



ASSOCIATION
" SAUVER L'IMZAD "



1^{er} Colloque International sur l'imzad

Recueil de communications

Tamanrasset, 31 mars - 3 avril 2005

*L'imzad est avec Tenkora
ce que l'âme est au corps**





Récueil de communications



Recueil de communications

Tamanrasset, du 31 mars au 03 avril 2005



Association "Sauver l'Imzad"

Préface

Contes et rites, chants et danses bercés par la musique d'instruments de facture locale, combien de ces traditions sont menacées d'oublie ! L'Imzad, ce violon monocorde que le père Charles de Foucauld qualifiait d'"instrument de musique favori, noble, élégant par excellence" fait partie de l'une de ces traditions "qui a toutes les préférences". Il est l'instrument que l'on "chante dans les vers, après lequel on soupire quand on est loin du pays, dont il est comme un symbole et dont il rappelle toutes les douceurs". Il est de ceux dont on joue pour honorer ses hôtes.

Symbole de l'hospitalité propre à sa terre de naissance, l'Imzad est l'âme de la culture touareg et le socle de son identité. Il est le témoignage d'un savoir-faire artisanal et ancestral qui se transmet de mère en fille depuis des générations. Son jeu subtil, intimement mêlé aux paroles poétiques des récits et des chants, crée un espace de rencontre festive, un lien patrimonial entre chaque membre de la communauté. Que Madame Farida Sellal ainsi que les membres de son association "Sauver l'Imzad" soient chaleureusement remerciés : grâce à leurs actions menées sur le terrain, cet instrument traditionnel représentatif de l'identité touareg est sauvegardé, valorisé et, à travers lui, l'ensemble de la culture du peuple des sables.

L'UNESCO est très attachée à ce que cette forme de patrimoine culturel, dit "immatériel", perdure de génération en génération tout en se nourrissant de l'imaginaire du temps présent. C'est à ce patrimoine ô combien vivant que la communauté internationale, par la voix de notre organisation, a voulu rendre hommage en adoptant le 17 octobre 2003 un instrument normatif international, la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Entrée en vigueur le 20 avril 2006, cette convention compte déjà à ce jour 60 États Parties. L'Algérie fût le premier d'entre eux, en y adhérant dès mars 2004. C'est l'Algérie encore, en Alger la blanche, qui accueillera la première réunion de son comité.

De manière à sensibiliser la communauté internationale, les décideurs politiques mais aussi l'opinion publique, à l'importance de ce patrimoine dans la préservation de la diversité culturelle, l'UNESCO a proclamé par trois fois, en 2001, 2003 et 2005, 90 formes d'expressions et espaces culturels, représentatifs de 70 pays, considérés comme des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité.

Comme le rappelle la convention de 2003, ces pratiques patrimoniales sont souvent fragiles, "les processus de mondialisation et de transformation sociale "faisant" peser (sur elles) de graves menaces de dégradations, de disparition et de destruction". C'est pourquoi il faut se réjouir des actions de sauvegarde menées par les gouvernements mais aussi par les communautés locales ou certains particuliers généreux.





L'éducation des plus jeunes, la transmission de génération en génération, la sensibilisation de tous à la richesse de ce patrimoine sont des conditions essentielles à sa sauvegarde. La publication de ce recueil de communications sur cet exemple de "richesse" immatérielle que sont l'Imzad et la tradition musicale qu'il véhicule, tout comme la création d'une école à Tamanrasset où de jeunes musiciennes de la promotion "Dassine" y sont formées par les plus anciennes, dernières détentrices de cet art, participent de cet engagement collectif.

À travers la promotion de l'Imzad, il nous faut saluer également les efforts déployés par l'association en faveur de la réinsertion sociale de la femme touareg, du développement durable du Grand Sud algérien et, plus largement, de la réduction de la pauvreté en ces terres arides ou semi-arides. Une attention toute particulière doit en effet continuer d'être apportée à leurs populations, qui figurent parmi les plus démunies, et à leur patrimoine vivant, encore trop méconnu, menacé de disparition, et pourtant si indispensable à cet autre patrimoine de l'humanité qu'est la diversité culturelle.

Je forme le vœu que les actions qui seront menées en cette année 2006, "Année internationale des déserts et de la désertification", comme l'ont décidé les Nations Unies, et dont le Ministre de l'Environnement, M. Chérif Rahmani, est porte-parole honoraire, participeront également de cet hommage qu'il convient de rendre au peuple touareg, en contribuant à sauvegarder son patrimoine immatériel et à pérenniser sa mémoire, sa culture et son identité.

Koïchiro Matsuura
Directeur général de l'UNESCO

Sommaire

Séance d'ouverture

| | |
|--|----|
| Mme. Farida Sellal , Présidente de l'Association | 10 |
| M. Djari , Wali de Tamanrasset | 13 |
| Madame La Ministre Khalida Toumi Allocution présentée par M. BETROUNI | 14 |

Premier jour

| | |
|--|----|
| M. Hervé BARRE Le Sahara des cultures et des peuples | 15 |
| M. Boudjemâa HAICHOIR Jeux d'imzad, expression de l'âme targuic | 21 |
| M. Marceau GAST Sauver l'imzad et son contexte en pays touareg | 26 |
| M. Ernst LICHTENHAHN La représentation de l'espace dans la musique d'anzad | 28 |
| M. Nadir MAROUF Didactique de l'enseignement des musiques traditionnelles : <i>vertus et limites de l'oralité. Contribution à l'étude du système musical de la çan'a algérienne</i> | 32 |

Deuxième jour

| | |
|--|----|
| M. François BOREL L'anzad de l'Azawagh et l'anzad de la région d'In Gall-Agadez (Niger) : Différences dans la construction et les styles de jeu. | 44 |
| M. Mahaman GARBA Fonctions socio ethnique de la vièle monocorde au Niger | 48 |
| Mme Edda BRANDES Les caractéristiques d'imzad dans la tradition : instrument, jeu, repertoire. Menacé ou enrichi par le Moderne ? | 72 |
| M. Fethi SALAH L'Imzad : Quelques aspects acoustiques de son timbre | 78 |
| Mme. Faïza SEDDIK ARKAM La fonction magico-religieuse et thérapeutique de la musique chez les touareg de l'Ahaggar | 84 |

Troisième jour

| | |
|--|-----|
| Mme Assia BEJAOU La sauvegarde de l'imzad dans le cadre de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel | 101 |
| M. Pierre AUGIER L'imzad et le musicologue : perspectives d'avenir pour une tradition musicale séculaire | 107 |
| M. Rachid KORAICHI Présentation du projet de Dar El-Imzad | 116 |
| M. Hamid CERBAH Dar El-Imzad, l'Ahah et la prévention contre le SIDA | 121 |
| Recommandations | 124 |

Ouverture du Colloque

Mme. Farida SELLAL, Présidente de l'Association "Sauvez l'Imzad"

Biographie

Mme. Farida SELLAL

Farida Sellal, ingénieur en transmission, a longuement exercé dans le sud algérien en qualité de responsable des postes et télécommunications.

Cette fonction a soulevé en elle, cet amour des paysages sahraouis et lui a aussi permis de tisser un grand réseau de communications entre les habitants du grand Hoggar.

Universitaire, maître assistante en micro électronique puis Experte nationale et internationale en gestion et mise à niveau des entreprises, elle se met au service de l'art, de la culture et notamment la peinture, l'écriture et la photographie.

Elle organise et participe à plusieurs manifestations culturelles en Algérie et ailleurs et édite plusieurs ouvrages et albums photographiques dont "FARES"(ENAG), "silence"(CASBAH édition) et un autre en cours de réalisation.

En l'an 2005, elle crée l'association "Sauver l'Imzad" et se consacre à la protection du patrimoine culturel immatériel.

Communication

Mesdames, Messieurs, Monsieur le Wali de Tamanrasset, Monsieur le Sénateur Hadj Moussa Akhamok, Président d'Honneur de l'ASI, Messieurs les Sénateurs, Messieurs les Députés, Honorables invités,
Honorable assistance et chers amis,

C'est un immense privilège et un honneur de vous recevoir parmi nous à Tamanrasset. Je vous remercie au nom de tous les membres de l'Association et des sympathisants de l'imzad. L'imzad nous réunit aujourd'hui, en toute convivialité, à Tamanrasset capitale de l'Ahaggar, giron de l'histoire des touareg et du Sahara.

C'est vrai que le Sahara, cet océan de pierres et de sable, est une immense légende qu'on ne dissipera pas de sitôt. Je ne peux donc m'empêcher, aujourd'hui de penser à celles qui allaient marquer l'histoire de la vie de la descendance targuie : Tin Hinan et Takama.

C'est aussi un hommage appuyé que nous rendons aujourd'hui aux mères fondatrices de la culture targuie ainsi qu'à la belle Dassine autour de qui a gravité la vie poétique du Hoggar.

C'est aussi la consécration de 30 ans de recherche. Non pas une recherche scientifique ou fondamentale, mais essentiellement d'une recherche beaucoup plus profonde... celle de moi-même ! Hier encore, une charmante journaliste de la radio locale me posait la question : « Comment vous est venue l'idée de créer une association à Tamanrasset ? Et pourquoi l'imzad ? ». Comment répondre à cette question ? On ne trouve jamais de réponse aux choses naturelles, n'est-ce pas ? Ce que je sais, ce que je sens, c'est un sentiment de bonheur, celui de retrouver quelque part... ici, les paroles d'une mère... Des paroles qui sacralisent ma mémoire, des paroles qui font palpiter mes veines pour faire vibrer mon cœur... Ce qu'il me

reste de ma mère, plus vivantes que jamais, ce sont des paroles. Ces paroles qui résonnent encore, dans le silence de son absence. « ...ton paradis est sur la terre de ton pays... » me disait-elle...

Au fil du temps, j'ai compris le sens de ces paroles.

Que de fois, je me suis réfugiée dans mon désert.

D'El-Oued à Bechar, de Ghardaïa à In-Guezzam, de Djanet à Tamanrasset que de désert, que de silence ...

Et pourtant, dans le silence de son absence, dans ce désert, c'est là que j'ai retrouvé la profondeur de notre mère : celle qui ne m'a jamais quittée !

Oui, tout au fond de ce désert, celui que chacun porte en soi, Camus n'écrivait-il pas que : « Les déserts sont aussi le royaume de la vertu unique, celle qui existe par elle-même et sans aucune autre vertu n'existe, la volonté d'être ».

Plus que ma volonté d'être... J'ai trouvé MARAISON D'ÊTRE !

Le Clézio, disait aussi que le désert est LUMIÈRE...

C'est vrai, dans ce désert, existe des perles de lumière !

Des perles de lumière... Dans les yeux de ces vieilles femmes, dans l'air d'une strophe de poème qui finit languissante dans le souffle de nos poètes et de tant d'autres qui s'éteignent à bout de souffle au cœur de ces traditions orales.

C'est dans le silence de la nuit que la complainte lumineuse de l'imzad répond à l'appel assourdissant de notre devoir de conscience, d'amour et de paix retrouvée... Plus présente que jamais.

La paix n'est-elle pas espoir et bonheur ! Le paradis est donc là !

Le paradis est donc dans notre mémoire ! En fait, c'est celle de l'humanité !

Notre président d'honneur l'Aménokal du Hoggar El-Haj Moussa Akhamouk qui n'a pu honorer de sa présence cette cérémonie pour raison santé, ma chargé et a beaucoup insisté pour vous transmettre ses meilleures salutations; Il vous remercie chaleureusement pour les efforts que vous déployez pour sauvegarde et le développement de la culture touarègue et particulièrement l'imzad.

Je ne terminerai pas sans remercier notre Ministre de la culture pour son soutien, et de faire part de notre profonde gratitude à Monsieur le Wali et les autorités locales,

Je ne terminerai pas sans saluer fortement TOUS nos Sponsors qui ont porté à bout de bras ce Colloque et qui vont certainement poursuivre leur œuvre de bienfaisance afin de redonner à l'imzad et à toute la culture qui gravite autour l'ère du renouveau avec de nouvelles perspectives qui s'inscrit dans une réelle démarche de développement durable.

Je ne manque pas de remercier également tous les organisateurs, membres actifs de l'Association, tous les amis qui ont assuré la mise en place de ce colloque, de Paris à Tamanrasset en passant par Alger, Oran et Annaba...

MERCI à TOUS et bravo pour votre travail ! Tous vos encouragements et particulièrement celui de notre défunte artiste Aïcha Haddad, sont un stimulant profond et un gage de pérennité. Aïcha Haddad, une femme artiste peintre au grand courage nous a hélas quitté, que Dieu ait son âme !

Merci, mille fois merci également à l'Unesco qui a cru à ce projet et nous a soutenu dès son lancement.

C'est pourquoi, nous lançons un appel à Madame la Ministre de la Culture et à l'Unesco pour classer l'imzad en tant que patrimoine culturel mondial et nous soutenir dans le projet « DAR EL-IMZAD ». C'est dans ce projet que nous allons nous engager avec foi et abnégation pour préserver et développer l'imzad !

Permettez moi, chers amis, d'inviter monsieur le Wali de Tamanrasset à bien vouloir procéder à l'ouverture officielle de ce colloque international sur l'imzad.

Je vous remercie pour votre aimable attention.

Allocution d'ouverture officielle

M. Messaoud DJARI, Wali de la Wilaya de Tamanrasset

Mme. Farida Sellal, présidente de l'Association "Sauver l'Imzad", Excellences, Mesdames et Messieurs, Chers invités.

Tout d'abord permettez moi de vous souhaiter à toutes et à tous la bienvenue dans la capitale du Hoggar, Tamanrasset. Mes remerciements et mes encouragements vont à la présidente de l'Association et aux experts nationaux et étrangers qui s'intéressent d'une manière particulière à la sauvegarde et au développement de cette importante composante de la culture sahraoui qui est l'imzad.

L'Association "Sauver l'Imzad" en un de laps de temps, a pu faire connaître cet art ancestral et mis les bases de sa préservation et son développement avec la création d'une école de formation des jeunes artistes locales et le lancement d'un projet de réalisation de Dar El-Imzad qui sera un haut lieu de rayonnement de la culture locale et régionale.

Le sujet que vous abordez est très important mais le haut niveau des participants à cette rencontre internationale va certainement atteindre l'objectif fixé par l'Association "Sauvez l'Imzad", à savoir faire mieux connaître et sauvegarder ce lieu culturel immatériel qui appartient à l'humanité.

L'imzad est un des bijoux culturels du Hoggar, ce musée à l'air libre qu'on doit préserver. Il a connu des grands noms comme Tin-Hinan, Charles de Foucauld etc... Le targui a de tout temps aimé et développé ce que est beau et l'imzad en fait partie. Il nous faut donc tout faire pour le sauvegarder et le pérenniser.

Encore une fois, permettez moi de saluer la tenue de cette rencontre internationale sur l'imzad de vous renouveler mes chaleureuses félicitations à la présidente de l'Association et aux organisateurs.

J'espère que cette action se poursuivra dans le temps.

Je souhaite pleins succès à vos travaux et je déclare solennellement ouverte cette rencontre internationale sur l'imzad.

Merci.

Message de Madame Khalida Toumi, Ministre de la Culture

Représentée au colloque par M. Betrouni Mourad
Directeur du Patrimoine au ministère de la Culture

Madame la Présidente de l'association "Sauver l'Imzad",

Mesdames et Messieurs,

Honorable assistance.

Le Ministère de la Culture se félicite de la tenue, sur cette terre hospitalière de l'Office du Parc National de l'Ahaggar, d'un colloque international sur l'Imzad, genre musical et littéraire qui nous est cher et qu'il convient de sauvegarder, d'étudier et de promouvoir.

Les spécialistes décriront mieux que moi l'importance réelle et symbolique de cet instrument, fabriqué uniquement par les femmes, et de ce genre littéraire interprété uniquement par les femmes.

L'Algérie, qui a adhéré en février 2004 à la convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine immatériel encourage toutes les initiatives visant à la conservation, la protection et la valorisation de l'immense patrimoine immatériel de notre pays.

L'Imzad, comme le chaâbi, l'andalou, le Ay Ay de l'Atlas Saharien, fait partie des genres du patrimoine immatériel national qui font l'objet d'une attention toute particulière et que l'Algérie proposera sur la liste des chefs d'œuvre du patrimoine immatériel de l'Humanité comme l'Ahellil du Gourara déjà retenu par l'Unesco.

Nous avons tous, chacun à son niveau, la responsabilité de sauvegarder ces richesses qui témoignent de notre diversité culturelle, et je suis sûre que les experts ici présents enrichiront la connaissance de l'Imzad et de sa portée sociale et culturelle.

N'oublions pas que nous devons la conservation de ce savoir et de ce savoir-faire sur l'Imzad à quelques praticiennes du Tassili et de l'Ahaggar qui ont su le préserver d'une mort à peu près certaine : nous ne leur serons jamais assez reconnaissants.

Tout comme nous sommes reconnaissants à l'association "sauver l'imzad" qui vient de mettre sur pied à Tamanrasset un établissement de formation à l'Imzad, établissement qui recevra plus de 130 jeunes filles afin que ce genre musical et littéraire soit enseigné, reproduit et revivifié, afin que ce genre ne meure jamais.

J'adresse mes remerciements et mes encouragements à cette dynamique association "Sauver l'Imzad", à tous ceux qui ont œuvré à la tenue de ce colloque auquel je souhaite un très grand succès et à tous ceux qui y prennent part.

4

Le Sahara des cultures et des peuples

Hervé Barré

Biographie

M. Hervé BARRE

Division des politiques culturelles et du dialogue interculturel, Secteur de la Culture. UNESCO.

Études supérieures d'économie et de gestion culturelle, attaché de coopération dans deux Ambassades de France à l'étranger, Varsovie et Abu Dhabi : chargé de la coopération culturelle et des relations internationales au Ministère du tourisme, puis conseiller de deux Ministres du tourisme, successivement ; à l'UNESCO, secrétaire général de la Décennie mondiale du développement culturel de 1993 à 1998 ; responsable du programme « culture, tourisme et développement » à la Division des politiques culturelles et du dialogue interculturel, du secteur de la culture. Responsable du projet interdisciplinaire pour l'élimination de la pauvreté « le Sahara des cultures et des peuples » dans le cadre des objectifs du Millénaire des Nations Unies.

Communication

Monsieur le Wali de Tamanrasset,
Monsieur le Directeur du Patrimoine, représentant de la Ministre de la culture,
Excellences,
Madame Sellal,
Mesdames et Messieurs,
Chers amis de Tamanrasset,

C'est un honneur et un grand plaisir pour moi de représenter l'UNESCO à ce colloque sur l'imzad, instrument emblématique de la culture des peuples du Sahara, dans cette ville de Tamanrasset, une de ces prestigieuses et mythiques capitales du désert, chargée d'une histoire riche d'échanges commerciaux et culturels réalisés par ces vaisseaux transsahariens que furent les caravanes.

Je souhaite remercier Madame Toumi, Ministre de la Culture, pour son soutien et son patronage accordé à ce colloque, ainsi que les responsables de la Province et de la ville de Tamanrasset pour leur accueil chaleureux, digne des traditions d'hospitalité des hommes du désert dont les écrivains du Sahara ont témoigné depuis des siècles.

Un grand merci aussi à Madame Sellal et nos félicitations pour cette initiative qui s'inscrit comme exemplaire dans la réponse à l'appel de l'UNESCO pour que la communauté internationale se mobilise pour la préservation de la diversité culturelle de la planète, qui est « pour le genre humain, aussi nécessaire qu'est la biodiversité dans l'ordre du vivant » comme le précise la Déclaration Universelle sur la Diversité Culturelle, adoptée en décembre 2001 par l'UNESCO.

J'adresse mes félicitations aux artistes, musiciennes, poétesses d'Algérie, du Mali et du Niger qui vont nous initier aux mystères de la civilisation du désert à travers les sons de l'imzad.

Merci à Madame Kula, doyenne des joueuses d'Imzad pour avoir eu les mots qui nous ont touché, ému pour que vive l'Imzad. Nous avons entendu votre appel et ferons tout ce qui est possible pour y répondre.

Je remercie également de leur présence ici les brillants esprits qui n'ont pas hésité à venir, souvent de très loin, pour apporter leurs connaissances et leur savoir sur l'Imzad, pour soutenir la cause de la préservation de ce patrimoine immatériel exceptionnel.

- **La sauvegarde de la diversité culturelle**

L'entreprise de sauvetage de la pratique de l'Imzad est exemplaire car elle illustre la réaction positive de la communauté internationale face aux menaces d'érosion, voire de disparition d'expressions culturelles vivantes ou « immatérielles », dans un contexte de mondialisation mal maîtrisée. Le patrimoine, la diversité culturelle sont considérées par l'UNESCO comme un des enjeux humains majeurs et de portée globale, comme source d'ouverture et de réconciliation des sociétés, un socle pour la démocratie, garants d'une paix et d'un développement durable.

C'est pourquoi, répondant ainsi aux préoccupations exprimées par ses Etats membres, l'UNESCO a entrepris d'élaborer un instrument juridique international visant à la préservation du patrimoine culturel immatériel, qui a été adopté en novembre 2003. Ma collègue Assia Bedjaoui, spécialiste de ce programme à l'UNESCO aura l'occasion de revenir en détail sur cette Convention si importante. Elle est importante, en effet, car elle comble une lacune dans le dispositif de préservation du patrimoine, limité jusqu'alors aux patrimoines naturel et culturel matériel (Convention de 1972) et sub-aquatique (Convention de 2001).

Il est à l'honneur de l'Algérie, pays hôte de ce colloque d'avoir été le premier Etat signataire de cette Convention, à reconnaître ainsi comme devant être préservé, transmis, le patrimoine de traditions et expressions orales, des arts du spectacle, des pratiques sociales, rituels et événements festifs, des savoirs faire liés à l'artisanat traditionnel.

