », campement des *Kel-Nan*, région de Tchi-n-Tabaraden (F. Borel août 1971)

Les femmes forment un groupe compact participant à la séance d'exorcisme en accompagnant par les battements de mains, *eqqas*. La musique de l'*imzad* et le soutien de la société féminine semblent bien efficaces, dans beaucoup de cas, pour chasser les forces du mal provenant des *kəl-əsuf* "démons/mauvais génies". Mais les séances conviviales et récréatives demeurent les plus prisées car elles contribuent à faire oublier les malaises en y substituant le partage des moments agréables durant lesquels on savoure la vie dans ce quelle a de plus beau. Les poèmes chantés par les hommes révèlent la remarquable richesse d'une poésie harmonieusement synchronisée à la douce mélodie de l'*anzad* que l'on écoute dans cette ambiance exaltante et pleine de nostalgie. C'est le moment des sentiments indicibles où l'on ressasse un glorieux passé de liberté face à un monde incertain en permanente mutation. Le désir de vaincre tous les cataclysmes, de surmonter les multiples obstacles et de vivre heureux incite ardemment à une résistance vigilante animée d'espoir.

Se manifestent là les fondements de la vie culturelle intimement liée à la vie sociale qui ne peut survivre que dans un fonctionnement collectif, où l'individualisme serait mortel.



Ajo des *Kel-Ayar*, célèbre joueuse de l'*anzad* (P.M. Decoudras, 1994 : 38)

* *teyare n imzad* "l'appel de l'*imzad*"
isl-ak imzad "que l'*imzad* t'entende"
igitän n imzad "les hauts faits de l'*imzad*"

Ces expressions, parmi tant d'autres, sont des exclamations d'admiration, d'enthousiasme. C'est dire que l'instrument est à la fois un objet exceptionnel par sa fonction mais est aussi partie intégrante de la vie ordinaire et intervient dans la langue de tous les jours pour évoquer l'extraordinaire.

Il est lié à l'image de beauté et de raffinement de la femme :

isinən ən^māssa-s n imzad "dents de la joueuse de violon"

est à rapprocher de :

ti n imi n imzad "une à la (douce) bouche de violon"

Ces expressions poétiques, appartenant à l'esthétique féminine, dépassent la dénomination *ta n ānzad*, la joueuse, pour devenir un concept de l'idéal féminin participant à la position éminente de la Femme dont la prépondérance du lignage est encore apparent dans le lexique de la parenté.

La sauvegarde de cette vie culturelle doit se faire au regard d'un islam radicaliste et extensif, antinomique des caractéristiques culturelles touarègues.

Références bibliographiques :

- AGHALI-ZAKARA, M., DROUIN, J., 1979, *Traditions touarègues nigériennes*, L'Harmattan., Paris.
- AHMED, I. , 1982, *The content and Form of Tuareg oral Poetry in the Azawagh*, multigr. 811 p.
- ALAWJALI, Gh., PRASSE, K.-G., 1975, *Histoire des Kel Demeg*, Akademisk Vorlag. Copenhague.
- ALABAKA, M., CASAJUS, D., 1992, *Poésies et chants touaregs de l'Ayr*, Awal/L'Harmattan, Paris.
- AUGIER, R., 2001, "Imzad", *Encyclopédie Berbère* XXIV : 3709-3710.
- BELALIMAT, N., 2003, "Qui sait chanter sur cette chanson nous lui donnerons la cadence", *Musique, poésie et politique chez les Touaregs*, Rev. *Terrain* 41 : 103-120.
- 2008, "Introduction", *Ishumar - musique touarègue de résistance* Le chant des fauves. CD collection des musiques du Sahara.
- BALOUT, et SAUTIN. A., 1958, "Le jeu de l'inzad", in *Annales de l'Institut d'Etudes orientales d'Alger*, XVI, Alger : 207-219.
- BOREL, F., 1981. , "Tambours et rythme de tambours au Niger", in *Annales Suisses de Musicologie*, Nouvelle série 1, Haupt : 107-129.
- 1986, "La vièle, le tambour et les génies du mal", in HAINARD Jacques et KADER Roland (éds), *Le mal et la douleur*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie : 199-265.
- 1989, "Une vièle éphémère -L'anzad touareg du Niger", in *Cahier de Musiques traditionnelles*, n°. 2, « Dossier instrumental » Genève : 101-124.
- 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.

- CASAJUS, D., 1998, « Art poétique et art de la guerre dans l'ancien monde touareg », *L'Homme* 146 : 143-164.
- 2000, *Gens de parole*, La Découverte : 113-138.
- CLAUDOT-HAWAD, H., HAWAD, H., 2006, *Poésies touarègues pour le XXI^es*. Rencontres Furigraphiques- Portique nomade, Agadez. CD Amara CD-01/1.
- DECOUDRAS, P.-M., et Durou, J.-M., 1994, *Le Sahara du Niger; Aïr-Ténéré-Djado.*, Les Créations du Pélican.
- DROUIN, J., 1976, « Contraintes matrimoniales et compensations ludiques dans la société touarègue », Actes du Colloque *Production, pouvoir et parenté* dans le monde méditerranéen de Sumer à nos jours, ERA 357 CRRS-EPHE : 293-304. ,
- 2002, « Noms et représentations figurées des égéries dans la société touarègue », *Akten des 18. Internationalen Kongresses für Namenforschung*, Trier, 12-17 April 1993 : 247-257.
- sous presse, « Poésie et musique touarègues passé et présent », [2010].
- FOUCAULD, Ch. de, 1925, *Poésies touarègues, dialecte de l'Ahaggar*, 2 vol.
- 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, 2 Aprile-1^{er} Maggio 1979 : 97-111.
- GALAND-PERNET, P. 1978 , « Images et images de la femme dans les poésies touarègues de l'Ahaggar », in *Littérature orale arabo-berbère* 9 : 5-52.
- 1998, *Littératures berbères - Des voix des lettres*, PUF.
- KLUTE, G., « 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.
- LICHTENHAN, E., 1977, « Musique sédentaire - musique nomade », in *Musique et société*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie : 82-94.
- MECHERI-SAADA, N., 1994, *Musique touarègue de l'Ahaggar (sud algérien)*, L'Harmattan, Paris.
- NICOLAS, F., 1939 « Note sur la Société et l'Etat chez les Twareg du Dinnik (Iull. de l'Est), *Bulletin de l'IFAN* 1, 579-586.
- 1950, *Tamesna les Ioullemmeden de l'Est ou Touareg" kel Dinnik"*, Paris, Impr. Nationale. Nikiprovetzki, Tolia.
- 1944 « Folklore twareg, poésies et chansons de l'Azawagh ». *Bulletin de l'Institut français d'Afrique Noire* 6.
- PRASSE, K. G., ALOJALY, Gh., MOHAMED, Gh., 2003, *Dictionnaire touareg-français (Niger)*, 2 vol. Université de Copenhague.

Biographie

Dr Edda Brandes.

Etudes ethno-musicologiques depuis 1974. Magister Artium à l'Université Libre à Berlin sur l'ethnohistoire. Thèse sur la musique d'imzad des femmes Kel Ahaggar à l'Université Georg-August à Göttingen. Missions ethnomusicologiques, recherches et projets différents en Chine (La musique des minorités), Afrique du nord et de l'ouest (Algérie: La musique des Touareg. Mali: Documentation et sauvegarde de la musique traditionnelle) et à Berlin (ethnomusicologie urbaine). Réalisatrice du film "Ainsi va la vie" sur l'excision des filles et femmes au Mali. Fondatrice de l'association "Benkadi Culture Espace Afrique" pour la promotion de la vie culturelle en Afrique.

Publication des Compacts Disques sous le Label Benkadi fôli serie.

Communication

Introduction

Dans les années 80, j'ai pu exécuter des recherches sur la musique d'imzad des Kel Ahaggar dont j'ai eu l'occasion de présenter quelques résultats d'analyse et de comparaison des styles individuels des joueuses à la première rencontre d'imzad, en 2005, ici à Tamanrasset.

À la fin de 1995, la vie m'a amenée au nord du Mali, à Gao et Menaka, et au début de 1996, à Tombouctou. J'étais avec une équipe du Musée National de Bamako et l'objectif de nos missions était la « documentation et sauvegarde de l'héritage musical » du pays. Dans un ensemble de neuf villes, villages et campements de la région, nous avons adressé la même requête à nos partenaires des différentes populations : nous donner leur "carte d'identité musicale". Nos enregistrements témoignent d'une partie de la diversité musicale à la fin du siècle dernier.

Pendant le premier contact en 1995/96, mes recherches au nord du Mali se sont limitées à deux joueuses d'imzad, Assagha ag Alafa à Menaka, et Armatu Traoré à Tombouctou. J'ai pu enregistrer deux autres joueuses d'imzad 13 ans plus tard, en 2008, Tikida dite Tin Tirikde à Menaka, et Tabokat wellet Findag wellet Mohamed à Tazizguirt (Menaka). Au nom de la Fondation Jutta Vogel, j'étais revenue pour redonner ce qu'on avait enregistré 13 ans plus tôt, et maintenant publié sur disque compact. Dans mon bagage se trouvaient également deux stations audio pour le Musée du Sahel à Gao et la Radio Communautaire de Menaka pour faire écouter à la population une partie de nos enregistrements antérieurs. À part ces deux joueuses, mes informants m'ont rapporté l'existence de cinq autres joueuses dans la région au sud d'Adrar des Ifoghas, dont j'ai retenu les noms de Rahmat Timazaren, forgeronne d'Innaré dans la commune de Djébo (environ 40 Km de Gao) ainsi que d'Aminata walet Yakouba et Hadjata walet Jebinja, Dâousâhaq à Tissalaten (55 Km de Menaka), que nous n'avons pas pu rencontrer.

I. Lieu de recherche et populations

Concernant la répartition des dialectes et parlers *Tamašeq* au nord du Mali, nous suivons l'ethnologue et médecin Hans Ritter, un grand connaisseur de la culture touarègue et spécialiste de leur langue. Tout récemment, il a publié deux grands volumes lexicaux, les dictionnaires Twareg-Français-Allemand et Allemand-Twareg¹. Selon ses études historiques et ses propres recherches, nous différencions dans le groupe des Touareg du sud-ouest (SW)², dont fait partie la région des Touareg au Mali, le territoire d'implantation des Kel Adrar des Ifoghas avec le chef lieu de cercle Kidal, les Iwellemmedan de l'ouest, Kel-Ataram dans la région de Gao et Menaka, et le territoire des Kel-Intasar dans la région Azaouad, qui signifie la boucle du Niger avec les villes Tombouctou et Goundam. Kel-Tadamakat désigne l'ensemble des tribus non Iwellemmedan également situées dans l'Azaouad. Cependant les musiciennes enregistrées à Tombouctou, en 1996, se désignent elles-même Tamašeq de la branche Peule Lorbi.

II. La situation de recherche en 1995/96 et 2008/09

Les mois de décembre et janvier 1995/96 sont, au nord du Mali, une période de réconciliation et de communication. Après la rébellion, tout le monde cherche la paix et la normalité, de nombreuses rencontres musicales en témoignent. En dépit de tout cela, l'équipe du Musée National du Mali exécutant sa dixième mission au Mali n'arrive pas à Kidal. Dans mes protocoles, je trouve deux notes : Le rendez-vous avec des ressortissants du Kidal a été annulé parce que les membres du groupe n'ont pas été libérés du service militaire à court terme. Une nuit, après le retour de Andéraneboukane, Aroudeini et ses gens nous rendaient visite. Après avoir enregistré la musique d'imzad des Kel-Ataram, ils disent qu'il fallait enregistrer l'imzad des Kel-Azawagh, à Anouzougrène où il y avait une joueuse de 60 ans, Tebsit, ainsi que le tambour traditionnel, *tobol*, de la chefferie. Ils regrettaient que notre équipe n'ait plus le temps d'y aller. Mon journal s'arrête ici.

En 2008, j'ai pris l'initiative d'enregistrer le répertoire des deux joueuses mentionnées plus haut mais, pour la deuxième fois, les circonstances ne m'ont pas permis d'arriver à Kidal. Tout récemment, en décembre 2009, les événements politiques m'ont empêché de réaliser un autre voyage au Nord.

Cependant j'ai eu l'information qu'il existe une école d'imzad à Kidal. Avec l'aide d'un bailleur de fond, une joueuse d'imzad enseigne cinq fois par semaine à 10 élèves. Il paraît qu'un travail important reste à faire pour découvrir les trésors musicaux d'Adrar des Ifoghas.

III. Le répertoire de l'imzad et premières analyses musicales

1. À Tombouctou, un groupe autour de la joueuse d'imzad, Armatu Traoré d'origine d'Aglal (photo 1), se présente en 1996. Elle est accompagnée des joueuses de tinde, tambour de mortier, et de battements de mains (photo 2). Elle reste la seule joueuse enregistrée ici et exécute six morceaux, dansés assis par les femmes, dont les titres sont : *šabbeš*, *Tourouso*, *jabba*, *šello*, *haouwaš*, *šali* - *demo*. Ils restent uniques dans tout le répertoire d'imzad et ne se retrouvent pas non plus dans le répertoire moderne des groupes Tartit, Tinariwen et Terakaft d'après mes recherches.

Notre première analyse concerne le morceau intitulé *šabbeš*, qui a été traduit par « Bonne ambiance » (durée 3'20"). Ce morceau est très intéressant à cause de son entrecroisement

1 Ritter, Hans : Wörterbuch zur Sprache und Kultur der Twareg. I Twareg-Französisch-Deutsch. II Deutsch-Twareg. Wiesbaden: Harrassowitz 2009.

2 Ritter I 8 et 9.

de deux échelles pentatoniques : ré-fa-sol-la-do et do-ré-mi-sol-la avec leur octave, dont la deuxième est introduite relativement tard en deuxième position et augmente l'échelle première du mi. La sixte descendante du do - et ascendante vers le do donne l'impression d'être en suspens et ça ne se dénoue que par l'arrivée sur le ré comme ton fondamental avec la tierce mineure, la quinte et l'octave. Et, ici, sur ce seul ton ré s'élève le chant monoton de la joueuse.

Les six morceaux de Armatou Traoré à Tombouctou sont répartis en trois au **rythme** de 6/8 resp. 3/8 + 3/8 et deux au rythme de 4/4 resp. 8/8, un morceau semble bouger entre les deux. L'absence des pièces de rythme libre fait que chaque mélodie est accompagnée de battements des mains. Le battement se trouve au début sur le 3 et le 5 si c'est du 6/8, quand le tempo devient plus dense, on ajoute sur 1 et 2, pendant que le tindi est tapé sur le 1, 2, 3, 4, 5 et laisse le 6 sans battement. Une autre façon de claquer, quand il s'agit d'un rythme de 6/8, est de frapper les mains sur le 1 et 2 et 4.

| | | |
|---------------------------------|--------------------------------|--------------------------------------|
| <i>šabbeš</i> 6/8 : 1 2 3 4 5 6 | <i>jabba</i> 6/8 : 1 2 3 4 5 6 | <i>šali demo</i> 6/8 : 1 2 3 4 5 6 |
| tinde : x x x x x | tinde : xx x | tinde : x |
| mains : x x | mains : x x | mains : x x x |
| ou : x x x x | | |
| ou : x x x x x | | |
| <i>tourossou</i> 4/4 : 1 2 3 4 | <i>šello</i> 6/8 | <i>haouwaš</i> 8/8 : 1 2 3 4 5 6 7 8 |
| tinde : x x x | 4/4 | tinde : (x) x x x x |
| mains : x x | | mains : x x x (x) |
| ou : x x | | contre-coup : x x x |
| ou : x | | |

Le haut tempo de 8/8 a comme conséquence que les femmes claquent leurs mains dans au moins deux groupes alternativement.

Les **échelles** : *Tourossou* montre une échelle pentatonique sans demi-tons sur ré-fa-sol-la-do. L'ambitus est la septième diminuée. L'échelle de *jabba* consiste en mêmes sons, mais un noyau se cristallise autour du sol après une descente de do-la-fa; l'octave do est atteint. *Šello* et *Haouwaš* montent aussi l'échelle pentatonique sans demi-tons sur ré-mi-sol-la-do, l'octave est atteint. *Šali - demo* est réduit à une échelle tetra-tonique ré-mi-sol-do.

2. À **Gao**, nous rencontrons en 1995 le violon monocorde *zarka* des femmes Songhai ainsi que le *gooje*, l'instrument des hommes *Songhai-Zerma* qui accompagne la danse des possédés *holey-horey*. L'*imzad* ne fait pas partie de nos enregistrements ni là ni dans les proches environs.
3. À **Menaka**, quartier Bougouten, nous enregistrons la musique d'*imzad* de Assagha *ag Alafa* (* In Ekar), une forgeronne *Kel Taguivalt* (Photo 3). La plupart de son répertoire est instrumental, *imzad* solo ; un titre, assahagh, est exécuté en accompagnant son mari, le chanteur ghilass *ag Intaynot*, d'autres sont accompagnés du tinde, et du tambour d'eau aghalaba.

Voyant le répertoire des trois joueuses de la région *Menaka*, nous comptons vingt-cinq titres différents. Une dizaine de morceaux d'imzad appartiennent au répertoire d'Assagha, dont six se retrouvent également dans le répertoire de Tabokat ou Tikida. Il s'agit des titres : dāhim, ibāgāwān, tayri əgəssan, tizigeran, idiki et ener. Tabokat connaît quinze morceaux de plus qui portent des titres : tozga, imašwan inzimben, fiha, ekarben, adila, aniddagh, tattult, aghrut, bismila, imajeghen, musa, akuten, almusradi, in zigeren et aggedim. Tikida partage les titres dēhim, taghri egešsan, idiki, ener et bismila avec Assagha ou Tabokat. D'autres titres sont igəllidan, mas en'imzad et maiga.

Le deuxième exemple d'analyse est le morceau dēhim d'Assagha. Ce morceau, enregistré à Menaka il y a 15 ans, a été choisi à cause de sa fonction de débutant, signal de marque des Kel Ataram de l'ouest et pour des raisons de comparaison entre les différentes joueuses. Son échelle est purement pentatonique avec demi-tons et surprend grâce à l'ambitus d'une onzième : ré-mi-sol dièse-la-do dièse-ré/mi-sol, atteint par les sons du flageolet. Un accent significatif est donné au ton de base, la quarte augmentée et la quinte. Une "figure de jeu" est exécutée sur un trait d'arc et toute le morceau se développe dans des quarts se jouant lentement, mais très élaborés. La durée totale est de 3 min.

Au retour à Menaka, treize ans plus tard, je dois découvrir que Assagha ag Alafa est décédée. Sa fille est en ville, mais elle ne joue pas l'imzad. Avec l'aide de Sidi Barka de la Maison des Arts, je fais la connaissance de Tikida et Tabokat. Pendant notre rencontre, je peux enregistrer leur répertoire et faire des enquêtes.

Le prochain exemple est dāhim de Tabokat. Tabokat (Photo 4) est dans la même pièce accompagnée de battements de mains, ce qu'indique clairement le rythme de 4/4 de dēhim. Chaque quart a un claquement, sauf le dernier comme on a vu chez Armatu à Tombouctou. L'échelle est en principe la même comme chez Assagha, le do majeur sert seulement de note d'ornement pour l'octave pendant qu'elle ajoute le si pour donner l'accent à la : ré-mi-sol dièse-la-si-(do dièse)-ré/mi-sol. Les mêmes accents sont donnés aux trois tons : ré-sol dièse-la. La durée est de 1'35".

Le quatrième exemple est dāhim de Tikida. Tikida (Photo 5) identifie dēhim aussi comme répertoire des Kel Ataram. Elle emploie la même échelle, les femmes autour d'elle battent des mains comme chez Tabokat sur les premiers trois quarts d'un rythme 4/4. La durée est de 4 min. Bien qu'elle commence avec le ton de base et son octave, elle n'atteint plus cette hauteur et reste sur son ton principal, le sol dièse. Selon leur importance suivent les tons mi et la. le dernier surtout au début d'un mouvement descendant vers le mi. Le do dièse joue le rôle d'une note d'ornement pour l'octave, comme note d'ornement du la, le petit doigt entonne un do ! La conséquence de cette faiblesse du do dièse donne l'impression qu'il s'agit d'une échelle tetratonique.

Les analyses montrent une forte caractéristique similaire du titre dēhim parmi les trois joueuses : l'échelle pentatonique avec demi-ton, la pulsation du pouce sur ou sous la corde vide, alors le ton de base, et la préférence du ton du 3e degré sol dièse, c'est la quarte augmentée, qui joue un rôle significatif. En même temps, nous avons remarqué la construction de variantes individuelles dans chaque interprétation.

Les airs exécutés en accompagnant un ou plusieurs chanteurs sont rares, paraît-il. Assagha était la seule joueuse qui accompagnait le chant d'un homme, son mari. La plus grande surprise a été cependant la découverte que ce chant - autrefois appelé assahagh - est identique au dehim, nommé différemment quand exécuté instrumentalement Ighilass ag Intaynot entonne tout le poème sur un seul ton, le ré (octave).

La comparaison avec le répertoire publié par Borel et Lichtenhahn³ de la zone de l'Azawagh montre un titre commun : shin ziggaren resp. tin ziggaren (Assagha) et ti ziggaren (Tabokat), nom d'un champ de bataille entre les Kel Geres et Kel Deneg.

Laissez-moi ajouter quelques informations concernant les occasions pour une performance avec l'imzad. Le genre issouat, manifestation, est, dans la plupart des cas, un ensemble composé de l'imzad, tende et aghalaba. C'est durant les fêtes de mariage et les fêtes religieuses et populaires ainsi que des situations d'accueil et de distraction que l'on peut écouter cette musique. La musique thérapeutique pour soigner les possédés fait aussi partie de ce genre d'activités et Tabokat s'est présentée comme guérisseuse. Pourtant le répertoire reste le même.

IV. Quelques caractéristiques du jeu d'imzad des Kel Ataram

En bloc, on peut dire que les instruments des Kel Ataram sont accordés beaucoup plus bas que l'instrument à Tombouctou, presque une quinte. Ils ont un seul trou de résonance, en Ahaggar il y en a deux. Le tempo de jeu est chez les Kel Ataram un peu plus lent. Chaque joueuse a développé son style individuel.

Cependant nous retrouvons dans la musique d'imzad du nord du Mali exactement les mêmes caractéristiques de jeu instrumental que chez les Kel Ahaggar, c'est à dire tout ce qui est né de l'instrument même et qui est également limité par l'instrument. Je répète ce qui a été dit en 2005 :

- 1- *Le jeu de l'imzad s'appuie surtout sur la construction de l'instrument même.*
- 2- *Ce qui fait autorité dans la structure de la musique est quelque chose qu'on peut appeler «la magie qui aime jouer»⁴.*
- 3- *Les mouvements moteurs et l'imagination de chaque joueuse déterminent son style individuel.*
- 4- *Une séparation exacte entre ornementation pure et des figures créatrices n'est pas possible⁵.*

V. Le changement est la constante sur laquelle on peut compter

La situation de la musicienne Tikida, dans la ville de Menaka, ne paraît pas être satisfaisante à cause du manque de chanteurs et de danseurs, comme elle-même l'a exprimé. Elle est entourée par trois femmes qui battent des mains et chantent. Elle différencie son répertoire en deux "rythmes", taggayt en tamašeq, et appelle le premier Azawagh, le deuxième Ataram. Elle n'a pas d'élèves.