Ainsi, la notion de patrimoine s'est-elle progressivement enrichie de nouvelles catégories et est aujourd'hui une notion ouverte, qui peut développer de nouveaux objets, de nouveaux sens car elle reflète la culture vivante plutôt qu'une image figée du passé. Le patrimoine est ainsi l'instrument de ce va et vient entre passé, présent et avenir. Il est le réceptacle des mémoires, matérialise la valeur symbolique des identités culturelles et constitue un repère structurant fondamental des sociétés.

La préparation en cours par les Etats membres de l'UNESCO d'un instrument juridique international sous la forme d'une Convention pour la protection des contenus culturels et des expressions artistiques, devrait compléter ce dispositif pour soutenir et encourager la création par des politiques culturelles appropriées.

- **La place de la culture dans le développement**

L'Imzad est un patrimoine culturel immatériel, qui comprend un savoir faire à la fois musical et de fabrication de l'instrument, une inspiration, une composition musicale et une interprétation unique de l'artiste, mais aussi un instrument de musique qui occupe une place particulière dans la vie des communautés touareg, par le rôle qu'il joue dans ces rassemblements aux dimensions culturelle, sociale et même économique que sont les Ahal, et par le rôle qu'il confère à la femme targui. L'imzad est ainsi bien plus qu'un instrument de musique, il est un animateur de la vie des sociétés touareg, il est à la fois racine, mémoire, symbole et source vivante de création sociale, artistique, qui permet aux populations touareg de se projeter dans l'avenir.

La place et les fonctions qu'occupent l'Imzad illustre la notion de dimension culturelle du développement durable, qui a été finalement retenu, sur proposition de l'UNESCO par le Sommet de Johannesburg de septembre 2002. La dimension culturelle du développement, c'est la constatation que la culture, entendue au sens le plus large, constitue certes une ressource

économique, mais aussi et peut être surtout un facteur d'élargissement des possibilités de choix, de créativité sociale ainsi que dans les activités productives, un moyen d'accéder à une existence intellectuelle, affective, morale et spirituelle satisfaisante sans lesquels aucun développement n'est possible.

Je voudrais citer ici une phrase du rapport « notre diversité créatrice » dit « Perez de Cuellar », du nom du rapporteur de la Commission mondiale de la culture et du développement (1996) : « *séparé de son contexte humain et culturel, le développement n'est guère qu'une croissance sans âme. Le développement économique, pleinement réalisé, fait partie intégrante de la culture d'un peuple* ». Cette idée fait son chemin, et, après *Johannesburg*, le PNUD, programme des Nations Unies pour le Développement, agence sœur de l'UNESCO au sein des Nations Unies, en fait le thème de son rapport annuel sur le développement humain pour 2004, intitulé « la liberté culturelle dans un monde diversifié ». A l'occasion du lancement de ce rapport à l'UNESCO, M. Koïchiro Matsuura, Directeur général, a rendu hommage à cet outil de réflexion important qui contribuera utilement au travail de l'UNESCO. Ce document du PNUD traite en particulier des rapports entre la liberté culturelle et la diversité culturelle. Ces deux notions sont étroitement liées entre elles, car l'exercice de la liberté culturelle est soumis au choix le plus large possible d'expressions culturelles, et donc à la diversité.

Ainsi, le renouveau de l'Imzad, comme expression culturelle menacée de disparaître et maintenant en voie de renaissance, représente-t-il l'extension d'une liberté culturelle, et permet-t-il l'exercice d'un droit culturel, celui du peuple Targui à pratiquer sa propre culture. La formation des jeunes filles à la pratique de l'imzad garanti par ailleurs que l'exercice de cette liberté culturelle s'inscrit sur le long terme, de manière durable.

■ Sauvegarde du patrimoine culturel et durabilité du développement

Je voudrais revenir sur la question de la sauvegarde du patrimoine dans une perspective durable, c'est à dire que les générations futures doivent pouvoir entendre le son de l'Imzad, comme source de compréhension de l'histoire et de la civilisation des peuples du désert, mais aussi comme source d'inspiration, de créativité pour le présent et l'avenir.

Si la protection du patrimoine est d'abord de la responsabilité des autorités de chaque pays, nous voyons bien que cela n'est pas suffisant et qu'elle doit être partagée d'une part par les populations directement concernées par ce patrimoine, par les associations, telle que celle qui a organisé ce colloque, parce qu'il fait partie de leur culture, mais aussi d'autre part par les habitants de la planète entière, intéressés à la préservation des richesses patrimoniales considérées en quelque sorte comme un « bien public de l'humanité » d'une valeur universelle. Habitants d'ici et d'ailleurs présents à ce colloque, nous témoignons ici de la réalité de cette valeur universelle de l'Imzad, par notre attachement à l'arracher à son déclin et à sa disparition probable si rien n'était fait.

La sauvegarde du patrimoine culturel matériel et immatériel pour les générations futures ne pourra s'effectuer convenablement que si elle est réalisée en harmonie avec le développement économique, social et culturel des générations présentes. En conséquence, la capacité des générations présentes à transmettre le patrimoine culturel aux générations futures dépendra de la bonne intégration des politiques culturelles en matière de patrimoine au processus de développement.

La question de la sauvegarde d'une expression culturelle vivante n'est pas aisée. Pour être sauvé, il est incontestable que le patrimoine immatériel doive s'incarner dans des manifestations matérielles, des signes visibles que peuvent être les enregistrements, les films documentaires, au risque que cette conservation ne fige une expression culturelle évolutive, changeante, au rythme de la vie des sociétés. Par ailleurs il y aurait un risque à ne pas dissocier les expressions culturelles « immatérielles » des modes de vie traditionnels, qui

sont comme partout dans le monde menacés, et ne pas leur donner aussi des sens, des pratiques et des fonctions nouvelles, adaptées aux contextes des sociétés dans le processus de mondialisation. Le patrimoine matériel a bien trouvé de nouvelles fonctions sociales, économiques ou culturelles pour continuer à vivre dans le monde d'aujourd'hui. C'est le cas de certains ksour, qui sont utilisés aujourd'hui comme hébergement pour les visiteurs, comme centres d'artisanat, de formation, de réunions pour associations.

Il y a là un champs de réflexion qui est ouvert et dont des réponses sont peut être en cours d'être trouvées au cours de réunions telles que celle ci.

■ **Le colloque « sauvez l'Imzad »**

Une bonne intégration de la culture dans le processus de développement constitue assurément une piste à privilégier dans la recherche des solutions à la sauvegarde du patrimoine culturel.

Ce colloque sur l'Imzad et le projet de l'UNESCO « le Sahara des cultures et des peuples » pour la réduction de la pauvreté, dans le cadre duquel a été financé ce colloque, fournissent deux bons exemples de cette intégration de la culture au développement.

Le patrimoine culturel sera d'autant mieux sauvegardé que les populations se le seront approprié, en auront compris la signification, et pourront en tirer bénéfice, en termes d'identité, de richesse spirituelle ainsi qu'en termes d'amélioration des conditions de vie, sociale et économique.

Mme Sellal, votre colloque est particulièrement bien conçu dans cet objectif de sauvegarde dans une perspective durable, car l'appropriation n'est pas possible sans la compréhension, sans le sens qui conduit cette démarche. Au cours du colloque seront ainsi abordés les aspects artistiques, historiques, musicaux de l'Imzad, mais aussi son rôle dans la société, et singulièrement sur la place qu'y tiennent les femmes, ainsi que pour aider à lutter contre un fléau comme le SIDA. L'Imzad fait ce lien entre passé, présent et avenir, entre le rêve et la réalité, et c'est ce qui en fait un patrimoine vivant précieux à transmettre aux générations futures.

Quel meilleur symbole de cette transmission du savoir, que l'attention portée par ces honorables joucous d'Imzad, dont l'âge avancé a accentué la sagesse, à former les jeunes filles aux secrets de cet instrument.

La préservation de la diversité culturelle prend ainsi tout son sens, celui de l'enrichissement personnel, de la dignité retrouvée par la pratique, l'appropriation de sa culture retrouvée, de la fierté de ses racines et le plaisir d'offrir au monde en partage, pour que les cultures dialoguent entre elles, les expressions du génie particulier d'une culture, et dans le cas présent de la culture touareg et de la civilisation du désert.

■ **Le projet « le Sahara des cultures et des peuples »**

L'amélioration des conditions de vie, la réduction de la pauvreté donne également un sens à la sauvegarde du patrimoine culturel. La pauvreté, au sens de l'UNESCO et des Nations Unies concerne tous les pays du monde. Elle est comprise comme une situation de dénuement économique, mais plus globalement comme une atteinte aux droits humains fondamentaux, tels que l'accès à l'éducation, à la culture, à la santé, l'accès aux biens rares que sont, dans le désert, l'eau par exemple. Sortir des populations de la pauvreté, c'est leur redonner la dignité, recréer les liens sociaux, familiaux, les mobiliser et les insérer dans un processus de développement, centré, pour ce qui concerne le projet de l'UNESCO « le Sahara des cultures et des peuples » sur la valorisation maîtrisée du patrimoine culturel, matériel et immatériel.

L'UNESCO est fière d'avoir contribué, dans le cadre de ce projet, à soutenir l'action de l'association « sauvez l'Imzad ».

Le projet interdisciplinaire « le Sahara des cultures et des peuples » a été entrepris dans le cadre de la réponse de l'UNESCO au discours du Millénaire du Secrétaire général des Nations Unies, dans lequel il propose à la communauté internationale des objectifs précis tel celui de réduire la pauvreté de moitié d'ici à 2015.

Ce projet, qui concerne les dix Etats du Sahara a pour objectif de promouvoir et de mettre en œuvre par des projets opérationnels une stratégie de développement durable et de réduction de la pauvreté au Sahara par un développement intégré fondé sur une valorisation du patrimoine naturel et culturel matériel et immatériel.

Du 19 au 21 avril 2003, se sont réunis à Ghardaïa, autour de l'UNESCO, du PNUD et de la Fondation Déserts du Monde, une centaine de spécialistes et d'acteurs de terrain appartenant aux différentes disciplines intervenant dans le projet : scientifiques, environnementalistes, archéologues, associations de développement local, réseau d'experts des oasis, responsables de parcs naturels, agents touristiques, maire de ville saharienne, chef de mission culturelle, responsables politiques.

Ensemble, nous avons réfléchi et préparé un document de stratégie et un plan d'action à proposer aux Etats membres et partenaires du développement, dont les éléments clés sont l'approche pluridisciplinaire, le lien entre la sauvegarde du patrimoine le développement et la lutte contre la pauvreté, la participation des populations sahariennes à la préservation de leur patrimoine et à leur mise en valeur touristique maîtrisée, la promotion par ce tourisme de découverte de l'histoire, de la culture, des valeurs et des civilisation du Sahara.

Ainsi conçu, le tourisme peut « mettre en dialogue » la diversité culturelle au bénéfice du développement durable des oasis du Sahara.

Parmi les projets opérationnels, je voudrais mentionner des activités de sensibilisation et de formation d'acteurs de tourisme culturel en Mauritanie, l'étude et la création de centres culturels multifonctions à Agadez, Niger et à Tombouctou, Mali, le soutien à des associations de développement culturel au Maroc, dans la vallée du Draa, au Niger, à Agadez pour la formation de jeunes filles à la pratique de l'Imzad, ici, à Tamanrasset, également pour soutenir la renaissance de l'imzad, et le projet « la route des ksour », lancé, dans sa partie algérienne, en partenariat avec le PNUD et plusieurs Ministères algériens.

■ La route des ksour

Ce projet, qui concerne une dizaine de ksour des régions de la Saoura, du Gourara, du Touat et du M'Zab propose de créer un circuit de découverte des paysages et de la culture des oasis sahariens, par la réhabilitation des constructions de ksour et leur aménagement en hébergements pour les visiteurs, et pour la population locale, en centres d'expression culturelle, de formation, d'ateliers d'artisanat, de « maison de l'eau », de cyber maison de thé ou encore de hammam et ce, en s'appuyant sur la participation des habitants des oasis concernés.

La sauvegarde et la valorisation du patrimoine matériel et immatériel, si l'on prend ici les exemples des ksour et de l'Imzad, peuvent être le levier du développement agricole, de l'élevage, de l'artisanat, des communications dans les oasis, et contribuer ainsi à dynamiser les activités, les échanges et améliorer les conditions de vie des populations.

Indira Ghandi a dit que le plus grand adversaire de l'environnement était la pauvreté. Ne peut on pas ajouter avec raison que le principal adversaire du patrimoine culturel c'est aussi la pauvreté ? Et renverser ces deux phrases ainsi : Les plus grandes victimes de l'environnement dégradé, et d'un patrimoine culturel délaissé, négligé, marginalisé, ce sont les pauvres ?

■ **Le tourisme, vecteur de connaissance, de découverte des cultures**

La diversité culturelle existe, nous voulons la préserver, mais pour cela, il faut la faire connaître. C'est un des bons aspects de la mondialisation qui fait que les nouvelles technologies des communications permettent une diffusion jusque dans les foyers grâce à la télévision, parfois les ordinateurs par les sites web par les CD Rom, les disques CD des images et des sons de la diversité culturelle.

Mais cette connaissance serait incomplète si le patrimoine culturel n'était pas « vu », « entendu », expliqué lors d'une visite, bref s'il n'était pas vécu. C'est le tourisme qui permet un accès sinon à tous du moins à un nombre de plus en plus important de personnes d'avoir un accès concret, direct, sans intermédiaire, à la diversité culturelle, et ainsi de sensibiliser de plus en plus nombreux « citoyens-visiteurs » à la défense du patrimoine et à son caractère de richesse partagée, universelle.

■ **UNESCO, États membres, société civile : un partenariat pour l'action**

Il était du devoir de l'UNESCO de réagir aux menaces sur la diversité culturelle, et de proposer des solutions, sous la forme de cette Convention sur la protection du patrimoine culturel immatériel adoptée en novembre 2003, et de celle, en projet, qui permettra la mise en œuvre de politiques culturelles protégeant la liberté de création artistique, mais c'est tout à l'honneur des États et d'abord de l'État hôte de cette réunion d'avoir su faire preuve de volonté politique pour signer la Convention de 2003.

C'est en effet par cette volonté des gouvernements, des citoyens et de leurs associations, comme « Sauvez l'Imzad », que les principes et objectifs de ces instruments juridiques internationaux pourront vivre, entrer dans la réalité quotidienne et concerner chacun d'entre nous. Aux « entendeurs » de l'Imzad et à celles qui le pratiquent je voudrais citer cette phrase d'un grand écrivain et homme de culture qui a dit : *« il se peut que l'une des fonctions de l'art soit de donner conscience aux femmes et aux hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux »*. Cette phrase s'applique très bien à l'art de l'Imzad.

Merci aux autorités de l'Algérie, merci à madame le Ministre de la Culture, merci à Mme Sellal, de permettre que des intentions, si belles soient-elles, contenues dans la Convention de 2003, puissent, grâce à votre action et à celle de ces femmes et de ces jeunes filles, rencontrer la réalité, la vie.

Je vous remercie de votre attention.

Biographie

Dr. Boudjemâa HAIC HOUR

Natif de Constantine, il est de ceux qui ont toujours porté un regard attentif sur les éléments constitutifs de nos référents identitaires. Titulaire de nombreux diplômes, dont un doctorat d'État en Sciences économiques.

Chercheur Universitaire, il est l'auteur d'études approfondies dans le domaine de l'ethnologie, la généalogie et l'anthropologie culturelle.

Méromane versé dans la musique andalouse, il a aussi signé de très nombreuses études intéressant le patrimoine musical algérien dans toute la diversité des genres.

Communication

Abstract

L'Imzad, loin d'être simplement un instrument de musique, représente à la fois le passé et le rêve des Touareg. Il raconte leur culture, leur amour du beau, leur vie et ce sentiment grandiose de liberté et de poésie. Fait de leur quotidien, il mène leur vie d'une génération à l'autre, d'un amour à l'autre, et d'un espoir à l'autre. Cette contribution constitue une invitation à l'Imzad, aux profondeurs d'un peuple épris d'amour et de liberté. De la reine mythique Tin. N. Hinan du Ahaggar, à l'écriture tiffinagh, la littérature orale, ce genre « Melhoun », chantée aussi par les divas targuies, voilà que l'Imzad, cet instrument aux origines millénaires, que continuent d'exécuter avec passion les quelques initiées, confirme cet attachement à notre culture amazigh-zénète, témoignage de l'âme sensible de la société targuie. Au delà de la beauté ensorcelante des dunes où il fait bon de flâner dans cet infiniment grand de ce désert pittoresque, l'Imzad nous fait revivre la poésie targuie en une mélodie céleste, venue d'un espace marqué par les merveilles du Tassili. Une sorte de pèlerinage au pays de l'Imzad des dessins rupestres dans toute la fascination de la galanterie targuie aux confins des Imanan, ce titre de Tinanokalin ou femmes royales, à cause de leur beauté et de leur rang, en tant que dignes dépositaires de l'art musical targui. Un voyage, une randonnée, dans ce monde féerique de la mélodie tassilienne.

Je voudrais tout d'abord féliciter l'Association « Sauvez l'Imzad » en la personne de Madame Sellal, qui est restée attachée à cette région depuis qu'elle était en poste pour avoir contribué au développement de Tamanrasset il y a de cela plus de deux décennies. Amoureuse de la culture Targuie de par la beauté de ces femmes où la musique et le chant occupent une grande place dans cette société.

C'est dans ce cadre, et répondant à l'invitation des organisateurs dont je salue les autorités locales d'avoir abrité ces rencontres sur notre patrimoine ancestral où l'âme targuie est sans cesse envoûtée par le rythme et la mélodie qui ajoutent aux poésies une sorte de symphonie du désert dans toute la simplicité de l'exécutoire de cette vièle monocorde, que seule la femme targuie est dépositaire de cet art qui fait la fête en l'honneur d'un amour courtois et parfois platonique. Il s'agit bien entendu de cet instrument qu'on appelle « Imzad » expression esthétique de l'âme targuie.

Bivouac sous les airs de l'Imzad

Nous y sommes retournés ce nouvel an au sommet de l'Assekrem, où le soleil descendant rapidement, colorant de ses feux le massif du Hoggar. L'atmosphère devenant fantastique puisque irréaliste, comme cet incendie qui dévore les masses de basalte. Une succession de couleurs impossibles à déchiffrer. La beauté du spectacle en valant la chandelle, la sauvage splendeur de ce site féérique où il fait bon de séjourner autour d'un feu de camp tout près d'un bivouac et où les airs de l'Imzad remplissent la spatialité de ce panorama céleste. Est-elle une nature faite pour méditer ? Que peuvent nous raconter les Touareg dans cette mémoire des réels ou comme aujourd'hui l'Ahal (qâada) où les joueuses d'Imzad, grattent la corde unique levant vers les étoiles en myriades leurs visages impénétrables.

Description de l'Imzad

Le premier à avoir décrit « l'imzad » est sans nul doute le Père Charles de Foucauld avec d'excellentes figures¹. Imzaden veut dire cheveu, poil, crin. L'Imzad est muni d'une caisse de résonance, une demi-calebasse de dimensions variables, sur lesquelles on tend une peau de chèvre dépouillée de ses poils et tannée comme pour celle du bendir (tambourin). Après l'avoir graissée toujours de beurre de chèvre et teintée en jaune, on la perce ensuite de un ou deux orifices circulaires de 2 à 3 cm de diamètre, appelés « yeux » qui sont les ouïes des instruments à cordes².

Au manche est fixée la corde unique par l'intermédiaire de fines lanières de peau. Il n'existe pas de chevillons de bouton comme c'est le cas des instruments à archet. C'est donc par une fine lanière ou « étrangloir » qu'on obtient les sons par la modification de la tension de la corde. En fait l'étrangloir joue le rôle du sillet des violons.

La corde est faite de crins de cheval, poissés de résine qui enjambe un chevalet fait de bâtonnets croisés et tenus par une ligature. Il n'y a pas de barre d'harmonie. L'archet est une baguette dont la courbure forcée en demi-cercle qui assure la tension de la mèche, fait aussi de crins de cheval enduits de résine qui tient lieu de colophane.

L'Imzad ou la sublimation d'un instrument ancestral

Que représente l'Imzad dans la société targuie ? Nous avons eu à apprécier la sublimation de cet instrument mais laissez-moi rappeler ce que le Père De Foucauld disait de l'Imzad et de la place qu'il tenait dans l'âme des Touareg Ahaggar : « Instrument de musique favori, noble, élégant par excellence, c'est lui qui a toutes les préférences, qu'on chante dans les vers, après lequel on soupire qu'on est loin du pays, dont il est comme le symbole et dont il rappelle toutes les douceurs »³.

Les jeux de l'Imzad se font assez souvent sous un ciel étoilé. Son jeu émeut les hommes au plus profond de leur âme. C'est autour de réunions galantes, de jour comme de nuit, dans une sorte de « qaâda », ces soirées conviviales sont le centre des jeux de séduction selon un code propre aux valeurs de la culture targuie. Les chants accompagnés par les femmes sur l'Imzad autant la poésie sur le timbre révèlent la profondeur de l'âme targuie. Les pièces musicales recueillies par Henri Lhote et enregistrées par Alain Joset dans le Hoggar en 1948 parlent de 14 Disques édités par A. Schaeffrier et G. Rouget. La joueuse d'Imzad est de rang noble et qu'elle exécute dans la perfection et l'élégance les partitions ou les airs.

L'Imzad diffère du violon et de l'Alto et même du Rebab. Un poème targui dit que les « Imzad » sont sur les genoux des femmes, tenu sur les cuisses, un peu comme un nourrisson (la demi-calebasse inclinée de 3/4)

¹ Le père Charles de Foucauld : Dictionnaire Touareg-Français, dialecte de l'Ahaggar, 1952 T.III, pp 1271-1272. Il y a aussi la description sommaire de l'imzad qu'on retrouve dans l'encyclopédie de la musique d'A. Lavigua (1^{re} partie, T-V, 1922, pp. 2925.2926, d'après Mr Benhazera « Six mois chez les touaregues du Ahaggar » Bulletin de la Sté de géographie d'Alger, 2^{ème} trimestre, 1900).

² Lieutenant G. Maurice in « Le travail des peaux chez les Touaregs Hoggar », travaux de l'IRS, t.1, 1942, p.156.

³ Rappelé par Lavignac

Sauvegarder les musiques traditionnelles

Aujourd'hui, les chercheurs universitaires sont interpellés pour entreprendre des travaux pour la sauvegarde de nos traditions musicales, menacées comme c'est le cas des jeux d'Imzad. Au-delà des rituels, il faut passer à la conservation et la sauvegarde de ces airs venus des profondeurs des millénaires passés. Il faut répertorier les musiques et les chants à travers les genres et les modes. Il est ainsi louable que l'association des Amis du Tassili ait pris l'initiative d'enregistrer et de diffuser sur disque compact des auteurs comme Alamine Khawlen, Belkheir Ferrar Ben Omar Terzagh, Bouzad Chtima, Mechar Boudegui, Ouauan Teletnit, Ouassila Tata et Zegri Chedeguer. Comme c'est le cas de la société targuie, ce sont les hommes qui composent les poèmes déclamés d'ailleurs dans des cérémonies galantes où les jeunes hommes font la compétition afin de pouvoir séduire les jeunes filles. Les vers de l'Ahaggar relatent l'amour, la guerre les voyages. Quelquefois un duel poétique s'engage dans la poésie guerrière ou de séduction, sentimentale ou philosophique, leurs poésies sont récitées et chantées pendant des générations.

De l'élevage, à la chevaleresque, du chant d'amour courtois avec poèmes guerriers, tout est fait pour séduire la bien aimée. L'Imzad est le *ganga* (petit tambour plat) sont les seuls instruments de musique de la société targuie. L'Imzad reste le compagnon des *ahâl* élégants où on y joue aux hôtes qu'on veut honorer. C'est pourquoi bien jouer de l'Imzad sont une qualité rare et recherchée chez la femme targuie.

Voilà que l'Association « Sauvez l'Imzad » en collaboration avec l'UNESCO nous amène à réfléchir à la sauvegarde de notre patrimoine culturel immatériel du Hoggar dans la préservation de l'Imzad, en tant qu'expression identitaire de l'âme targuie. En ayant donné à la première promotion « Dassine » des 40 élèves formés dans l'école de l'Imzad. « Dassine » étant le nom propre d'une femme targuie célèbre par sa beauté.

Tin-n-Hinan, symbole de la fierté targuie

L'Imzad envoûte les Touareg à telle enseigne que « leurs fibres sont reliées intimement à cet instrument ». La femme targuie est si adulée que des poèmes lui sont dédiés. Elle y est décrite comme être chérissable, angélique, mystérieuse à conquérir. C'est sans nul doute que Tin-n-Hinan, dont la sculpture fût découverte à Abalessa, ancienne capitale du Hoggar.

Cette reine mythique, symbole de la fierté Touarègue dont on dit que son portrait montre une image « irrésistiblement belle, grande, au visage harmonieux, au teint clair, aux yeux immenses et ardents, au nez évoquant à la fois la beauté et l'autorité » Tin-n-Hinan, cette maîtresse des tentes est l'ancêtre des nobles des Kel-Kela.

L'Imzad, référence identitaire targuie

Ces femmes touarègue, soigneusement parées, les bras cerclés d'argent, les nattes de leurs cheveux huilés encadrant leurs sombres voiles, elles transmettent pendant des heures les récits qui sont des appels, auréolé du souvenir de tant d'exploits au guerrier, s'il n'était soutenu par sa cousine très aimée. Rêve d'un mystique, comme d'un soufi, mais enturbanné d'une cotonnade, le litham, où émerge seul le regard. A ces femmes touarègue qui sont celles qui transmettent la filiation et remontent la généalogie, l'Imzad en perpétue le sens de l'histoire millénaire. Il en est le nom des référents identitaires par lequel on retrouve les racines de ce peuple Zénète. Par cette sensation rêveuse, j'ose exprimer tous mes remerciements aux organisateurs de ce colloque international sur l'Imzad et vous remercie de votre aimable attention.

Bibliographie

1. Charles de Foucault et A. de Calassant-Motylnski. Textes Touareg en prose. EDISUD, la Calade, Aix-en-Provence, 1984
2. Charles de Foucault : Poésies touarègues Tome I. Ernest Leroux 1925.
3. Salim Chaker : Textes en linguistique berbère CNRS. 1924.
Etudes touarègues CNRS Aix en Provence, 1988.
4. Edmond Bernus : Touarègues chronique de l'Azwak - Edition 1991.
Paroles convenues, mots et jeux Touarègues CNRS. Paris ? 1985.
5. Jean Dominique Lajoux : Merveilles du Tassili-Edition du chêne, Paris.
6. Balout L et Sautin A. Le jeu de l'Imzad. Annales de l'institut d'Etudes Orientales. Paris 1958.
7. Claudot H : Analyse sémantique des termes de parenté chez les Touarègues de l'Ahaggar. Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée. 1976.
8. Lhote Henri- les Touarègues du Hoggar (Ahaggar), Payot Paris 1955.
9. Bourgeot André : les Sociétés Touareg : nomadisme, Identité, Résistance. Edition Karthala, Paris 1955.
10. Lieutenant G-Maurice « le Travail des Peaux chez les Touarègues du Hoggar » Travaux de l'IRS T.I. 1942p 156.
11. Nadia Saâda : « La Musique de l'Ahaggar ». Thèse de Doctorat Ethnomusicologie. Université Paris X.
12. Benhazera « Six mois chez les Touarègues de l'Ahaggar in « Bulletin de la Société de Géographie d'Alger » 2^{ème} trimestre 1900.
13. A. Lavignac « Encyclopédie de la Musique » 1^{er} partie t. V. pp 2925-2926.

Biographie

Marceau Gast

Marceau Gast, directeur de recherche honoraire au CNRS, ancien membre de CRAP à Alger, a particulièrement étudié les populations de cultures berbères en Algérie et au Sahara central (Touareg du Hoggar). Instituteur nomade dans les années 50, il a été témoin de la mutation des populations sahariennes sur lesquelles il a publié plusieurs ouvrages et de nombreux articles.

Communication

Ce modeste instrument monocorde joué exclusivement par les femmes touarègues a été, probablement durant plusieurs siècles, l'expression du summum de la culture touarègue, de ses raffinements au niveau des émotions, de la poésie et des jeux de l'amour courtois.

La découverte des soirées dites « galantes » par les étrangers occidentaux ou autres, a provoqué soit une grande séduction, soit une défaillance pudibonde surtout en référence à la morale religieuse (chrétienne ou musulmane) qui n'y voyait que licence de mœurs ou libertinage. L'accès à la langue poétique n'étant réservée qu'aux seuls initiés n'a pas permis de mesurer l'importance de la somme profonde, subtile des poésies touarègues à la fois épiques, amoureuses et porteuses de l'histoire d'un peuple qui, bien que possédant une écriture, privilégiait l'oralité sous toutes ses formes (cependant la publication des deux volumes de poésies touarègues recueillies par le père de Foucauld a été un formidable révélateur de cette culture).

Les conquêtes coloniales et l'avènement d'un ordre politique nouveau ont été une véritable dissolution de cette culture dont les principaux ressorts dynamiques étaient la maîtrise des territoires et la guerre. La fierté et l'orgueil des conquérants étaient exaltés par les chants et les poésies des femmes conservatrices des traditions, de l'histoire, de l'âme de cette civilisation.

L'Imzad n'est donc pas seulement un instrument original. Il est ce lien, ce fil qui lorsqu'on le tire, draine avec lui un monde complexe qui s'est quasiment arrêté au vingtième siècle faute d'une réinsertion dans les sociétés nouvelles d'aujourd'hui.

Or, comme les braises d'un foyer sous la cendre, il existe dans les nouvelles générations un potentiel à découvrir, des talents à révéler, de véritables trésors inconnus, qu'il faudra bien finir par mettre au jour tels des découvertes archéologiques.

C'est le pari un peu fou de notre réunion.

La tâche est certes immense, mais combien exaltante ! C'est la raison pour laquelle cette réunion à l'initiative de Madame Sellal nous paraît importante et porteuse d'avenir.

Il est nécessaire de dresser d'abord un programme de recherches sur les origines de l'Imzad, son insertion dans les sociétés touarègues, ses différences avec d'autres instruments monocordes au Maghreb Sahara et ailleurs. Parallèlement, l'étude technique et musicologique de l'instrument lui-même (déjà abordé par de Foucauld, en partie par L. Balout mais aussi et surtout par Pierre Augier et François Borel), devra s'étendre à tout le monde touareg ou l'Imzad est encore vivant.

Qui procède aux choix de la caisse de résonance, des cordes, de l'archet et surtout comment l'on règle le ton, la note de base qui va définir les échelles musicales et le registre de la mélodie ? Quel est le rôle des artisans et artisanes, leurs relations avec les femmes joucuses d'Imzad, le rang social de celles-ci et leur talent reconnu dans la société ? Et la place de l'homme dans tout cela ?

L'Imzad est-il assimilable dans un orchestre avec d'autres instruments tel un premier violon ? Ou bien doit-on privilégier son solo relativement faible par une amplification électrique ? Toutes les innovations que permettent les instrumentalisations modernes seraient possibles à partir de l'Imzad. Il suffira de libérer les énergies et les imaginations de la même manière que cette libération s'opère dans d'autres pays en Afrique (voir par exemple les succès de Mory Kanté avec « Sabou » son onzième album, au Mali).

Mais à ce stade et quand la réussite pointe à l'horizon, un problème de fond se pose avec force. Les créateurs deviennent souvent la proie des maisons de production qui savent faire connaître et les enivrer de succès parfois éphémères, mais en épuisant leur créativité. C'est l'opinion de Mory Kanté qui affirme : « en cédant aux maisons de disques, l'artiste perd sa créativité » (Jeune Afrique - L'intelligent, 6 novembre 2004).

Qu'en est-il aujourd'hui du groupe Tinariwen (apparemment hétéroclite) qui s'est fait connaître en 2003-2004 par la publication de onze chants en un CD produit par Emma Production et Triban Union ? Ce genre de production a-t-il un avenir dans la World music et surtout est-il un ferment de renouvellement et d'enrichissement de la culture touarègue ?

Car il me paraît impossible d'isoler les fonctions et l'art de l'Imzad du reste des genres musicaux touareg dans le contexte de la demande latente de la jeunesse actuelle et d'un public désormais multiethnique.

L'entreprise est donc immense mais porteuse d'avenir.

Biographie

Ernst Lichtenhahn

Ernst Lichtenhahn est né en 1934 en Suisse. Il a fait ses études à l'Université et au Conservatoire de Bâle. Docteur ès lettres (musicologie) en 1966, professeur de musicologie et d'ethnomusicologie à l'Université de Neuchâtel 1969-82 et depuis 1982 à l'Université de Zurich. Cours d'ethnomusicologie aux Universités de Bâle et de Berne. Nombreuses publications dans le domaine de l'histoire de la musique européenne (spécialement XIXe et XXe siècles) et dans le domaine de l'ethnomusicologie. Recherches sur la musique des touareg et des haoussa au Niger depuis 1971. Président de la Société Suisse d'Ethnomusicologie.

Communication

De manière générale, la musique est considérée comme l'art du temps et non pas- contrairement à la peinture et à la plastique - comme celui de l'espace. Or, il s'avère que la musique de l'anzad, bien qu'elle se déroule dans le temps, est dans un sens très spécial et très spécifique représentation de l'espace. Et cet espace représenté dans la musique d'anzad est d'une façon concrète l'espace vital targui. Ceci concerne aussi bien les matériaux utilisés pour la fabrication de l'instrument que les voyages à travers les dunes qu'évoquent les chants accompagnés par l'anzad. Mais ceci concerne en plus la manière de concevoir le jeu de l'instrument et la structure et la forme des chants. - Les observations présentées sont basées sur l'analyse d'enregistrements et d'entretiens avec des joueuses d'anzad effectués au Niger dans les années 1971, 1980 et 1994.

Lors de mon premier séjour au Niger, dans la région de Tchín-Tabara-den, au sein de la famille du chef des Kel Nan, en juillet-août 1971, j'avais l'occasion de travailler avec une jeune joueuse d'anzad, Fatou willit Kaza. Laissez-moi vous esquisser brièvement mes conditions de travail dans cette région à cette époque. Jeune professeur de musicologie à l'Université de Neuchâtel, je profitais de l'occasion d'une expédition que mon collègue Jean Gabus préparait alors. Pour lui, c'était, après une longue série de missions accomplies au Niger, la dernière grande, pour moi c'était la première. Je profitais de son expérience, et, moi-même violoniste, je m'intéressais tout particulièrement à la musique et au jeu de l'anzad. (comme d'ailleurs aussi au jeu du goge des hawša - comparaison qui sera présentée ici par notre collègue Mahman Garba de Niamey).

Avant de pouvoir travailler avec Fatou, il y avait quelques problèmes à résoudre. Fatou était tout à fait disposée à fabriquer un instrument, à jouer pour moi, à m'expliquer son jeu et son répertoire et à se faire enregistrer sur bande sonore. Mais certains membres de sa famille était contre: ils trouvaient qu'il n'était pas bon que Fatou fabrique un instrument et joue, parce que - et c'était là l'explication qui m'ouvrait d'amples perspectives sur l'utilisation et la fonction sociale de l'instrument - parce que, en entendant l'anzad, les voisins pourraient croire qu'il y avait un malade dans la famille. Point de départ pour maintes questions et explications au sujet de l'effet curatif, thérapeutique de la musique d'anzad. - Le problème put se résoudre de façon à ce que moi-même fut déclaré "le malade" ayant besoin d'un traitement, souffrant peut-être, en

tant que fils des montagnes de la Suisse, de nostalgie. Quoi qu'il en soit, (et bien que quelques uns étaient persuadés que la musique d'anzad ne pouvait nullement être bénéfique à un kouffar) Fatou avait finalement la permission de jouer et moi la possibilité d'étudier son jeu de près.

C'est alors que l'aspect de la représentation de l'espace dans la musique d'anzad commençait à m'intéresser tout particulièrement. Point de départ fut une remarque que Fatou me faisait. Après la première période de notre séjour au Niger, une équipe de la Télévision de Genève nous rejoignit. Cela me permit de faire filmer le jeu d'anzad de Fatou, son doigté, les mouvements de l'archet. Fatou n'avait rien contre, mais nos prises de vue l'étonnaient et l'amusait. Elle nous demanda « Pourquoi est-ce que vous filmez mes doigts ? » et elle ajouta « Filmez plutôt la nature, filmez les dunes tout autour. C'est là que vous voyez ce que je joue ! »

Que signifiait cela, qu'est-ce que ça voulait dire ? Certes, il y a là un premier aspect où le renvoi à l'image de la nature, des dunes est tout à fait clair et compréhensible : les mélodies que Fatou joue sont des mélodies de chants. Chaque mélodie a ou avait une fois son texte, même s'il arrive assez souvent que le texte ne soit plus connu. Mais ce qu'il en reste généralement, c'est au moins l'idée de base, le sujet de l'histoire que racontait le poème chanté. Et là, vous le savez tous, la nature, le voyage à travers les dunes joue un rôle primordial, et nous en aurons tout à l'heure un exemple.

Mais la question se pose si la remarque de Fatou que c'est en regardant les dunes qu'on saisit ce qu'elle joue, peut se réduire au simple renvoi à l'histoire racontée, au texte du chant. N'y a-t-il pas une signification autre, plus riche, plus profonde peut-être ?

Depuis quelques années, des ethnologues se sont mis à une étude plus détaillée et plus approfondie des rapports qui existent dans toute culture entre la vie avec toutes ses actions, tous ses concepts et croyances d'une part et la nature, l'environnement de l'autre. C'est Clifford Geertz qui l'a formulé une fois ainsi: "Personne ne vit dans le monde en général, chacun et chacune vit dans son monde qui l'entoure." Les ethnomusicologues ont repris cette idée depuis, non sans hésitation. Parce qu'à première vue (- et probablement dans un ordre d'idées trop européen -) on ne voyait pas tellement l'utilité de la question des rapports entre la conception de l'espace et la manifestation culturelle que nous appelons musique. La musique, dit-on, est l'art du temps et non pas celui de l'espace (comme c'est le cas de la peinture et de l'art plastique). C'est dans l'organisation du temps que la musique a son pouvoir; l'incorporel, la sonorité pure, est son but. -Jusqu'à quel point ce sont-là des constructions typiquement occidentales, basées sur l'idée de la "musique absolue" née au 19e siècle, n'est pas à discuter ici. En tout cas, l'ethnomusicologie prenait un certain temps pour approfondir vraiment la question des rapports entre musique et espace. Depuis quelques années, de bonnes études ont été publiées à ce sujet; je pense particulièrement à celles de Steven Feld ou de Edward Casey. C'est eux qui ont donné de bons exemples pour montrer jusqu'à quel point la musique est bel et bien une manifestation dans l'espace, mais que c'est en plus un moyen puissant pour s'organiser dans l'espace, pour le connaître, voire pour se le soumettre. Mais l'espace - et ceci est important - n'est pas à prendre ici dans un sens abstrait, mais dans le sens concret de l'environnement, de l'espace vital.

Vu dans ces perspectives, que peut nous apprendre l'anzad et le jeu de cet instrument ?

Un premier aspect concerne l'instrument même et les matériaux dont il est fabriqué. Il ne semble y avoir rien de spécial que ces matériaux proviennent de l'entourage, de la vie de tous les jours: une demi calebasse, une écuelle en bois ou un bol pour le corps de résonance, les branches d'un aborak pour le manche et pour l'archet, une peau de chèvre pour la table d'harmonie. Seuls les crins de cheval ne se trouvent plus partout et pas toujours facilement. - Je ne parlerai pas en détail de la fabrication de l'imzad ou l'anzad; d'autres le feront ici en particulier François Borel.

Dans la perspective choisie ici seulement ceci : La présence même de l'espace, la présence de l'environnement dans l'instrument semble tout à fait jouer un rôle: Tout d'abord : Pas n'importe quel bois sert de manche et d'archet, et je me souviens qu'un matin, dans la région d'In-Gall, Ajjo, fameuse joueuse d'anzad à l'époque, mettait un bon moment à choisir les branches et faisait les couper dans une sorte de rituel en nous priant de ne pas nous approcher. Et peut-être n'était il pas par hasard que le marabout d'In-Gall était présent tout au long du processus de fabrication.

Un autre aspect de la présence matérielle de l'habitat peut d'ailleurs se voir dans le fait que l'anzad est un instrument à temps. Généralement, et surtout dans la culture occidentale, les matériaux utilisés pour fabriquer un instrument de musique sont transformés de manière à devenir totalement instrument et rien d'autre. Ce processus de transformation est irréversible. Laalebasse qui forme la caisse de résonance du goge hawsa est trouée, pénétré par le manche, laalebasse perd son utilité de récipient. Pour l'anzad, ce n'est pas tout à fait le cas : le bol, le récipient qui sert de corps de résonance, reste intact ; même sous forme d'instrument, il reste présent dans sa forme et fonction originale de récipient et peut être réutilisé comme tel, quand la joueuse défait son instrument.

Mais abordons maintenant l'aspect principal de la présence et représentation de l'espace dans la musique d'anzad : la forme et la structure de la musique, de la manifestation sonore elle-même. Souvenons-nous de la remarque de Fatou que c'est en regardant les dunes que nous pouvons saisir la nature de sa musique. C'est en écoutant, en regardant le jeu et en demandant les joueuses, de quels mots, de quelles expressions elle se servaient pour désigner tel ou autre mouvement ou phénomène, que je tâchais de m'approcher d'une explication ou interprétation. Voici très brièvement quelques résultats :

Le jeu, la mélodie commence toujours par le mouvement de l'archet, à corde vide. Or, dans la terminologie des joueuses, ceci n'est pas encore de la musique à proprement parler. La musique commence avec les mouvements de la main gauche, avec le raccourcissement de la corde, la formation de la mélodie. C'est ce véritable commencement de la musique que désignent des termes qui, selon le Dictionnaire du Père de Foucauld, se rapportent au verbe *essenker*, se lever, se mettre en route, partir. En effet, il semble que ce soit l'image du voyage qui caractérise une mélodie d'anzad, un chant: partir et revenir, partir et arriver. Le mouvement qu'on fait avec la main, pour signaler le bon déroulement d'une mélodie, c'est un mouvement circulaire (bien révélateur pour l'euro péen pour qui, habitué dès son enfance à la notation musicale, une mélodie va infailliblement de gauche à droite ...) -D'autres images et expressions confirment l'idée du mouvement circulaire et le mouvement dans l'espace d'un chant d'anzad. On parle d'une "tournure" mélodique, "tessùelt", ce qui, d'après De Foucauld, viendrait du verbe *souel*, faire tourner, tourner, faire se tourner. Une bonne mélodie part et revient, une moins bonne risque de se perdre. Un vieux savant que nous avons rencontré il y a une dizaine d'années à Abalak, comparait une mélodie qui n'est pas ronde, qui ne revient pas, à un cours d'eau qui se ramifie et se perd dans le sable ("eney" était le mot, si je me souviens bien). Et à plusieurs reprises j'ai pu constater, que ce que nous européens appelons des sons graves et aigus sont plutôt considérés comme des sons proches et éloignés.