Cependant, il paraît que Tabokat se sent très bien située et se fait estimer par son entourage par ses qualités musicales. Elle se déplace vite pour me rejoindre à Tazizguirt, ce petit village à 50 km de Menaka, et rassemble autour d'elle tous les habitants qui sont sur place. Elle a plusieurs élèves qui ont leur propre petit imzaden. Tout de même, je ne pouvais pas

3 Niger, Musique des Touareg, vol. 1 : Azawagh. Titre 4. AIMP LXVIII Genève : 2002.

4 Hoerbuerger, Felix : 1966.

5 Brandes, Edda : 2005 : 76

m'empêcher de sentir qu'une certaine pression de temps avait provoqué la présentation extrêmement rapide de son répertoire.

Pendant tout ce temps, l'évolution musicale dans la région ne s'est évidemment pas arrêtée. Depuis les années 80, des groupes modernes sont nés, fleurissent sur le marché de la musique du monde et captent vite l'attention internationale dans ce domaine. Il s'agit du groupe Tartit, créé en 1995, qui publie son 1er CD en 1997, Tinariwen, créé en 1982, 1er CD en 2000 et Terakaft, créé en 2008; tous ces groupes tamašeq viennent du nord de Mali. Un fait intéressant est qu'ils se sont réunis et formés dans les camps de réfugiés, les uns au Burkina Faso, les autres en Libye. Il paraît que ce sont aussi ces circonstances qui jouent un rôle dans le choix des instruments. Seul Tartit utilise l'imzad dans son répertoire. Une légère similarité avec la gamme des morceaux enregistrés à Tombouctou se retrouve dans l'échelle pentatonique sans demi-ton !

VI. Conclusion

L'imzad au nord du Mali est toujours vivant. Mais là aussi - comme nous avons pu le constater pour l'imzad en Ahaggar - le changement des temps est une forte provocation pour l'instrument, mais surtout pour la manière de jouer. Le cœur du jeu d'imzad, « la magie qui aime jouer », demande autre chose que le rythme accéléré de nos jours. La mobilité que la vie moderne exige des gens diminue les occasions de se retrouver facilement entouré de musiciens, chanteurs et danseurs pour exécuter ce que je veux appeler « le jeu classique » de l'imzad - l'instrument qui accompagne le chant des hommes et les danseurs. La liberté de jeu sans limite et la joie de découvrir des nouveaux terrains musicaux naissent dans un temps illimité et avec un public prêt à se laisser emmener dans un monde inconnu.

Il y a un demi-siècle que le même auteur qui nous a donné l'expression de « la magie qui aime jouer », Felix Hoerburger, a appliqué le terme "deuxième existence"⁶ à la musique folklorique en général. Le terme décrit le développement de la musique après l'instauration du processus de tomber dans l'oubli. La préservation consciente de la musique d'imzad, dont les écoles à Kidal, et très actuelle à Tamanrasset, avec (1) son règlement et sa normalisation, (2) ses différentes occasions de jouer l'instrument et (3) la modification obligatoire des formes musicales, jette en même temps de la lumière et de l'ombre sur l'imzad. Elle est sa sauvegarde et l'accompagne au même temps dans sa "deuxième existence"⁷.

Retournons à la question posée au début : l'imzad - une cause perdue pour cet instrument ? Ma réponse à la question est NON. L'imzad est souvent et un peu partout joué jusqu'aujourd'hui. Son répertoire montre une partie « classique », répandue dans l'espace et chez plusieurs joueuses ainsi qu'une partie disons de style régional et individuel assez vivante et partiellement transmise à la jeunesse.

Mais posons-nous la même question concernant la musique comme elle l'était pendant des siècles, liée aux conditions des temps anciens et recevant sa force intérieure, sa liberté et sa propre beauté de ces conditions, j'ai tendance à dire OUI.

Il y a désormais un espoir que je ne veux pas vous cacher. Voyons l'influence de l'observateur dans la recherche. Mes propres attentes, mon besoin de trouver l'ordre dans le phénomène de l'imzad, et la propension de l'être à conserver le passé ainsi que la nostalgie du passé - si on libère mes résultats et réflexions de tout cela, peut-être l'avenir de la musique d'imzad est beaucoup plus beau. Tous ceux qui se battent pour l'imzad méritent cette perspective positive.

⁶ Ce terme a été inventé pour la 1ère fois par Wiora, Walter. Voir Hoerburger, Felix ; 1966 : 61.

⁷ à voir la critique de Adriy Nahachewski, 2001 : 17ff et le terme de "reflectiveness".

Bibliographie/Discographie

Ritter, Hans : Wörterbuch zur Sprache und Kultur der Twareg. Vol. 1 u. 2. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2009.

Hoerbuerger, Felix : Musica Vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik. Erlangen 1966.

Brandes, Edda : Les caractéristiques de l'imzad dans la tradition : instruments, jeu, répertoire. Menacé ou enrichi par le Moderne ? Dans : Recueil de communications. 1^{er} Colloque International sur l'imzad. Association « Sauver l'imzad » 2005. p. 72-77.

Nahachewski, Andriy : Once again: on the concept of "second existence folk dance". Dans: Yearbook for Traditional Music. Vol. 33. USA: ICTM 2001. p. 17-28.

NIGER Musique des Touaregs. Vol. 1: Azawagh. Titre 4. AIMP LXVIII. Ed.: Laurent Aubert. Enregistrements : F. Borel et E. Lichtenhahn. Genève : VDE-Gallo 2002.

TARTIT Inchichila. Titre 12. Frankfurt & Bruessel : Network 2000.

Exemples de musique non publiées de Edda Brandes : Recherche Tombouctou 1996. Gao et Menaka 1995 et 2008.



(1) Armatu Traoré joue l'imza à Tombouctou 1996



(2) Hazo al Moustafa joue le tinde à Tombouctou 1996



(3) Assagha ag Alafa avec l'imzad à Menaka 1995



(4) Tabokat avec l'imzad à Tazizruirt 2008



(5) Tikida avec l'imzad à Menaka 2008

| | | | |
|---|---|--|---|
| <p>Menaka 9. 12. 1995
Assaya ag Alafa †</p> <p>Kel Taguiwalt, Kel Ataram, Iwellemmedan *1950 à Inekar (commune), mariée, 5 enfants, habite à Menaka (cercle), Bougouten.</p> | | <p>Tazizguirt 3. 12. 2008
Tabokat wellet Findag wellet Mohamed</p> <p>Kel Ataram, Iwellemmedan *1953 à Menaka, célibataire, habite à Tazizguirt (ca. 55 km vers Andéramboukane)⁸.</p> | <p>Menaka 3. 12. 2008
Tikida dite Tin Tirikde</p> <p>Kel Ataram, Iwellemmedan * 1973 à Inekar, Cercle de Menaka, divorcée, une fille, habite à Menaka, 1^{er} quartier.</p> |
| <p><i>dahim -a-taggayt</i>⁹ - poème. La carte d'identité des Touaregg de l'Ouest. Nom propre d'un chanteur noble des Kel-Akimed. Morceau de commencement des Kel Iwellemmedan. Quand on dit <i>dahim</i>, on pense tout de suite aux Touaregg de l'ouest, par rapport à l'Azawagh.</p> | 1 | <p><i>dəhim</i> - nom d'une fraction, Kel Tahabanat. Chant d'une grande bataille.</p> | <p><i>daham</i> - manière de danser (Ataram).</p> |
| <p><i>ibāgāwān</i>¹⁰ - « les chevaux ». Pièce dédiée aux chevaux. Exhibition/imitation des pas de chevaux. Danse des chevaux.</p> | 2 | <p><i>ibāgāwān</i> - « les chevaux ». Imitation des pas.</p> | |
| <p><i>taγri əgəssan</i>¹¹ - « gens des chevaux ». Dédié aux coursiers. Chant de bienvenue (<i>azel</i>).</p> | 3 | <p><i>taγri əgəssan</i> - « gens des chevaux/chevaliers ».</p> | <p><i>taγri əgəssan</i> - « gens des chevaux ». Dédié aux chevaux. (Ataram)</p> |
| <p><i>idiki</i> - nom propre d'un chanteur qui n'a chanté que cet air. Chant de louange. Il existe un poème</p> | 4 | | <p><i>idiki</i> - nom propre (avec chant de femmes ; la pièce existe également pour la flûte). (Ataram)</p> |
| <p><i>igəllidān</i>¹² - danses extatiques pour identifier les meilleurs danseurs.</p> | 5 | | |
| <p><i>tenert</i>¹³ - « la biche-robot ». La fraction touarègue des Idaragagen dans l'Azawagh, Arr. In Ekar (à 100 km de Ménaka) est comparée à cette plus grande biche femelle.</p> | 6 | | <p><i>ener</i> - « la biche-robot » (Azawagh).</p> |
| <p><i>mas en'imzad</i> - la mère du violon = la joueuse d'imzad. Liée aux différentes guerres avant lesquelles les guerriers cherchent sa bénédiction. Chant d'encouragement.</p> | 7 | | |

8 Ritter II 272: Āndərbuka = région de génies.

9 Ritter I 699: catégorie de personnes ayant entre elles quelque chose de commun : taggayt (ici: imajayen, Touarègues nobles du sud)

10 Ritter II 578: Dialecte WW Kel Ataram

11 Ritter II 578: Dialecte WW WE, Iwellemmedan ouest et est, Kel Ataram, Kel Denneg: agg-ays=chevalier (Reiter zu Pferd)

12 Ritter II 795 sg. agəlləd, danse extatique (WE)

13 Ritter I 1048: weibl. Damagazelle. Kel-Denneg, sekundärer Rhythmus aggay. Auch: ener wann ataram= Damagazelle des Westens, sehr alter primärer Rhythmus azel.

| | | | |
|--|----|---|--|
| <i>tin zigeren</i> ¹⁴ - nom d'un champ de bataille dans l'Azawagh. Chant d'encouragement. | 8 | <i>tizigeran</i> - le mouvement des doigts dans la danse. | bizmillah - au nom de Dieu (azel oua zegrin) (Azawagh). |
| <i>kolankola</i> ¹⁵ - écureuil. Chant de louange. | 9 | <i>imašwan inzimben</i> - ils ont bu (moustache) et déménagé. Chant d'encouragement pour les guerriers (comme <i>idiki</i> , aussi <i>tessaout</i>). | maiga - "où est-il" ? (Azawagh). |
| <i>tigenš aman</i> ¹⁶ - les grues couronnées. Imitation de leur cri. | 10 | (<i>bakoy bakoy</i>) <i>fiha</i> - remède. Don de Dieu pour guérir des maladies. | |
| | 11 | <i>takarbint</i> ¹⁷ - hutte. Il y a très longtemps que les enfants voulaient apprendre l'imzad et ont construit des petites huttes. Chant du souvenir. | |
| | 12 | <i>adila</i> - nom propre d'un héros. Eloge pour un homme brave. | |
| | 13 | <i>anidaɣ</i> - <i>Imajaɣen</i> . Les nobles. | |
| | 14 | <i>tattult</i> ¹⁸ - gland à franges placé à la sangle de méhari. | |
| | 15 | <i>aɣrut</i> ¹⁹ - le corbeau. Chant d'imitation. | |
| | 16 | <i>bismila</i> - l'entrée de toutes choses | |
| | 17 | <i>imajaɣen</i> ²⁰ - Touareg nobles (du sud). L'origine du violon même, c'est avec les <i>Imajaɣen</i> qu'il y a les éloges des guerriers, depuis le temps des ancêtres. | |
| | 18 | <i>mussa</i> - nom propre d'un forgeron très accueillant. Chant de louange à sa générosité. | |
| | 19 | <i>akutən</i> ²¹ - nom de son oncle, le frère de son père. Chant d'éloge. | |
| | 20 | <i>almusradin</i> - le cri des oiseaux, qui ont beaucoup séduit les Touaregg, chant des <i>Imajaɣen</i> Kel Issakan (Kel Air). | |
| | 21 | <i>tozga</i> - nom d'une femme Kel Tamizguida de Menaka. Chant de louange. | |
| | 22 | <i>agedim</i> - nom propre d'une femme qui a guéri la maladie d'un grand marabout avec sa musique. | |

- 14 vgl. Ritter I 1048: Sin-Zegaran: ein sekundärer Rhythmus aggay, entstanden anl. eines Gedichtes zu der dramatischen Schlacht zwischen den siegreichen Kel Geres und den Kel Denneg beim Tümpel von Shin-Zeggaren, einer Örtlichkeit westlich von Ingal (1871)
15 Ritter I 579: rat palmiste-Euxerus erythropus
16 Ritter I 906: tegadet n-aman=gr. Arten Wasservogel
17 dimunitiv de *ekarben* - hutte
18 Ritter I 788
19 Ritter II:599
20 Ritter I:535
21 vgl. Ritter I 120 aggu/aggutan=griot (SO)

Biographie

M. François Borel

Ethnomusicologue et ancien conservateur adjoint au musée d'ethnographie de Neuchâtel (Suisse), où il s'est occupé des collections d'instruments de musique, des collections d'Afrique sahéenne et des archives sonores. Il a enseigné l'ethnomusicologie à l'institut d'ethnologie de l'université de Neuchâtel. En tant que chercheur, il s'intéresse aux musiques du Niger, en particulier à celle des Touareg, auprès desquels il effectue des enquêtes depuis les années 1970. Il a publié plusieurs articles et catalogues sur les Touaregs et leur musique, ainsi que les CD Niger : musique des Touareg, vol. I et II (2002). Il est membre du comité de rédaction des Cahiers d'ethnomusicologie (Genève).

Communication

Résumé :

Les répertoires des joueuses d'anzad (*imzad*) touarègues de l'Azawagh et de l'Air nigériens sont constitués d'un certain nombre d'airs (ou mélodies) qui possèdent en principe chacun « un pedigree » et un auteur (connu ou inconnu). Ces airs sont-ils assortis d'une sorte de droit d'auteur ou sont-ils tombés dans le domaine public ?

Comment s'effectue leur transmission entre joueuses ? Et quelle est la terminologie la plus appropriée pour analyser et définir ces répertoires ?

L'exposé est illustré d'exemples sonores recueillis auprès de plusieurs joueuses touarègues nigériennes.

Mes plus vifs remerciements à l'Association "Sauver l'Imzad" et à sa présidente, Farida Sellal, notamment pour son intervention qui m'a permis d'accéder, au dernier moment, à l'avion d'Aigle Azur en partance à Alger. Mais aussi, ma reconnaissance va aux passagers du vol d'avoir bien voulu m'attendre...

Mesdames et Messieurs,

Les répertoires dont je vais vous parler font partie des modestes Archives sonores du Musée d'ethnographie de Neuchâtel dont les documents les plus anciens concernant l'Afrique sahéenne datent de 1948 et ont été recueillis par Jean Gabus, ancien directeur du musée et professeur d'ethnologie à l'institut d'ethnologie de Neuchâtel.

À partir de 1971 et jusqu'en 1998, nous avons eu comme objectif principal, l'ethnomusicologue Ernst Lichtenhahn et moi-même, son assistant, de constituer le répertoire, aussi complet que possible, des airs instrumentaux et vocaux des Touareg nigériens nomades (par opposition à semi-nomades) de deux régions distinctes, quoique voisines, l'Azawagh : les Touareg du milieu, ou Iullemmeden kel Denneg, situés dans le triangle Tahoua-Tchin Tabaraden-In Aggar ; l'Aïr : les Touareg de la région d'In Gall et des plaines de l'ouest de l'Aïr, kel Fadey et groupes tributaires. Nous avons noté qu'un répertoire commun existe pour les airs d'*anzad* dans chacune de ces régions. Cependant, il arrive fréquemment que certains airs caractéristiques d'une région soient interprétés dans l'autre.

Afin d'identifier ces airs en fixant leur « signature » mélodique, nous avons enregistré les mêmes « titres » auprès de plusieurs joueuses de vièle (répartition spatiale) et auprès des mêmes interprètes à plusieurs mois ou années d'intervalle (répartition temporelle). Cette méthode d'investigation nous a permis :

- 1) d'établir de façon assez sûre le répertoire traditionnel des deux régions, sorte de patrimoine historique de tradition orale ;
- 2) de recenser, en comparant les diverses versions des airs, des différences qui permettront, après une analyse approfondie, d'évaluer la part d'improvisation ou de spontanéité imputable aux interprètes et, par la suite, de déterminer quels sont les critères qui distinguent le style de telle ou telle interprète ;
- 3) de différencier les styles régionaux. En effet, nous avons déjà pu constater que les airs de l'Azawagh sont en général très rythmés et souvent accompagnés de battements de mains, alors que dans l'Aïr, les interprètes semblent mettre un point d'honneur à se libérer de toute contrainte rythmique et accompagnatrice. Des différences se remarquent aussi dans la construction de la vièle, question sur laquelle je me suis exprimé en 2005 dans le cadre des Premières Rencontres sur l'imzad.

Concernant ces questions d'analyse musicale, je précise que personnellement, je ne suis pas un spécialiste et qu'il y a des personnes très compétentes dans ce domaine, en particulier mes deux collègues présentes : Caroline Card et Edda Brandes, alors que ma spécialité est en effet limitée à la musique du tendey.

Par ailleurs, je dois avouer que je n'ai plus mis les pieds sur le terrain nigérien depuis plusieurs années, mon dernier séjour datant de Noël-Nouvel-an 2002-2003.

Liste des joueuses d'anzad enregistrées au cours des recherches

| Joueuses | Style | Lieu | Date | Nb d'airs enregistrés |
|-------------|-------|-----------------|------------|-----------------------|
| Ajjo | Y | In Gall | 25/07/1971 | 11 |
| Fatu | W | Tchin Tabaraden | 29/07/1971 | 21 |
| Khadija | Y | In Gall | 07/06/1973 | 7 |
| Tshikennu | Y | In Gall | 08/06/1973 | 7 |
| Fatimatu | W | Amalawlaw | 17/08/1980 | 5 |
| Hatta | Y | In Gall | 22/08/1980 | 10 |
| Lalla | W | Ehanmoolen | 28/08/1980 | 11 |
| Mama | Y | Ehanmoolen | 29/08/1980 | 15 |
| Sawdatta | W | In Jitan | 31/08/1980 | 16 |
| Hatta | Y | In Gall | 03/09/1980 | 4 (+ v) |
| Medina | Y/W | In Gall | 06/09/1980 | 9 |
| Alghadawyet | W | In Aghreg | 07/11/1980 | 23 (+v) |
| Muhany | W | Agurdubey | 09/11/1980 | 18 |
| Almuntaha | W | Kao | 06/04/1981 | 29 |
| Fatu | W | Azelig | 08/04/1981 | 16 |
| Medina | Y/W | In Gall | 22/09/1982 | 17 (+ v) |
| Kedissha | Y | In Gall | 01/01/1983 | 12 |
| Anghelen | Y | Tedebuk | 03.01.1983 | 20 |
| Tshikennu | Y | In Gall | 05.01.1983 | 11 |
| Fatimata | Y | Ejiren | 06.01.1983 | 19 |
| Tchibalalen | Y | Ejiren | 07.01.1983 | 5 |
| Edabey | Y | Ejiren | 07.01.1983 | 9 |
| Fatimatu | W | Kichgari | 28.12.1987 | 20 (+ v) |
| Fatimatu | W | Abalak | 02.04.1994 | 21 |
| Alghadawyet | W | Tikekit | 03.04.1994 | 20 |
| Alghadawyet | W | Tikekit | 03.01.1997 | 10 |
| Tannurt | W | Tikekit | 26.12.1998 | 10 |
| Total | | | | 376 |

Les 27 rencontres au cours desquelles 19 joueuses d'anzad ont été enregistrées au Niger lors entre 1971 et 1998 (W= style des Iullemmeden de l'Azawagh (région I) ; Y = style de l'Air (région II) v = vidéo)

Ce corpus de 376 chants d'*anzad* enregistrés nous a semblé suffisant pour être représentatif : on y a recensé un total de plus de 100 titres différents, 51 pour la région de l'Aïr et 60 pour celle de l'Azawagh.

Il existe cependant des préférences, des airs « incontournables » qui font partie intégrante des récitals des joueuses et qu'on retrouve parfois joués plusieurs fois dans la même séance. J'en ai mis douze en exergue pour chaque région, comme des « élus », étant entendu que les autres ne sont parfois que des variantes de ces airs fondamentaux qu'on peut qualifier de matrices et rythmes anciens d'origine, la notion de rythme demeurant ambiguë dans ce cas. S'agit-il d'une question de métrique poétique, d'un rythme de scansion qui aurait engendré une mélodie ? Par ailleurs, et comme pour compliquer les choses, le titre d'un air peut concerner plusieurs mélodies différentes, et à l'inverse, une mélodie peut porter des titres différents. Notre propos n'est pas ici de revenir sur ces notions que seules des équipes pluridisciplinaires (ethnolinguistes, ethnomusicologues, etc.) seraient à même d'éclaircir.

Je précise que les airs sont en général issus de poèmes célébrant des batailles, et sont diffusés partout afin que tout le monde connaisse la réputation des guerriers. Mais les airs issus de poèmes d'amour sont transmis seulement à des amis, en petit comité.

Pour vous donner une idée de ce que ce patrimoine représente, voici les listes respectives des airs par région.

Le répertoire des chants d'anzad par région

Région de l'aïr (Kel Faday, Kel Gharus)

Les douze « élus » :

1. *tikesh kishen* ; 2. *amellokoy* ; 3. *ebaydeg* ; 4. *əjil n əfud* ; 5. *tandab-I* ; 6. *taneynet* ;
7. *fatimata* ; 8. *tarakrakit* ; 9. *anaberut* ; 10. *azel n emedran* ; 11. *abarogh* ; 12. *karboshi* ;
- ... et les autres :
13. *wər ila isem* ; 14. *tahardant d imzad* ; 15. *tizabaten* ; 16. *azəl n el Hadj* ; 17. *wantanat* ;
18. *Essa* ; 19. *aganalazagha* ; 20. *khay* ; 21. *ejarakay* ; 22. *takkaho* ; 23. *aghabarghabar* ;
24. *emiki* ; 25. *tandoki (tandabi ?)* ; 26. *makassu* ; 27. *tadəgnəs* ; 28. *khaba* ; 29. *amu* ;
30. *aghananes* ; 31. *azgər* ; 32. *emastan* ; 33. *taghlemt* ; 34. *taləwəyləwəy* ; 35. *tingilmas* ;
36. *azurza* ; 37. *amadat* ; 38. *misha* ; 39. *makyun* ; 40. *tibeguwen* ; 41. *kisha* ; 42. *wantanat* ;
43. *tekley n aləm* ; 44. *aləm* ; 45. *azaghəz bidigan* ; 46. *akakakzan* ; 47. *taghit d ahar* ;
48. *əjirir* ; 49. *Akhmed Egerew* ; 50. Chant pour le député Akoli ; 51. Motifs mélodiques pour le jeu du hautbois haoussa *algaita*.

Région de l'Azawagh (Iullemmeden de l'Est)

Les douze « élus »...

1. *balla* ; 2. *ajji* ; 3. *shin ziggaran* ; 4. *ener* ; 5. *ikunawen* ; 6. *ghoyer* ; 7. *eylula* ; 8. *kazimoto* ;
9. *ma ilan-ma ilan* ; 10. *əllawyet* ; 11. *tarakrakit* ; 12. *asamadat* ; ... et les autres
13. *taghrut* ; 14. *bodal* ; 15. *yaraw* ; 16. *wan lidēyēn* ; 17. *inəjirbədə* ; 18. *takhayerut* ;
19. *beruwey* ; 20. *asigdel n aridal* ; 21. *tamidit-in* ; 22. *shijillejagh* ; 23. *abora nin* ;
24. *abayta* ; 25. *ikena* ; 26. *taghit* ; 27. *khalawata* ; 28. *abalangewa* ; 29. *wəlawəla* ;
30. *tanilt taghmat* ; 31. *teləgu* ; 32. *ədanin* ; 33. *asekkaber* ; 34. *tasalat* ; 35. *shizanakakazen* ;
36. *iwunannen* ; 37. *əbohuri* ; 38. *tandiboq* ; 39. *mayloki* ; 40. *tandabi* ; 41. *awenjillig* ;
42. *khay* ; 43. *ghallawet* ; 44. *abarogh* ; 45. *azger* ; 46. *ener wan iddiwan* ; 47. *tanharbashi* ;
48. *ayku* ; 49. *tagədemt* ; 50. *khay* ; 51. *wanjelleg* ; 52. *wrəwəri* ; 53. *libaw* ; 54. *abillewēn* ;
55. *asigdel n tazawat* ; 56. *nankaret* ; 57. *wər t ətusher* ; 58. *immunan* ; 59. *tahanafet* ;
60. *labayka*.

Quelques exemples de sujets d'airs d'anzad

tikesh kishen (Aïr)

Expression idiomatique et poétique de la région de l'Aïr signifiant « les jeunes filles ».

amalakoy (Aïr)

D'après les Kel Faday, il s'agit d'un chant à la gloire d'ElKabus et de son père Wanagoda.

D'après Hawad (2006), « l'auteur [du poème d'origine] s'adresse à une femme, se présentant comme son *amalakoy*, terme qui peut désigner à la fois l'émissaire qui fait écho à son aimée ou celui même qui a de l'écho, c'est-à-dire qui est célèbre. »

ejil n efud (Aïr)

Littéralement « journée du genou », c'est-à-dire : jour de la bataille entre ElKabus et les Kel Ahaggar. « Efud (genou) désigne la position du combat face à face, accompli selon les règles de l'honneur guerrier ancien, c'est-à-dire un genou posé à terre, interdisant le recul et ne permettant que deux issues : la victoire ou la mort » (Hawad 2006).

tarakrakit (Aïr et Azawagh)

Auteur : Byya ag Baderku (Ijawanjawaten). Chant d'amour pour une femme qui « a secoué son cœur comme un arbre d'où les fruits tombent » ; *sərrəkrək* = faire tomber des fruits (Alojaly 1980 : 161).

shin ziggaran (Azawagh)

« celle [la vallée] des jujubes ». Lieu d'une célèbre bataille de 1871 entre les Kel Denneg et les Kel Gress, à l'époque de Musa ag Bodal. Le poète de l'époque disait :

| | | | | |
|----------------------|-------------------|---------------|------------|--------------|
| <i>shin ziggaran</i> | <i>iket</i> | <i>izinga</i> | | |
| [à] Shin Ziggaran | [il y a] beaucoup | [d'] ennemis | | |
| <i>iket</i> | <i>eggesan</i> | <i>a</i> | <i>wər</i> | <i>nola</i> |
| beaucoup | [de] chevaux | eux | pas | ressemblants |

tandab-i (Aïr et Azawagh)

Chant d'amour (« *iblis* », voir Alojaly 1980 : 140). D'après les Kel Faday, ce sont les femmes qui ont inventé cette mélodie au temps d'El Kabus. [L'auteur du poème, un forgeron, a vu une femme qui l'a regardé comme si c'était un coup de fusil (*anadab*).]

teləgu (Azawagh)

Nom de la servante de Mokhamed ag El Kumati, amenokal des Kel Denneg ; chant créé après la bataille d'Izerwan (1896). Au moment de cette bataille, les Kel Ahaggar avaient des armes à feu, pas les Kel Denneg :

| | | | |
|---------------|-------------|-----------|--------------------|
| <i>Teləgu</i> | <i>meni</i> | <i>sa</i> | <i>zaggazeyagh</i> |
| Telgu | où | vers | je m'en vais ? |

| | |
|---------------|--------------------------------|
| <i>Sadegh</i> | <i>shibaraden</i> |
| Par là | les jeunes filles (= la honte) |

| | |
|---------------|------------------------|
| <i>Sadegh</i> | <i>shisawaten</i> |
| Par là | les balles (= la mort) |

ajji (Azawagh)

Nom d'un cheval qui a appartenu à El Kumati ; chant créé lors de la bataille de Jirkat (1872). Le refrain caractéristique de ce chant, qui lui confère son caractère dynamique et entraînant, n'est jamais « textualisé », mais il prépare, il annonce les paroles de la strophe suivante.

Labayka (Azawagh)

Air récent qui se rapporte au pèlerinage à la Mecque (Hadj).

La question des droits d'auteurs

Quant à la question des droits d'auteur « traditionnels », l'hypothèse que j'avais émise sur la propriété personnelle des chants vocaux s'est avérée exagérée : dès leur création, qu'ils soient épiques ou laudateurs, les chants peuvent être interprétés par n'importe quel chanteur, à moins qu'il s'agisse d'un poème satirique particulièrement méchant ou moqueur qui se transmet alors « sous le manteau », dans un réseau restreint d'interprètes. En revanche, il est confirmé que les joueuses d'*anzad* sont dissuadées de créer de nouveaux airs et encouragées à se limiter au répertoire traditionnel. Ce n'est pas le cas des chanteuses et tambourinaires de tendey des régions de l'Aïr (Khadija d'Ingal, p.ex.) qui ont toute liberté d'improviser et de créer en s'accompagnant d'un instrument qui reflète leur statut social de dépendants de tribus suzeraines.

Six joueuses renommées

Afin d'illustrer mon propos, voilà six des 19 joueuses rencontrées, choisies pour leur « représentativité » et leur virtuosité, mais aussi pour leur personnalité, leur caractère et leur abord chaleureux. Leur groupe ethnique d'appartenance, ainsi que les lieux et dates d'enregistrement sont mentionnés au début.

Jima wələt Emini (Ajjo), Kel Fadey, In Gall 25/07/1971 (Aïr) : c'est la plus renommée. Elle a joué sur de nombreuses scènes en Europe et aux Etats-Unis et sa musique a longtemps servi d'indicateurs aux émissions de Radio-Niger en langue tamachek. Sa virtuosité en a fait la meilleure représentante du style de l'Aïr. Elle a fait l'objet de multiples enquêtes ethnomusicologiques. Son répertoire comprend notamment les airs suivants : *anaberut* ; *wər ila isem* ; chant pour Akoli ; *tahardant d'imzad* ; *azel n emedran* ; *amalakoy* ; *tarakrakit* ; *tizabaten* ; *azel n el hadj* ; *tikesh kishen* ; *abarogh*.

Elle nous joue *tarakrakit*.

Almuntaha des Aït Awari n Adragh, (décédée en 1982), accompagnant le chanteur Mejila, Kao (Dép. de Tahoua) 06/04/1981 (Azawagh). Depuis plusieurs années, elle mène à sa façon le duo en « donnant le ton » à son partenaire et en exécutant un contre-chant qui le met en valeur. Son répertoire compte tous les chants les plus célèbres de l'Azawagh entonnés par Mejila en souvenir des héros historiques qui ont marqué l'histoire des Iullemmeden de l'Est : *balla* ; *ghallawet* ; *teləgu* ; *abarogh* ; *edanen* ; *abalangewa* ; *azger* ; *ener* ; *ener wan iddiwan* ; *tanharbashi* ; *shin ziggaran* ; *ayku* ; *ikunawen* ; *ma ilan ma ilan* ; *tagherut* ; *ikəna* ; *tagədemt* ; *tanilt taghmat* ; *khay* ; *wanjelleg* ; *wərwəri* ; *libaw* ; *kazimoto* ; *abillewən* ; *ghoyer wan etteyug*.

Medina wələt Shiməna, Kel Fadey, In Gall 06/09/1980 et 22/09/1982. Bien qu'appartenant à une communauté de Touareg dits « de l'Aïr », Medina possède un style qui emprunte aux deux régions. Quand elle joue, elle pense aux hommes, à ses « chéris », et parfois, elle s'écoute elle-même sur une cassette. Dans son répertoire : *təkəsh kəshən* ; *amalakoy* ; *emiki* ; *ajji* ; *shin ziggaran* ; *ebaydeg* ; *karboshi* ; *misha* ; *taneynet*.

Fatimatu (Tafaysoq), Kel Tamerkest, Amalawlaw 17/08/1980, Kichgari 28/12/1987 et Abalak 02/04/1994. Rencontrée pour la première fois à la « Cure salée » de 1980, sur le plateau d'Amalawlaw (W. d'In Gall), Fatimatu s'est ensuite prêtée à plusieurs entretiens sur le jeu de l'*anzad*. Elle a fait l'objet d'une enquête filmée en 1987 au cours de laquelle elle a construit son instrument, l'a essayé sur les airs les plus connus de l'Azawagh, dont elle est une des joueuses réputées, par exemple : *eylula* ; *shijillejagh* ; *shin ziggaran* ; *akhoyer* ; *ikunawen* ; *ener* ; *toghayerut* ; *ajji* ; *ma ilan ma ilan* ; *asamadass* ; *abora nin* ; *ikena* ; *taghit* ; *khalawata* ; *abalangewa* ; *tamidit n amedran*.

Alghadawyet wəllət Mokhammadu, Kel Agala, In Aghreg 07/11/1980, Tikekit (Abalak) 03/04/1994 et 03/01/1997. C'est probablement, avec Muhany d'Agurdubey, la meilleure joueuse de l'Azawagh. Très modeste, au contraire d'Ajjo, sa concurrente de l'Aïr, elle ne joue plus que rarement depuis quelques années un répertoire assez limité : *balla* ; *eylula* ; *mayloki* ; *tarakrakit* ; *ener* ; *shizanakakazen* ; *shin ziggaran* ; *kazimoto* ; *ajji* ; *əllawyet*. Quand elle joue, elle pense au passé, aux belles choses passées, mais aussi à la mort, à une femme morte, Madyen, qui lui a appris à jouer. Elle pense à la futilité des choses, que la vie n'est rien.

Tannurt (fille d'Alghadawyet), Tikekit (Abalak) 26/12/1998. Cette jeune joueuse prometteuse a de qui tenir ! Elle est en passe de succéder à sa mère. Comme elle, elle se cantonne pour le moment au répertoire « standard » de l'Azawagh, n'hésitant pas à jouer de nouveaux airs : *eylula* ; *tarakrakit* ; *abora nin* ; *labayka* (nouveau) ; *tahangemman* (nouveau) ; *ajji* ; *ikunawen* ; *shizanakakazan* ; *əllawyet*.

Apprentissage, transmission et pratique

Voici quelques remarques sur l'apprentissage de l'*anzad* tel que je l'ai observé dans l'Azawagh il y a de nombreuses années : la jeune joueuse, en âge (15 ans environ) de porter son premier *alleshaw*, construit son propre instrument avec des matériaux de récupération et des crins de vache, alors que les crins de cheval sont réservés aux instruments des femmes adultes. Avant de jouer les airs du répertoire classique, elle commence par une mélodie d'apprentissage appelée *melloloki* qui lui permet d'exercer tout d'abord les mouvements de l'archet : la montée (*huket*), la descente de l'archet et surtout les petits coups d'archet qui permettent de marquer le rythme (*asatarekhtarekh*) ; ensuite viennent les mouvements des doigts (*azzemezeri n duduan*) et leur position, leur « rencontre » (*ameni*). Les airs du répertoire classique seront d'abord acquis par le chant, dans la solitude, puis restitués sur l'instrument, mais toujours accompagnés d'un murmure silencieux de la gorge. Cette technique, perceptible par l'auditeur aux mouvements de la gorge est appelée *asak dagh iman* (= chant dans l'âme).

Rapports chanteur / joueuse d'anzad

Si la joueuse ne connaît pas bien l'air, elle suit le chanteur, sinon c'est le contraire. Quand ils connaissent bien l'air tous les deux, ils se surveillent. Quand une joueuse joue des airs courts, ce n'est pas une joueuse stable. Si la joueuse n'est pas accompagnée d'un chanteur, elle passe rapidement d'un air à l'autre. Donc, l'idéal, la norme, c'est l'*anzad* et le chant. Mais c'est aussi la possibilité d'une esthétique particulière, par exemple, les « chants courts ».

Le cas de Tannurt

Quand elle joue, elle pense au passé, à l'avenir, c'est un retour sur soi. Elle joue pour les malades, avec accompagnement de cris, de battements de mains (*eqqas*), de balancements.

Pour elle, l'*anzad* n'est pas un loisir, mais avant tout le moyen de soigner les femmes dépressives (dépression **post-partum** : *tezerit*) et jalouses (jalousie : *shismiten*). D'après elle, *ajji* et *abora nin* sont les airs les plus favorables aux malades ; mais aussi *kazimoto*. Dans les séances de jeu d'*anzad*, il faut de l'« ambiance ».

Terminologie musicale

Ces quelques indications terminologiques sont utilisées en dialecte de l'Aïr (*taert*) et de l'Azawagh (*tawllemmet*) (voir Ghubayd Alojaly 1980, abrégé ci-dessous « GA »). Les symboles diacritiques ont été supprimés pour des raisons de présentation. Abréviations : W = Azawagh ; Y = Aïr.

azəl / W : *izələn* ; Y : *əzlan* = « air de violon, rythme primaire (poétique) ». GA : 221

asak / *isakkan* = chant, chanson : GA : 171

əsaħəgh / *isuhagh* = rythme poétique : GA : 171

Groupe de dérivés de « *awəy* = porter, transporter » : GA : 203

təsaweyt / *shisiway* = pièce de vers, poème

aməssewəy = poète

aggay / *agayan* // nv. < *awəy* = rythme de chant (selon Ghubayd)

Ex. : *ener* = *azəl*. Il y a un *ener* de l'Est et un *ener* de l'Ouest. Ce qui les différencie, c'est l'*aggay*.

On peut dire aussi :

« *Alghadawyet, agu wa d ilinkaman, aggay wan attaram* », c-à-d :

« *Alghadawyet, joue-nous Wa d ilinkaman*, la version (= le « transport ») de l'Ouest »

Ou encore :

« Quelle est la mélodie de cet air ? »

Groupe de dérivés de « *əwət* = frapper (...) jouer d'un instrument de musique » : GA : 203

asəwət / *isəwat* = ensemble musical [instrumental], orchestre

amawat / *imawatan* = celui qui frappe = joueur d'un instrument de musique

Dérivé de *əstəgh* = chasser, piquer (...) chanter. cf. GA : 179-180

tastəq / *tistəghen* = chant, manière de chanter / dialecte, accent

Dérivé de *əwəgh* (WY) = arrêter, retenir (...) chanter en accompagnant le violon. GA : 196-197.

Références :

ALOJALY Ghubeïd

1980. - *Lexique Touareg-Français*. Copenhague : Akademisk Forlag

BOREL François

1984. « Ethnomusicologie : activités de recherche ». in: *Bibliothèques et Musées 1983, Ville de Neuchâtel* : pp. 167-173.

1988. - « Rythmes de passage chez les Touaregs de l'Azawagh ». *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 1 : 28-38. [Dossier « De bouche à oreille »].

Claudot-Hawad Hélène et HAWAD

2006. *Recycler les horizons : poésies touarègues pour le XXI^e siècle*. 1 CD Amara-CD-01/1. Toulouse : Portique Nomade et Université de Toulouse-Le Mirail.

Biographie

Pr. Mahmoud GUETTAT

Pr. Mahmoud GUETTAT (Tunisie), musicien - musicologue, auteur de plusieurs ouvrages. Fondateur de l'Institut Supérieur de Musique de Tunis & initiateur de l'enseignement musicologique à l'Université tunisienne, son œuvre pédagogique n'est pas dissociable de ses activités artistiques et de recherche orientées plus particulièrement vers la musique arabe, méditerranéenne et orientale en général.

Parmi les ouvrages :

- *La musique classique du Maghreb, Paris-Sindbad, 1980, 400p.*
- *La tradition musicale arabe, Ministère Français de l'Education Nationale (Direction des Ecoles) CNDP, Nancy 1986, 140p.*
- *La Musica Andalusi en El Magreb, Sevilla Fondation El Monte, 1999, 200p.*
- *La Musique Arabo-Andalouse / L'Empreinte du Maghreb, Paris (El-Ouns), Montréal- Québec (Les Fleurs Sociales), 2000, 564p.*
- *Musiques du monde arabo-musulman / Guide bibliographique et discographique*
- *(Approche analytique et critique), Paris (El-Ouns), 2004, 464p.*
- *Kitâb al-'ûd bayna diqqat al 'Ilm wa asrâr al-Fann (Le 'ûd entre la rigueur de la science et les secrets de l'art), Muscat - Ministère de l'Information (Oman), 2006 ; 230 p.*

Communication

- *Les instruments de musique selon la classification des théoriciens arabes.*

Les premières classifications des instruments de musique arabe remontent au X^e siècle (Fârâbî, Ibn Zayla), elles sont fondées sur le principe acoustique, ainsi que sur leur fonction musicale, c'est-à-dire sur leur rôle, soit exclusivement rythmique (les idiophones et les membranophones), soit essentiellement mélodique (les aérophones et les cordophones frottés), ou assumant les deux fonctions à la fois les cordophones à cordes pincées (de type luth, lyre, harpe). Ces derniers fournissent des sons courts et isolés (*munfaçila*) ce qui leur confère en plus de leur fonction mélodique, un rôle rythmique déterminant. Ceux à cordes frottées : famille du *rabâb* (vièle), produisent avec les aérophones, des sons longs et soutenus (*muttaçila*). Avec l'habileté du jeu, ces derniers arrivent à imiter parfaitement toutes les techniques de la voix, c'est pourquoi leur rôle est essentiellement mélodique.

■ *La famille des rabâb :*

Le terme *rabâb* provient du verbe arabe *rabba*, recueillir, arranger ou rassembler, particularité soulignée par les théoriciens arabes. Il est probable qu'elle soit à la base de son appellation *rabâb* (vièle), qu'il ne faut pas confondre avec le *rubâb* persan, instrument à cordes pincées et non frottées. D'après les descriptions, notamment celles présentées par la poésie de l'époque, le *rabâb* préislamique était de forme rectangulaire (parfois carrée) avec une double membrane de chèvre couvrant les deux côtés ; sa seule corde était en crin de cheval ou en fibres de palmier. Il était très utilisé pour accompagner la *qaçîda*, d'où son appellation de *rabâb ash-shâ'ir*, ce qui est le cas encore de nos jours, dans la plupart des pays du *Mashriq* arabe, plus particulièrement chez les Bédouins.

En effet, les instruments de type *rabâb* sont encore présents partout, à côté des modèles propres aux répertoires classiques (à deux cordes ou plus), il existe dans les traditions populaires un certain nombre de vièles, notamment une variété de monocordes. Citons :

A / dans le répertoire classique

- a) - (Le *rabâb* maghrébin : se distingue par sa forme dépourvue de manche, est un instrument très important dans la musique classique (particulièrement : Tunisie - Algérie - Maroc). Sa caisse consiste en une boîte en bois (noyer, acajou ou cèdre) prolongée d'un manche dans une forme générale ovoïde ; allongée. La table comporte une partie supérieure ciselée, recouverte d'une lame de cuivre très mince ou en bois assez léger et nacre. Les côtés, ainsi que le dos, portent également des ornements de nacre ou d'ivoire incrustés dans le bois. Quant à la partie inférieure, plus basse et moins longue, elle est recouverte d'une peau de chèvre très tendue ; vers le bas est fixé un chevalet oblique fait avec la moitié d'un petit cylindrique de roseau ou avec un roseau de gros diamètre et sur lequel passent deux grosses cordes en boyau, accordées en quinte : sol¹ - ré², ou ré² - la³ et qui parcourent les deux parties en passant sur un sillet arrondi, taillé dans le bois, d'ivoire ou dans un os, pour atteindre le chevillier. Ce dernier, à deux grosses chevilles et renversé vers l'arrière, forme un angle droit avec le corps. L'archet, petit, mais lourd est fait d'un morceau de fer en forme d'arc portant une mèche de crins de cheval. Durant le jeu, le *rabâb* est tenu dans l'arcade du pouce et l'index de la main gauche et repose sur le genou droit du musicien, le chevillier appuyé sur l'épaule gauche. Cette position légèrement oblique facilite le jeu et permet de démancher aisément. Le doigté s'obtient par crochetage latéral de la corde et non par contact direct de celle-ci avec la touche, et ceci à cause de l'absence d'un manche et de la grande distance qui existe entre les deux cordes fortement tendues et le corps de l'instrument (trois centimètres environ). Avec le ronronnement grave de sa sonorité, le *rabâb* domine tous les timbres des autres instruments ; nette et éclatante ; elle enveloppe la mélodie d'une mélancolie très prenante.
- b) - La *Djôzé* (littéralement : noix de coco), propre au *maqâm* irakien où elle continue à jouer un rôle prépondérant. Sorte de vièle à pique dont la caisse est constituée par une demi-noix de coco, ouverte de deux côtés, dont la partie supérieure est couverte d'une peau de chèvre ou de poisson. Avec un chevalet fixé en son milieu. Le manche, long d'environ 47 cm, est en bois, il se termine par un chevillier droit comportant des chevilliers droits comportant des chevilles où sont fixées les quatre cordes de

l'instrument accordées en quarts successives: la¹, ré, sol, do³. L'archet droit est en bois et comporte une mèche de trente à quarante crins de cheval. Durant le jeu, l'instrument se tient sur le genou droit du musicien, le manche vers l'épaule gauche.

- c) - Deux modèles de la forme *djôzé* à deux cordes sont connus en Egypte, sous le nom de "*Rabâba al-mugnanni*" (r. du chanteur) appelées jadis, depuis environ deux siècles, "*al-Kamanja al-'agûz*" (ancienne) et "*al-Kamanja al-farkh*" (petite). Elles étaient liées plus à l'ensemble traditionnel ("*takht sharqî*") avant d'être adoptées plus tard, pour accompagner les chants épiques, à la place de la "*rabâba al-qadah*" ou "*rabâba ash-shâ'ir*" (r. du poète) munie d'une seule corde, délaissée par les poètes-chanteurs.

B/ Dans le répertoire populaire

Par ailleurs, les répertoires populaires tant du *Mashriq* que du *Maghrib* utilisent différentes vièles la plupart de type monocordes, ayant des formes et utilisant des matériaux très variables, avec des appellations spécifiques d'une région à une autre.