Je pense que cette image de "partir et arriver", l'image du voyage dans l'espace, est ce qui caractérise fondamentalement le chant d'anzad. Ce qui varie, c'est pour ainsi dire le chemin parcouru musicalement. Et je pense que l'art de la bonne joueuse d'anzad c'est d'enrichir ce parcours, de faire de petits détours, des variations, sans perdre de vue (et d'écouter) la direction générale.

En voici pour terminer ces quelques remarques trois exemples : le premier pour illustrer dans le détail le partir et revenir dans les formules mélodiques, le deuxième pour illustrer l'enchaînement de mélodies différentes et consécutives, le troisième, (un peu plus long, pour montrer comment l'anzad et le chant s'unissent pour faire leur voyage ensemble.

Exemple 1 :

Le premier exemple est tiré des enregistrements que j'ai faits en 1971 à In-Gall avec Ajjo. Il montre son extrême habileté dans les variations de la formule qui part de la corde à vide, monte à la quinte et à l'octave, et revient au point de départ.

Exemple 2 :

Le deuxième exemple, également par Ajjo, illustre une manière typique d'éviter l'arrivée. La formule de charnière que reproduit Ajjo chaque fois qu'elle change de mélodie est suivie par un nouveau chant dont la ligne a pendant longtemps la quarte et la tierce comme points de références. La tonique, la corde à vide donc, apparaît, mais seulement de passage. Ce ne sera qu'après un bon moment que la joueuse retrouve la tonique initiale, la corde à vide, qu'elle revient donc, pour ainsi dire "à la maison".

Exemple 3 :

Le troisième exemple réunit l'anzad et le chanteur. C'est Fatou qui joue; l'enregistrement date donc également de 1971. C'est M. Ghoumar ag Abusamed que j'ai le grand plaisir de revoir ici, qui en 1994 a travaillé avec moi sur cet enregistrement, m'a fait la traduction du texte et m'a donné beaucoup de précieux renseignements. [Le titre du chant est Ikunawen - ou quand même plutôt Tachiourout?? - chanté par Hamad Romer ...]. C'est l'histoire d'un voyage. Un homme quitte son campement, mais il en souffre; les souvenirs le traquent. Il veut en avoir, mais il en souffre. C'est Iblis qui les lui apporte en lui jouant le tendé. L'homme vient dans un campement, et finalement il arrive chez une belle femme. - Tout aussi important que l'histoire elle-même est la manière de la raconter, de la chanter. Et là aussi, comme dans le jeu de l'anzad, il s'agit d'orner le parcours, de faire de petits détours, notamment dans les comparaisons riches et variées que le chanteur poète ajoute par exemple à la description du chameau, de la selle que le forgeron a fabriqué à l'ombre, ou à celle de la belle femme, belle comme la gazelle qui vit avec son petit dans la vallée de Kawli... - Vous connaissez sans doute les bels exemples que donne Castelli Gattinara de ce procédé de composition dans son important travail sur la poésie touarègue.

La forme est l'habituelle : prélude d'anzad - ensuite l'appel du chanteur qui fait que la joueuse prenne le départ pour la mélodie de la chanson - puis le chant, où les phrases mélodiques alternent avec la récitation à tons répétés. Un petit détail pour terminer: l'idée du voyage, du départ et de l'arrivée, se manifeste de manière particulièrement fascinante dans les moments où chant et anzad sont en décalage l'un par rapport à l'autre, soit que le chanteur varie dans le récitatif entre la tonique et la seconde, le ton voisin en dessus, tandis que l'anzad maintient la tonique, soit l'inverse, que le chanteur tient la tonique et l'anzad l'évite par un ornement supplémentaire. C'est un procédé fréquent pour retarder l'arrivée, pour créer cette tension très spéciale qui est particulièrement appréciée par l'auditoire.

C'est ainsi que l'anzad et sa musique représentent, reflètent et interprètent l'espace vital targui. C'est par cette musique que l'espace est compris, animé et finalement rendu habitable. C'est cet art magnifique qui ne doit et -je pense - ne pourra se perdre.

Didactique de l'enseignement des musiques traditionnelles : *vertus et limites de l'oralité.*

Contribution à l'étude du système musical de la çan'a algérienne

Nadir MAROUF

Biographie

Nadir MAROUF

Né à Tlemcen le 05 mai 1940. Il a fait ses études universitaires à Strasbourg et à la Sorbonne. Docteur es lettres et sciences humaines (Sorbonne, Paris V) et Docteur en droit (Sorbonne Panthéon), ses directeurs de thèse furent tour à tour Jacques Berque et Georges Balandier. Il fut professeur titulaire à l'université d'Oran, puis à Lille comme professeur associé et à Amiens comme professeur titulaire. Aujourd'hui, il est directeur du CEFRESS à l'université d'Amiens.

Communication

Introduction

L'étude commence par une rétrospective rapide mais critique des principales questions posées jusque là sur le patrimoine musicale de la çan'a. Un classement entre idées anciennes, mais sans en atténuer le mérite et recherches récentes entamées depuis les dépendances du Maghreb, s'avère nécessaire. D'un côté, il permet de faire la part des différences de point de vue entre ce qui concerne l'approche des orientalistes et celles des « nationaux », d'un autre, il signale, en dépit des ruptures quant à l'objet d'étude, l'existence d'une certaine continuité qui tient à la primauté implicite ou explicite du regard diachronique.

Dans la deuxième partie de cette réflexion, on tentera de démêler les écheveaux de la désignation même de cette musique. Les enjeux de l'évidence et du truisme dévoilent à notre insu un ethnocentrisme qui reflète un manque d'autonomie critique de l'intellectuel maghrébin par rapport à l'ethos culturel de l'humanisme du 18^{ème} siècle 19^{ème} siècle occidental. L'approche sémiologique peut paraître timide car ne prenant pas position dans le débat taxinomique dominant. Mais elle a le mérite de faire justice à l'unité du « dire » et du sens, c'est-à-dire à une *koiné* qui assigne une verbalisation singulière à un univers musical donné et qui, aux yeux du groupe d'appartenance (acteurs et public) ne donne lieu à aucune dérive polysémique.

Le troisième volet invite à réfléchir sur une démarche posée en terme de « formule paradoxale ». Il s'agit d'une « itinérante » personnelle, non pas sur le mode du récit autobiographique, mais qui exorcise de façon diachronique des moments faits de certitudes et de doutes, la mise en évidence d'une gestation faite de croyances et de reniements qui reflètent la « data » de tout un chacun. Les mots peuvent ne rien dire mais ils peuvent aussi faire mal, induire en erreur, voire tuer. Sans en arriver jusque là, il m'a semblé qu'il était déontologiquement impératif que je ne me saisisse pas d'une formule érigée en paradigme, pour obéir à la mode des paradigmes et aux coquetteries d'école, mais que je me donne pour devoir d'en expliciter le fondement épistémologique. A cet effet, l'épreuve de vérifiabilité du paradigme de la norme et de la marge, en le transposant à d'autre corpus de connaissance, doit attester sa valeur heuristique. Si la condition de vérifiabilité n'est pas satisfaisante, la formule proposée est alors sans objet.

Sur le quatrième volet, celui qui porte plus directement sur la çan'a, j'ai évité de rentrer dans le détail descriptif de ce système musical, pour des raisons déjà évoquées plus haut. Je pense que

l'essentiel à retenir est le caractère dynamique d'un système ouvert, qui incorpore « l'innovation transgression » à condition qu'elle procède des logiques fondamentales de la morphologie du système. C'est au niveau de la syntaxe, en revanche, que le champ de la licence reste un champ ouvert. Pris sous cet aspect, le système de la *çan'a* prescrit au plan explicite des règles de fonctionnement qui se prêtent à un certain déterminisme, mais propose ou suggère, au plan implicite, les voies et moyens de la dérogation interstitielle.

Nous verrons alors à quel titre le système ouvert que constitue la *çan'a* nous livre le secret de son immortalité.

I. Où en est la question du patrimoine musical ? Quelques repères anciens et nouveaux ?

Le patrimoine de la *çan'a* algérienne a fait l'objet d'une abondante littérature tout au long du 20^{ème} siècle, contrairement à l'opinion admise quant à l'indigence de l'analyse à son endroit. Cette littérature, dont nous signalerons la version française, dans la mesure où sa diffusion a été mieux assurée et donc mieux connue du public, a connu non seulement deux périodes chronologiquement inégales, mais aussi deux approches globalement distinctes.

I.1. L'ère des orientalistes

La première période concerne l'ère orientaliste, où le regard porté sur la musique en général et particulièrement sur la musique citadine, consistait à satisfaire la curiosité d'une intelligentsia européenne en quête d'exotisme. Cela n'a pas empêché de doctes et judicieuses recherches sur les aspects techniques, voire musicologiques de la *çan'a*. Parmi ce travail d'érudition très soucieux d'aller au plus près des choses, saluons l'œuvre d'un Jean Rouanet pour l'algérois, d'un Alexis Chottin pour le Maroc par exemple. Cette quête du détail, proche du courant entomologiste, qui n'épargne aucun moyen pour maîtriser à la fois le texte des chants et les mélodies elles-mêmes, a permis de restituer un travail de collecte patient et rigoureux, avec l'aide fréquente de praticiens venant du cru.

Mais le paradoxe colonial tient au fait que la posture intellectuelle de l'orientalisme se situe à la fois trop près et trop loin de l'objet d'études. En dehors de l'ethnographie des œuvres artisanales, de la paléographie ou de disciplines du même genre n'impliquant pas directement le champ social contemporain, et où la part des normes culturelles, voire esthétiques est ou absente ou trop lointaine historiquement pour prêter à controverse, l'ethnomusicologie coloniale, en dépit de son intérêt documentaire tout à fait substantiel, n'a pu échapper à une distanciation, peut-être critique mais essentiellement européocentriste. La monodie a pu apparaître sous cette optique comme un indicateur d'archaïsme, que l'on situera suivant les appréciations dans l'âge du plain-chant grégorien, ou en tous cas dans l'ère pré-baroque. Ainsi le comparatisme du discours orientaliste n'est convoqué que pour statuer, « normé » une esthétique musicale dont l'économie générale ne peut être qualifiable que par rapport à une *doxa* ayant statut de centralisé absolue.

Cette posture n'est pas particulière à l'ethnomusicologie coloniale ; elle concerne toute la pensée positiviste d'obédience évolutionniste, qui a accompagné l'expansion et l'hégémonie du capitalisme colonial : le triomphalisme idéologico-économique du 19^{ème} siècle se mue en normativité esthétique. Max Weber, qui est loin de l'humanisme orientaliste, et qui a laissé un manuscrit publié *post-mortem*¹ a pris position contre toute appréciation normative sur les musiques d'Orient et d'Occident. Mais il n'a pas pu tenir ce pari dès lors qu'il s'employa à trouver des correspondances structurelles entre la complexité du capitalisme (division anonyme du travail, rationalité bureaucratique) en Europe, et le primat de la polyphonie instrumentale. Pour cet auteur, l'élaboration d'une esthétique fondée sur la complexité des

¹ - Sociologie de la musique, éd. Métallié. 1928

lignes mélodiques et de leur simultanéité dans l'exécution symphonique (émergence des harmoniques) présuppose l'absence de l'intuition et de la spontanéité pulsionnelle de l'artiste créateur de son œuvre, au profit du temps compositionnel, celui de l'écriture musicale, qui est un moment réflexif, un moment quasi axiomatique antérieur à la production musicale en temps réel, et donc un temps autonome. En revanche, la monodie orientale se prêterait à la coïncidence des deux temporalités, celle de la création et celle de la production scénique. Elle procéderait, non pas de l'instantanéité qui signifierait une improvisation, qui relèverait du désordre, de l'alcatoire, mais d'une *instantanéité* syncrétique, incorporant ces deux postures, résultant néanmoins d'une imprégnation esthético-culturelle profonde liée par empathie à la tradition musicale et d'un système de compétences, grâce auxquels se trouve qualifié l'artiste. Cette instantanéité où se superposent l'acte créatif et l'acte productif, incorporant cependant une mémoire esthétique qui *informe* tel acteur et non tel autre, chacun transcrivant cette information initiatique dans une démarche liée à son expérience propre, combinée à la situation ambiante, tout cela reflète la phénoménologie implicite de l'acte artistique, son « fiat », selon l'expression de William James. Si l'esthétique musicale orientale est perçue comme étant consubstantielle d'une « mimésis » fondée sur le fusionnel, le spontané et le communiel extatique, l'auteur tient ici à ne pas réduire cette pratique à de l'intuitionnisme primaire, à en souligner une autre manière de complexité. Or, la complexité dont il s'agit se décline dans le champ matriciel de l'irrationnel. Ce n'est guère un jugement rédhibitoire que de conférer à l'artiste une part d'irrationalité. Mais le présupposé de l'argumentation révèle deux systèmes qu'une divergence abyssale, procédant chacun d'une *épistémè* étrangère l'une à l'autre, mais toutes deux impliquant à la fois l'acte musical produisant un sens esthétique et la société porteuse d'une réceptivité sanctionnant son effectivité. Au total, il s'agit de deux systèmes, (de civilisation) fondés l'un (occident) sur une rationalité complexe, l'autre (orient) sur une irrationalité complexe. Ayant abondamment travaillé sur les écrits incontournables d'Humboldt, Max Weber a cru devoir déceler chez les Orientaux le primat de l'émotivité au contraire des Hellènes chez qui le traité de musique est au cœur même de la pensée mathématique.

Toute intelligibilité des formes musicales, de la structure modale, etc. passe par une démarche axiomatique. La table de Pythagore² est ainsi révélée à la face du monde comme une boîte de Pandore. Visiblement Max Weber n'a pas suivi de près la parenté conceptuelle de la musicologie arabe médiévale d'avec la pensée grecque empruntée sans doute à cette dernière, sans exclure cependant que d'autres systématisations de même ampleur, néanmoins moins connues, de facture mésopotamienne (si l'on s'en tient seulement à la terminologie des modes), aient pu conjointement inspirer les Arabes à l'époque Abbasside, c'est à dire à une époque où des gloses théoriques de synthèse des emprunts antérieurs, ou des analyses comparatives de ces derniers avec les pratiques musicales arabes elles-mêmes, hypothéquement endogènes, donnent lieu à une certaine visibilité historiographique. Il est vrai que les traités d'Al-Kindi, d'Al Farabi, de Safiyû-d-din et de bien d'autres encore n'étaient connus que par une infime minorité de lettrés orientaux, qui en faisaient, du reste, plus un usage ésotérique ou « cabalistique » que pédagogique. Il est vrai, en revanche, que leur traduction dans les langues européennes fut tardive : Le baron d'Erlanger entama cette entreprise au début des années 30, l'Anglais S.A. Farmer un peu plus tard, alors que Max Weber est mort au début des années 20.

Qu'il me soit permis, pour mettre un terme à la prétendue irréductibilité de deux ethoses musicaux, l'oriental et l'occidental, de faire un très bref rappel de leur convergence originelle. Des précisions historiques ou du moins de simple chronologie, s'avèrent en effet nécessaires. La Mésopotamie (étym. « au milieu du fleuve », c'est-à-dire entre le Tigre et l'Euphrate) cumule des apports culturels successifs d'une grande densité. D'une part, foyer de civilisation immense

2 - On rappellera que la table de Pythagore a été révélée à l'occident par des traducteurs arabes du 9^{ème} siècle (courant péripatéticien, issu des *mû'tazilîn* connus sous le nom de "rationaliste")

ayant présidé au destin du monothéisme, les historiens y distinguent quatre périodes : sumérienne et akkadienne (IV^{ème}-III^{ème} millénaire av. J-C) ; babylonienne (XVIII^{ème}-XVI^{ème}) ; assyrienne (XII^{ème}-VII^{ème}) ; néo-babylonienne (VII^{ème}-IV^{ème}) ; d'autre part, en perpétuelle synergie avec la Grande Perse fondée par Cyrus II au début du VI^{ème} siècle avant J.C.³. Durant son règne, Babylone et la Chaldée sont prises. La Mésopotamie devient alors une province de l'empire achéménide des Perses, parmi d'autres provinces conquises alors. A la fin du VI^{ème} siècle avant J.C., l'empire s'étendait de l'Indus à l'Égypte. La guerre des Mèdes engagée par le successeur, Darius I^{er} au tout début du V^{ème}, donnera lieu à un conflit séculaire entre Perses et Grecs, auquel Alexandre le Grand mettra fin beaucoup plus tard. Durant cette longue gestation, beaucoup d'échanges ont eu lieu, en dépit de l'adversité. Enfin, la conquête musulmane depuis l'érection de Bagdad comme métropole du monde sous les Abbassides, tout en dynamisant et en fédérant les territoires sassanides comme ceux de Byzance, débilisés et cloisonnés alors, s'enrichit elle-même de ces apports civilisationnels multiformes dont elle a fait la synthèse. Si l'on considère que, 70 ans à peine après la fin du Califat orthodoxe (la mort de Ali), les Omeyyades ont occupé la péninsule ibérique et chemin faisant, l'Afrique du Nord, que ce déplacement vers l'Occident dit « barbare » selon la vulgate romaine, recelait une culture berbero-byzantine d'un côté et ibéro-wisigothique de l'autre, on peut se risquer à affirmer que non seulement Bagdad était le centre géopolitique du monde⁴, mais elle constituait une centralité culturelle (philosophique, artistique et scientifique) à la mesure de la substance qu'elle a su tirer de toutes les civilisations connues alors. C'est ce qui explique aujourd'hui certaines convergences modales entre l'Orient et l'Occident⁵, c'est ce qui explique l'influence que constitue le principe des suites de la nûba, en direction de l'Europe renaissante, c'est ce qui explique les curieuses analogies entre le chant courtois des troubadours de Provence et d'Italie et le *Zadjal* inauguré par ibn Qūzman au 12^{ème} siècle... Les divergences entre les deux systèmes musicaux sont relativement tardives (XVI^{ème}-XVII^{ème} siècle) par rapport à leur longue gestation commune. Mais les différences se creusent aussi à l'intérieur de l'univers « oriental » lui-même, nonobstant le malaxage fédérateur du Califat. Le principe de différenciation se fera au gré des syncrétiques locaux : ainsi le *maqam šarqi* diffère du *tab' mağribi* même si les correspondances intermodales existent ; ainsi, par effet de « mitose » (métaphore biologique) la différenciation se produit de proche en proche, au sein du Maghreb, à l'intérieur de l'Algérie, voire à l'intérieur de chaque « école » régionale de musique...

Les travaux récents de Mahmoud Guettat nous donnent un panorama précieux non seulement sur la filiation commune à l'Orient et à l'Occident mais aussi sur les caractéristiques musicologiques des traités et des filiations musicales à l'avenant.

I.2. Les recherches récentes

La deuxième période, plus courte, va de l'indépendance à maintenant voire même des années 80 à aujourd'hui, car le gros des publications se situe bien après 1962. Cette période est caractérisée par un effort de collecte du répertoire de la *çan'a*, dans une perspective de classement plus méthodique que les corpus du passé. A côté de ce travail d'une grande utilité, nous avons quelques thèses, très rares d'ailleurs, en dehors des actes de colloques, sinon de quelques articles (ou allocutions faites dans des circonstances particulières) qui ont pu être publiés.

Même si l'on peut trouver dans ces contributions des divergences plus ou moins importantes de point de vue, elles échappent toutes, ou presque toutes, à la difficile question de méthode, plus précisément à l'interface diachronie-synchronie.

³ - Les Perses, à côté des Mèdes, sont issus d'une lente migration aryenne venue des hauts plateaux du Pamir tadjik et afghan, et qui s'est arrêté sur les vallées du Zagros vers le Xe siècle avant J.C. Ces informations sont mentionnées pour la première fois dans les annales assyriennes en 844 et 836 avant J.C.

⁴ - Cf. Maurice Lombard sur l'importance démocratique et l'emprise au sol de cette métropole à la fin du 9^{ème} siècle, in : *L'islam, dans sa première grandeur, VII^{ème}-XI^{ème}*, Ed. Flammarion.

⁵ - pour ce qui est de ces convergences modales, on se référera à l'annexe, infra

fonctionné avec la même intensité d'un lieu à un autre, soit en raison d'une polysémie dont l'explication ne peut être révélée que par des enquêtes monographiques minutieuses.

Claude Lévi-Strauss, dans son « Anthropologie structurale » consacre un chapitre sur la distinction à faire, en matière de parenté, entre système d'appellations (père, fils, gendre, cousin, oncle, etc.) et système d'attitudes, dans la mesure où le rapport père-fils, par exemple, est vécu différemment dans les rituels et les conduites, d'une aire culturelle à une autre, ou d'une époque à une autre.

Ainsi le système des attitudes (forcement plus nombreuses) démultiplie les combinaisons en terme de structure de parenté. Il me semble intéressant de rapprocher cette problématique de ce qui relève de la taxinomie musicale propre à la tradition orale, et ce dans une perspective strictement méthodologique, à l'évidence.