Parmi les vièles monocordes populaires, nous distinguons : la *rabâba* ou le *rabâb al al-shâ'ir* (du poète), répandue dans le *Mashriq* arabe, dont la caisse est généralement en peau, tendue sur un cadre de bois rectangulaire ou cintré. Une pique métallique est attachée au manche. Deux types sont utilisés :

- a) - le *rabâb* traditionnel, à caisse de peau, rectangulaire dans la région, depuis une très haute antiquité (les caisses rondes ou en forme de rectangle sont propres semble-t-il aux Tziganes de Syrie/*al-nawar*). Le manche en bois traverse le cadre de part en part. La saillie inférieure constitue la pique (en métal). La corde constituée par une mèche de crins de cheval (*sh'ar; sbîb*) est attachée à la pique et enroulée dans une rainure de la cheville qui assure la tension. Elle passe sur un chevalet (*ghazâla*), mobile et en bois. L'archet (*gûs*) a la forme d'un arc long de 17 à 37 cm, fait d'un bois très flexible tels le grenadier (*rummân*), le lotus (*sidr*), le pommier de merveille (*mughâs*). La mèche en crin de cheval est attachée aux deux extrémités de la baguette de différentes manières (d'autres appellations sont connues : *rabâba al-fitir* en Jordanie ; *rabâba Abî Zayd*/ou r. *al-Qadah* en Egypte (cette dernière est devenue très rare).
- b) - le *rabâb* métallique /*rebâb-galan* (plus récent env. 1940, de l'anglais gallon, unité d'une capacité équivalant à 3 litres et demi) : terme qui désigne à la fois la matière de la caisse et l'objet dans lequel elle est pratiquée = un bidon métallique d'essence ou d'huile, de forme rectangulaire (28,5 x 16,5 cm) perforée de 3 ou 4 orifices carrés (7x7 cm). Le manche en bois de palmier, traverse de part en part le bidon, formant une pique à la base. Il est adopté principalement par les Tziganes, et aussi par les tribus sédentaires en contact avec ces derniers.
- c) - D'autres ont une caisse formée d'unealebasse coupée ou d'une demi-courge, couverte d'une peau, un manche qui traverse la caisse et en est solidaire, et le chevalet posé directement sur la table ; l'archet, courbé en demi-cercle, est en bois d'olivier et muni d'une mèche en crins de cheval ou de chameau et le monocorde également (parfois en boyau). Citons : l'*Imzâd targî* porteur de valeur symbolique importante ; le *Ribâb* des Chleuhs du Sous, au Maroc ; *lâ-rbâb* des griots maures ; la *rabâba* ou *Imzâd* utilisée par les femmes de la région de Ghédamés, Ghat en Libye ;

le *Gugai* dans le sud tunisien ; le *Umm kiki* des *Baqqâra* soudanais ... Ce sont des instruments voisins, mais qui diffèrent par des détails importants comme la place du manche, la hauteur du chevalet ou la forme de la caisse. D'autres modèles semblables existent en Afrique Noire ; il s'agit de l'instrument à corde frottée le plus connu d'Afrique Occidentale, utilisé surtout dans les régions islamisées. On la trouve, sous des appellations différentes, dans le nord du Cameroun et du Nigeria, au Tchad, au Niger et au Mali et dans presque toute la zone allant du grand lac au Sénégal : le *râbâb* maure qui ressemble au *Gnanur / Nyanyour* des Toucouleur ; *Riti wolof* (Sénégal) ; le "*Godié / Godjé*" des Songhaï et des Djerma du Niger ; au Mali où il est connu sous différentes appellations : *Imzad* (en tamasheq), *Woguerou* (en peulh), *Ndjarka* (en songhoï), *Sokou* (en Bambara), etc.

L'instrument peut jouer comme instrument soliste, mais dans bien de cas, il est surtout utilisé pour accompagner un chanteur / chanteuse. Il fournit l'accompagnement favori des griots du Niger, Nigeria du Nord, la région de Tombouctou, au Mali.

- d) - D'autres modèles de vièles monocordes peuvent être cités : le *Ey-tchek* (*gitchak/qeychak/qezhak*) d'Asie centrale (Turkménistan) ; le *Rubâbah/ Rubâb* de Khuzestan ; le *Gadulka* bulgare ; le *Rabel* des Alpujarras versant sud de la Sierra Nevada, et de la Castille (Espagne, 1^{re} moitié du XX^e s. / vestige des Morisques) ; la *Gigue/giga* de l'Europe médiévale (XII-XIII^e s.) taillé dans une masse de bois, il a le manche étroit, légèrement renversé, un chevillier frontal et une table de métal clouée (qui rappelle l'usage du métal sur le *rbâb* tunisien), les ouïs, disposées en deux motifs différents, carré et trapèze, le manche étroit et non creusé, le chevillier, muni de son unique cheville. Il accompagne les longues journées de solitude du berger et servait également de support mélodique aux joutes poétique qu'aiment encore à se livrer à date fixe les montagnards (comme leurs confrères maghrébins et les troubadours médiévaux).

| Nom | Corde | Région | Répertoire | Type |
|--|--|---|-------------|------|
| <i>Rabâb maghribî</i> | 2 (5 ^{te} : sol ré)) | Maroc-Algérie-Tunisie | Classique | Aa |
| <i>Gugâï</i> | 1 | Tunisie comm. noire) | Populaire | Bc |
| <i>Rabâba</i> | 1 | Libye (Ghedames Ghat) | " | Bc |
| <i>Imzâd (Amzâd / Umzâd)</i> | 1 | Algérie (Ahaggar femmes Targuï) | " | Bc |
| " | 1 | " (Gourara, par les hommes) | " | |
| <i>Ribâb</i> | 1 | Maroc (Shleuhs/Sous) | | Bc |
| <i>Rbâb (lâ-rbâb)</i> | 1 | Mauritanie | | Bc |
| <i>Djôza</i> (noix de coco évidée) | 4 (4 ^{te} la ré sol do) | Irak | Classique | Ab |
| <i>Rabâb as-shâ'ir</i> (caisse de peau) | 1 | Irak : Bédouins (rectangulaire) | Populaire | Ba |
| <i>Rabâba-galan</i> (métallique) | 1 | " : Tziganes (concave) | " | Bb |
| <i>Kamanja al-'ajûz /al-farkha</i>
(plus petite) (jadis, depuis env. 2 siècles) | 2 (4 ^{te} , 3 ^{ce} , 2 ^{de} maj.) | Egypte | Classique | Ab |
| <i>Rabâbu al-mughannî</i> | 2 | " | Class./pop. | Ab |
| <i>Rabâba: ash-shâ'ir / Abî Zayd /al-qadah</i> | 1 | " | Populaire | Ba |
| <i>Rabâba / Rabâb ash-shâ'ir</i> | 1 | Bédouins : Irak, Syrie, Jordanie, | | Ba |
| <i>Rabâba al-fâtîr</i> (Jordanie) | 1 | Palestine, Arabie+Golfe+Yémen) | | Ba |
| <i>Um kiki</i> | 1 | Soudan (Baqqâra) | | Bc |
| <i>Woguerou</i> (en peulh) | 1 | Mali | Savane | Bc |
| <i>Imzad</i> (en tamasheq) | 1 | " | | Bc |
| <i>Ndjarka</i> (en sonraï : songhoï) | 1 | " | | Bc |
| <i>Sokou</i> (en bambara) | 1 | " | | Bc |
| <i>Riti</i> | 1 | Sénégal (Ouolof) | | Bc |
| <i>Nyanyour</i> (Gnanur) | 1 | " (Toucouleur) | | Bc |
| <i>Godié / Godjié</i> | 1 | Niger (Haoussa, Sonraï, Djerma) | Sud-Ouest | Bc |
| <i>Inzad</i> | 1 | " Nomades : Takaleit/Taïlalt) | | Bc |
| <i>Gogué</i> | 1 | " (Maouri) | | Bc |
| <i>Masenqo / Mosingo</i> | 1 | Ethiopie : Style amhara, tigrinya... | | Bc |
| <i>Kiiki</i> | 1 | Tchad (Tibestie) | | Bc |
| <i>Kukuma</i> | 1 | Nigeria (Haoussa) | | Bc |
| <i>Goge</i> (grand Kukuma) | 1 | " (") | | Bc |
| <i>Godié</i> | 1 | " + Dahomey (mus. nago/Yoruba) | | Bc |
| <i>Kakou</i> | 1 | Cameroun | | Bc |
| <i>Kamântché / Kamântché ketâbi</i> | (3) 4 (5 ^{te}) | Iran (sol ré la ré / la ré la mi) | Classique | Ab |
| <i>Ey-tehek</i>
<i>(gitchak/qeychak/qezhak)</i> | 1 | Asie centrale (Turkménistan) | Populaire | Bd |
| <i>Rubâbah / Rubâb</i> | 1 | Khuzestan | | Bb |
| <i>Kemençe-rûmî</i> | 3 (ré ³ sol ¹ ré ⁴) | Turquie (Anatolie en général) | Classique | Bd |
| <i>Kemençe</i> | 3 (4 ^{te} : mi la ré) | Turquie (Côté Est de la mer Noire) | Populaire | Bd |
| <i>Guzla</i> | 1 | Yougoslavie | Pop. | Bd |
| <i>Gadulka</i> | 1 | Bulgarie | | Bd |
| <i>Rabel</i> | 1 | Espagne (Alpujarras - Castille / vestige des Morisques) | Pop | Bd |

Bibliographie sélective / مراجع مختارة

- جابر، جمعة: تراثد ومفهوم السلم الخماسين الخرطوم - وزارة الإعلام، 1979.
- الشرقي، صالح: أضواء على الموسيقى المغربية، 1976 الرباط .
- الشعبي، فهد محمد عبد الله: آلات الموسيقى الشعبية واستخداماتها في اليمن (رسالة ماجستير - أكاديمية الفنون/ المعهد العالي للموسيقى العربية) القاهرة 1995.
- -----"الآلات الموسيقية المستخدمة في مصاحبة الغناء الشعبي بمنطقة تهامة"، الندوة العلمية الأولى للموسيقى اليمنية، صنعاء - وزارة الثقافة والسياحة، 27 - 29 جويلية 1997 .
- الرشيد، صبحي أنور الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، بغداد - وزارة الإعلام، 1975
- الضو، علي: الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا، جامعة الخرطوم - معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، 1983.
- عبده غانم، محمد: شعر الغناء الصنعائي، بيروت- دار العودة، 1980.
- عمران، محمد: آلات الموسيقى الشعبية المصرية وأدواتها، القاهرة- المركز المصري للثقافة والفنون، 2007 .
- غوانمة، محمد: عبده موسى رائدا ومبدعا، عمان - دار الكندي، 2002.
- قاسم حسن، شهرزاد: دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992.
- قباط، محمود "نظرية النظام الخماسي وأثر استعماله في موسيقى المغرب العربي"، فنون عدد 3 = 4 ، تونس 1985 ن ص 83- 57 مجلة الموسيقى العربية (عدد خاص بمناسبة الندوة الدولية للسلم الخماسي - الخرطوم، أكتوبر 1984)، المجمع العربي للموسيقى المجلس الوطني السوداني للموسيقى، الخرطوم، ص 12- 52 .
- ----- آلات الموسيقى التقليدية العمانية، وزارة الإعلام - مركز عُمان للموسيقى التقليدية، مسقط، 2004 (إنجليزي-عربي) .
- مجلة فنون (عدد خاص) "الموسيقى الشعبية في البلدان العربية" فعاليات المؤتمر الخامس للمجمع العربي للموسيقى، الرباط وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، أكتوبر 1977.
- لاين، إدوارد وليم - عادات المصريين وتقاليدهم (مصر بين 1833 - 1835)، ترجمة سهير دسوم، القاهرة، مكتبة مديولي، 1991.
- وزارة الإعلام والثقافة/ الإدارة العامة للثقافة: الآلات الموسيقية الشعبية، طرابلس .
- Augier, Pierre : « Amzad », in Encyclopédie berbère, Aix-en-Provence, Édisud, 1974
- Balout, L. et Sautin, A. : « Le jeu de l'imzad », *AIEO Alger* ; XVI, 1958, p 207-219.
- Chottin, Alexis : *Corpus de musique marocaine*, fasc . II : Musique et danses berbères du Pays Chleuh ; 2° éd. Librairie Livres Service-Casablanca, 1987 (1° éd. Rabat 1932).
- Id. : *Tableau de la musique marocaine* ; Paris-P. Geuthner, 1938.
- Farmer, H. G. : « Rabâb »', E. I. (anc. éd.), III / 1159
- Foucauld, Charles de : *Dictionnaire touareg-français*, Paris 1952
- Guettat, Mahmoud : *La tradition musicale arabe* ; Ministère français de l'Éducation

Nationale CNDP, Paris, 1986.

- ----- : *La musique arabo-andalouse / l'empreinte du Maghreb*, Paris (El Ouns) Montréal (Fleurs sociales), 2000.
- ----- : *Traditional Omani Musical Instruments* ; Ministry of Information, Oman Centre for traditional Music, Muscat, 2004 + CdRom (Arabe-anglais).
- Guignard, Michel : *Musique, honneur et plaisir au Sahara (Musique et musiciens dans la société maure)* ; Paris Geuthner ; 2005 (1^{re} éd., 1975).
- Jenkins, Jean and Olsen, Poul Rovsing : *Music and Musical instruments in the World of Islam*, Horniman Museum ; London (World of Islam Festival) 1976
- Qassim Hassan ; Shéhérazad : *Les instruments de musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle*, Paris- Mouton, 1980.
- Pellat, Charles : « Imzad », *E.I.* (n^{le} éd.), T. III, p1225-1226.

Photos de vièles monocordes



Figure 1 : *Ribāb sūsi* (Maroc)

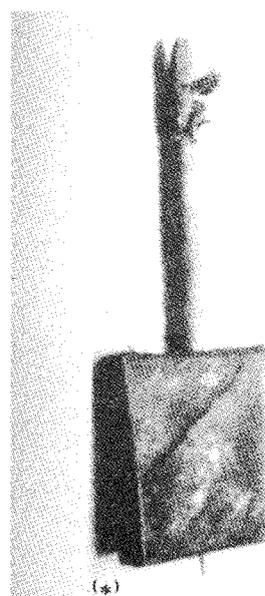


Figure 2 : *Rabāba qadah* (Egypte)



Figure 3 : *Rabāba* (Oman)



Figure 4 : *Rabāba kalam* (Bédouin - Irak)

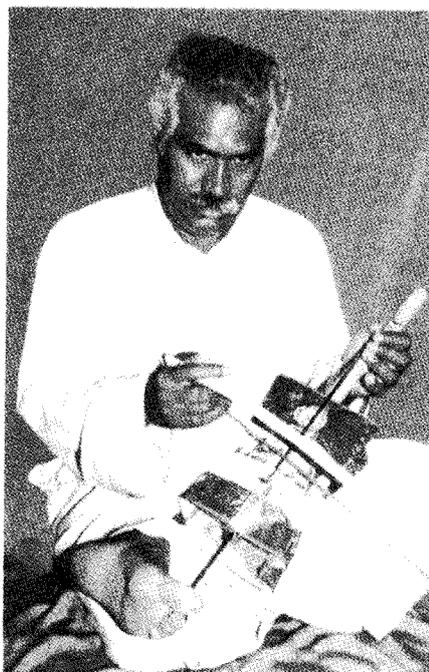


Figure 5 *Rubâb* (Khuzistân)

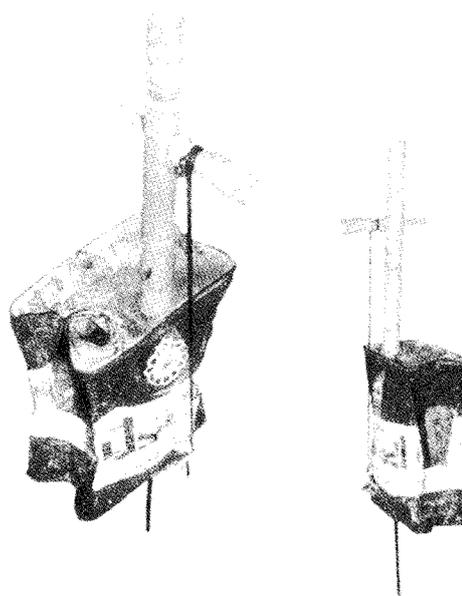


Figure 6 *Rubâb* (khuzistân)

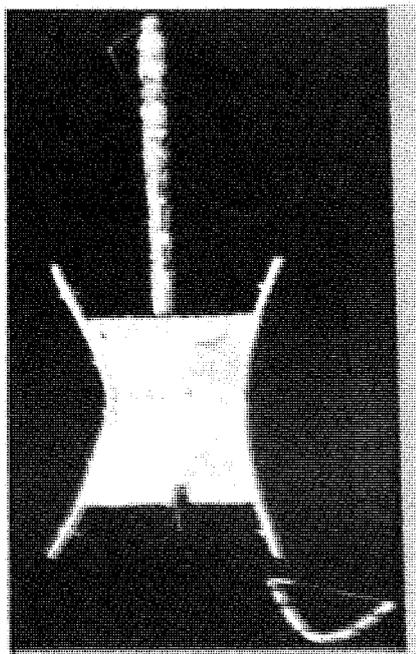


Figure 7 : *Rabâb al-shâ'ir*



Figure 8 *Rabâb al-shâ'ir* (Imârât)

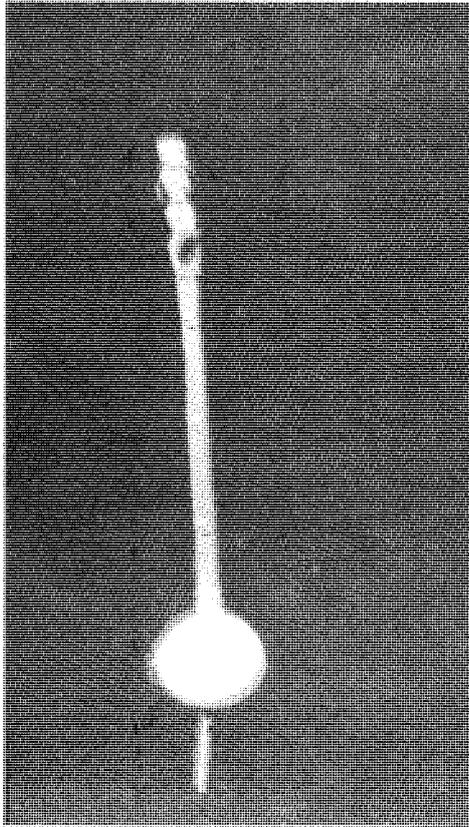


Figure 9 : *Djozé* populaire (Irak)

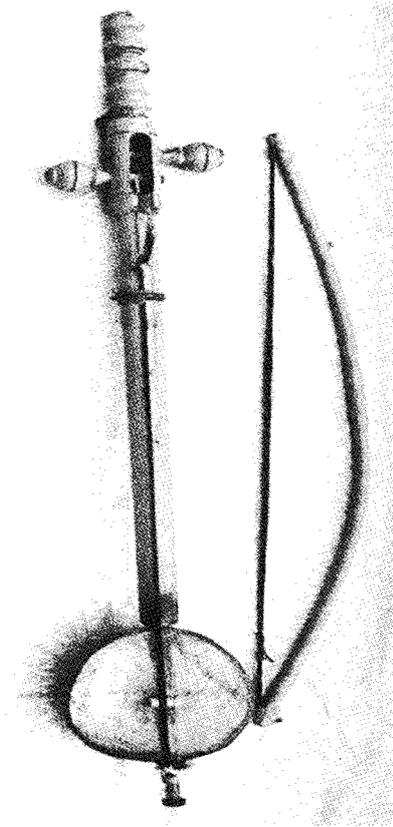


Figure 11 : *Rabâba* populaire (Egypte)

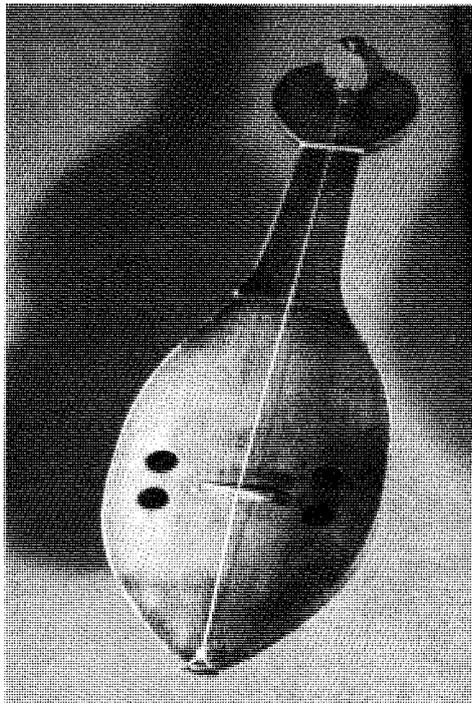


Figure 10 : *Rabel morisque*
Alpujarras (Espagne)

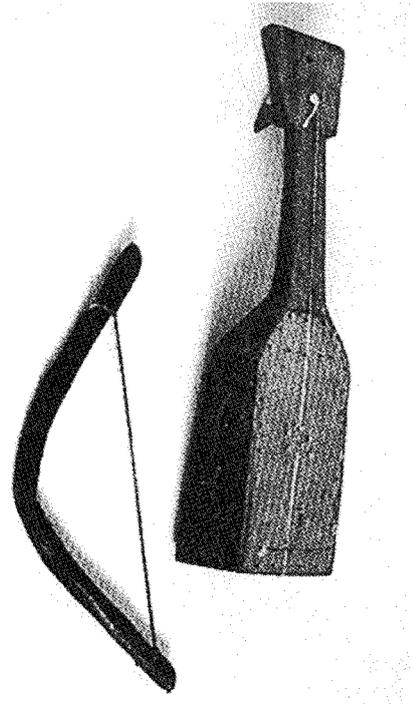


Figure 12 : *Gigue - Giga* (vièle XIIe siècle)

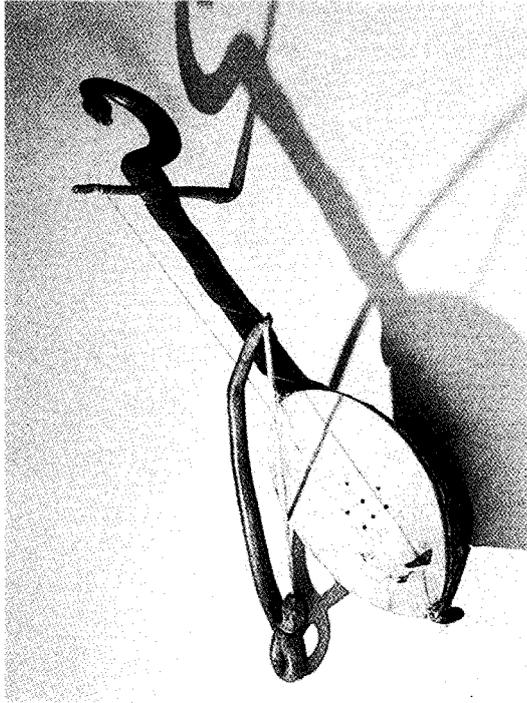


Figure 13 : Guzla (Yougoslavie)