III. La norme et la marge ou la raison paradoxale

Qu'on me permette ici une formule académique pour parodier le titre d'un ouvrage célèbre, « critique de la raison dialectique », écrit il y a un demi-siècle par J.P. Sartre. Il avait lui-même parodié le philosophe allemand du 18ème siècle, Emmanuel KANT, qui proposa d'en renouveler la démarche (« critique de la raison pratique » à la suite de sa « critique de la raison pure »). Le premier voulait régler définitivement le sort de la pensée bourgeoise en prenant parti pour l'héritage marxien de la dialectique. Je précise ici qu'il s'agit de l'héritage marxien, car Marx a lui-même puisé la pensée dialectique chez Hegel, dont il avait critiqué alors la conception idéaliste. Si l'on continue l'inventaire successoral, l'idée dialectique remonte à la philosophie grecque. Les philosophes des Lumières en ont transformé la grille de lecture en arrachant le concept platonicien de son acception spéculative et dialogique pour en faire l'élément matriciel du changement et de l'historicité. Le principe de contradiction n'est pas absent chez Hegel mais Marx enracine la dialectique dans l'histoire concrète, il la « remet sur ses pieds » en convoquant les déterminismes sociaux, quasi-téléologiques, qui gouvernent la société moderne, c'est-à-dire capitaliste. Ces déterminismes s'incarnent dans la contradiction objective qui se noue entre les classes sociales. La synthèse hégélienne n'est plus alors une simple résorption des contraires (thèse et antithèse) mais un dépassement révolutionnaire, qui subsume les conditions matérielles historiques, y compris celles de la violence insurrectionnelle, qui rendent possible un tel dépassement. Le matérialisme dialectique et, mutatis mutandis, historique, postulé par Marx devient depuis la fin du 19ème siècle un paradigme explicatif de l'ordre social dominant, voire même de l'ordre naturel, suivant les centres d'intérêt. Pour Georges Gurvitch, le matérialisme dialectique est réduit à l'unité des contraires, et donc expurgé de son acception révolutionnaire. Il le valide volontiers comme méthodologie « pacifiste » et en confirme le contenu heuristique vérifiable au plan empirique.

Lénine, quant à lui, reprenant des discussions divergentes¹³, entend réconcilier tout le monde autour de son œuvre malheureusement peu connue aujourd'hui : « matérialisme et empiriocriticisme ».

Il procède à une légitimation de la dialectique sociale en l'appuyant sur les lois immuables de la nature : l'évolutionnisme morganien, voire darwinien¹⁴ constituait le fil conducteur implicite ou explicite de la pensée sociale d'alors. Si le positivisme de Condorcet, de Saint-Simon et d'Auguste Comte sont aujourd'hui tenus pour coupables de s'être abreuvés au ruisseau de l'évolutionnisme et de son succédané, l'organicisme, il s'avère aujourd'hui qu'un tel péché fut

¹³ De l'Anti-during où il est question d'une réduction scientiste du concept, à Plékanov en appelant à l'exclusivité d'un « matérialisme militant », plusieurs tendances se font entendre.

¹⁴ Si le courant évolutionniste a été attribué à Lewis Morgan, qui a fortement inspiré Friedrich Engels, il est moins probable que Morgan ait pu être alors influencé par les thèses paléontologiques de son contemporain Charles Darwin, que des deux prédécesseurs picards de ce dernier que furent Boucher de Perthes et Jean Baptiste Lamarck.

partagé par d'autres courants de pensée, y compris marxistes. Ainsi on peut y trouver une intéressante vulgarisation du « calcul différentiel et intégral » chez Leibnitz, à côté d'autres lois physico-chimiques où est démontré le principe d'unité des contraires. La production scientifique dans la biologie d'abord (la fameuse controverse entre Mitchourine et Lysenko) où la raison dialectique interfère entre lame et lamelle de l'observation empirique de l'expérimentaliste, comme des découvertes de l'Entre-Deux-Guerres sur l'électricité (neutrons/protons) et toute la physique atomique de l'Europe sont postérieures à l'œuvre de Lénine, voire à sa mort pour la plupart d'entre elles. Je ne doute pas que s'il y avait survécu, son livre aurait été grossi de maintes illustrations venant confirmer, en définitive qu'il y a, chez lui, deux dialectiques procédant l'une de l'autre : une dialectique de la nature, et une dialectique de l'esprit, la première faisant fonction d'authentification naturelle, donc scientifique, à la seconde. Ce beau programme, suivant lequel l'ordre sociétal n'est qu'une projection de l'ordre naturel, qui n'aurait pas déplu aux ancêtres-fondateurs du positivisme et du jusnaturalisme, a trouvé de multiples adeptes dont le dernier en date fut le mathématicien R. Godement, qui au début des années 60, affichait complet dans les amphithéâtres de la Sorbonne où il enseignait la mathématique suivant la méthode dialectique.

Si j'invite à une telle discussion, c'est pour souligner que les mots peuvent nous trahir, en tous cas nous engager par la force des présupposés auxquels ils conduisent. Ici, la charge idéologique du concept n'est plus à démontrer. C'est pourquoi je refuse ce concept pour verbaliser le couple d'opposition norme/marge, ne voulant pas prêter à équivoque, en déplaçant malgré moi un paradigme lié à la production esthétique, sur le terrain miné de l'idéologie politique¹⁵.

Mais le neutralisme empirique et aseptisé de Georges Gurvitch n'est pas une solution non plus. En effet, cet auteur prend le principe de contradiction comme un fait d'hypothèse qu'il valide par quelques observations, sans aller plus loin, c'est-à-dire se poser la question de savoir si ces observations sont pré-construites par un jeu de nomination ou si elles résultent d'un principe de réalité. Quand l'expérimentaliste observe au microscope une cellule cytoplasmique, par exemple, il ne peut identifier que la structure en réseau qu'il veut bien chercher. Le réel en soi est brouillé, illisible, de surcroît infini au regard du microscope. Il utilise un artefact, par exemple un liquide de contraste qui va lui permettre de mettre en évidence, par effet chromatique, une structure et non pas une autre, pas l'objet réel total, mais une portion congrue de celui-ci, encore que cette portion ne soit pas donnée à voir naturellement comme elle se laisse appréhender, déchiffrer par le moyen de l'expérience. C'est une vieille question¹⁶ non résolue par conséquent, que de statuer sur le principe de réalité. Partant de là, Georges Gurvitch ne dévoile pas ses cartes.

Ma clé de lecture du principe d'opposition est à la fois métaphysique et axiomatique. Je rejoins volontiers Condorcet, non pas dans sa philosophie du progrès, mais dans sa démarche logico-formelle quand il pose le paradoxe qui porte désormais son nom : l'effet Condorcet se constitue d'une triade construite suivant le principe des combinaisons par paire. La triade est constitutive de combinaisons appelées dyades. La triade, connue en mathématique, consiste à vérifier la transitivité d'un théorème. A l'origine, il s'agissait de vérifier si le principe syllogistique, qui est fondé sur l'énoncé individuel, forcément transitif, est applicable au niveau d'un groupe choisi de façon aléatoire. Condorcet voulait en effet vérifier la valeur heuristique de la « volonté générale », postulée par J.J. Rousseau en invitant une population donnée à faire des choix dyadiques de type A-B, B-C, C-A. Il ressort ainsi que les suffrages exprimés sur des valeurs, des hommes politiques, ou sur tout autre objet, sont statistiquement parlant non transitives. La base de la consultation, voire l'atome du sens consultatif est donc la dyade. Elle est un point aveugle, elle n'est ni bourgeoise ni prolétaire. J'adhère à ce point de vue qui me met à l'aise pour qualifier ma formule paradoxale, à savoir : le paradigme de la norme et de la marge.

¹⁵ Spécialiste de l'ensemble fractal. D'un autre côté le courant « cybernétique » inauguré par Norbert Wiener et Van Newman (M.I.T., Massachusetts), qui était d'obédience à la fois béhavioriste et organiciste, s'inscrit dans le droit fil de la méthode dialectique, dans son acception physico-mathématique. N'oublions pas que l'aventure informatique (qui renoue par ailleurs avec les neurosciences et tout récemment, les nanosciences) doit aux cybernéticiens et à la recherche opérationnelle le principe binaire (bits).

¹⁶ La gestalt théorie (ou théorie de la forme) s'intéresse à l'univers perceptif (prégnance) étudié en psychologie sociale, voire en esthétique.

Un énoncé paradigmatique ne propose pas d'argumentation explicative préalable. Il propose une mise en corrélation fondée sur un système de nomination. Ici le principe de nomination est binaire (ou dyadique). Cette binarité est oppositionnelle et en même temps abstraite, donc ne préjuge pas du fait. C'est l'applicabilité à un champ précis qui en valide le bien-fondé. Mais l'applicabilité n'est paradigmatique que si la démonstration s'étend à une série non déterminée de champs, c'est-à-dire de disciplines, de corpus théoriques, de faits empiriques, etc. La validité du paradigme tient à sa virtualité permutationnelle.

Dans le cas qui nous occupe, il est intéressant d'appliquer le paradigme de la norme et de la marge à des domaines qui soient contingents pour que la pertinence de la démonstration soit avérée. Proposons quelques uns : en sociologie urbaine, la dyade « centre-périphérie » a pu donner lieu à une réflexion suivant laquelle la marginalité urbaine, celle des banlieues, est une négativité sociale, normative, pouvant, dans certaines conditions historiques, se muer en positivité révolutionnaire. Ainsi, la centralité urbaine, celle de la norme absolue, celle du pouvoir de décision et de l'hégémonie institutionnelle, se trouve placée devant l'impérative nécessité de déroger à ses principes recteurs dans une perspective de régulation sociale. Elle se doit de gérer (ou digérer ?) la violence sans quoi elle produit du chaos, du désordre. Or, l'ordre et le désordre s'ordonnent l'un par rapport à l'autre et ne peuvent coexister sans s'impliquer mutuellement. Les réformes sociales procèdent d'un accouchement douloureux, car nées d'une colère sans appel, d'une sanction comminatoire. La centralité est appelée à se remettre en cause, à se recomposer pour assurer sa propre pérennité en tant que centralité, en tant que norme hégémonique.

Un autre domaine d'application, où il est question d'ordre et de désordre, est celui de la thermodynamique. Les physiciens empruntent le concept d'entropie suivant lequel toute lecture du désordre procède d'une intellection du réel, c'est-à-dire d'une rationalité, sans quoi le réel est incommunicable, est privé de sens. Dans le domaine de la physique, cette rationalité s'appuie sur l'expérience, notamment sur le caractère reproductible des éléments observés, et à la propension à certaines récurrences empiriques indiquant des régularités tendanciennes. Le désordre est ainsi pensé en terme de régulation sur une base strictement empirique. Point d'explication à ce phénomène, en dehors du constat probabiliste.

Dans le domaine acoustique, la production des sons obtenus expérimentalement sur une corde est le produit de deux forces antagonistes : la corde est tendue par deux extrémités, donc par deux forces centrifuges, tandis que le son est obtenu grâce à une force contraire, centripète : le pincement obtenu par le doigt ou le plectre à hauteur de la table harmonique.

Par ailleurs, le phénomène musical est lui-même le produit de deux registres contraires : le registre ordinal et le registre cardinal. Ce dernier est défini mathématiquement en ce qui concerne la division du temps (ronde, blanche, noire, etc...), ainsi que la construction d'intervalles sonores sur un manche de 'ûd ou de guitare par exemple. Ces intervalles sont justifiés par des lois physiques et transmises de génération à génération aux gardiens du Temple qui détiennent le savoir-faire de l'organologie. La production d'une série sonore procède d'une combinatoire aléatoire. C'est comme pour le langage qui pour reprendre une expression chère à Ferdinand Saussure, procède de « l'arbitraire du signe ». Ce n'est pas là une métaphore car dans le cas du langage comme dans celui de la musique, nous avons affaire, morphologiquement parlant, à des signifiants aléatoires et dans cette combinatoire infinie, il y a quelques combinaisons, très rares, qui ont du sens, qui produisent, pour ce qui est de la musique, de

l'émotion esthétique. Ainsi deux éléments irréductibles sont en synergie totale : le nombre et le drame, le sémantique et l'esthétique¹⁷.

IV. Plaidoyer pour un système ouvert ou l'historicité de la *çan'a*

Allons plus loin tout en restant dans la musique. Le principe des contraires semble suffisamment prégnant au travers des développements qui précèdent, pour nous autoriser à entrer dans les débats du système musical qui nous occupe ici, étant entendu que la démonstration qui va suivre est applicable, sous réserve d'inventaire, à d'autres systèmes musicaux.

Ce système que j'appelle *çan'a* pour des raisons taxinomiques que j'avais développées dans d'autres travaux¹⁸ se constitue d'un algorithme qu'il est plus commode de transcrire sous forme de tableau à double entrée.

En ordonnée, nous avons les différents *tûbu'* appelés modes, pour faire simple, mais n'ayant aucun rapport avec la double modalité, majeure et mineure, qui régit la musique occidentale. Les *tûbu'* renvoient à l'acception antique des modes grecs (dorien, phrygien, lydien, mixolydien, etc...)¹⁹ et dont on ne sait pas s'ils avaient inspiré leurs équivalents modaux dont la dénomination persane est encore en vigueur ou si l'influence provient de la source mésopotamienne. Ces *tûbu'* sont en nombre déterminé, la vulgate en donne le chiffre 24. En réalité, on en trouve 12 en Algérie, 11 au Maroc. D'autres *tûbu'* ont leur autonomie structurelle au plan mélodique, mais servent à « dépanner » d'autres *tûbu'* pour l'exécution d'un *istiḡbar*, exemple : le *tab' 'araq* prête son *istiḡbar*, appelé *'araq*, à la *nûba Hsin*, notamment à l'école d'Alger. Sinon, ils servent à baliser des pièces chantées classées dans un sous-système dérivant de la *çan'a*, appelé *n'qlâb* (ou *inqilâb*). La *nûba* constitutive de la *çan'a* est à l'*inqilab* ce que la symphonie est à la sonate. Dans le cas d'espèce, on peut remplacer une *nûba*, par une série d'*inqilab* appartenant soit au même *tab'* soit à des *tûbû'* différents et choisis « à la carte » par le chef d'orchestre (cas de la *slisla*). Mais dans ce dernier cas, les pièces sont exécutées sans transition. Il arrive cependant que des *n'qlabat* affiliés à certains *tûbû'* disposent d'un court prélude instrumental nommé *kûrsi*. C'est le cas, à Alger du *tab' 'araq*, qui dispose d'une mini-ouverture exécutée sur le *mizân* (rythme) *bašraf*.

En ce qui concerne les 12 *nûba* complètes, elles ne disposent pas toutes d'ouvertures, appelés *tûšia* (l'école de Tlemcen dispose d'un nombre de *tûšia* plus grand que dans les autres écoles) et qui constituent le prélude aux *nûba* ou suites. Cet inventaire des *tûšia* par école est résumé sous forme de tableau ci-dessous : dans l'abscisse, nous avons l'ensemble des mouvements qui constituent la *nûba*, cinq au total : *mçaddar* (exécuté sur une mesure à 4 temps à Alger, 16 temps à Tlemcen, appelée *qsîd*) ; *btaihi* (4 temps à Alger, 8 temps à Tlemcen), *darj*, *insiraf* et *ç'lâs*. Le sous-système constitué de *nqlabat* connaît le *mizân n'sraf* emprunté à la *nûba*, plus d'autres *mizan* spécifiques (*bašraf*, *sûfiân*, *berwâli*, etc.)

¹⁷ Expression empruntée à Henri Lefebvre (cours sur « Musique et société », Université de Strasbourg, 1961).

¹⁸ Cf. Nadir Marouf (s.d.), « Le chant arabo-andalou », éd. L'Harmattan, Paris, 1995.

¹⁹ Cf. annexe, infra.

□ Tableau des *tūšia* (ouvertures) par école de musique²⁰

| tūbu'(modes) nūba complètes | mizān (exécution rythmique) | | |
|--------------------------------|---|---|-------------|
| | Tlemcen | Alger | Constantine |
| Zidān | bašraf (2 ouvertures) | bašraf | bašraf |
| Raml | m'çaddar | - | - |
| M'jen'ba | - | - | - |
| Dhîl | m'çaddar | - | bašraf |
| maya | m'çaddar | m'çaddar | bašraf |
| Rasd-dhîl | m'çaddar | - | bašraf |
| raml maya | m'çaddar | m'çaddar | - |
| Rasd | - | - | - |
| Hsîn | 4 ouvertures : - m'çaddar - insraf - bašraf (tūšia-l-kebira) - bašraf (tūšiat-al-kamal) | m'çaddar (ğribat al hsîn) | |
| Grîb | 2 ouvertures : - m'çaddar - n'sraf | n'sraf | |
| Sika | 2 ouvertures : - m'çaddar - bašraf (tchûmbar sika) | 2 ouvertures : - m'çaddar - bašraf (tchûmbar sika) | bašraf |
| Mezmûm | mizān sūfiān | | bašraf |

Voilà l'essentiel du système *çan'a* (du moins pour ce qui est des *tūšia* : ouvertures), qui s'offre à première vue comme un système rigide, fermé. Or, le menu de composition autorise des choix divers, des dérogations permissives du système lui-même. Ces dérogations se font dans des limites interstitielles qui n'entament pas le cadre canonique. Il n'y a pas de règle du jeu a priori pour l'exercice dérogatoire. Cela dépend de l'autorité du *m'allam* (chef d'orchestre) ; c'est-à-dire de son audience vis-à-vis du public, du degré d'empathie avec son auditoire qui trace les limites du consensus, de la compétence conjoncturelle de cet auditoire, du contexte ou de l'ambiance qui encadre la manifestation artistique (cercle intime, mariage, ou concert dans le cadre des soirées données dans un *nādi*, association, enregistrement en studio, etc.). La règle du jeu est connue a posteriori. Il faudra faire l'inventaire de l'agencement d'une nūba en temps réel, exécutée dans des circonstances différentes. Cet inventaire a pu être fait quelquefois²¹.

L'ensemble de ces inventaires, pour une école de musique s'entend, permet d'apprécier les tendances lourdes des libertés marginales que l'artiste s'est accordées, des réaménagements faits à la norme. Mais de quelle norme s'agit-il ? N'est-elle pas elle-même constitutive d'un moment fort de la rupture d'avec un ensemble de pratiques divergentes ? Le modèle référentiel est souvent offert par une figure charismatique, qui a eu l'audace, et surtout la légitimité de

²⁰ - D'autres ouvertures subsistent cependant dans chacune des trois écoles mais ne sont pas directement liées à l'exécution de *nouba* (exemple : *tūšiat al-soltān tūšiat al-kamanja*, etc.). Par ailleurs, les nūba qui ne disposent pas de *tūšia* ont pourvues de *kūrsi* introductif qui est une version allégée (un mouvement exécuté 2 fois en remplacement de la *tūšia* qui dispose dans la majeure partie des cas, de cinq mouvements doublés).

²¹ - Cf. mon article qui accompagne la *nūba Hsîn*, exécutée par la formation « *Nassim al-Andalous* » de l'école de Tlemcen, dirigée par *Amin Meshi*, CD produit par Toufik Bartandji et distribué par Al sûr.

trancher, de faire un choix parmi plusieurs scénarios possibles. Figure charismatique, c'est celle d'un cheikh Larbi Bensari, qui a légué sa conception, certes héritée des anciens, la seule reconnue au début du siècle dernier, mais la seule connue aujourd'hui, parce que les traditions alternatives des *m'allmîn* de la même classe d'âge que cheikh Larbi Bensari n'ont plus laissé de trace. Il s'agissait, entre autres, des frères Dib, contemporains de son maître cheikh Boudalfa. Les disciples de ces derniers n'ont pas eu suffisamment d'audience pour pérenniser la pluralité des genres, des styles voire de la grammaire compositionnelle elle-même. Un homme, doué d'une forte personnalité a occupé tout le terrain de l'école de Tlemcen.

À Alger, ce fut le trio Ben Teffahi, Mohamed et Abderrezak Fakhardji. Ils ont incarné la norme musicale de leur école et ont oblitéré d'autres canons.

À Constantine, ce fut un quintet, formé des deux Bastandji, Ahmed et Abdelkrim, personnages légendaires, rejoints par trois disciplines : Tahar Benkartoussa, Omar Chaqlab et Tahar Benmerabet. La légitimité de ce groupe a eu certes une assise plus large car ses membres ont apporté chacun ce en quoi il excellait (les derniers connus pour leurs chants, les premiers pour la maîtrise de l'instrument). Et puis, il y a la loi du nombre. Mais quel que soit le cas d'espèce, il y a rupture d'avec l'air du temps hérité des devanciers, et les pionniers des réformes ont procédé par la marge, car toute innovation, comme la liberté, procède de la transgression : des trois formes de liberté, liberté interstitielle, liberté marginale, liberté principale, les deux premières sont les plus proches de la réalité existentielle. Abraham Moles ne croyait guère qu'à la pertinence sociologique des deux premières. La liberté principale relève du mimétisme et de la passive répétition et d'une vision « salafiste »²² de l'héritage esthétique. Elle réduit l'art au rite et laisse peu de place à la douleur de l'effort, à la jouissance aussi quand l'effort donne des fruits, peu de place au drame et au jeu. Elle tue en l'homme toute velléité de parier sur l'inconnu. Il ne s'agit pas du pari de Pascal, quelque peu mercantile à mon goût, mais du pari où se joue le destin de l'artiste car ne transgresse pas qui veut. Sur un millier de tentatives, rares sont celles qui font sens car dans ce combat entre la marge et la norme, qui est un combat risqué, rares sont les heureux élus qui ont obtenu la bénédiction du public, et donc la postérité. Il ne faut pas oublier en effet que le public est naturellement enclin à se méfier de ce qui bouge dans une société où le conformisme et l'unanimité laissent très peu de place à la *bid'a* (péché rédhibitoire), archétype du *ibâ'* (innovation, invention). Si le deuxième terme semble attester d'une sécularisation du premier, rien n'est joué d'avance ; c'est dans ce contexte diffus, et sur ce terrain miné que s'est joué le sort d'un patrimoine musical séculaire, dont le caractère de système se nourrit aussi paradoxalement qu'il y paraît de sa négation même.