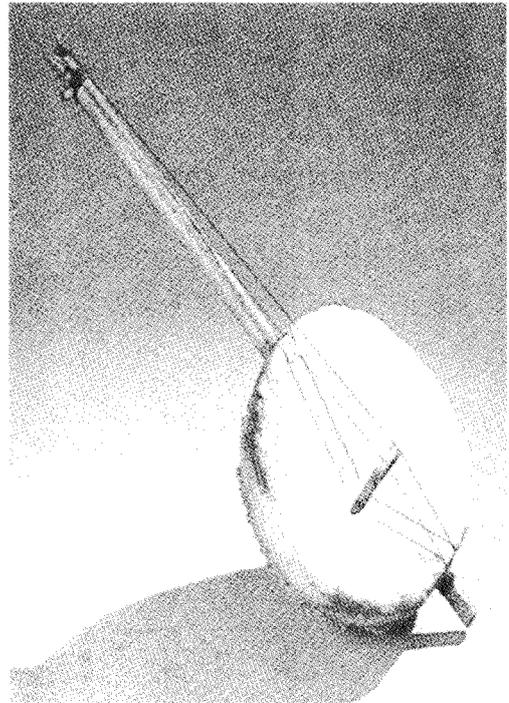


Figure 14 : Gugai (Tunisie)

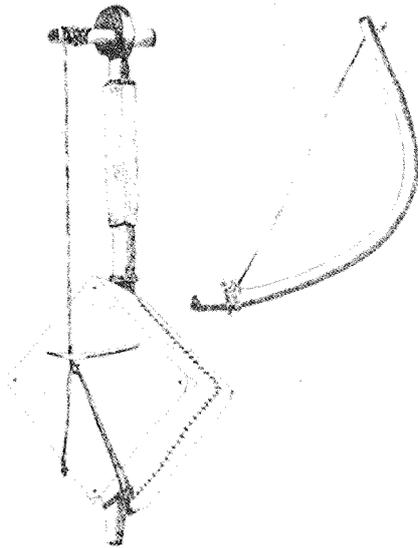


Figure 15 : Masenqo (Ethiopie)

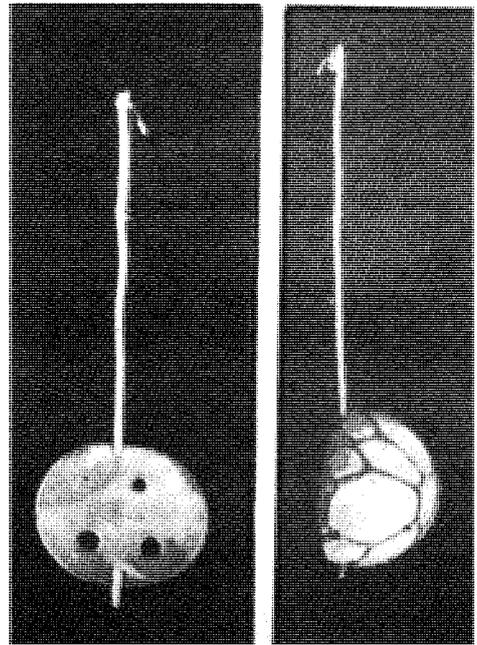


Figure 16 : Umm Kiki (Soudan)

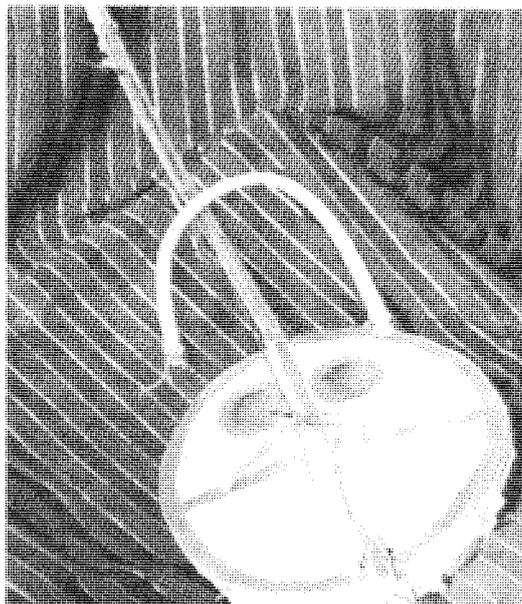


Figure 17 : *Imzad* touareg (Algérie)



Figure 18 : *Imzad* (Ahaggar Algérie)



Figure 19 : *Imzad* (Mali)



Figure 20 : *Imzad* (Niger)



Figure 21 : *Imzad* (Ghat-Libye)



Figure 22 : *Rabâba* (Ghadames Libye)



Figure 23 : *Riti Ouolof* (Sénégal)



Figure 24 : *Rabâba* (Tihâma-Yémen)

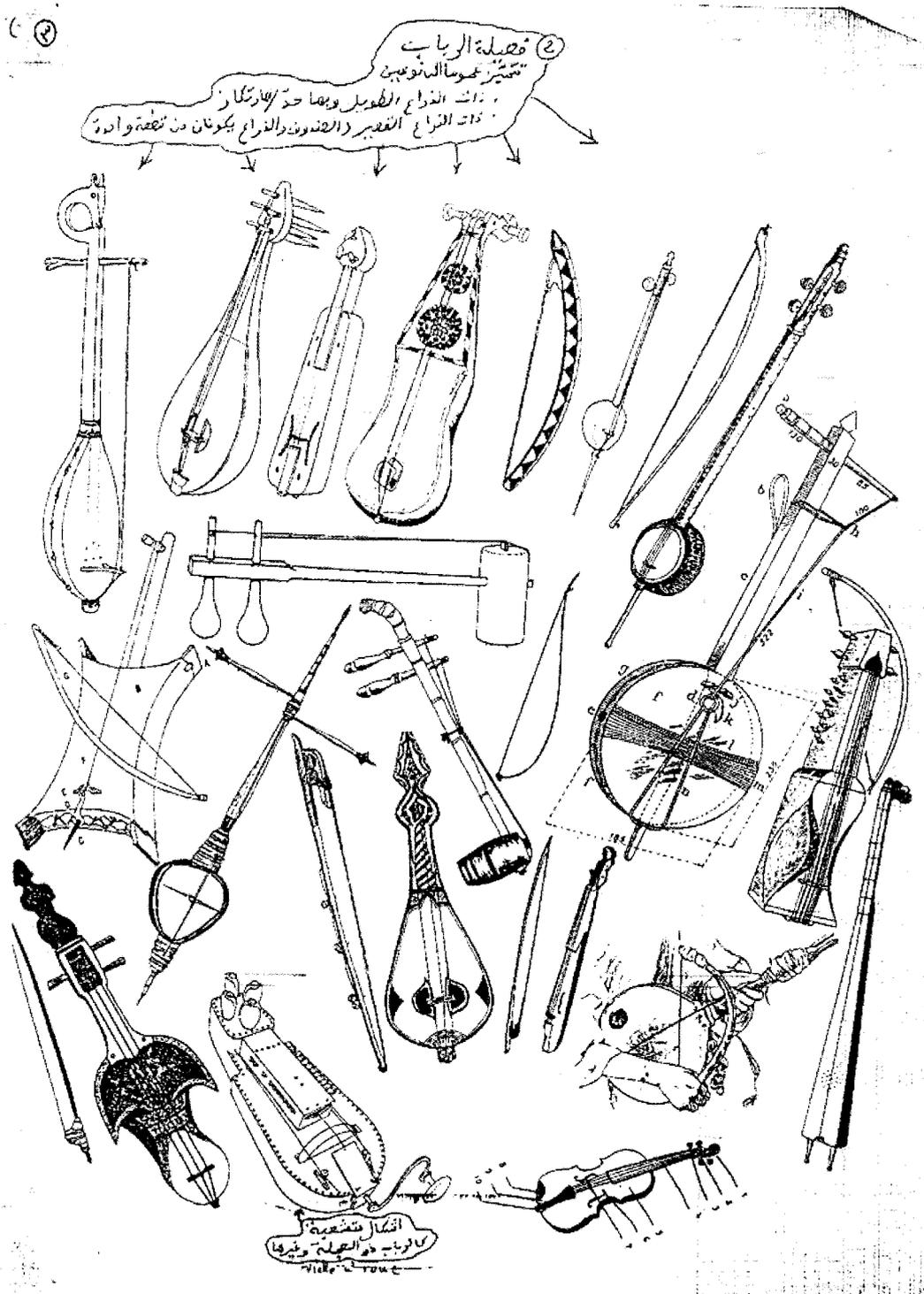


Figure 25 : Famille de vièles

Biographie

Dr Cyril Isnart

Investigador auxiliar à l'Universidade de Evora (Portugal), membre du CIDEHUS (Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades), Cyril Isnart est anthropologue et travaille sur la construction religieuse, musicale et patrimoniale de la localité en Europe du sud. Après une thèse à l'Université de Provence (Aix-en-Provence) sur la fabrication de saints catholiques locaux dans les Alpes méridionales (2000-2004), il s'est consacré à une ethnographie du chant, des confréries religieuses et des processus de patrimonialisation dans un village sur la frontière franco-italienne (2005-2009). Par ailleurs, il consacre une partie de son travail à l'histoire de l'ethnologie en France, et notamment aux rapports entre le folklore et l'école durkheimienne. Il participe aujourd'hui à un programme de recherche sur le cante alentejano au Portugal et mène une enquête sur les usages du patrimoine culturel immatériel en Europe du sud (pciich.hypotheses.org).

Communication

Deux exemples « exotiques » :

Dans le village sur la frontière franco-italienne dans lequel j'ai travaillé entre 2006 et 2009¹, le chant se pratique dans les bars, sous le chapiteau des fêtes locales ou dans le cercle familial, lors des grandes réunions du village ou du cycle de vie individuel. Quelques tentatives de formalisation, comme la formation d'une chorale ou l'établissement d'un enseignement médiatisé par un professeur n'ont pas dépassé le stade de la tentative malheureuse, et la mise en spectacle folklorique, qui a pourtant bien fonctionné pour les danses locales, n'a jamais tenté les porteurs actuels du chant. Le répertoire est constitué de pièces en italien très répandues en Italie, issues principalement des échanges entre les jeunes gens enrôlés pendant leur service militaire. On dit cependant que la pratique se perd et que de moins en moins de jeunes maîtrisent aussi bien la technique et le répertoire que les anciennes générations. Pour lutter contre cette érosion, on invente ou on applique - localement des mesures de sauvegarde telles que le recueil de paroles de chants par transcription ou par photocopie, l'enregistrement vidéo des anciens ou l'organisation d'apéritifs musicaux en dehors du temps festif. Ces mesures ne sont pas encadrées par un ethnomusicologue, un chef de chœur ou même une association, et encore moins par le musée local d'ethnographie (dont la légitimité est souvent contestée par les gens du village).

¹ Voir Isnart 2007 et 2009a.

Les mesures qui sont mises en place relèvent de ce que l'on peut appeler des patrimonialisations « sauvages » ou « ordinaires », qui proviennent non pas d'une institution professionnelle et légitime dédiée à la conservation du patrimoine (musée, conservatoire, association de défense du patrimoine), mais bien des gens qui pratiquent eux-mêmes la musique. Dans le village de Tende, la justification de cette patrimonialisation ordinaire passe par un discours local qui met en avant la musique comme marqueur identitaire et comme trace du passé de la communauté locale, dont l'histoire est marquée par un double mouvement migratoire à la fin du XIX^e siècle : les gens du village sont partis vers la côte méditerranéenne pour travailler dans le secteur du tourisme et des italiens de la plaine du Pô ou du sud du pays sont venus s'installer dans les marges géographiques du village afin de travailler comme ouvriers de bûcheronnage ou dans l'élevage.

Au Portugal, dans la région de l'Alentejo, le contexte est assez différent : chaque village possède son propre groupe de chant polyphonique, le *cante alentejano*². Au cours du XX^e siècle, la formalisation de type folklorique de cette musique a été soutenue par le régime dictatorial entre 1926 et 1974. Les groupes se sont formés sous la double contrainte de respecter les canons du chant et de la performance spectaculaire lors de défilés et de concours régionaux. Les groupes actuels se produisent en spectacle lors des foires commerciales, des festivals de chorales, apparaissent à la télévision et constituent aujourd'hui l'un des symboles touristiques et identitaires les plus forts de cette région du Portugal. Les chœurs ont été fondés au cours du XX^e siècle en prenant le relais des traditions des ouvriers paysans qui avaient l'habitude de chanter le soir entre eux pratiques qui sont considérées comme les plus authentiques et comme les modèles de référence des chanteurs actuels. Les chanteurs d'aujourd'hui sont majoritairement des hommes et des femmes âgés qui regrettent que peu de jeunes gens s'intéressent au chant et il n'est pas rare d'entendre des discours prophétisant la mort du *cante* dans une dizaine d'années.

Plusieurs tentatives de sauvegarde et de transmission sont mises en place, dont certaines reprennent le schéma que j'ai vu fonctionner dans les Alpes, mais une multitude d'acteurs professionnels ou non de la patrimonialisation apparaissent : depuis le chef de chœur qui organise des cours public (Isnart et Rodrigues dos Santos, sous presse), jusqu'au délégué régional du ministère de la culture, en passant par une fédération régionale qui regroupe les groupes de *cante*. Les justifications de cette patrimonialisation relèvent de l'identité locale fondée sur le passé fortement agricole et pastoral de la région évoqué dans les textes des chants, et souvent le passé même des chanteurs actuels - et sur une forme de revendication politique qui passe par le chant, puisque l'Alentejo est l'un des foyers de gauche du Portugal.

À la lumière de ces deux exemples rapidement évoqués, plusieurs des marques typiques et banales de l'esprit qui animent les acteurs des patrimonialisations apparaissent : le lien entre les objets patrimonialisés et l'identité d'un groupe ou d'un lieu, la continuité que le patrimoine établit entre le passé et le présent des acteurs, le discours de la perte de pratiques et d'objets toujours en danger de disparition et enfin, mais la liste n'est peut être pas exhaustive, la nécessité et la mise en place de la sauvegarde des objets patrimoniaux. L'ensemble de ces caractéristiques ne constitue pas un outillage nouveau dans le monde patrimonial et l'on doit même reconnaître qu'il s'agit d'éléments d'une grammaire et de vocabulaire largement partagés par les acteurs impliqués dans les processus de patrimonialisation à l'échelle mondiale.

² Voir principalement Nazaré (1984) et Castel-Branco (1997).

Dans cette perspective, il est très difficile de ne pas considérer la patrimonialisation, ordinaire ou institutionnelle, comme une pratique sociale globalisée qui s'acclimate à des contextes différents et qui reste déterminée par l'histoire, par la sociologie ou par l'économie des groupes qui la mettent en œuvre. Dans cette perspective encore, il semble que si le patrimoine reflète autant le passé que le présent des sociétés, un rapprochement théorique paraît nécessaire entre les usages ordinaires du patrimoine et les usages ordinaires de la « tradition ». Les analyses de la « tradition » menées par les anthropologues permettent sans doute d'éclairer la patrimonialisation et l'écllosion du concept de patrimoine culturel immatériel. L'hypothèse centrale serait celle-ci : la patrimonialisation d'un objet, notamment en vertu de son caractère « traditionnel », permet aux acteurs de s'inscrire dans des logiques contemporaines et « modernes », à l'opposé de l'image souvent passéiste que leur démonstration patrimoniale véhicule. En résumé, la patrimonialisation est une façon contemporaine de s'approprier le passé et de se trouver une place dans le monde, tout comme le recours à la « tradition » du passé est une manière actuelle de se situer dans l'histoire d'aujourd'hui.

- **Une définition de la patrimonialisation**

La patrimonialisation relève d'un processus complexe de requalification d'objets matériels ou immatériels, qui inclut une sélection socialement déterminée et l'attribution d'une nouvelle valeur et d'un nouvel usage à l'objet. Typiquement, l'exposition d'un reste archéologique découvert dans une tombe passe du statut d'objet religieux et funéraire à celui de pièce de collection d'un musée et devient passible d'un traitement scientifique de description et de conservation. Typiquement encore, l'inscription d'un site architectural sur la liste du Patrimoine Mondial de l'Unesco fait passer une ville de l'état de lieu de vie ou de ruines, à celui d'un espace protégé, balisé, visité et entretenu par des gens qui n'en sont pas nécessairement les habitants, mais des touristes et des acteurs culturels. Typiquement encore, la création d'une association de défense du patrimoine local fait passer la culture régionale (qu'elle soit musicale, culinaire ou paysagère) du statut de contexte quotidien à celui de sanctuaire culturel dont on s'efforce de préserver l'intégrité. Cette définition a l'avantage de ne pas dénigrer les patrimonialisations sauvages et ordinaires (sous prétexte qu'elles ne seraient pas conduites par des experts) et de ne pas rejeter non plus les patrimonialisations institutionnelles (sous prétexte qu'elles viendraient directement du pouvoir politique central et qu'elles seraient donc suspectes de manipulations plus ou moins honnêtes)³.

Cette définition a également l'intérêt de ne pas effacer les traces des anciens statuts des objets après leur patrimonialisation. Un fétiche d'Afrique de l'Ouest au Musée d'ethnographie est à la fois un objet patrimonialisé, mais il est aussi utilisé, ou copié, ou évoqué, comme fétiche (Bondaz 2009)⁴. C'est sans doute dans cette double nature des objets patrimonialisés, dans leur ambiguïté de naissance, à la fois objet culturel et objet d'usage, objets venant du passé et objet du présent, que se situe la particularité et la modernité des usages contemporains du patrimoine.

- **Le concept de Patrimoine Culturel Immatériel**

Le concept qui a cours aujourd'hui dans le monde des politiques culturelles, comme dans certains milieux universitaires liés à la gestion du patrimoine et au tourisme, semble d'ailleurs avoir intégré l'ambiguïté de la patrimonialisation. Le patrimoine culturel n'est d'une la

3 Sur l'application d'une sociologie symétrique dans les études patrimoniales, voir Tornatore 2006.

4 Voir aussi dans le domaine européen, le cas des objets de dévotion des confréries catholiques, Isnart 2009b.

5 <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00006>

immatériel, catégorie internationalement officialisée en 2003 par l'Unesco et dont la convention est ratifiée aujourd'hui par plus d'une centaine de pays, accorde en effet une place centrale au présent et aux transformations possibles de la tradition patrimonialisée. Qu'est-ce que le PCI pour l'Unesco : « Le "patrimoine culturel immatériel" [...] se manifeste notamment dans les domaines suivants : (a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ; (b) les arts du spectacle ; (c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs ; (d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ; (e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel. »

La Convention insiste également sur plusieurs caractéristiques de l'action à promouvoir envers le PCI. Premièrement, la sauvegarde : « les mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine. » On trouve ici formulée les missions essentielles des institutions patrimoniales nationales et internationales (étude, recherche, inventaire, promotion, mise en valeur, transmission, éducation). Enfin, pour être à peu près complet, il faut souligner cinq autres points majeurs :

- 1 - l'Unesco demande que ce soit les Etats signataires de la convention qui prennent en charge l'étude, la recherche, la sélection, l'inventaire et la proposition d'inscription sur les listes ;
- 2 - l'inventaire doit s'établir en collaboration avec ce que la convention appelle les « communautés » et les porteurs du PCI ;
- 3 - le PCI doit être l'instrument d'un développement culturel et humain durable, notamment en terme touristique et qu'il doit contribuer à la mise à niveau économique et culturelle du Nord par rapport au Sud ;
- 4 - le PCI est à la fois le symbole et le support de l'expression des identités des « communautés » ;
- 5 - enfin, le PCI concerne peut être des pratiques ou des représentations culturelles en danger, mais il ne concerne surtout pas des pratiques mortes : le PCI est avant tout un patrimoine vivant ou en danger de disparition.

L'esprit véhiculé par la convention sur la sauvegarde du PCI répond bien aux processus de patrimonialisation tels que nous les avons décrit plus haut, avec les affirmations marquées de construction d'identité, de rapport au passé et à la mémoire de la communauté, comme aux usages contemporains des pratiques qui font sens dans le présent. En d'autres termes, tout se passe comme si le PCI devenait un levier de développement naturel des communautés qui le portent et pouvait de plus devenir un champ économique à part entière avec ses acteurs, ses consommateurs, ses lieux et ses marchands. Ainsi fabriquer du PCI aujourd'hui consiste à s'inscrire dans un mouvement international et global, en utilisant des techniques transnationales de patrimonialisation (cf. de Jong et Rowland 2007), qui sont aussi bien utilisées en Italie, aux Emirats arabes, en Chine ou en Colombie. Mais c'est utiliser une matière première qui est le passé même du groupe pour se donner une identité, pour se doter d'une mémoire, pour exister dans le présent. C'est donc à juste titre que Kirshenblatt-Gimblett définit la politique du PCI comme une pratique métaculturelle (2004).

- **Le patrimoine, c'est comme la tradition**

Ces conclusions concernant le patrimoine immatériel nous ramènent directement aux conclusions que les anthropologues formulent déjà très clairement à propos de la tradition. Pour ne parler que de quelques uns des textes les plus connus et les plus cités, il suffit de rappeler les noms de Jean Pouillon (1975), de Gérard Lenclud (1987) ou de Terence Ranger et Eric Hobsbawm (1983), dont les titres des textes sur la théorie de la tradition sont devenus des aphorismes banals de l'anthropologie contemporaine : « Plus ça change, plus c'est la même chose », « La tradition n'est plus ce qu'elle était », « Tradition : Transmission ou transformation » ou encore « Invention des traditions ». En résumant rapidement les arguments utilisés par ces auteurs, il s'agit de dire que si la tradition renvoie bien à un contenu culturel (rite, récit, pratique culinaire, musique) que l'on se transmet d'une génération à l'autre (la tradition c'est ce qui passe à travers d'une génération à l'autre) et qui perdure du passé en tant que contenu transmis, il apparaît que ce contenu est modifié, transformé, travaillé par le processus de transmission. Le plus souvent, ce ne sont pas les pères qui engendrent les fils, mais bien les fils qui engendrent les pères. Les fils, qui sont sensés recevoir la tradition, la transforment selon leurs propres conditions d'existence, tout en proclamant qu'ils font bien la même chose que leurs pères. La transmission de la *tradition* est, tout comme la fabrication du patrimoine (deux termes qui ont d'ailleurs des sens étymologiques très proches), un usage pragmatique et actuel d'éléments du passé.

Mais, ajoute Gérard Lenclud, on commence à nommer les contenus traditionnels, à définir ce qu'est la tradition, à partir du moment où l'on sent que celle-ci est sur le point de disparaître. On ne verbalise pas une tradition si elle est encore opérante ou encore en usage. Elle va de soi et on n'a pas besoin de l'expliquer. Dès qu'elle se perd, c'est une autre affaire. Autrement dit, dès qu'une tradition est en danger, il faut la sauvegarder comme on le fait d'un patrimoine architectural ou musical. On voit donc bien là que la tradition et le patrimoine sont deux objets sociaux que les hommes utilisent, transforment et revendiquent, dans une certaine mesure, de la même manière : en revendiquant pour soi et son identité un contenu culturel en voie de disparition.