Dans le cas contraire où le système de *Zyriab* se devait d'être transmis dans sa facture prétendument inaugurale, ce qui est pure utopie, la mémoire collective n'aurait retenu aucun écho sonore de la *nûba*.

Conclusion

Glorifier le mouvement, le changement, le renouvellement, au nom même d'une vision *systémique* de cette musique, c'est prendre un grand risque, celui de prêter à confusion sur ce qui, en guise de renouvellement ou de reformulation, relève du galvaudage et le l'altération. C'est pourquoi, il me semble impératif de clore mon propos par une sorte de profession de foi.

Le répertoire que nous connaissons dans les trois écoles de musique relève d'une patrimonialisation sédimentaire : cela veut dire qu'à des moments données de notre histoire,

²² Doctrine philosophico-théologique en islam prônant l'allégeance vis-à-vis des devanciers, des ancêtres-fondateurs.

des permissivités qui portent socialement parlant leur secret, ont pu avoir lieu. Les exemples les plus récents (parce que venus à nous par le témoignage des anciens qui ont vécu au début du 20^{ème} siècle) remontent à la conscription de 1911. Beaucoup de familles exilées au Proche-Orient et au Moyen-Orient sont retournées au pays d'origine, pour des raisons diverses. Nous savons qu'elles ont apporté avec elles des textes et des chants dont la facture remonte à cette époque. C'est le cas du chant populaire *hanina ya hanina* (mode sika) dont l'origine syro-libanaise a été vérifiée. C'est le cas aussi d'une pièce classée *n'qlab zidân : ahabba qalbi dhābyaûn tūrki*, sur un rythme *bašraf*, qui signe l'origine ottomane de la pièce. C'est enfin le cas de *yûk babadji yûk* chanté en intermède dans les mariages par cheikh Larbi Bensari figure de proue de l'authenticité et du respect de la tradition. Nous n'avons pas la mémoire des phases sédimentaires antérieures, qui attesteraient de l'adjonction de pièces rapportées, ou tout simplement d'interprétation *ex nihilo* de pièces connues, mais chantées sur un autre mode et/ou un autre rythme²³.

Ce type de *ibdâ'* (innovation, reformulation) rentre dans le cadre de la dynamique du système « *çan'a* ».

Il s'avère qu'une période assez longue s'est installée entre les dernières vagues *d'ijtihād* musical et le passage au III^{ème} millénaire. Ces vagues tardives et, somme toute, mineures remontent à 1911-1920.

Dans la mesure où la mémoire les saisit dans la diachronie, c'est-à-dire comme apport surnuméraire historiquement daté tout en s'inscrivant dans les règles canoniques du système, on peut les définir comme néo-patrimoniales ou néo-classiques (ou néo-*çan'a*). Cela n'enlève rien à leur appartenance au système, mais elles indiquent une étape, sinon dans la couleur mélodique ou rythmique, du moins dans celle du texte qui réfère à un écosystème contemporain, en tous cas différent de l'épopée diasporale de la *hijra* (du XV^{ème} au XVIII^{ème} siècle) qui a imprimé un *zadjal tardif*²⁴. Celle-ci a mis en valeur une littérature vernaculaire proche des terroirs maghrébins (même si les textes ne sont pas tous signés ni datés). Cette époque diasporale est elle-même différente de l'époque du *zadjal d'Ibn Quzman*, qui à partir du XII^{ème} siècle donne quant à lui, l'esquisse d'une rupture d'avec le *muwaššah* et d'une liberté littéraire qui a pu scandaliser les milieux pudibonds de la Cité musulmane d'Espagne mais qui a fait école au nord des Pyrénées²⁵, et pour ce qui nous concerne, a traversé les siècles.

On peut, dans cette perspective stratigraphique, et sous réserve que l'innovation procède toujours de la règle canonique et des permissibilités sous-jacentes, et à condition qu'on prenne acte que le texte s'imprègne sémiologiquement de la contemporanéité, baptiser ces apports de néo-patrimoniaux, de néo-classiques...

Mais attention aux glissements qui consistent pour des musiciens qui sous prétexte de s'inscrire dans le champ matriciel de la *çan'a*, innovent en tournant le dos aux règles du jeu et qui produisent autre chose que de la *çan'a*. Pour inventer une *tûšia* par exemple, il faut s'imprégner de la structure compositionnelle de cette *tûšia* : nombre de mouvements doublés ou non doublés, mode de liaison ou d'articulation avec des syntagmes existants dans d'autres ouvertures (exemple : entre *tûšia zidân* et *tûšia sika* ; entre *Raml al 'ašiya* et *raml-maya* ; entre *mazmûm* et *dhîl* etc.). Ces articulations constituent un indicateur (diachronique ?) du pedigree d'une *tûšia*, c'est-à-dire de sa filiation inter-modale, ou celui d'une bifurcation (synchronique) qui assigne à la modalité d'autres critères d'identification que celui de la tonique. Ces critères pourraient consister à décomposer en syntagmes irréductibles (à l'instar des sémantèmes en

²³ Il faut rappeler cependant que parmi les ouvertures (*tûšia*), celles qui sont exécutées sur le rythme *bašraf* semblent être de création ottomane, donc postérieures aux canons originels de la *çan'a*.

²⁴ Il s'agit de l'exil massif (après la chute de Grenade en 1492) des musulmans et des juifs d'Andalousie vers les principales cités du Maghreb (Fez, Tetouan, Tlemcen, Constantine, Tunis) et en direction du Proche et moyen-orient.

²⁵ Genre «troubadour» et «trouvère».

linguistique saussurienne ou des myèmes en anthropologie structurale) donc en blocs indivisibles et de « scanner » leur ordonnancement, c'est-à-dire l'arrangement-type (qui parce qu'il indique une préséance de syntagmes est bien un arrangement et non une combinaison, en termes d'analyse factorielle) qui compose telle ouverture. L'examen systématique de toutes les *tûšia* connues et la mise en évidence des arrangements syntagmatiques, permet d'évaluer non seulement la récurrence des syntagmes identifiés dans au moins deux *tûšias*, par rapport à des syntagmes spécifiques d'une *tûšia-mode*, mais encore d'apprécier la place qu'occupe chacun des syntagmes dans leur récurrence inter-modale²⁶. Cette analyse peut être faite sur chacune des pièces chantées, qui recèlent les mêmes types d'ordonnancement et les mêmes interférences intermodales.

²⁶ Ce travail est, me semble-t-il esquisé par M. Fayçal Benkalfat. Nous attendons le produit de ses recherches sur ce thème avec impatience, et espérons qu'elles feront l'objet de publications prochaines.

L'anzad de l'Azawagh et l'anzad de la région d'In Gall-Agadez (Niger) : Différences dans la construction et les styles de jeu.

M. François BOREL

Biographie

M. François BOREL

François Borel est conservateur adjoint au Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Suisse), où il est responsable des collections d'instruments de musique, des collections d'Afrique sahélienne et des archives sonores. Il enseigne l'ethnomusicologie à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel et au Lycée Denis-de-Rougemont. En tant que chercheur, il s'intéresse aux musiques du Niger, en particulier à celle des Touaregs, auprès desquels il effectue des enquêtes depuis une trentaine d'années, et il a participé à la création du Centre de formation et de promotion musicale de Niamey. Il a publié plusieurs articles et catalogues sur les Touaregs et leur musique, ainsi que *Les sanza* (1986) et les CD *Bénin: rythmes et chants pour les vodun* (1990) et *Niger: musique des Touaregs, vol. I et II* (2002). Il est membre du comité de rédaction des *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève)

Communication

Mesdames, Messieurs,

Tout d'abord, permettez-moi de féliciter l'Association « Sauver l'Imzad », et plus particulièrement sa présidente, Mme Farida Sellal et son équipe efficace, d'avoir organisé ce colloque et de nous avoir invités ici à Tamanrasset. L'accueil fut chaleureux et l'organisation particulièrement soignée.

Ce matin j'ai prévu de vous démontrer que les différences morphologiques entre l'anzad de l'Azawagh et celui de l'Aïr peuvent avoir une influence sur le style de jeu. Mais je crois que le style ne peut être réduit qu'à une dépendance de la joueuse par rapport à son instrument. Ce sont aussi d'autres facteurs qui entrent en ligne de compte: notamment l'environnement social, l'influence d'autres musiques, une autre sensibilité, une autre conception de la musique.

Je reviens sur la question évoquée hier à propos de la différence entre *imzad* et *anzad* : au premier degré, il ne s'agit que d'une différence dialectale. « *Imzad* » en tahaggart, « *anzad* » en taert ou en taullemmet, comme c'est le cas pour « *tindé* » et « *tendey* », par exemple.

Voyons maintenant quelles sont les différences morphologiques des deux types d'instruments, que j'appellerai pour simplifier « l'anzad du sud » et « l'anzad du nord ». Je sais que la majorité d'entre vous connaissent déjà ce que je vais vous énumérer, mais il y a probablement quelques détails qui diffèrent par rapport à la construction de l'*imzad* du Hoggar. Donc, soyons donc un peu organologiques et terminologiques.

Le corps de résonance de l'anzad de l'Azawagh est un récipient hémisphérique *aghezu* en bois d'*adaras* ou une écuelle émaillée *teghert*. L'utilisation du récipient en bois ou en métal, généralisé chez les joueuses d'anzad des Touaregs Iullemeden kel Dinnik, confère à l'instrument un **caractère éphémère**, car ce récipient retrouve sa fonction première d'ustensile alimentaire après avoir servi de corps de résonance.

Il est probable que l'usage de l'*aghezu* en bois disparaisse progressivement. En effet, la raréfaction du bois et des artisans du bois, ainsi que les mesures de protection du Service des Eaux et Forêts en limitent toujours plus l'acquisition. D'où son remplacement fréquent par l'écuelle métallique.

Plus au nord, le corps de résonance est fait d'une demi-calebasse *alkas* dont la valeur est beaucoup moindre et qu'il n'est pas nécessaire de récupérer après coup. L'usage d'une demi-calebasse est courant chez les Touaregs des plaines de l'ouest de l'Aïr et du massif lui-même, ainsi que chez les Touaregs du Hoggar. Dans ces régions, l'instrument est souvent construit pour durer et donc ce caractère éphémère n'est pas à mentionner.

La "**table d'harmonie**" *tedist* (le ventre) ou table de résonance de l'*anzad* du Sud est faite d'une peau de bouc *egashék*, si possible de la peau d'une outre *abayogh* assez usée *agadod*. Une peau de bouc *abakot* ayant servi pour la tente n'est pas recommandée: elle est poussiéreuse, desséchée, teintée et trop fine. La plupart du temps, en raison des trous de fixation et acoustiques, l'*agadod* est précieusement conservée, enroulée avec les cordes et le chevalet.

La peau de l'*anzad* du Nord est généralement en cuir. Elle est donc souple et lisse, comme celle de l'*imzad* du Hoggar, et peut se fixer à sec sur l'instrument.

Le manche *iri* (le cou) est une branche d'*aboraq*, éventuellement d'*edanen*, fraîchement coupée, légèrement courbe, dépouillée de son écorce (l'acquisition du manche et du bois d'archet doit se faire en cachette, hors de la vue des gardes-forêt). Elle est taillée en pointe à son extrémité inférieure et munie d'une encoche à son extrémité supérieure, aux emplacements où sera fixée la corde.

La corde est composée d'un faisceau d'une centaine de crins noirs provenant de la queue d'un cheval. Après avoir été soigneusement humecté avec de la salive pour en agglutiner les crins, le faisceau, de section circulaire, est prolongé, à chacune de ses extrémités, d'une lanière en peau qui permet de la fixer au manche.

Le chevalet est constitué d'une paire de bâtonnets croisés liés à une extrémité par une petite lanière de cuir ou de fibre végétale, ou par un lambeau de tissu. On les appelle donc *tiklatin* (les petites esclaves) ou *tishkawin* (les petites filles).

Le manche de l'archet est habituellement coupé en même temps et sur le même arbre que le manche de la vièle, mais la branche choisie doit être plus fine et plus souple afin d'être facilement recourbée en un demi arc de cercle presque complet. Quant à la corde, elle est parfois plus fine que celle de la vièle, de section plate, et elle est également pourvue d'une lanière de fixation à chaque extrémité.

Le montage de l'instrument est une succession d'opérations relativement simples, à l'exception des derniers "réglages" qui ne peuvent être effectués que par la joueuse (*tamanzat*) elle-même et qui lui permettent d'accorder et de personnaliser son instrument. Le montage de l'*anzad* n'exige aucun rituel particulier, comme c'est le cas pour la vièle monocorde des sédentaires haoussa (*gogué*) ou zarma (*godié*). La présence d'une assistante est parfois requise pour aider la joueuse à nouer certaines lanières, et celle d'un forgeron pour aller se procurer les branches nécessaires. Cependant, c'est toujours la joueuse elle-même qui choisit et coupe les crins du cheval, après en avoir demandé la permission à son propriétaire.

Ce montage peut s'effectuer à sec, comme c'est généralement le cas pour la construction des *anzad* sur demi-calebasse. Pour le montage des vièles sur récipient en bois, le mouillage préalable de la peau est généralisé. Cette opération est suivie du séchage de la peau qui peut durer quelques heures, cela dépend de la saison. En séchant, celle-ci va se tendre et donner la rigidité nécessaire à la solidité de l'ensemble et à une bonne sonorité, tout en accentuant la courbure du manche.

Une fois la peau séchée, l'instrument est *ighraf* (= «la peau est tendue»). Théoriquement, la peau de l'*anzad* de l'Azawagh est plus tendue que celle de l'*anzad* du nord, ce qui devrait en principe se percevoir au son de l'instrument: la vibration de la corde se transmettant par le chevalet, une peau tendue donne un son plus aigu, car elle ne "réagit" qu'aux vibrations de haute fréquence et moins aux basses, alors qu'une peau moins tendue réagit davantage aux fréquences basses, moins aux fréquences hautes.

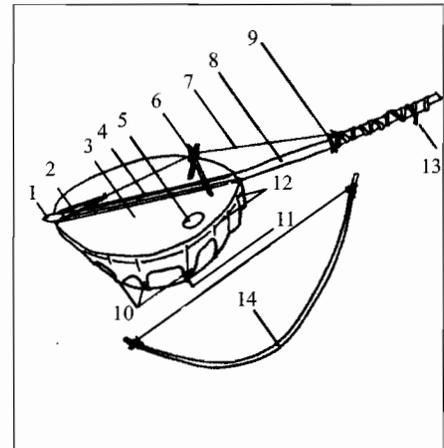
Le rôle de l'**ouïe** ou de l'**œil** (*shat*) de l'*anzad* n'est pas seulement de mettre l'intérieur de la caisse de résonance en rapport avec l'air ambiant. Elle est aussi faite pour compenser une trop grande rigidité de la table. Selon l'emplacement par rapport au chevalet, il est possible de donner un timbre et une sonorité personnalisée à l'instrument.

Le «**dressage**» de la **vièle** consiste d'une part à préparer la corde de la vièle et celle de l'archet et d'autre part, à accorder la vièle à la tonalité désirée. Pour préparer la corde de la vièle, la joueuse l'humecte à plusieurs reprises dans sa bouche remplie d'eau et de salive. Parfois aussi, elle complète ce mélange en mâchant des feuilles d'*agar*. La même opération est répétée pour l'archet. Ensuite, elle esquisse quelques notes pour essayer l'instrument: la corde à vide et l'octave, puis un motif mélodique, un *incipit* (*tasegmetnet* = "sa direction") tiré du répertoire «classique» et immédiatement identifié comme tel par les auditeurs. Tant que la joueuse tâtonne, qu'elle s'arrête, qu'elle reprend, on dira de l'instrument : *wer inneyne* (= "il n'est pas dressé"). Une fois les cordes sèches, elle les enduit de résine *taghalbest* extraite de l'arbre **adaras**. Tout en jouant, l'exécutante va fréquemment s'interrompre pour humecter les cordes et leur redonner ainsi le mordant indispensable à une bonne sonorité. Le fait de s'arrêter de jouer au beau milieu d'un air n'est pas interprété comme une maladresse d'apprentie mais fait partie intégrante de la technique instrumentale.

L'**accordage** de la vièle s'effectue en modifiant l'emplacement du lien d'accordage *tagersut* (la gorge). Mais la hauteur ainsi obtenue peut être modulée en cours de jeu à l'aide du pouce. Quant à la position du chevalet, dont dépend la transmission de la vibration, elle est fréquemment ajustée pour améliorer et personnaliser le timbre de la vièle, qui distinguera la joueuse de toutes ses rivales. C'est à ce moment qu'elle dira: *inneyne* (= "il est dressé (prêt)").

L'*anzad* monté et sa terminologie

1. *alakam* = «ce qui vient derrière», c'est-à-dire le bouton de l'instrument ou l'extrémité du manche à laquelle est fixé le cordier.
2. *aseder* = «lanière» servant à fixer la corde (cordier); ou *tazbet* = «boucle d'oreille»; ou *azzemi/wan/alakam* = «petite lanière/celle-de/derrrière».
3. *tedist* = «ventre», c'est-à-dire table de résonance.
4. *sadef* = «poignée», c'est-à-dire lanière renforçant la fixation du manche entre le bouton et l'emmanchure.
5. *shat* ou *tyett* (en dialecte *taert*) = «œil», c'est-à-dire ouïe.
6. *tishkawin* = «les petites esclaves», c'est-à-dire le chevalet.
7. *anzad* ou *anzaden* = «le(s) crin(s)», c'est-à-dire la corde.
8. *iri* = «le cou», c'est-à-dire le manche; ou *tasewit/tan/ares* = «celle-qui-fait-frapper/celle-de/en-bas».
9. *tagersut* = «gorge, œsophage», c'est-à-dire lien d'accordage, étrangloir.
10. *esirkeb* = «ce qui tire», c'est-à-dire lanière de fixation de la peau; ou *idaran* = «les pieds»
11. Sous le récipient : *seggewen* = «s'asseoir», c'est-à-dire anneau de fixation des lanières; ou *asekkaden* = «lanière servant à attacher les tresses regroupées»; ou *tizuken* = «les fesses».
12. «Ceinture» de l'instrument.
13. *esirkeb* = «ce qui tire», c'est-à-dire extrémité de la lanière supérieure de fixation de la corde; ou *azzemi/wan/dat* = «petite-lanière/celle-de/devant».
14. *tasewit/tan/afalla* = «celle-qui-fait-frapper/celle-de/en-haut», c'est-à-dire l'archet; ou *esawey* = «celle-qui-fait-frapper»; ou *teganze* = «arc».



Pourquoi cette différence entre sud et nord dans la morphologie de l'*anzad* ?

Mon hypothèse est celle de l'influence du milieu, en ce qui concerne les Touaregs de l'Azawagh en tout cas. Car, comme vous allez l'entendre dans les 2 premiers exemples qui suivent, le style des joueuses est très nettement rythmé, ou mesuré. C'est probablement dû à l'influence des joueurs haoussa de vièle monocorde *gogué*. Influences non pas dans le répertoire, qui est vraiment fait d'airs d'origine purement touarègue, mais plutôt dans la façon d'attaquer la corde de l'instrument, avec une certaine vigueur qui réclame l'accompagnement des battements de mains *eggas*. Influence également dans la sonorité de l'instrument, plus aigüe et plus forte, car elle doit s'entendre dans un environnement sonore plus contraignant.

Exemples sonores :

1. La joueuse Almunaha, de la région de Kao (N-E de Tahoua), qui joue l'air « Balla », accompagnée par le chanteur Mejila, très connu dans la région. Vous remarquerez que la joueuse exécute l'air Balla, alors que le chanteur suit un autre motif qui « colle » parfaitement à l'accompagnement, une sorte de contrechant.
2. La joueuse Alghadawyyet, de la région d'Abalak (N-Tahoua) qui joue l'air « Ikunawen », également très rythmé par les battements de mains.

Les deux derniers exemples ont été joués par deux joueuses d'In-Gall, avec ce style caractéristique, beaucoup plus fourni en ornements tels que trilles, petits coups d'archet, et parfois repos sur une seule note, sans ordre apparent. Une sorte de jeu solitaire, a cappella, si j'ose dire. Quant à savoir d'où provient ce style plus libre de toute contrainte rythmique, je serais bien emprunté pour vous le dire.

3. Medina, joueuse d'In-Gall, qui nous joue un air typiquement de la région d'Agadez : « Karboshi », allusion à un militaire français de Corse des années 1940-1950, l'adjudant-chef Scarbonchi.
4. Et pour terminer, la fameuse Ajjo, déjà entendue hier, qui joue l'air « Azel n amedran » (mélodie de mes pensées).

Pour résumer :

L'*anzad* du Sud se caractérise par un ensemble caisse de résonance-table d'harmonie très massif, dû à l'épaisseur importante de l'*aghezu* et à la tension extrême de la peau. Son volume sonore est élevé.

L'*anzad* du Nord est plus léger, la calebasse étant plus fine et le cuir de la table également plus fin et moins tendu. Son volume sonore est plus faible.

Chacun a son répertoire respectif qui n'est en principe pas joué par les autres. Comme le disait mon ami Ghumar hier soir à Taghmart en écoutant les deux joueuses nigériennes, les airs du Sud sont joués avec un coup d'archet dont le « retour » est rapide et régulier. Alors que dans les airs du Nord, le « retour » est plus tardif, la phrase mélodique « se perd dans la longueur ».

Je vous remercie.

Les Fonctions socio-ethniques de la vièle monocorde au Niger

Dr Mahaman GARBA

B Biographie

Dr Mahaman GARBA

Né en 1954 à Kornaka, au Niger, Mahaman Garba obtient son diplôme de fin d'Etudes Normales (DFEN), option lettres à l'Ecole Normale Askia Mohamed de Zinder.