La tradition, comme le patrimoine, se fonde en réalité sur un paradoxe très productif, dont on doit l'invention à un anthropologue de l'Afrique, Gaetano Ciarcia (2003, 2006) : la « perte durable ». Les groupes et les individus construisent leur présent, leurs identités et leurs valeurs sur des contenus culturels fragiles, fuyants et instables, dont on déplore la perte, et que l'on fabrique parfois comme tels à dessein. Le travail inexorable de la culture est alors d'inventer les moyens de fragiliser et de consolider ces édifices délicats et vulnérables que sont les mémoires des sociétés humaines⁶. En s'appuyant sur le passé, en le revendiquant comme emblème et en le transformant en un élément efficace dans le présent, la tradition comme le patrimoine relèvent bien d'une action sociale que chaque groupe et société partagent aujourd'hui comme hier. Et si on ne peut pas affirmer facilement que le patrimoine fut une catégorie de pensée universelle avant la création de l'Unesco, on doit reconnaître qu'une grande partie de ce qui fonde l'identité nationale ou communautaire dans les anciens pays colonisés par l'Europe comme dans les pays du Vieux continent, participe de la conscience patrimoniale et de l'idéologie qui vient avec. A ce titre, patrimoine et globalisation vont de paire lorsqu'on observe la diffusion dense et efficace de la pensée patrimoniale dans le monde, et notamment celle du PCI⁷.

6 Voir l'éclairant texte de Revel, de Certeau et Jullia 2008.

7 Comme le souligne récemment Daniel Fabre (2010).

La globalisation patrimoniale a donc cette particularité : elle permet, à travers des politiques et des stratégies universelles, de reconstruire l'identité d'un groupe en construisant un rapport au passé d'une communauté, une filiation aux ancêtres des individus et un culte aux génies de la mémoire locale, qui tous vivent à travers le patrimoine. En ce sens, la patrimonialisation constitue une pratique contemporaine de fabrication des identités dont on ne peut que souligner le rôle majeur dans la défense et l'exacerbation des cultures locales, en mettant en avant les cultures et les patrimoines du lieu comme des remparts contre l'hégémonie des modèles culturels occidentaux. Mais il ne faut pas croire que la production des identités locales contre l'uniformisation est seulement une défense « naturelle » des « cultures minoritaires ». Car il y a une sorte d'ironie du sort qui veut que cette défense des cultures et des traditions locales soit une injonction de l'Unesco qui a défendu, parfois comme une idéologie, la diversité culturelle, contre l'ethnocentrisme et le rejet de l'autre, depuis les textes de Claude Lévi-Strauss *Race et histoire* et *Race et culture*, au risque de cristalliser des oppositions et des positions identitaires qui ne correspondent pas nécessairement à la dynamique sociale des identités culturelles (Amselle 2010).

- **Une patrimonialisation angélique ? Vers la critique de la patrimonialisation**

Une conception angélique de la diversité culturelle cache mal une critique nécessaire qui a été formulée par l'archéologue Laurajane Smith à travers le concept de *Authorized Heritage Discourse*. Le AHD est un ensemble de valeurs et d'énoncés qui sont sous jacents à l'action patrimoniale. Il forme un discours hégémonique, professionnel et institutionnalisé et met en avant la monumentalité, le temps long de l'humanité, la centralité des experts et le consensus social autour de l'identité. Le patrimoine est donc censé représenter le passé d'une nation que l'on préserve pour l'édification des générations futures. Il est défini par des experts parfois très éloignés culturellement des porteurs du patrimoine en question et qui utilisent des valeurs parfois morales ou fortement déterminées comme celle d'authenticité, de beauté, d'archaïsme, d'originalité⁸.

En décrivant ainsi le AHD, Smith tente en fait de déconstruire la notion même de patrimoine en mettant en avant le processus de naturalisation que le patrimoine subit (le patrimoine serait une caractéristique essentielle, au sens étymologique, de la nation), les processus de hiérarchisation et de subordination qui sont concomitants à la présence des experts (ce sont toujours des institutions qui nomment le patrimoine, et non les gens ordinaires) et finalement l'effet de lissage critique qu'implique la patrimonialisation en créant un consensus *top-down* qui interdit les revendications ou les interprétations alternatives, en mettant en avant la visée humaniste de la transmission aux générations futures

Smith renverse une perspective institutionnelle qui voudrait que le patrimoine soit une vision consensuelle du passé imposée depuis le haut, alors que l'observation de terrain montre tout le contraire : « présentisme » du patrimoine, pluralité sociologique des représentations liées à un patrimoine, conflit de propriété, rapport émotionnel dans l'expérience patrimoniale, manipulations identitaires du patrimoine⁹, résistances autochtones et créations de nouveaux patrimoines, différentes échelles locales, régionales, nationales, internationales, etc. Elle remet donc au centre de l'analyse du patrimoine, évidemment pas le patrimoine en tant qu'objet, mais les pratiques politiques et représentations culturelles auxquelles la patrimonialisation donnent naissance et support. La perspective de Smith sur le patrimoine

8 Sur la plasticité des pratiques et des valeurs des professionnels du patrimoine, voir Heinich 2009.

9 Voir aussi Hartog 2002 et Morisset 2009.

nous permet de mieux cerner en quoi la patrimonialisation n'est pas une idée qui va de soi, mais qui relève bien d'un vouloir, d'un pouvoir et d'une construction d'origine sociale et politique. Exactement comme Hobsbawm et Ranger, les inventeurs de l'« invention des traditions » nous avaient fait comprendre que toute tradition ne provient pas de la nuit des temps, mais qu'elle peut être inventée, manipulée et pas nécessairement pour des fins idéologiques néfastes et que son usage contemporain est bien un des signes de la modernité¹⁰.

Ainsi, la patrimonialisation de la tradition ne serait pas une pratique sociale doublement archaïque, faisant doublement référence au passé à travers la tradition et le patrimoine, mais bien au contraire une des façons les plus contemporaines, globalisées et universelles de produire son identité et revendiquer sa place sur la surface de la Terre et parmi les autres cultures du monde. À ce titre, le patrimoine et les traditions patrimonialisées doivent être analysés autant par les experts des domaines en question (musique, architecture, ou environnement), que par les sciences sociales qui étudient avec quels outils idéologiques, moraux ou esthétiques les groupes et les individus produisent le monde qu'ils habitent et donnent un sens à leur existence collective et individuelle.

Références

Amselle Jean-Loup 2010, *Rétroévolution. Essais sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock..

Bondaz Julien 2009, « Topographie magico-religieuse et espace muséal. Territoires, trajectoires et transes au Musée National du Niger. », in Berthold Etienne (dir.), *Patrimoine et sacralisation, patrimonialisation du sacré*, Québec, éditions Multimondes, 269-282.

Castelo-Branco, Slawa El-Shawan 1997, *Voix du Portugal*, Paris/Arles, Cité de la Musique/Actes Sud, + CD.

de Certeau Michel avec Julia Dominique et Revel Jean-François 2008, « La beauté du mort », in Certeau M. de, *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, coll. Point, 45-72.

Ciarcia Gaetano 2003, *De la mémoire ethnographique. L'exotisme du pays dogon*, Paris, Éditions de l'EHESS, Collection « Les Cahiers de l'Homme ».

Ciarcia Gaetano 2006, *La perte durable. Rapport d'étude sur la notion de "patrimoine immatériel"*, Carnet du Lahic n°1, Lahic/Mission à l'ethnologie (Dapa, Ministère de la culture), <http://www.iiaa.cnrs.fr/lahic/spip.php?article327>. Consulté le 20 mars 2007.

De Jong Ferdinand et Rowlands Mickael dir. 2007, *Reclaiming Heritage. Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*, Walnut Creek, Left Coast Press.

Dimitrijevic Dejan 2004, *Fabrication de traditions, invention de modernité*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.

Fabre Daniel 2010, « Introduction. Habiter les monuments », Fabre Daniel et Iuso Anna, *Les monuments sont habités*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 17-52.

Fournier Laurent Sébastien 2004, « Le patrimoine, un indicateur de modernité », *Ethnologie française*, 4, 717-724.

¹⁰ Sur la plasticité des pratiques et des valeurs des professionnels du patrimoine, voir Heinich 2009.

⁹ Voir également Dimitrijevic 2004 et Fournier 2004.

- Hartog François 2002, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, Paris.
- Heinich Nathalie 2009, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Hobsbawm Eric et Ranger Terence dir. 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Isnart Cyril 2009a, « Le chant des origines. Musique et frontière dans les Alpes », *Ethnologie française*, 3, 483-493.
- Isnart Cyril 2009b, « Patrimonialiser son culte. Activités rituelles et effets patrimoniaux dans une confrérie catholique des Alpes » in Berthold Etienne (dir.), *Patrimoine et sacralisation. Patrimonialisation du sacré*, Québec, Ed. Multimondes : 137-150.
- Isnart Cyril et Trubert Jean-François 2007, *Musique du col de Tende. Les archives de B. Lortat-Jacob 1967-1968*, Nice, Adem06+CD.
- Isnart Cyril et Rodrigues dos Santos José sous presse, « Le mestre et son cours. Figure et institution d'une transmission patrimoniale du chant dans le sud du Portugal », Actes du colloque international « Transmettre: quel(s) patrimoine(s)? Les défis du Patrimoine Culturel Immatériel », Université de Toulouse II Le Mirail, Toulouse, 16-18 juin 2009.
- Kirshenblatt-Gimblett Barbara 2004, « Intangible heritage as metacultural production », *Museum International*, 56 (1-2), 52-64.
- Lenclud Gérard 1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... » in *Terrain*, n°9, [En ligne], mis en ligne le 21 juillet 2005. URL : <http://terrain.revues.org/document3195.html>. Consulté le 13 juillet 2007.
- Morisset Lucie K. 2009, *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*, Montréal/Rennes, Presses Universitaires de Québec/Presses Universitaires de Rennes.
- Nazaré João Ranita da 1984, *Prolégomènes à l'ethnosociologie de la musique*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian.
- Pouillon Jean 1975, « Tradition. Transmission ou reconstruction » in *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspero, 155-173.
- Smith Laurajane 2006, *Uses of Heritage*, London, Routledge.
- Tornatore Jean-Louis 2006, « Les formes d'engagement dans l'activité patrimoniale. De quelques manières de s'accommoder au passé », in Vincent Meyer et Jacques Walter (dir.), *Formes de l'engagement et espace public*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 515-538.

Biographie

Dr. Maya Saïdani

est titulaire d'un doctorat en histoire de la musique et musicologie à Paris IV Sorbonne. Elle intègre l'enseignement supérieur en 2001 à l'Université Badji Mokhtar (Annaba), et en 2002 à l'ENS de Kouba, Alger où elle est maître de conférences. Elle y dirige un projet cnepru dont l'intitulé est 'La musique algérienne entre tradition et modernité'. Elle intègre en 2007 le CNRPAH où elle est maître de recherche, dans le cadre d'un projet de création d'un laboratoire d'anthropologie et musique. Elle y dirige en décembre 2009 la deuxième édition du colloque d'anthropologie et musique dans sa deuxième édition dont le thème est : « Le rôle de la poésie dans la préservation du patrimoine musical »

Elle participe à plusieurs colloques dont :

- Les seizième, dix-septième et vingtième congrès de la musique arabe*
- Le colloque international d'anthropologie et musique au CNRPAH*

Et publie :

- Un Ouvrage édité par le ministère de la culture : La musique du constantinois : Contexte, nature, transmission et définition, Alger, Mars 2006.*
- Quelques Articles parus à Amman (Jordanie) suite au seizième et au dix-septième congrès de la musique arabe (2007).*

Communication

Introduction :

Il est très difficile de retracer trait pour trait l'histoire du répertoire musical classique ou populaire dans le Maghreb, à fortiori celui de l'Algérie et pour cause : les documents sont rares.

Il est à supposer que c'est un 'mélange' de sensibilité musicale orientale, berbère et occidentale qui donnera naissance à cette musique dont le répertoire le plus connu et le plus étudié est nommé communément musique andalouse ou arabo-andalouse, ou classique maghrébin. Cependant, les appellations données à ce répertoire citadin, interprété avec les couleurs locales des villes du nord maghrébin, restent sujettes à caution.

Les influences diverses qu'aurait subi ou harmonieusement admis la musique algérienne au milieu de ce gigantesque ensemble qu'est l'Afrique et de façon plus réduite le Maghreb, avec ce qu'elle compte de couleurs et nuances à travers le territoire national, dépendent de l'histoire vécue par diverses régions, au gré des tumultes des guerres, des invasions, et déplacements de populations en quête de travail...L'arrivée successive des tribus arabes

après l'avènement de l'islam sera un événement marquant et une partie importante des textes du patrimoine musical est en langue arabe littéraire ou dialectale. La deuxième langue chantée de la musique algérienne est la langue berbère. Les régions concernées sont les montagnes de la Kabylie, des Chaouia, le Gourara, le Mzab, le Hoggar... Le territoire compte des sites et climats variés, allant des bords de la méditerranée au nord avec ses plaines fertiles, en passant par des chaînes montagneuses, les Hauts Plateaux pour s'enfoncer dans la partie la plus rude et la plus diversifiée et au combien majestueuse qu'est le Sahara algérien et qui compte 78 pour cent du territoire national. De ce fait les contraintes imposées par la rudesse ou la clémence ne sont pas sans influence sur les chants et les danses pratiqués par ses habitants.

Toutes ces musiques nous parviennent aujourd'hui dans des formes plus ou moins originelles parce qu'elles ont accompagné le vécu de la société algérienne dans ses moments collectifs, célébrations de mariage..., rites religieux... même lorsque les populations étaient sous domination coloniale.

En 1930, à l'occasion des festivités du centenaire de la prise du pays par la France, dans une tentative de réhabiliter le 'patrimoine indigène', seront organisés des concerts de musique locale. Les conséquences directes sont la disparition progressive des espaces musicaux et l'exclusion du musicien de son lieu de pratique traditionnelle ; s'ensuit la création des premières associations musicales à Alger.

Le premier répertoire à connaître un enseignement semi-traditionnel et dont nous débattons, est le répertoire dit arabo-andalou ; il sera pris ici comme cas d'étude pour l'élaboration d'une approche des enseignements des musiques traditionnelles à travers l'Algérie.

Il est à noter que parmi les critères d'excellence du maître, qui est nommé selon les régions *mcalam*, *shaykh*, *abishnu*..., pour ce qui relève de la transmission traditionnelle, la connaissance des textes poétiques est de la plus grande importance. Il se doit donc de compiler le plus grand nombre de vers que compte son répertoire ; on le dira alors *damghi*, *hafâdh*... Le texte poétique est de ce fait la trame incontournable pour bon nombre d'apprentissages musicaux. Le *mizân* ou rythme qui nourrit selon les répertoires, des liens plus ou moins étroits avec la métrique est l'autre élément important de l'apprentissage musical. Quant à l'apprentissage instrumental, lorsqu'il est intimement lié au texte, il ne peut s'accomplir qu'une fois les deux étapes précédentes surmontées.

À cette même période apparaissent les premières enquêtes de terrain et les écrits sur la musique algérienne. Les orchestres locaux vivent un bouleversement irréversible dû à l'entrée dans les orchestres traditionnels d'instruments occidentaux et orientaux. Une pulsion est donnée à la musique algérienne traditionnelle. Un vent de modernité depuis souffle sur les répertoires connus et moins connus si bien que les chants et les techniques de jeu instrumentales traditionnelles sont sans cesse remaniés dans cette course à la scène.

Il y eut à la suite de cet événement une émergence progressive des associations en général.

Leur organisation, schémas et processus décisionnels, correspondent à ce que la loi de 1901 avait défini pour des associations à but non lucratif.

Plus tard, une fois l'indépendance de l'Algérie acquise, les lignes générales de l'enseignement de la musique, lors d'un colloque national organisé en 1964, sont tracées de la manière suivante : « En dehors des conservatoires et des écoles algériennes destinées à enseigner cette musique, on fera appel à tous les moyens audiovisuels, tels que radio, télévision, bandes magnétiques, cinéma, disques, diapositives.

L'enseignement du solfège devrait être institué dès l'école primaire.

Et à un niveau supérieur, l'enseignement devrait être assuré dans des conservatoires ou établissements spécialisés, qui auraient pour mission de former également des maîtres. »¹

Visiblement, ces recommandations visent un enseignement de musique occidentale puisque la musique algérienne n'est pas écrite, cependant l'utilisation de l'audiovisuel reste un moyen efficace pour la préservation et l'enseignement des musiques de tradition orale et la formation des maîtres et à mon sens le point le plus important à débattre.

De toute évidence la transmission orale prévaut en Algérie, cela même lorsque l'enseignement est prodigué dans les associations, au conservatoire et même dans les universités. Cette transmission des musiques de l'oralité s'opère dans le temps.

Autrefois, le jeune apprenti en relation avec le savoir musical, après de longues heures d'écoute abordait progressivement le chant et/ou le jeu d'instruments. Ses capacités et sa volonté étaient déterminantes quant à la place qu'il occuperait dans l'orchestre et dans la communauté. Aujourd'hui, le temps alloué aux jeunes musiciens et à toute personne désireuse d'apprendre un répertoire donné est largement écourté, modernité oblige !

Face à des changements aussi notables de la vie sociale, l'on peut se poser la question suivante: **Quelle serait la stratégie la plus apte à promouvoir un enseignement de la musique algérienne adaptée aux contraintes et aux exigences du moment et qui viserait à terme une formation académique de celle-ci ?**

A ce jour, et depuis quelques décennies, de nombreux travaux se sont intéressés à la préservation des répertoires traditionnels de la musique algérienne, auxquels s'ajoutent quelques thèses de doctorat et de magistère soutenues ou en phase d'être soutenues et dont les thèmes quoique divers traitent essentiellement de la transmission, donc la préservation de la musique algérienne. A cet effet, les candidats ont mis en place des méthodes quant à l'enseignement des pratiques instrumentales de quelques instruments dont la *kwitrâ*, l'*imzâd* ou le *gambri*... Les techniques du chant ne sont pas en reste : une étude du rythme dans un but didactique a fait l'objet d'un C.D. interactif...

Des méthodes adaptées quant à la transmission de la musique sont donc en cours de réflexion. Qu'en est-il sur le terrain ?

Les difficultés que le patrimoine de la musique algérienne devra surmonter sont les suivantes :

- 1- Passer de l'évolution d'une tradition musicale en tant qu'élément constitutif d'une culture, à celle de son inscription en tant que processus régénérateur dans la modernité ;
- 2- Proposer des méthodes adaptées pour son enseignement et sa conservation

Je me propose dans ma communication de passer en revue globalement tout ce qui pourrait nous aider à répondre à notre problématique (écrits, enregistrements, transcriptions) et d'ouvrir le débat sur les recommandations qui seraient les plus adéquats. Nous mettrons à cet effet en exergue le rôle que quelques disciplines se devront de jouer dans l'élaboration d'un programme.

1- Colloque national sur la musique algérienne, El-Riath, 25-26-27 décembre 1964, Alger : imprimerie nationale algérienne, 80 p.

Plan de la communication

I - Etat des lieux et évaluation des acquis :

- I.1 Les écrits et les données de la recherche scientifique
- I.2 L'expérience vécue par les associations de musique dite arabo-andalouse
- I.3 Spécificités du paysage musical algérien et méthodologie possible à appliquer
- I.4 Les risques de déperdition et les tentatives passées de préservation

II - Gestion d'une transition vers un enseignement académique adapté au cas par cas :

- II.1 Valorisation des musiques traditionnelles et création de conditions d'une professionnalisation méritée
- II.2 Création de nouvelles associations sur la base de programmes établis
- II.3 Création d'un laboratoire de recherche et d'une banque de données

III - Eléments pratiques pour une démarche d'enseignement de la musique traditionnelle en Algérie

- III.1 Dépasser les insuffisances de l'expérience de l'enseignement portée par les associations
- III.2 Création de conditions d'échange entre chercheurs, pédagogues et musiciens traditionnels
- III.3 Former les formateurs et réglementer la profession

I. État des lieux et évaluation des acquis

I.1 Les écrits et données de la recherche scientifique

La musique algérienne compte de nombreux écrits et les premiers ont vu le jour à partir du dix-neuvième siècle. C'est au début de la colonisation française qu'est né l'intérêt des Européens pour la musique algérienne. Auparavant quelques esquisses en ont été faites en anglais et en danois par T. Shaw et G. Höst (1799)¹. L'habitude s'est établie dans les écrits sur la musique, qu'ils soient de l'ordre de l'anthologie ou d'ouvrage musicologique, de nommer musique « andalouse » algérienne le contenu du répertoire algérois ou *çan'a*, en faisant abstraction des différences et particularités des autres répertoires. Cependant, c'est à partir d'Alger que l'on a élaboré une stratégie pour sauvegarder et promouvoir ce patrimoine musical algérien.

Les premières enquêtes de terrain furent réalisées par Salvador Daniel Francisco (1831-1871), Alexandre Chrichtianowitsche (1835-1874), officier de la marine tsariste, séjournait à Alger en 1861 : il réalise de nombreuses transcriptions qui serviront à alimenter les compositions de Rimski-korsakov et de Borodini². Plus tard la liste sera complétée par des écrits aux propos mal appropriés³ concernant l'interprétation de la musique à Alger :

1 - C. POCHE, J. LAMBERT, (2000 : 135).

2 - C. POCHE, J. LAMBERT, (2000 : 135-142).

3 - SELIGMAN (1852-46): « Figurez-vous un gros poëlon de terre, dont le fond est remplacé par une peau de parchemin. Point de concert, point de danse, point de cérémonie où la *darbuka* ne remplisse un rôle actif. Tous les indigènes en jouent, mais il est rare qu'ils excellent, j'en ai vu un pourtant qui le maniait avec une grande habileté. [...] »

4 - P. FETIS (1845 : 155) « A l'exception de la *darbuka*, pour laquelle je professe une véritable affection, je dois convenir que chacun de ces instruments jouant séparément donne une musique fort désagréable ; mais quand on les fait tous mouvoir et que l'on y ajoute encore des espèces de chaudrons, des poëlons et tout ce qu'on a pu se procurer pour faire du bruit, c'est alors une rage, une frénésie, un entraînement irrésistible : on dirait des démons déchainés, un concert en enfer et sans chef d'orchestre. »

J. Rouanet, en 1905⁵, approfondit son intérêt pour la musique algérienne et se lie d'amitié avec de nombreuses figures de la musique algéroise dont Yafil (1877-1928) ; il publie une série de fascicules (vingt sept en tout) dont des extraits de *nûbât* et des pièces populaires algéroises transcrites en notation occidentale, et qu'il présente sous forme de cahier ;

Émile Dermenghem, en 1954, publie : *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard.

L. Balout et A. Sautin, en 1958, Le jeu de l'amzad in : *Annales de l'institut d'Études Orientales d'Alger* ;

Bella Bartok en 1960-1961, La musique populaire des arabes de Biskra et de ses environs, in *Annales de l'institut d'Études Orientales d'Alger*

Pierre Augier, en 1968, Quelques observations sur les échelles musicales des Touaregs de l'Ahaggar, in *Libyca XVI* ;

En 1971, Polyrythmie dans les musiques du Sahara, in *Libyca XIX*,

Mahieddine Bachetarzi, en 1977, Vieil Alger musical, in *Jeunesse en Action* ;

En 1968, *Mémoires*, Alger : SNED ;

Nadia Mecheri-Saâda,

En 1979, Chant traditionnel de femmes de Grande Kabylie, maîtrise, Paris Sorbonne

En 1881, Musique en Ahaggar, in *Bulletin du CRAPE* ;

En 1987, thèse de 3^{me} cycle, Paris X ;

Brahim Bahloul, en 1984, *L'art chorégraphique en Algérie*, Alger : OPU ;

En 1996, *La danse en Algérie*, Paris : l'Harmattan

Abdelhamid Benmoussa, en 1989, *L'aspect musical du chant bédouin « aiy ai » de l'Atlas algérien*, thèse 3^{me} cycle, Berlin, Université Humbolt ;

Comme l'on pourrait l'imaginer, la liste des travaux sur la musique algérienne est longue et se sont là quelques exemples énumérés à la hâte, qui touchent une partie importante du territoire national.