Il est titulaire d'un Certificat d'Aptitude à l'Education Musicale (CAEM), de degré supérieur du Conservatoire de Musique, de Danse et d'Arts Dramatique de l'Institut National des Arts de Dakar (Sénégal). Il est aussi titulaire du Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA) et d'un Doctorat en Ethnomusicologie de l'Institut de Musicologie de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg II en France.

Auteur Compositeur - Chanteur, Professeur de Musique à l'Institut de la Jeunesse et des Sports et de la Culture (INJS/C), professeur de documentation Musicale à l'Institut de Formation aux Techniques de l'Information (IFTIC), Mahaman Garba a occupé plusieurs postes de responsabilité au sien du Ministère en charge la Culture : Chef de Service des Arts, Lettres et Spectacles, Chef de Service de la Formation de la Recherche Culturelle, Directeur de l'Ensemble Lyrique National, Directeur de l'Orchestre National de Musique Moderne, il a été respectivement responsable de la Promotion, Directeur Artistique National et Directeur du Centre de Formation et de Promotion Musicale (CFPM) El hadj Taya de Niamey sous l'égide du Fonds Européen de Développement (FED).

Actuellement, Directeur National des Arts au Ministère de la Culture, des Arts et de la Communication, Docteur Mahaman Garba est également coordonnateur du comité chargé de la préparation et du suivi des ensembles artistiques nationaux devant représenter le Niger aux 5èmes jeux de la Francophonie du Niger 2005.

C Communication

Résumé

Divisée en sédentaires et nomades, la société Nigérienne est le reflet des différents groupes ethniques qui la composent. Cette bipartition se retrouve au niveau de la culture musique : on distingue pour le premier groupe une musique professionnelle de caste avec des griots, et pour le second une musique professionnelle de caste avec des griots, et pour le second une musique professionnelle hors caste : c'est le cas des musiciens touareg.

L'objectif de notre communication est donc d'expliquer les fonctions sociales de la vièle monocorde au sein des groupes ethnolinguistiques Nigériens que en font usage (rôle thérapeutique, de divertissement, de devise, d'hymne à la bravoure, etc).

Pour mieux situer notre intervention, nous donnerons d'abords un aperçu sur le Niger et son patrimoine musicale (les musiciens, la musique, le fond du répertoire et les attitudes qui caractérisent le comportement de la population à l'égard de la musique (préjugés sociaux défavorables, mépris, positions des propagateurs de l'islam, problème des relations entre les générations, etc).

Puis, nous ferons un présentation organologique des deux (2) types de vièles existant au Niger, dont les composantes de l'instrument sont communes aux groupes ethniques Nigériens qui les

nomment respectivement : (goge) en hawsa, (gadjé) en gourmantché, (kuû) en kanouri, (finini) en toubou et l'inzad) propre aux touareg. Une part importante sera accordée au rôle de l'Inzad dans la société touarègue.

Ce qui nous amènera ensuite à examiner les transformations intervenues aujourd'hui dans les rôles et fonctions de l'Inzad en tant que référent identitaire de la culture touarègue au Niger, entraînant ainsi progressivement la disparition de son art et la rareté des joueuses.

Nous démontrerons aussi que les causes de ces changements sont entre autres : la prohibition des pratiques guerrières, l'occidentalisation, l'islamisation, les calamités naturelles (sécheresse, famine), la rébellion touarègue, le modernisme et la technologie moderne.

Enfin, nous dégagerons les perspectives d'avenir en faisant quelques suggestions pour une politique de sauvegarde de l'Inzad.

Introduction

« L'instrument de musique n'a jamais constitué pour la musique qu'un outil. Mais, de tous les vestiges pouvant nous renseigner sur un art qui tend à s'évanouir et cela dès l'instant même où il jaillit, faute d'écriture capable d'en sauvegarder la totalité, l'instrument est encore ce dont nous avons conservé le plus de témoignages certains à travers le temps¹ ».

Au Niger, la vièle monocorde est un instrument chargé de symboles : moyen de communication, d'éducation, de conservation de l'histoire des sociétés, elle est le référent identitaire des cultures de certains groupes ethnolinguistiques nigériens.

Mais aujourd'hui, avec la globalisation et la mondialisation, l'instrument est progressivement entrain d'être vidé de ses finalités originales. Ce qui pose le problème de ses fonctions sociales et partant de sa pratique et de l'évolution de conditions de vie des détenteurs de son secret.

La sonnette d'alarme que vient tirer le colloque de Tamanrasset sur la problématique du sauvetage de l'Imzad pose en général le problème de sauvegarde du patrimoine immatériel, et, en particulier celui de l'instrumentarium Africain, dans un continent en pleine mutation d'attitudes, mutation à laquelle le Niger et sa musique n'y ont pas échappé.

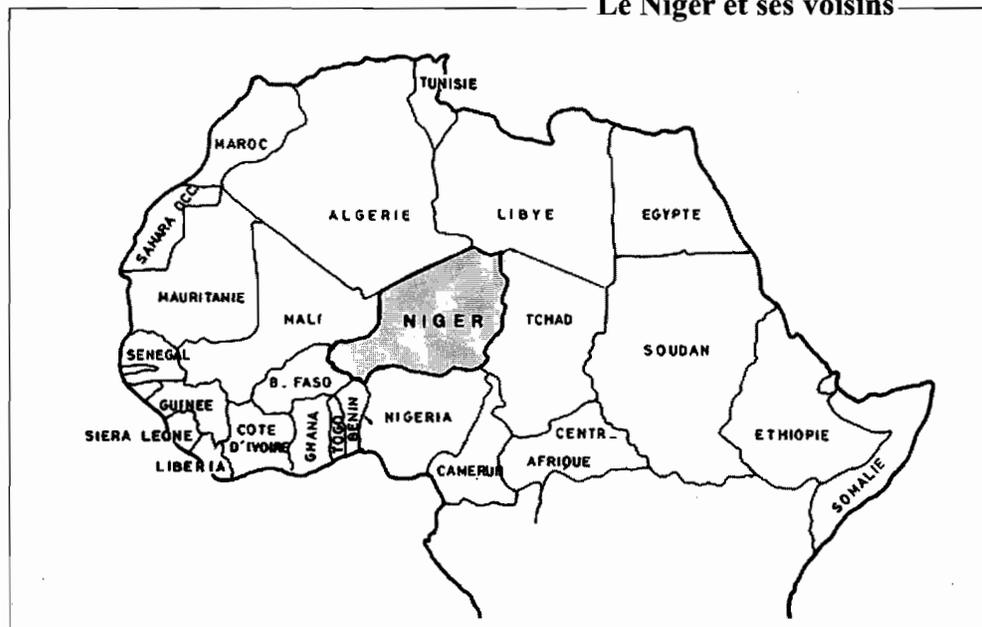
L'objectif de notre communication est d'expliquer les fonctions sociales de la vièle monocorde au sein des groupes ethnolinguistiques nigériens : son rôle thérapeutique, de divertissement, etc.

Pour mieux situer notre intervention, nous donnerons d'abord un aperçu sur le Niger et son patrimoine musical (les musiciens, la musique, le fond du répertoire et les attitudes qui caractérisent le comportement de la population à l'égard de la musique (préjugés sociaux défavorables, mépris, positions des propagateurs de l'islam, problème de relations entre les générations, etc.).

Puis, nous ferons une description comparative des deux types de vièles existant au Niger. Ce qui nous permettra de montrer la différence entre l'inzad des touareg et la vièle de type *goge* des autres groupes ethniques, d'un point de vue organologique et fonctionnel.

Nous parlerons également du rôle originel de l'imzad dans la société touarègue. Ce qui nous amènera ensuite à examiner les transformations intervenues aujourd'hui dans les rôles et fonctions de l'imzad en tant que référent identitaire de la culture touarègue au Niger, entraînant ainsi progressivement l'abandon de sa pratique et la rareté des joueuses.

Enfin, nous dégagerons les perspectives d'avenir en faisant quelques suggestions pour une politique de sauvegarde de l'inzad.



I- Le Niger : Cadre géographique et humain

Le Niger est un pays situé à cheval sur le Sahara et l'Afrique au sud du Sahara, il se trouve au centre du Bilal Al Soudan, et à mi-chemin entre la méditerranée et le golfe de Guinée. Cette position géographique explique bien des traits de son peuplement. C'est en fait un creuset où se manifestent dans leur singularité des cultures d'une incontestable richesse.

La République du Niger couvrant une superficie de 1.267.000 km², et comptant une population de 10.790.352 habitants en 2003, est limitée au nord par l'Algérie et la Libye, à l'est par le Tchad, au sud par le Nigeria et le Bénin, à l'ouest par le Burkina Faso et le Mali.

Le Niger est un pays enclavé et le port le plus proche, celui de Cotonou en République du Bénin, se situe à 1060 km de Niamey. Le fleuve Niger traverse la partie sud-ouest sur 550 km.

L'avancée du désert prend une proportion inquiétante car celui-ci occupe déjà de nos jours environ les trois quarts (3/4) de la superficie totale du pays.

On distingue deux catégories de population : les sédentaires qui pratiquent l'agro-pastoralisme, et les nomades presque exclusivement pasteurs. La population est composée de huit (8) groupes ethnolinguistiques qui sont : *les Hawsa, les Zarma-songhaï, les Foulbe (peul), les Kel-tamajaq (touareg), les Bare-bari (kanouri), les Tèda (toubou), les Gourmantché et les Boudouma.*

Le Niger offre ainsi l'occasion rare (mais non unique) d'un pays où se rencontrent les cultures de l'Afrique noire et celles qu'on peut désigner commodément comme "arabo-méditerranéennes", (équivalent ici de ce que les linguistes définissent comme la famille des langues « lybico-berbères »).

Pour emprunter un exemple au parc organologique, il est remarquable qu'un instrument comme l'*algaita* (haut bois à double anche), symbole même du Niger musical profond (Régions d'Agadez, Dosso, Maradi, Zinder, Diffa) a gardé sa dénomination arabo-andalouse et continue de jouer un rôle essentiel dans la musique de cour des grands sultanats (de l'*Air*, du *Damagaram*) et provinces (du *Katsina*, du *Gobir* et des *Zarmakoye*).

Toutefois, cette position médiatrice sur l'axe nord-sud (où l'on trouve aussi des pays comme le Mali, le Tchad ou le Soudan) est elle-même traversée par un autre axe perpendiculaire ouest-est.

Le Niger est en effet, le seul de ces pays à servir de médiation non seulement entre le nord et le sud, mais aussi entre l'Afrique occidentale et l'Afrique centrale. Ainsi, l'aspect « enclavé » du Niger, considéré (à juste titre le plus souvent) comme un handicap, s'avère un atout considérable à titre de conservatoire obligé des patrimoines immatériels dont la musique, thème principal de notre communication.

Parmi les trésors culturels accumulés au fil des siècles grâce à cette position médiatrice beaucoup disparaissent à l'heure où je vous parle. Certains sont en voie de disparition et d'autres sont détournés de leurs fonctions culturelles originelles ou sont victimes d'abandon comme c'est le cas de la vièle monocorde féminine touarègue Inzad.

II- Le patrimoine musical nigérien

Au plan musical, le Niger se situe dans la région où se pratique ce que Gilbert Rouget appelle « la musique soudanaise ou négro-islamique » (Joseph Cornet, 1977 : 26).

La pratique musicale s'étend à tous les groupes ethniques. Cependant, elle demeure dans certains cas l'apanage d'une caste d'artistes, musiciens panégyristes et chanteurs traditionnels vulgairement appelés « griots » en occident et qui vivent de cet art.

Les musiciens diffèrent de par leur statut et par le type de sociétés dans lesquelles ils vivent et dont ils sont en quelque sorte le reflet tant la musique est enracinée dans la vie quotidienne. Il y a les musiciens professionnels castés, les musiciens professionnels non castés², et les musiciens amateurs.

On distingue au Niger trois (3) types de musique : la musique traditionnelle authentique, la musique néo-traditionnelle et la musique moderne.

La musique traditionnelle est en relation avec les grands moments de la vie de l'homme nigérien. Elle intervient lors des mariages, lors des naissances, dans la vie domestique, dans les chants et jeux d'enfants chantés.

De création à la fois collective et individuelle, elle revêt plusieurs aspects. Il y a de la musique profane, de la musique initiatique, de la musique de réjouissance, de la musique sacrée, de la musique populaire, de la musique dynastique réservée aux seuls chefs dont les ancêtres sont considérés sur le plan des mythes et de l'histoire traditionnelle, comme les fondateurs, les héros éponymes de leurs principautés, royaumes, sultanats et autres entités politiques et Etats cités, antérieurs à la colonisation.

On trouve aussi toutes les formes de musiques liées aux groupes ethno-professionnels ou socio-professionnels : musique de cultivateurs, de pasteurs, de chasseurs, de forgerons, de bouchers, de lutteurs, de boxeurs, des invulnérables etc... et aussi des musiques de jeunes filles, des musiques pour femmes, puis la musique des spécialistes des pratiques ésotériques, des manifestations des « religions du terroir ou musiques de possession³, connue localement sous les noms de *bori* en Haoussa, *holey* en Zarma, *Fouali* en Gulmancema, *Boriwol* en Fulfuldé ».

Il existe enfin des musiques qui soutiennent et agrémentent les causeries, les contes, les légendes et les épopées puis celles exclusivement destinées à l'écoute. Disons que tout donne lieu à la musique et, chaque circonstance a son répertoire.

² Les touareg appartiennent à cette catégorie.

³ La pratique de la possession comme religion subsiste encore chez les *haoussa*, les *Zarma-Songhai*, les *Peuhls* et les Gourmantchés malgré le poids du fondamentalisme islamique sur la population nigérienne.

La musique néo-traditionnelle c'est la musique traditionnelle conçue dans un style nouveau pour le spectacle de scène. Contrairement aux musiques traditionnelles authentiques, les musiques néo-traditionnelles sont pratiquées en tant que musique folklorique. C'est à dire d'expression collective plutôt qu'individuelle.

Le fond du répertoire des cultures musicales traditionnelles du Niger est constitué de musique vocale, instrumentale. Mais la polyphonie est rare⁴. Les chants sont en partie des louanges aux styles propres à engendrer la joie ou la tristesse liée à la déception, à la souffrance, au mal, au deuil... D'autres traduisent la sensibilité ou l'amour de la nature, et l'amour du bétail. Quant à la musique instrumentale elle est composée de devises pour commandements, de langages tambourinés et sifflés, puis des rythmes pour accompagnement de danses et de chants.

Qu'elle soit initiatique ou profane, la musique du Niger présente un caractère fonctionnel : on ne joue pas pour jouer. Et, à l'instar de beaucoup d'autres musiques d'Afrique noire, nous convenons avec F. SOWANDE (1972 : 62), qu'elle a un rôle social, cérémonial, rituel et récréationnel.

La musique des nomades ne fonctionne pas de la même manière que celle des sédentaires ; tandis que ces derniers confient leur musique à des spécialistes, à des professionnels, il n'existe pas chez les nomades, en particulier les touareg, les Peuls wadaabe, les Kanouris des oasis, les toubous, de tels musiciens professionnels à l'image du griot. Hommes et femmes de diverses couches sociales peuvent pratiquer l'art musical.

Cependant, il convient de noter une certaine spécialisation quant aux genres. L'art musical varie d'une région à l'autre et de sensibles dissemblances peuvent être notées entre les musiques pratiquées par les nomades et celles des sédentaires. Aussi, il n'est pas rare de voir que tel ou tel instrument est également utilisé par les nomades et les sédentaires et, parmi ceux-ci par des populations parfois éloignées les unes des autres. Incontestablement, des emprunts et des échanges se sont produits. Ces migrations peuvent s'expliquer par le fait que, parmi les sédentaires, principalement existe une caste de musiciens professionnels, les griots, que l'exercice de leur métier rend le plus souvent itinérants. Ils se déplacent en effet fréquemment et parfois assez loin pour participer à la célébration de telle ou telle cérémonie : naissance, mariage, fêtes annuelles, etc.

Il est intéressant de constater, qu'à chaque groupe ethnique correspond une culture musicale particulière et que la manière des joueurs d'instruments s'en ressent. C'est ce qui nous fait dire qu'il faudrait plutôt parler des musiques traditionnelles au Niger et non de la musique traditionnelle.

Du fait de leur pluralité, les musiques et leurs exécutions sont soumises aux traditions culturelles de leurs sociétés respectives, dont elles doivent garder et transmettre les goûts, les mythes, les légendes, l'histoire traditionnelle. Ainsi, les Kanouri ne jouent que de la musique et des rythmes kanouri, tout comme les touareg, les toubous, les zarma-songhaï etc... ne jouent et n'apprécient pleinement que leurs musiques respectives, dont ils savourent hautement le lyrisme, la poésie, l'exaltation martiale ou dithyrambique.

S'agissant de **la musique appelée moderne** dans le langage courant nigérien, elle est produite par les jeunes générations. C'est un genre hybride adaptant les musiques nationales à l'esthétique euro et afro-américaines. Elle associe un alliage de timbres de tambours à la batterie, de vièle ou luth à la guitare, au synthétiseur ou saxophone occidentaux.

⁴ Sauf chez les Peuhls wadabe appelés également Bororoji.

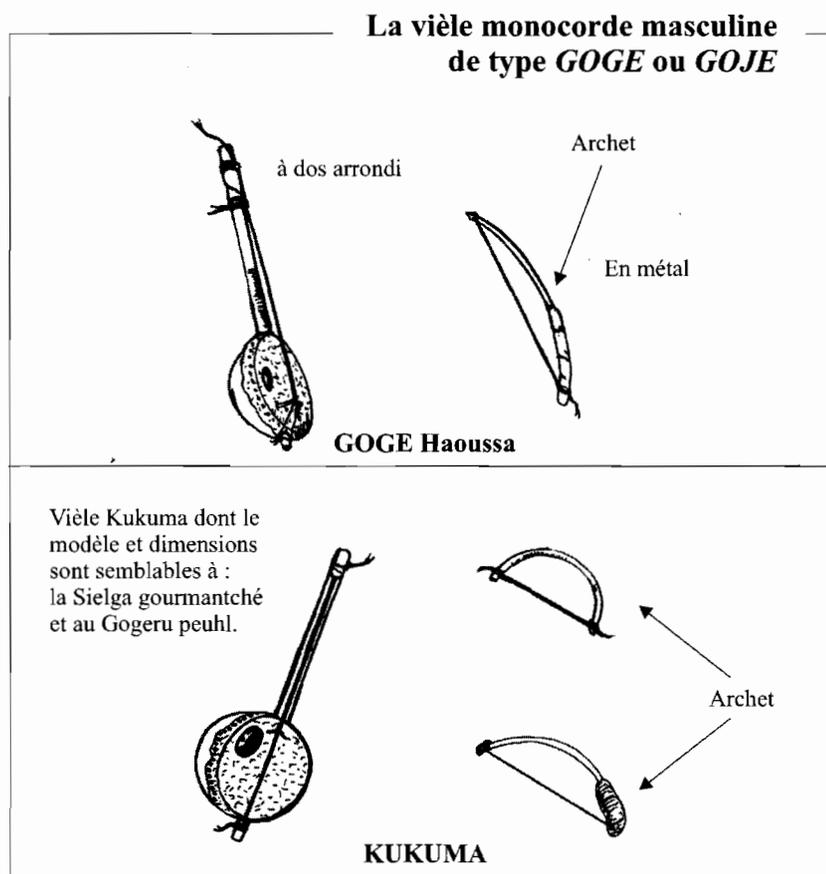
A l'égard de la musique quatre types d'attitudes caractérisent le comportement de la population.

- La première est faite de préjugés défavorables qui animent la mentalité populaire, préjudice dont il résulte que le musicien est un être de statut inférieur ; le musicien est un quémendeur, un parasite, un voyou. Le mépris dont il est l'objet se justifie pour de nombreux individus, par le fait que le métier de musicien ne permet pas de mener une vie familiale normale. Ces éléments sont autant de maux qui freinent le développement de la musique dans sa spécificité. Car cette attitude crée un certain complexe voire même une gêne pour des jeunes doués qui camouflent leur talent. D'un autre côté, les fils de griots tendent aujourd'hui à cacher leur origine en rejetant systématiquement leur caste. Ce qui nous amène à un phénomène mixte de déculturation et d'acculturation.
- Puis vient la position des propagateurs de l'islam qui condamnent la musique en la qualifiant « d'affaire de Satan » ou d'activité mondaine.
- L'évolution des goûts, elle aussi, entraîne le problème des relations entre générations, d'où la dissociation entre musique traditionnelle et musique moderne. En général, les personnes âgées aiment mieux la musique traditionnelle, que les jeunes qui prétendent apprécier la musique occidentale ou afro-américaine, notamment « internationale » (pop, reggae, zouk, soukous etc.), qu'ils qualifient avec un engouement nettement exprimé de musique de variété. Au lieu de musique de variété nous conviendrons bien avec Laurent AUBERT (1991 : X) qu'on ferait mieux de l'appeler musique populaire urbaine du fait de la vaste audience dont elle bénéficie, dans toutes les régions africaines d'influence urbaine.

Mais si tous, personnes âgées et jeunes, font la différence entre la musique nigérienne et la musique étrangère, seuls les villageois âgés, conservateurs, traditionalistes et les hommes de culture citadins font la part entre la musique professionnelle des griots et la musique néo-traditionnelle. Et, ces deux genres confondus sont souvent désignés par l'expression musique traditionnelle (ancienne) par rapport (ou des fois même par opposition) à la musique moderne (occidentale ou étrangère).