Une étape cruciale s'impose donc à nous, car comment allons-nous prétendre à un enseignement de la musique algérienne si au préalable nous ne l'avons pas définie et que nous n'en ayons pas fait une classification rigoureuse ?

I.2 L'expérience vécue par les associations de la musique dite arabo-andalouse

- Création et encouragement d'associations locales pour une transmission des répertoires traditionnels

Les associations ont commencé à se mettre en place à Alger avant la loi de 1901. Des témoignages attestent que, antérieurement à cette date, une association musicale existait.

5 - « La génération suivante composée de : Jules ROUANET pour l'Algérie et Alexis CHOTIN pour le Maroc, marque une nouvelle approche à la première moitié du vingtième siècle, et les idées de FRANCISCO S. D. ne seront pas reprises. » C. POCHÉ, J. LAMBERT, (2000 : 135-142).

La première association qui a énoncé le plus clairement un projet conservatoire de la musique était *al-Nahda*. Elle est née en décembre 1931 en voici le liminaire :

« Considérant que la décadence de l'art musical arabe constatée depuis de nombreuses années est aujourd'hui évidente et qu'elle s'accélère de jour en jour par l'influence de la musique européenne ;

Que jusqu'ici aucune tentative sérieuse n'a été faite pour sauver de l'oubli ou mettre à l'abri des déformations ce qui reste encore des richesses créées par les artistes d'autrefois ;

Décide de nommer une commission chargée d'étudier les moyens de constituer une société musicale musulmane, en s'inspirant des considérations ci-dessus, d'accomplir toutes les démarches légales indispensables à la constitution régulière de la future société, d'élaborer les statuts, de s'ériger en bureau provisoire et de convoquer les adhérents en assemblée générale pour discussion et approbation des statuts. »

Des maîtres connus ont alors ouvert les uns après les autres leurs associations et ont enseigné le répertoire arabo-andalou : le phénomène touchera le nord de l'Algérie et s'étend aujourd'hui, à une partie importante du territoire national. Des différences existent entre les interprétations de quelques pièces, mais elles ne sont relevées qu'occasionnellement lors de rencontres.

Depuis leur création pour l'apprentissage de la musique arabo-andalouse, ces écoles n'ont développé aucun programme pédagogique : calquant le mode traditionnelle de transmission elles continuent à transmettre un savoir élaboré à travers un procédé basé sur le mimétisme, l'élève reproduisant à l'identique le 'geste' du 'professeur'. Mais elles sont néanmoins la preuve que les mentalités peuvent changer puisque l'on imagine difficilement, aujourd'hui l'apprentissage du répertoire des *nûbât* autrement que dans les associations. Ce progrès quoique considérable ne suffit plus et le jeune élève se doit d'exiger plus.

L'apprentissage traditionnel nécessite de la patience celui dispensé dans les associations également-, et donc une disponibilité que notre siècle ne permet pas toujours.

La musique touarègue a récemment bénéficié de l'ouverture d'une association du nom de 'Sauver l'*imzad*' qui s'emploie à l'enseignement de la pratique instrumentale de l'instrument *imzad* représentatif de la tradition de ce répertoire. Cette initiative relève d'efforts consentis pour la sauvegarde d'un répertoire en déperdition. Quelques répertoires pourraient connaître ce même destin à condition que quelques responsables, artistes ou/et scientifiques s'emploient à la création d'association en vue de cela.

I.3 Spécificités du paysage musical algérien et méthodologie possible à appliquer

La diversité des genres et des formes va de pair avec l'étendue territoriale aux sites divers et variés. Ainsi l'Algérien de l'extrême Sud ne vit pas les mêmes contraintes climatiques, culturelles, ou autres, que l'habitant des Hauts Plateaux ou le citadin des bords de la Méditerranée, pour ne citer que ces cas.

Cette musique est le plus souvent monodique. Ce n'est pas une musique écrite, fixée dans des formes rigides et absolues. Cependant, elle a ses lois, ses règles et se transmet de génération en génération à travers la tradition orale. Nul doute qu'elle a subi, au cours de ces transitions, des modifications apportées par ses exécutants successifs, selon leur tempérament. C'est une musique qui laisse, à celui qui la cultive, une grande part d'interprétation personnelle.

La musique populaire rurale chante les légendes, les actes de bravoure, la résistance, l'exil et les événements marquants de la vie sociale. Les différentes régions d'Algérie ont donné naissance à des répertoires divers. Les chants mystiques se retrouvent dans tous ces répertoires, et le *madh* reste une appellation commune à travers l'Algérie et le Maghreb. Ces chants mystiques sont pratiqués dans les confréries et dans certaines annexes de mosquées.

À ce jour aucune étude englobant l'ensemble des chants du territoire national n'a été publiée :

la diversité des répertoires en est une des causes majeures (contours non délimités ; systèmes musicaux divers relatifs aux différentes régions ; méthodes d'approche plurielles ; etc.).

L'unique moyen qui nous permettrait d'aborder l'étude de la musique algérienne demeure la recherche à travers les enquêtes de terrain. Cette recherche nous permettrait entre autre, d'élaborer une classification de cette musique.

I.4 Les risques de déperdition et les tentatives passées de préservation

Autrefois, le musicien devenu référence dans sa communauté était nommé selon les régions *shaykh*, *shaykh la'mal*, *m'alam*, *abishnu*... Le titre dûment acquis et la reconnaissance par ses pairs péniblement méritée, il n'avait pas achevé sa mise à l'épreuve pour autant. C'était à la fois le garant de la tradition et son gardien dévoué, la source intarissable et le maître incontesté. Pour acquérir ne serait-ce qu'une bribe de ce savoir, la dévotion du jeune apprenti était le maître mot. De ce fait, la transmission des musiques de l'oralité s'opère avec le temps. C'est ainsi que le jeune apprenti en contact avec le savoir musical, après de longs mois voire, des années d'écoute, abordera progressivement le chant et/ou le jeu d'instruments ; ses capacités et sa volonté seront déterminants quant à la place qu'il occupera à son tour dans l'orchestre et dans la communauté. Par le passé, les critères d'une bonne écoute étaient déterminés par le fait que « la performance des uns est déterminée par la qualité d'écoute des autres, autrement dit par la circulation du savoir entre les uns et les autres. »⁶, car « Le mélomane connaît la musique presque autant que celui qui la fait. »⁷

De toute évidence, le mode traditionnel de transmission ne suffisant plus, la déperdition du patrimoine interpelle, déjà à la fin du dix-huitième siècle, quelques responsables de la communauté musulmane. Ainsi «le mufti *hanafite* d'Alger réunit les plus hautes personnalités des lettres et des arts et leur fait part de sa crainte de voir disparaître ce patrimoine précieux. Une des

6- Abdalmadjid MERDACI, De Constantine à Constantine, Un passage à la ville, in *le chant arabo-andalou*, sous la direction de Nadir MAROUF, Paris : L'harmattan, 1991, p.162.

7- Entretien du 3 Octobre 1999 à Constantine avec MERDACI.

causes majeures de ce fait pourrait être l'état d'**analphabétisme** auquel étaient soumises les populations. Le mufti recommanda aux maîtres de la psalmodie coranique d'introduire la musique arabo-andalouse d'Alger dans les annexes des mosquées, à la condition que les paroles en soient changées (...). Cette pratique fut généralisée aux mosquées *hanafites* de Médéa, de Blida et de Miliana. L'expérience fut tentée aussi par les confréries religieuses qui introduisirent des chants empruntés à la poésie populaire *malhûn...*»⁸ Cette technique nommée contre facture monodique fut tentée aussi dans les autres villes ; à Constantine, c'est dans la confrérie *'isâwâ* et *hançala* qu'un grand nombre de pièces furent conservées.

C'est ainsi que dans l'algérois cette tentative de sauvegarde a enrichi le patrimoine d'un nouveau genre : le *madh*.

Mais la transmission de nos musiques traditionnelles subira d'autres mutations qui ne joueront pas toujours en sa faveur.

- La première mutation s'opère pendant la période coloniale : les cafés chantants, théâtre et casinos fleurissent à Alger et dans les grandes villes. Les orchestres autochtones sont exhibés à des fins de couleur locale. M. BACHETARZI, ténor de la compagnie musicale El-Moutribia (société judéo-musulmane) eut du succès, tant auprès de la communauté autochtone que coloniale. La compagnie El-Moutribia jouera un rôle essentiel dans l'évolution de la musique algérienne. Elle représente un parcours révélateur des changements et aussi des déviations subies par *çan'a*. Ce qui entraîne, entre autre efforts :

- 1 - Une modification de l'espace et du rituel régissant le concert traditionnel ;
- 2 - L'introduction d'instruments nouveaux tels : le piano, le banjo, la mandoline ;
- 3 - L'affaiblissement du marché traditionnel de fabrication d'instruments traditionnelle et l'acquisition d'instruments importés.

El-Moutribia, notamment à travers la voix de BACHETARZI, associée à l'interprétation de la *çan'a* d'Alger la technique du *bel canto*, artificielle au regard de la tradition⁹. Ces airs nouveaux figurent depuis au registre de la chanson 'franco-arabe'¹⁰.

Comment s'inspirer de cette expérience pour construire un programme quant à l'enseignement des musiques traditionnelles en général ?

II Gestion d'une transition vers un enseignement académique adapté au cas par cas :

Ce constat étant fait, des orientations majeures s'imposent déjà et s'articulent à notre sens autour des points suivants :

8 - Ahmed et Mohamed El-habib HACHLEF. (2001-175)

9 - Les effets de la *Nahda* : Le programme religieux, culturel et intellectuel de la *Nahda* algérienne concerne étroitement les artistes musulmans sensibles au souffle rénovateur répandu par l'intelligentsia en contact avec le Moyen-Orient et le Proche-Orient, l'Egypte notamment dont les troupes sont invitées à se produire dans les années vingt. Les spectacles présentés par la troupe du comédien et ténor Azzedine (1922) et par celle du Naguib *al-Rihâni* (1932) font alterner la comédie avec des chants et des danses. Le public algérien écoute pour la première fois un récital de violon révélant la musique orientale moderne.

Le rayonnement intellectuel d'al-Azhar qui ne contrarie en rien le déploiement d'activités artistiques s'appropriant les modèles européens, s'apparente au contexte de l'Algérie réformatrice de ces années trente qui sous la tutelle des *'ulamâ*, encourage des formes d'arts de type 'universel'.

10 - Nadya BOUZAR-KASBADJI (1992 :87)

II.1 Valoriser les musiques traditionnelles et créer les conditions d'une professionnalisation méritée

Ces espaces de pratique musicale étaient souvent liés à l'identité musicale. Leur disparition a peu à peu hypothéqué l'avenir de nos répertoires traditionnels. La musique qui s'y pratiquait n'était pas un exercice obligé, rétribué, c'était un exercice de type quasi identitaire.

Ces musiciens étaient des mélomanes et non des professionnels. Notons qu'à une époque ancienne, il n'était pas gratifiant d'être musicien professionnel, ce statut étant le plus souvent associé au milieu interlope de la ville.

Des solutions existent et relèvent d'une décision concertée. Celle-ci viserait à :

- Valoriser les musiques traditionnelles et en promouvoir les artisans jusqu'à une professionnalisation ;
- **Affirmer le rôle du système éducatif dans la transmission, la préservation et le développement de la musique algérienne.** Octroyer à l'initiation à la musique traditionnelle une attention particulière.

II.2 Création de nouvelles associations sur la base de programmes établis

La musique arabo-andalouse pourrait se détacher peu à peu du statut associatif et tendre vers un statut d'école et à un enseignement académique. Cette démarche ne pourrait se faire sans parer aux lacunes déjà énumérées. Car en plus de la pratique instrumentale et du chant, des cours viendraient compléter cet apprentissage traditionnel (Etude des textes, approche historique, étude des instruments, solfège, ...)

Les répertoires encore méconnus marginalisés seraient pour le moment dans l'incapacité de suivre ce même rythme et des associations de proximité sont un point de départ intéressant à condition d'éviter ces mêmes lacunes.

L'établissement des programmes d'enseignement de ces répertoires ne peut se concrétiser qu'à court terme. Un suivi est nécessaire pour parfaire ces programmes afin d'atteindre le statut d'école.

II.3 création d'un laboratoire de recherche et d'une banque de données

La création d'un laboratoire de recherche est de la plus grande importance. En plus d'une plate-forme d'échange entre chercheurs, la banque de données permet la préservation des différentes musiques par le biais de l'enregistrement sonore et audiovisuel.

Répertorier, inventorier, faire une classification des répertoires de la musique algérienne est une démarche essentielle et objective. Cette démarche méthodologique est incontournable.

III. Eléments pratiques d'une démarche d'enseignement de la musique traditionnelle

III.1 Dépasser les insuffisances de la transmission portée par les associations

Rappelons que la tradition de l'enseignement de la musique traditionnelle est portée uniquement par des associations et des groupes informels ne

fonctionnant qu'en structures d'amateurs. Les faiblesses relevées sont :

- Bas niveau de connaissances théoriques de l'enseignant ;
- Méthodes d'enseignement caractérisées par l'archaïsme et le mimétisme ;
- Rétention du savoir ;
- Chant de textes sans recherche sur le sens des mots...

Si l'on ne peut demander aux musiciens de cumuler toutes ces connaissances liées à son art, en revanche il est normal d'attendre des instances étatiques qu'elles mobilisent des compétences pour que toute la littérature qui se rattache au répertoire musical soit l'objet d'étude sur le plan linguistique, syntaxique, rythmique... Ce travail qui devrait se faire dans l'urgence doit être entrepris par les universités et les centres de recherche.

III.2 *Créer les conditions d'échange entre chercheurs, pédagogues et musiciens traditionnels*

Est-il possible d'imaginer un échange entre ces trois 'métiers' ? Il semblerait que cela reste possible à condition que chacun sache définir correctement son périmètre d'action et sache respecter celui de l'autre dans l'intérêt de nos objectifs. Le sujet le plus houleux est celui de la transcription musicale où certains musiciens pensent même pouvoir, grâce à ce procédé, se passer des vieux maîtres. C'est au congrès du Caire en 1932 que fut posée pour la première fois la problématique de la transcription musicale. Il y eut polémique entre traditionalistes défenseurs de la tradition orale et modernistes militants pour la transcription des pièces de musiques traditionnelles algériennes en notes universelles.

La transcription certes n'était pas sans danger : à la peur de figer une interprétation au détriment d'autres s'ajoute le souci d'interpréter une musique dépourvue de 'vie'.

III.3 *Former les formateurs et régler la profession*

Ce premier point est de la plus grande importance, il concerne la formation des formateurs, question qu'il faudra résoudre, car il n'est pas pensable de confier cet enseignement à la légère. Cette inquiétude est d'autant plus grande et justifiée que l'on apprend que de nombreux maîtres ont disparu ou vivent dans l'ombre de leur art faute d'avoir reçu la reconnaissance qu'ils méritent et que d'autre part les musiciens qui investissent la scène n'ont rien à voir avec le patrimoine en question. L'on se posera alors deux questions qui me semblent essentielles :

- Quand est-on apte à enseigner une musique traditionnelle ?
- Qui délivre l'autorisation d'enseigner et sur la base de quels critères ?

Le second point concerne l'élève. Celui-ci doit dans un premier temps recevoir au minimum quelques enseignements en parallèle avec sa pratique instrumentale ;

- Explication des textes chantés ;
- Etude du rythme et de la structure mélodique par l'ensemble des élèves ;

- Apprentissage du jeu instrumental, base essentielle de cet enseignement ;
- Enseignement du solfège.

Ces propositions tentent aussi de parer aux failles déjà citées relatives à la transmission

Bibliographie :

Conclusion

Toutes les musiques du monde sont en perpétuelle évolution : ainsi dans le développement de la musique algérienne, un cap décisif a été franchi à Alger lors de la colonisation française. Des instruments de musique occidentaux ont fait leur apparition dans les orchestres de musique traditionnelle, et le chant des *nûbât* (sing. *nûba*) algéroises a fini par acquérir de nouvelles couleurs que l'on ne retrouve nulle part ailleurs.

Comme nous l'avons vu précédemment, le théâtre, par la venue de troupes étrangères et les tournées des troupes de M. Bachtarzi, a été un vecteur de la modernité. Bachtarzi fait partie des précurseurs du modernisme de la musique algérienne, portés par sa voix de ténor, les mélodies les plus traditionnelles prenant un petit air de musique occidentale.

L'évolution de la musique ne signifie assurément pas d'abandonner la tradition héritée de nombreuses générations. Se contenter de présenter la chanson traditionnelle dans le même style et avec les mêmes instruments reviendrait à la laisser stagner, la stériliser dans son état en repoussant tout progrès. Il est nécessaire de lui donner des couleurs actuelles et d'amorcer un renouveau compatible avec la renaissance que nous vivons aujourd'hui. La chanson populaire est directement marquée par les différents événements de la vie et se trouve influencée par l'environnement où évolue le peuple.

Comment allons-nous dans ce tumulte passer de l'évolution d'une tradition musicale en tant qu'élément constitutif d'une culture, à celle de son inscription en tant que processus régénérateur dans la modernité ? Pour cela, il nous faut déterminer les facteurs qui contribuent à la construction d'une tradition ; selon A. Aydoun, musicologue marocain, ils tiennent en trois points :

- 1-La continuité qui lie le présent au passé ;
- 2-La variation qui naît de l'impulsion créatrice de l'individu ou du groupe ;
- 3-La délectation par la communauté qui détermine la forme ou les formes sous lesquelles survit la musique traditionnelle... Les nouvelles créations (subissent) un remodelage de la communauté qui lui donne un caractère traditionnel...

Il existe de multiples moyens pour la conservation de la musique en Algérie : l'enregistrement des répertoires en déperdition est un moyen efficace qui peut parer à l'urgence.

Quant à l'enseignement, un pas a été franchi par les associations mais à ce jour aucune autre tentative n'a été mise en place. Il faut savoir que les efforts fournis pour l'enseignement de la musique traditionnelle en Algérie ne concerne que le répertoire des *nûbât*.

La préservation est un travail de très longue haleine qui nécessite le concours et l'engagement de tous, un combat que les traditionalistes n'ont jamais perdu de vue. L'enregistrement et la transcription sont des moyens efficaces mais insuffisants car aucune technologie ne peut remplacer le savoir-faire d'une musicienne ou d'un musicien.

Bibliographie

- Bahloul Brahim, *Les instruments de musique traditionnelle en Algérie*, ministère de la Culture, Alger : 2004, 41p.
- Bahloul Brahim, *L'art chorégraphique en Algérie*, Alger : O.P.U., 1984
- Bouzar Kasabdji Nadia, *L'Algérie musicale entre orient et occident (1920-1939), un événement : Le congrès du Caire*, in *Musique arabe, le congrès du Caire de 1932*, Le Caire : CEDEJ, 1992, p. 87-97.
- FETIS P., *La musique des arabes d'après les sources originales*, in *Revue Gazette musicale de Paris*, 1845.
- Hachelaf Ahmed et Mohamed Elhabib, *Anthologie de la musique arabe (1906-1960)*, Alger : ANEP, 2001, 346p.
- Lambert J et Poche C., *La musique du monde arabe et musulman*, bibliographie et discographie, Paris : Librairie orientaliste Paul Geuthner, 2000.
- Loopuyt Marc, *L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès*, in *Cahiers de Musique traditionnelles : 'De bouche à oreille'*, n° 1, 1988, p.39-45
- Mazouzi Bezza, *La musique algérienne et la question Raï*, Paris : La revue musicale, 1990, 198p.
- Merdaci Abdalmadjid, *De Constantine à Constantine, Un passage à la ville*, in *le chant arabo-andalou*, sous la direction de Nadir Marouf, Paris : L'harmattan, 1991
- Seligman Paul, *La musique à Alger*, in *Revue Gazette musicale de Paris*, 1852.
- Vigreux Philippe, *La Derbouka, Technique fondamentale et initiation aux rythmes arabes*, Aix-en-Provence : Edisud, 1985, 184 p.
- Zerouki Saad Eddine 'El-Andaloussi', *Nûba Raml al-mâyade l'Ecole d'Alger*, 1 CD audio + 1 CD interactif, Paris : *El-Ouns*, 2001.

Biographie

Mme Farida SELLAL

Dans les années 70, Farida Sellal débuta sa carrière comme ingénieur des télécommunications de la wilaya de Tamanrasset. Ensuite, comme Directrice de la wilaya des postes et télécommunications ; elle sillonna le Hoggar et le Sahara durant des années. Elle poursuivit, ensuite, une carrière universitaire et enseigna dans plusieurs universités du pays. Du monde de la recherche, elle passa au monde de l'expertise ; mais elle ne se retrouva nulle part ailleurs, que dans ce désert qui la passionne. En 2003, elle crée l'Association « Sauver l'imzad »... dont elle poursuit la maturation et la progression.

Communication

POURQUOI SAUVER L'IMZAD ?

C'est autour d'un feu de braise que se tint, dans ce vaste désert rocailleux du Hoggar, l'incontournable et non moins rituelle cérémonie des trois thés... L'heure était à la poésie, à la musique, presque à la méditation. L'espace désertique, en spectateur invétéré, rehaussait la beauté de ces bouquets qui surgissaient telles des traînées de feux d'artifice des mains savantes de Khawlen. Lentement, l'archet de son imzad se mit à vibrer au sacre d'une mélodie commandée par le divin. C'était une musique aux frissons d'éternité dérobés à un temps révolu.

C'était il y a plus de 30 ans. Comment oublier ?

En revenant sur mes pas des années plus tard, je retrouvai Khawlen debout telle une statue d'airain. Les effets du temps, s'ils n'ont pas réussi à altérer son port altier, ont toutefois laissé des stigmates révélateurs de la dure condition qui a été sa compagne. La lassitude du cœur et de l'esprit l'avait atteinte. En la revoyant, je ne pus m'empêcher de lui demander : « Et, ton imzad ? Tu n'en joues plus ? »

Elle baissa les yeux comme déroutée par ma question- ô combien pernicieuse ! Son regard s'empeint de dureté puis la tristesse envahit sa légendaire sérénité.

Situé dans l'Algérie profonde, l'Ahaggar est le vaste territoire appelé « le Pays des Hommes Bleus ». Ces derniers m'ont appris la science du silence. Puis, ils m'ont appris la parole.

Chez l'homme ou la femme touareg, le silence est parole alors cette parole silencieuse donne forme à un langage lourd de sens. En effet, lorsqu'il est silencieux, le langage targui est talentueux. Lorsqu'il est silencieux, il pénètre et envoûte. Lorsqu'il est parole, il berce l'âme et sculpte des vers. .

Tout est langage profond dans cette culture qui plonge ses racines dans le rituel et la mémoire. Fort heureusement, aucune législation ne peut intégrer l'artiste et la société. On ne forme pas un artiste. On naît artiste. Ainsi, l'art devient une religion, une participation aux forces de la vie, une manière d'exprimer fortement sa présence au monde tant réel qu'imaginaire...

Je compris le silence de Khawlen ! Sans son imzad, Khawlen n'était présente dans aucun de ces mondes...

Ayant vécue dans ma jeunesse le bonheur de cette culture qui gravite autour de cet instrument et tous les symboles qu'il engendre, je ne vous cache pas quelle fut ma peine..... La tragédie était là, sous mes yeux, il me fallait faire quelque chose et sans réfléchir je dis à Khawlen : « Si on crée une école, pourrais-tu former des jeunes filles, leur apprendre à fabriquer et jouer de l'imzad ? ».

Ses yeux embués de larmes, s'illuminèrent subitement d'une joie intense.

De ce pur hasard, naquit l'idée que seule la formation serait capable de préserver et maintenir l'art et la culture, pour, en fait, Sauver l'Imzad !

C'est dans ce sens que l'Association, « Sauver l'Imzad » fut créée en 2003 en faisant le serment de relever le défi ! L'idée a ému plus d'un ! Le premier fut l'Amenokal feu Hadj Moussa Akhamokh. Le Ministère de la Formation Professionnelle a mis à la disposition de l'Association deux salles de classe à l'Institut de la formation professionnelle de Tamanrasset, puis pris en charge le salaire de sept Maîtres et Maîtresses d'imzad. En effet, seule la formation des jeunes artistes pouvait sauver cet ancestral instrument de musique et pérenniser la culture locale.

132 jeunes filles ont répondu à notre appel, alors que nos moyens étaient limités. L'école a ouvert ses portes le 2 janvier 2004 avec 43 jeunes filles aptes à apprendre l'art de l'imzad. Les critères de sélection ont été basés sur la motivation et l'âge.

Beaucoup d'actions furent engagées ; l'imzad commençait à être connu en Algérie et dans beaucoup de pays. Le projet évolua et les premiers résultats firent leur apparition.

Avant d'aller avec vous plus loin dans notre histoire en vous exposant notre bilan après cinq années d'intenses activités bénévoles, je souhaiterais vous relater l'histoire que Maraval-Berthoin rapportait en 1954 dans le livre « Les voix du Hoggar » à propos des récits de Charles de Foucauld sur « la vie poétique de Dassine et de Moussa Ag Amestane ». Il nous dit, à propos de Tin Hinane, et de l'imzad :

« Tin Hinane qui était pauvre, puisque tous les trésors dormaient encore autour d'elle, a pris, pour composer son imzad, une courge que lui offrait la terre et un crin de cheval que lui offrait le cheval lui-même. Et c'est te rappeler, homme, que tu peux composer de belles choses avec peu de moyens ».

Comme ce message est lourd de sens ! C'est vrai, nous sommes partis avec des moyens tellement modestes, que notre cheminement n'aurait pu continuer sans le soutien de nos donateurs et des bénévoles qui nous ont aidés durant toutes ces années.

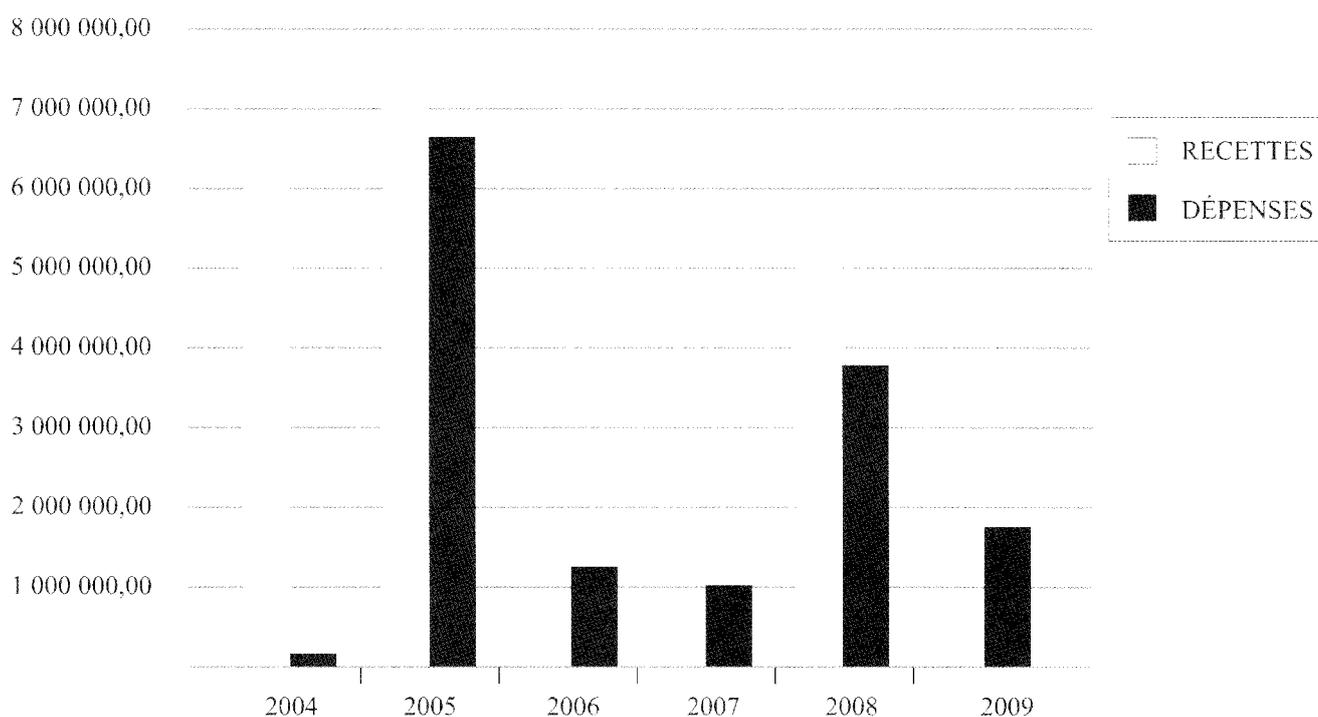
Je vous épargnerais l'énonciation fastidieuse d'un bilan comptable et me contenterai de vous présenter quelques chiffres vous présentant une vue globale qui conforte l'histoire de la courge et du crin de cheval que Moussa Ag Amestane racontait à Charles de Foucauld :

« ... tu peux composer de belles choses avec peu de moyens. »

SAUVER L'IMZAD PAR LES CHIFFRES

Banque Nationale de Kouba - Alger

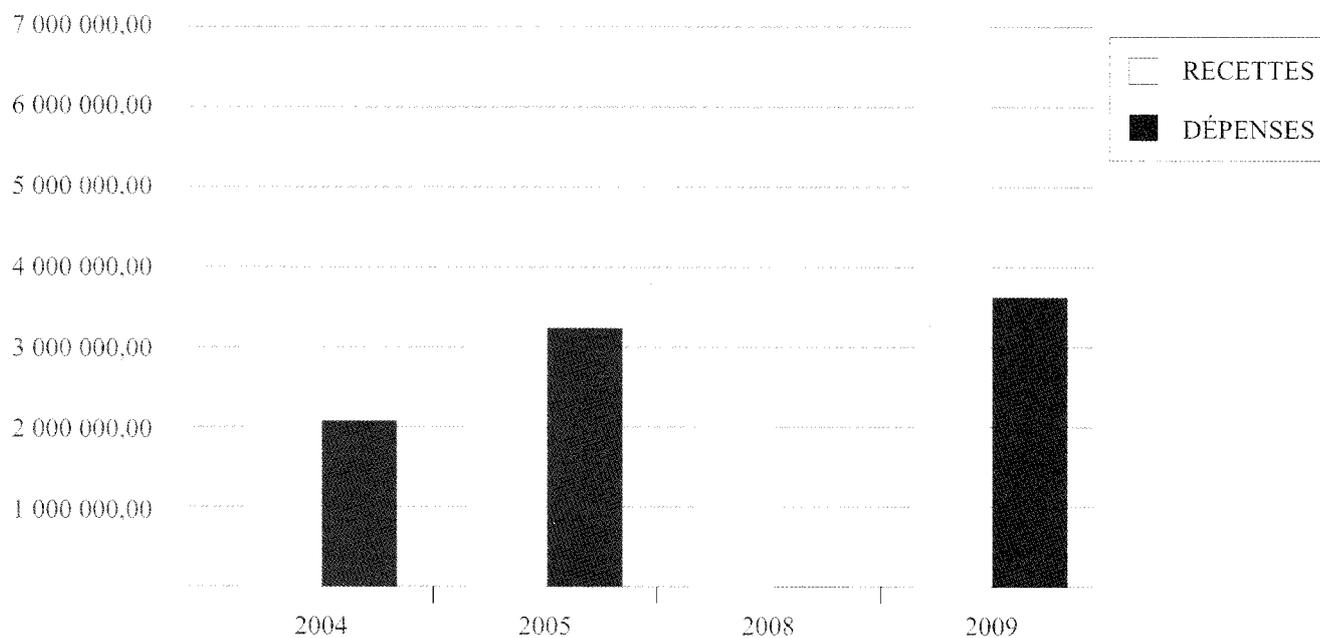
| ANNÉE | RECETTES | DÉPENSES |
|----------------------|----------------------|----------------------|
| 2004 | 6 770 000,00 | 150 410,00 |
| 2005 | 7 291 736,00 | 6 648 293,80 |
| 2006 | - | 1 243 045,30 |
| 2007 | - | 1 019 019,76 |
| 2008 | 5 350 500,00 | 3 799 839,29 |
| 2009 | - | 1 767 194,32 |
| Total général | 19 412 236,00 | 14 627 802,47 |



- Le compte principal de l'Association "Sauver l'Imzad" est domicilié à la BNA de Kouba.
- Toutes les recettes et dépenses sont effectuées par des versements ou des retraits par chèques.
- En 2005 l'organisation du 1^{er} colloque international d'imzad a occasionné une hausse dans les dépenses.
- En 2006, 2007 et 2009 il n'y a eu aucun apport de sponsor.
- En 2008 un travail a été fait pour sensibiliser des sponsors qui nous a permis d'enregistrer et de réaliser un double album de musique touarègue. La majorité des dépenses encourues par l'Association "Sauver l'Imzad" ont servi à assurer une indemnité aux maitresses et maîtres d'imzad ainsi que pour récompenser les élèves des 3 écoles d'imzad.

Banque Nationale de Tamanrasset

| ANNÉE | RECETTES | DÉPENSES |
|----------------------|---------------------|-------------------|
| 2004 | 300 500,00 | 205 075,50 |
| 2005 | 470 000,00 | 310 687,39 |
| 2008 | 250 000,00 | 526,50 |
| 2009 | 700 000,00 | 371 685,06 |
| Total général | 1 720 500,00 | 887 974,45 |



Le compte de la BNA de Tamanrasset est alimenté exclusivement par le compte principal domicilié à la BNA Kouba - Alger.

Le compte de Tamanrasset sert à couvrir les approvisionnements des écoles d'imzad en matières premières pour la fabrication d'imzad (Achat de calebasses, peau de chèvre, colorant etc...)

Répartition des dépenses totales 2004/2009

| DEPENSES TOTALES
2004/2009 | | Dinars |
|---|--|----------------------|
| Frais de banque | | 12 199,63 |
| Entretien & fournitures | | 18 750,00 |
| Assurances | | 92 061,84 |
| Site Web | | 184 717,00 |
| Achat matières premières (fabrication imzad, sacs touareg etc...) | | 240 500,00 |
| Transport (air Algérie) | | 1 557 701,26 |
| Communication et publication | | 2 037 053,51 |
| Achat terrain (Domaines de Tamanrasset) | | 2 187 040,00 |
| Hébergement, Restauration (colloque) | | 4 231 103,39 |
| Indemnités, bourses (élèves) | | 4 339 236,39 |
| Total | | 14 900 363,02 |

L'Association « Sauver l'Imzad » a pu engranger des apports en devises de donateurs bénévoles :

● Recettes en Euros

| Recettes (2004/2009) | Euros € |
|-----------------------------|----------------|
| Recette colloque | 615,00 |
| Versement Mme. F. SELLAL | 653,75 |
| Produits de placements DAT | 1.252,47 |
| Fondation Duran Farel | 1.490,00 |
| Fondation Heinrich Barth | 3.000,00 |
| SHIBUYA MEIJIDORI Japon | 5.201,70 |
| JUTTA VOGEL | 7.000,00 |
| SUEZ | 10.000,00 |
| UNESCO | 15.720,00 |
| Total Algérie | 30.000,00 |

● Dépenses en Euros

| Dépenses totales (2004/2009) | Euros € |
|--|------------------|
| Impôt IRG sur intérêts | 31,51 |
| Site Web | 208,75 |
| Indemnités artistes (1 ^{er} colloque international) | 2.500,00 |
| Transport (Air Algérie) | 3.770,00 |
| Enregistrement production double album audio | 7.800,00 |
| TOTAL | 14.310,26 |

Ces moyens ont permis à l'Association de bien fonctionner, de se développer, et d'assurer la pérennité de cette activité.

Fonctionnement de l'Association « Sauver l'Imzad ».

- Trois écoles d'imzad ont été créées à Ideless, Tintarabine et Tamanrasset.
- L'école de Tamanrasset a fonctionné avec 10 maîtresses et maîtres d'imzad. Parmi ces formateurs, 07 ont été pris en charge, en tant que contractuels, par l'Institut de la formation professionnelle et les 03 autres par l'Association, sur ses fonds propres.
- Suite à leur formation plusieurs élèves ont créé leur groupe d'imzad, c'est ainsi que quatre associations activent à Tamanrasset, ce qui assure une source de revenu à ces élèves devenues autonomes.
- En 2008 toutes les élèves ont été placées dans le cadre de l'emploi des jeunes et percevaient une indemnité mensuelle.
- L'école d'Ideless a fonctionné de 2005 à 2009, avec 02 maîtresses d'imzad qui ont assuré la formation de 30 élèves artistes à Ideless, entièrement prises en charge par l'Association
- L'école de Tintarabine a fonctionné de 2006 à 2008, grâce à Chtima Bouzid qui a formé 35 élèves et a été prise en charge par l'Association. En septembre 2008 Chtima Bouzid a créé sa propre école d'imzad.
- Deux jeunes élèves de Chtima, deux virtuoses de l'imzad ont repris l'école de Tintarabine avec 10 élèves inscrites en formation.
- L'Association a toujours privilégié le dialogue et la concertation. Ainsi, les décisions sont toujours prises collégalement au cours d'Assemblées Générales tenues régulièrement et sanctionnées par des P.V. de réunions signés et approuvés par l'ensemble des membres actifs.
- L'Association a certes connu une instabilité relative au niveau de son bureau, mais l'effectif croissant des maîtresses et maîtres désirant transmettre leur savoir-faire fut un facteur encourageant en dépit du nombre d'élèves qui décroît d'année en année. Les jeunes sont, en effet, plus attirées par la facilité et la recherche d'emplois rémunérés que par le désir d'apprendre.
- D'une manière générale l'effet d'émulation a été donc bénéfique. L'association porte en elle le sentiment d'avoir réussie sa mission première - sauver l'imzad -

Que dire de cette expérience, somme toute limitée dans le temps ?

Les résultats sont là :

- 120 jeunes élèves formées ont pu atteindre un niveau leur permettant de composer de nouveaux airs. Parmi eux, quatre virtuoses sont à même de prétendre à une renommée internationale.
- 4 poètes et 15 formatrices recensées dont 4 joueuses d'imzad, 04 artisanes pour la fabrication de l'instrument, 03 formatrices de Tindi, 03 de chants et 01 joueur de Tazamart, tous encadrés et pris en charge.
- Réalisation d'une grande opération de recensement, de transcription, et d'enregistrement du patrimoine de chants et de musique d'Imzad. Etc...

Ceci a permis de créer un fort courant d'émulation et de développement de l'imzad, méconnu il y a à peine quelques années.

Le blé a été semé. Il a germé. Il a bien donné, mais beaucoup reste à faire.

Dar El-Imzad permettra, sans nul doute de rendre irréversible la préservation et le développement de cette culture chère à nos yeux.

En Algérie et à l'étranger, grâce à la participation aux manifestations culturelles ainsi qu'à des colloques internationaux organisés par l'Association, l'imzad fait partie dorénavant du patrimoine culturel national. Beaucoup ont commencé à l'apprécier et à mieux connaître la profondeur poétique et culturelle de cet art ancestral.

La relève est assurée, le flambeau est repris. Les filles et les fils du Hoggar doivent maintenant porter l'association pour en assurer la pérennité. Ils en ont la capacité et les aptitudes.

Le serment donné à Hadj Moussa Akhamokh a été tenu et respecté et pour revenir à « Tin Hinane qui était pauvre, puisque tous les trésors dormaient autour d'elle... » Ces trésors ne sont-ils pas l'art de cette culture ?

En nous rappelant les élèves de la première promotion d'imzad qui aujourd'hui en ont fait leur gagne-pain... N'est-ce pas là le meilleur outil de lutte contre la pauvreté ?

Les chiffres de « Sauver l'Imzad » montrent combien cette phrase est lourde de sens car elle nous confirme que « ... Tu peux composer de belles choses avec peu de moyens. » !

Je vous remercie de votre attention.



RECOMMENDATIONS

RECOMMANDATIONS

À l'issue de la Rencontre internationale d'Imzad tenue à Tamanrasset du 14 au 16 janvier 2010, les conférenciers et invités ont formulé des propositions articulées selon trois axes. Le premier est d'ordre général, le deuxième est technique et scientifique, et le troisième, plus global, esquisse une stratégie orientée vers l'action pratique.

I. SUR UN PLAN GÉNÉRAL

Il est recommandé de :

1. Soutenir et renforcer l'action de l'Association « Sauver l'Imzad » par un accompagnement permanent des pouvoirs publics, des acteurs du secteur privé, et de tous les intervenants potentiels ;
2. Intensifier la collecte de l'ensemble des savoirs et savoir-faire liés à l'imzad, instrument-culte qui est au cœur de la culture touarègue ;
3. Renforcer l'action individuelle et collective de prise de conscience et de mobilisation pour l'action immédiate sur le terrain ;
4. Prévenir la dissociation du patrimoine matériel (forme physique/corps) de son environnement socioculturel et spirituel (fonds spirituel/âme) ;
5. Accélérer la promotion de la femme touarègue, acteur principal de la transmission de la culture liée à l'Imzad.

II. SUR UN PLAN TECHNIQUE ET SCIENTIFIQUE

Il est recommandé de :

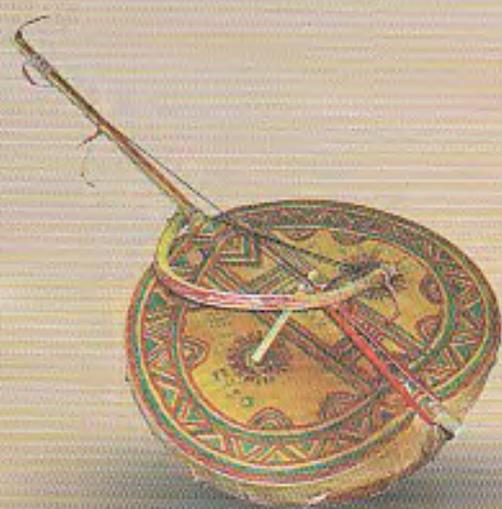
1. Prendre en compte les aspects pédagogique et didactique de l'accès des enfants à la culture liée à l'Imzad, aussi bien par l'édition et la diffusion d'ouvrages pour la jeunesse que par l'introduction d'éléments de culture touarègue dans les programmes scolaires ;
2. Favoriser et encourager les recherches ethnographiques sociales, anthropologiques, ethnomusicologiques, culturelles, musicologiques... à caractère comparatistes (transrégionales, instrumentales, morphologiques, transculturelles) à la fois longitudinales et transversales, lesquelles doivent être accomplies dans des conditions de pluridisciplinarité ou de transdisciplinarité.
3. Intensifier, approfondir et élargir les études et investigations ethno-linguistiques et sémantiques relatives aux appellations et/ou désignations d'origine superposables à leurs significations respectives réelles et aux multiples nuances spécifiques culturelles qu'elles véhiculent.
4. Accorder une attention particulière aux problèmes de traduction et de transcription des vocables et expressions faisant partie intégrante de la pratique de l'Imzad en tant que savoir et savoir faire liant la réalité du terrain à la théorisation scientifique.

5. Entreprendre et poursuivre les opérations systématiques d'enregistrement et de conservation des informations recueillies ou à collecter en permettant le partage du savoir par un processus d'accès et de diffusion réel, en instituant une banque de données regroupant l'ensemble des travaux de recherches publiées et capitalisées.
6. Prendre en charge les préoccupations relatives au problème des droits de propriété et/ou d'auteurs en levant les obstacles liés à l'édition et à la diffusion des documents enregistrés ou imprimés sous les différentes formes sonores, audio-visuelles ou multimédia.
7. Faire valoir et prévaloir l'analyse critique de l'action entreprise et menée dans le cadre de la préservation et de la protection de l'Imzad en tant qu'instrument et porteur de culture profonde au sein d'un environnement social, par une évaluation constante des réalisations concrètes matérialisées par les résultats enregistrés au niveau du terrain, et ce, depuis la projection des objectifs du plan initial jusqu'à la réalité d'aujourd'hui.
8. Intégrer dans la recherche l'étude de l'impact des nouvelles technologies de communication (téléphone portable, Internet...) sur le patrimoine immatériel lié à l'imzad, et de ses conséquences ;
9. Mettre en place, en coopération avec l'Université de Tamanrasset, une cellule de suivi pour recenser les réalisations, et suivre en permanence l'évolution des travaux sur la culture touarègue et sur sa place dans la culture algérienne ;
10. Concentrer les efforts sur la sensibilisation du public par un usage plus intensif des mass-média, en privilégiant la participation de la radio locale et régionale de l'Ahaggar.

III. SUR UN PLAN DE STRATÉGIE GÉNÉRALE

Il est recommandé de :

1. Encourager la promotion de la femme touarègue, compte tenu de son rôle dans la transmission de la culture ancestrale liée à l'Imzad ;
2. Faire de Dar El- Imzad un point de rencontre, un lieu d'expression privilégié au service de la culture touarègue, et un espace d'échange avec toutes les cultures ayant en commun l'Imzad, afin de mettre à la disposition des poètes, musiciens, enseignants et chercheurs un maximum de moyens pour défendre la cause du rayonnement de l'Imzad ;
3. 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 ;
4. Il est enfin souhaité que soient programmées, à l'occasion des prochaines manifestations organisées par Sauver l'Imzad, des cérémonies de commémoration pour rendre hommage à celles et ceux qui nous ont quittés et qui, par le passé, ont assuré la pérennité de la culture touarègue. A cet hommage devront être associés les animateurs qui, actuellement, se consacrent inlassablement à la réhabilitation de ce fabuleux patrimoine culturel, et particulièrement Madame Farida Sellal, présidente-fondatrice de l'Association " Sauver l'Imzad".



*“ l’Imzad est aux touareg
ce que l’âme est au corps ”*