Enfin, la dernière attitude est la ségrégation entre musiciens traditionnels des grandes villes et musiciens traditionnels des villages, puis entre *la musique sédentaire et la musique nomade*. Cette remarque rejoint certainement le point de vue de E. LICHEMHAHN (1977 : 82) qui écrit que « la simple observation d'un instrument de musique suffit pour nous indiquer si celui-ci est d'origine nomade ou sédentaire. En effet, les matériaux utilisés et le mode de construction de l'instrument sont autant d'indications précieuses : aspects « momentanés » de l'instrument nomade ou, au contraire, facture achevée et définitive de son équivalent sédentaire. A l'écoute, nous distinguons rapidement le chant agressif du musicien professionnel « griot en quête de la bonne fortune, au marché, des accents intimistes de la vièle jouée sous une tente nomade ».

Cette présentation des aspects du patrimoine musical nigérien a été jugée utile pour mieux imprégner les participants à ce colloque, de la place de la musique dans la culture nigérienne et de leur permettre aussi de mieux appréhender le problème que soulève la pratique de la vièle monocorde féminine des touaregs du Niger, « Anzad » dont les raisons trouvent leurs fondements, entre autres dans les mutations d'attitudes qui caractérisent le comportement de la population, la rébellion, la destruction des sociétés traditionnelles, la dégradation de l'environnement, l'effritement des fondements culturels et sociaux liés au modernisme.



III- Les types de vièles monocordes au Niger

Au Niger, on distingue deux (2) types de vièle monocorde : La vièle monocorde masculine de type *goge* et la vièle monocorde féminine de type *Anzad* ou *Inzad*.

1) La vièle monocorde masculine de type *goge*

Les composantes organologiques de cet instrument sont communes aux Zarma-songaï, aux Haoussa, aux Gourmantchés, aux Peulhs, aux Kanouri et aux Toubou.

Le manche en tige de bois *d'acacia Nilotica Adansoni*, de *prosopis africana* ou de *pterocarpus ericanus* ou encore de *grewia bicolor* a une longueur de 50 à 75 cm environ et 2 cm de diamètre. Le manche est en effet la pièce maîtresse, c'est lui qui supporte les forces de tension et la traction non négligeables imprimées en particulier par la corde.

La caisse de résonance hémisphérique est une demi-calebasse coupée selon l'axe vertical de la calebasse. Elle a un diamètre variable de 28 à 30 cm selon le goût de l'artiste ou du luthier ou bien selon que l'instrument est destiné aux musiques de génies ou aux chants et danses de divertissement.

La table d'harmonie de la vièle de type *goge* est une peau de varan ou « gueule tapée » : *varanus Nitoticus*⁵ fixée à la calebasse à l'aide des épines de *balatines aegyptica*. Mais de nos jours, on utilise des clous de tapissier en cuivre ou des pointes métalliques.

Après séchage, la peau se tend fortement comme une membrane de tambour. Une ouïe circulaire d'environ 5 à 7 cm est pratiquée sur le côté droit de la table d'harmonie, lorsque l'instrument est complètement monté et avant qu'il soit consacré.

Dans laalebasse, par la petite ouverture est introduite une sorte de colophane tirée de l'arbre *commiphora africana* et dont le joueur se sert très souvent pour frotter les crins afin de les agglutiner et de les rendre adhérents. On y place aussi des cauris blancs. Le poids que ces cauris opposent à la caisse a un effet sur la qualité et la variation du son. Sur le plan mystique, les cauris bougeant ou vibrant pendant le jeu sont considérés comme une sorte d'émetteur spécialement conçu pour séduire l'oreille des génies.

La corde est une mèche épaisse en crins de queue de cheval noir, mesurant 27 à 31 cm de long environ. Il est à signaler qu'il faut les crins de cheval vivant : ceux de cheval mort n'ont pas les qualités sonores requises pour propulser le son afin qu'il atteigne le monde des dieux, même s'ils résonnent. Ils n'ont pas de vie dit-on.

Composée d'un faisceau d'une centaine de crins environ, la fixation de la corde au manche sans chevilles est assurée par des lanières en peau de chèvre. Après avoir été soigneusement humecté avec de la salive pour agglutiner les crins, le faisceau est prolongé à chacune de ses extrémités d'une lanière en peau qui permet de la fixer au manche. Sur le manche, la mèche de crins est nouée autour du pied ou d'un cordier en tissu ou d'une encoche en V. L'autre extrémité de la corde est attachée au manche du côté opposé à la caisse, à l'aide d'une ganse de peau.

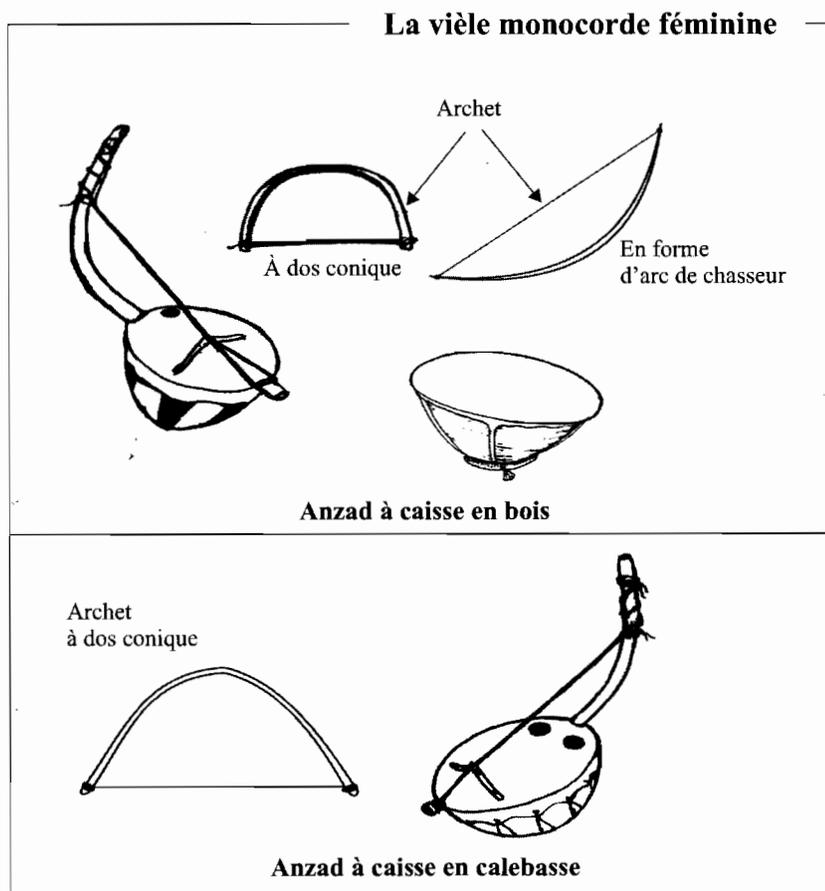
Le chevalet est un morceau de bois d'environ 4 cm de haut constitué par deux fourches. Placé en biais sur la table d'harmonie, il a pour rôle de tenir la corde de la vièle en la soulevant et en la maintenant à une certaine distance du plan de la table d'harmonie et d'assurer la limite inférieure ponctuelle de la corde vibrante. Il prend appui sur la membrane constituant la table d'harmonie grâce aux deux branches de la fourche qui représentent ses pieds.

L'archet est l'élément mâle par rapport à la corde de la vièle monocorde. Il a la forme d'un arc, qui à l'origine était en bois de qualité reconnue flexible. De nos jours, on utilise du métal travaillé par les forgerons qui lui donnent une forme plate et recourbée. Une mèche dont la longueur est de l'ordre de 30 à 40 cm est fixée sur les deux extrémités du bois. Les dimensions de l'archet varient entre 35 et 60 cm de long. A la partie servant de manche au joueur est enroulé une sorte de gang en chiffon qui sert d'attache de la corde et permet au joueur une bonne prise de l'archet pendant sa performance. Pendant le jeu, l'instrumentiste frotte la colophane sur la corde pour favoriser sa vibration. A la place de la colophane on utilise de la salive.

Dans la technique, le joueur tient son instrument appuyé contre la poitrine de la main gauche, et l'archet de la main droite. Il s'assied normalement sur une natte, les jambes croisées ou partiellement tendues. L'archet est tenu principalement entre le pouce, l'index et le majeur; mais soutenu par sympathie par les autres doigts, il est ensuite mis en mouvement par tout le bras droit. Le violoniste joue avec les cinq doigts de la main gauche

Mais, le jeu du pouce demande une certaine habileté. Pour obtenir le son avec doigté, le musicien exerce une pression sur la corde sans appuyer sur le manche avec les doigts de sa main gauche. La main droite pour sa part, tient l'archet, l'élément femelle de la corde de la vièle, et le frotte en effectuant des glissandi ascendants et descendants.

L'instrument destiné aux cérémonies de génies exige un rituel de fabrication : immolation, incantations magiques, ce qui lui confère l'attribut d'instrument sacré.



1) La vièle monocorde féminine du type Inzad ou Anzad

Elle est en quelque sorte le modèle ou l'archétype de la vièle monocorde *goge*.

Inzad ou *Anzaden* = le(s) ou le(s) crin(s) : c'est à dire la corde en Tamajaq est le nom de la vièle monocorde chez les touaregs du Niger.

Contrairement à la vièle du type *goge*, il n'y a pas de rituel de fabrication pour cet instrument que F. Borel (1990 :102-123) a appelé la vièle éphémère parce qu'elle est effectivement fabriquée à partir d'ustensiles de cuisine.

Le résonateur de l'*Inzad* est un récipient hémisphérique d'une demi-calabasse (*alkas*) provenant du fruit d'une plante nommée (*lagenaria sicerari*) ou en bois d'*adaras* (*commiphora africana*) d'une écuelle. Le diamètre de l'ouverture de la caisse est de 20 à 30 cm et sa profondeur est de 11 à 18 cm.

La table d'harmonie est faite d'une peau de bouc tendue et traversée diamétralement par le manche dont la moitié de la longueur se trouve dissimulée à l'intérieur du résonateur. Elle est percée à droite ou à gauche du manche d'une ouïe qui fait office de rosace.

Le manche d'une longueur de 48 à 64 cm est coupé d'une branche d'*aboraq* (*Balatines aegyptiaca*) légèrement recourbée et taillée en pointe à son extrémité inférieure et munie d'une encoche à son extrémité supérieure.

La corde est un faisceau de crins de la touffe de la queue d'un cheval humectés avec de la salive. Pour fixer la corde au manche, le faisceau est prolongé à chacune de ses extrémités d'une lanière de peau. Non loin de l'extrémité du manche, une lanière de crins servant d'étrangleur attache la corde au manche ; elle fait office de sillet mobile puisque l'*Imzad* n'a pas de cheville. La longueur de la corde mesure environ 34 à 45 cm.

Le chevalet qui porte l'unique corde est obtenu en assemblant deux petites tiges de bois d'environ 10 cm de long chacune pour former une sorte de croix en V inversée (Λ) dont la partie supérieure est assortie de deux fourches qui prennent appui sur la peau de la table d'harmonie et soulève la corde.

La vièle *Amzad* est jouée avec un archet. Cet appareil est fabriqué avec une branche de bois flexible qu'on courbe fortement pour lui donner la forme d'un arc dont le moule épouse le pourtour du bas d'une demi-calebasse ou d'arc de chasseur. On lui tend ensuite la corde en crins de cheval à l'aide des lanières de peau de chèvre ou de mouton. La longueur du manche de l'archet mesure environ 50 cm avant d'être recourbée et la corde de 28 à 35 cm (F. Borel : idem).

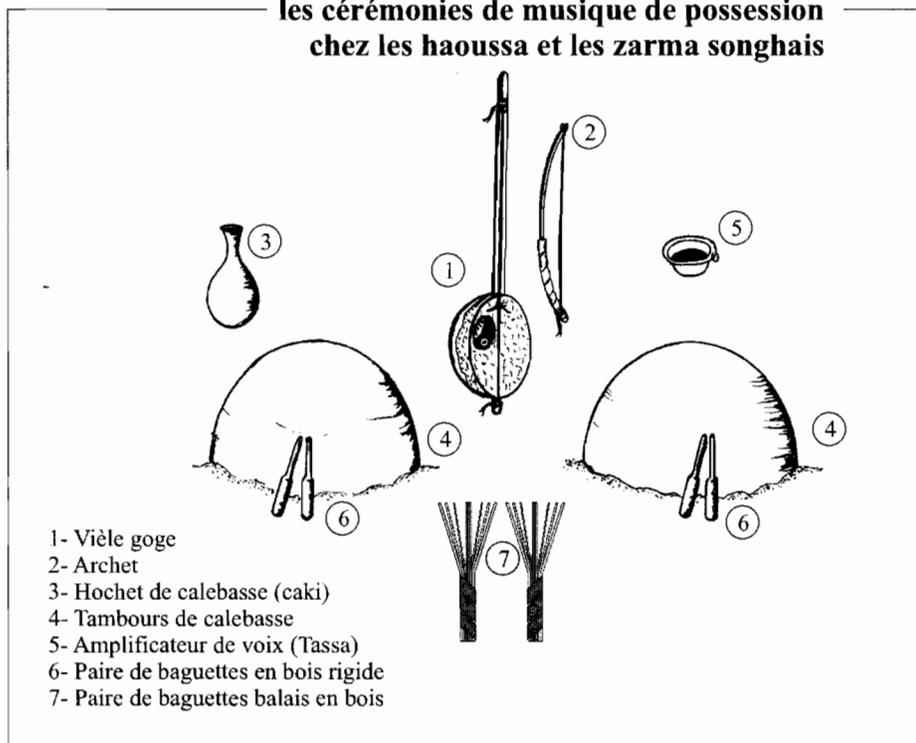
En jouant, la violoniste enduit de temps en temps les crins avec de la colophane ou de la salive. Pour la technique de jeu, la violoniste s'assied sur une natte ou un tapis, les jambes croisées ou partiellement tendues, et elle pose l'instrument sur ses cuisses. Elle incline plus ou moins la table du côté droit, le manche pointant sur sa gauche et reposant ainsi dans la fourche formée par le pouce et l'index de sa main gauche. L'archet est tenu entre le pouce et l'index et le majeur de la main droite et il est mis en mouvement par tout l'avant bras, tandis que la souplesse du poignet permet de limiter « le fauchage » de l'archet sur l'instrument (F. Borel : ibidem).

Nous avons voulu par cette description des deux types de vièle monocorde démontrer leurs points de convergence et de divergence organologique que l'on résumera ainsi :

- la vièle *Amzad* ne fait appel à aucun rituel pour sa fabrication, contrairement à la vièle *goge* ;
- la vièle *Amzad* utilise comme matériaux pour la caisse de résonance la calabasse et le bois, alors que le *goge* n'emploie que la calabasse ;
- l'*Inzad* utilise une peau de chèvre, notamment une outre, le *goge* par contre emploie une peau de varan ;
- l'archet de l'*Imzad* est en bois et celui du *goge* aujourd'hui en métal. Cependant, l'archet du *goge* zarma, de la sielga gurmantché est court, celui des Houassas est long ;
- le manche de l'*Amzad* étant légèrement arqué, celui du *goge* est droit et rigide.

Disons, qu'à quelques exceptions près, la vièle *Amzad* est en quelque sorte le modèle ou l'archétype de la vièle *goge* et leurs fonctions diffèrent selon les groupes ethniques.

Ensemble GOGÉ ; orchestration pour les cérémonies de musique de possession chez les haoussa et les zarma songhais



IV- Les Fonctions Socio - ethniques de la vièle monocorde au Niger

La vièle monocorde est un instrument répandu partout au Niger. Les groupes ethnolinguistiques qui composent la population nigérienne la nomment respectivement, (*goge*) en haoussa, (*godjé*) en zarma songhaï, (*sielga*) en goulmantchéma, (*ku'u*) en kanouri, (*gogeru*) en fulfuldé, (*finini*) en toubou et (*anzad ou Inzad*) Tamajaq.

A l'exception des Toubous, des Kanouris et des Touareg, la fonction essentielle qu'assume cet instrument dans les cultures des autres groupes ethniques est exclusivement liturgique : célébration du culte de possession des religions du terroir communément appelée musique de génies.

Cependant, la vièle monocorde joue également un rôle récréationnel : accompagnement de chants poétiques, de chants de louanges aux chefs traditionnels, de chants populaires, des danses de jeunes gens et jeunes filles, des récits contés ou tout simplement des mélodies instrumentales sous forme de devises ou pour meubler des causeries intimes. Il s'agit ici de l'utilisation de la vièle dans un contexte profane : c'est à dire où l'instrument n'est pas sacralisé.

1) Le rôle de la vièle monocorde chez les Haoussa et les Zarma-songhaï

Au niveau de ces deux groupes ethniques la fonction dominante de la vièle monocorde est la musique de possession « *kidin bori* » en haoussa et « *foley fori* » en Zarma .

Les joueurs de la vièle, sont dépositaires de musiques sacrées ou ésotériques qu'ils jouent aux adeptes de la religion. Leur fonction consiste à appeler des divinités sur leur vièle qu'accompagnent les tambours de calebasses, les hochets de calebasse, les tambours à peau, les sonnailles de cuivre, et à chanter leurs devises. Dans un langage totalement ou partiellement ésotérique, ils invoquent chaque génie par son hymne que seuls les initiés comprennent. Le joueur de *goge* ou *Mai-goge* en haoussa ou *goje kari* en zarma, est en général une personne initiée qui tient la vièle dans un ensemble sans que cette activité constitue sa principale occupation. Quelques-uns cependant (très rares), sont simplement des musiciens professionnels. Par le passé, les violonistes étaient toujours des hommes aveugles dans certains cas, surtout chez les haoussas.

D'après les informations recueillies, les joueurs de *goge* étaient presque tous - si non tous - des aveugles ; à ce propos, nous avons trois versions :

- La première se fonde sur le fait que le recrutement des joueurs de *goge* se faisait uniquement au sein de la population aveugle ;
- La seconde version met l'accent sur l'aspect mystique de la vièle : celle-ci est considérée comme sacrée, après la mort du chef *goge* titulaire, généralement aveugle, ses successeurs sont choisis parmi ses disciples. Et c'est le *goge*, qui, après une cérémonie spéciale, désignerait le nouveau successeur. L'acceptation de cette fonction entraîne la cécité ;
- La troisième version, remonte au jihad : Il semblerait qu'en pays haoussa, après la guerre sainte, quand une personne devenait aveugle, au lieu de la laisser inactive ou bien s'adonner à la mendicité, certaines familles de la société des Anna (animistes) l'envoyaient (notamment les enfants) chez un *mai-goge*.

Quelle que soit la version, il apparaît que la cécité (symbole de castration) était exigée du *mai-goge* pour que ses rapports avec les divinités soient neutres afin qu'il ne succombe pas à la tentation sexuelle étant donné que la danse de possession avec transe est aussi et avant tout, une expression corporelle fortement teintée d'érotisme. La cécité crée la distanciation nécessaire au bon déroulement de la cérémonie de danse collective.

Au plan religieux, le rôle de *mai-goge* est primordial dans la mesure où c'est lui qui appelle les génies, et ils ne sauraient venir sans lui. Et seule sa musique permettra souvent aux hommes

d'entrer en contact avec le sacré pour une possession avec transe. Le *mai-goge* n'est pas initié au cours d'une cérémonie particulière, comme le sont les adeptes du *bori*. Son apprentissage dure fort longtemps, souvent, plusieurs années. En général, il se déroule de la façon suivante : très jeune, le garçon qui se destine au « métier » de violoniste « des dieux » sera confié à un *mai-goge* chez qui il va vivre. Il l'accompagne dans tous ses déplacements, il est dans toutes les cérémonies d'initiation au culte du *bori* (*girka*). Il est à la fois l'envoyé et l'élève. Il ne joue pas lui-même officiellement de la vièle, mais tient par exemple des hochets de calabasse (*caki*), il s'initie ainsi petit à petit à son futur rôle, apprend à réciter chronologiquement les hymnes des génies, qu'il doit connaître tous.

Entre deux déplacements, il apprend dans la concession de son maître à jouer les devises des génies. Il fabrique lui-même sa vièle sous la direction du *mai-goge*. Avant d'en commencer la fabrication il sacrifie un poulet au dieu *makada* (c'est à dire au génie des griots). De son vivant il ne pourra prêter sa vièle à personne, parce qu'elle a été sacralisée en son nom. A sa mort, l'instrument est donné à un de ses parents ou à un ami, également violoniste, mais une resacralisation s'impose. Dans le cas contraire seul son maître pourra s'en servir.

Lorsque son maître est mort, il lui succède. C'est lui qui désormais appellera les génies et fera les sacrifices. Il jouit d'un prestige aussi grand que celui des dignitaires du culte. Mais s'il possède le redoutable avantage de pouvoir évoquer les génies, il n'a pas, lui, accès au monde végétal sacré. Il ne possède pas le secret des plantes et ne sait pas soigner. Par contre, il immole les animaux sacrés. Il n'est pas possédé par les génies, mais sans lui personne ne le serait.

Cependant, le privilège qu'il a de pouvoir évoquer les génies ne lui donne pas le droit de le faire n'importe quand, n'importe comment. Cela vaudra dire que les moments et autels des cultes doivent tenir compte des exigences et des caprices des génies. Le répertoire généalogique des dieux doit être exécuté selon la hiérarchie entre les « dieux » avec « ouverture » et « fermeture ». Dans le cas contraire, la colère des divinités pourrait provoquer une possession maléfique pour lui ou pour un des membres du groupe. C'est d'ailleurs ce que dit Rouget (1980 : 67) « ce qui est le plus souvent le cas des adeptes du *bori*, il existe une possession qui affecte l'individu non point pour lui-même mais comme membre du groupe ».

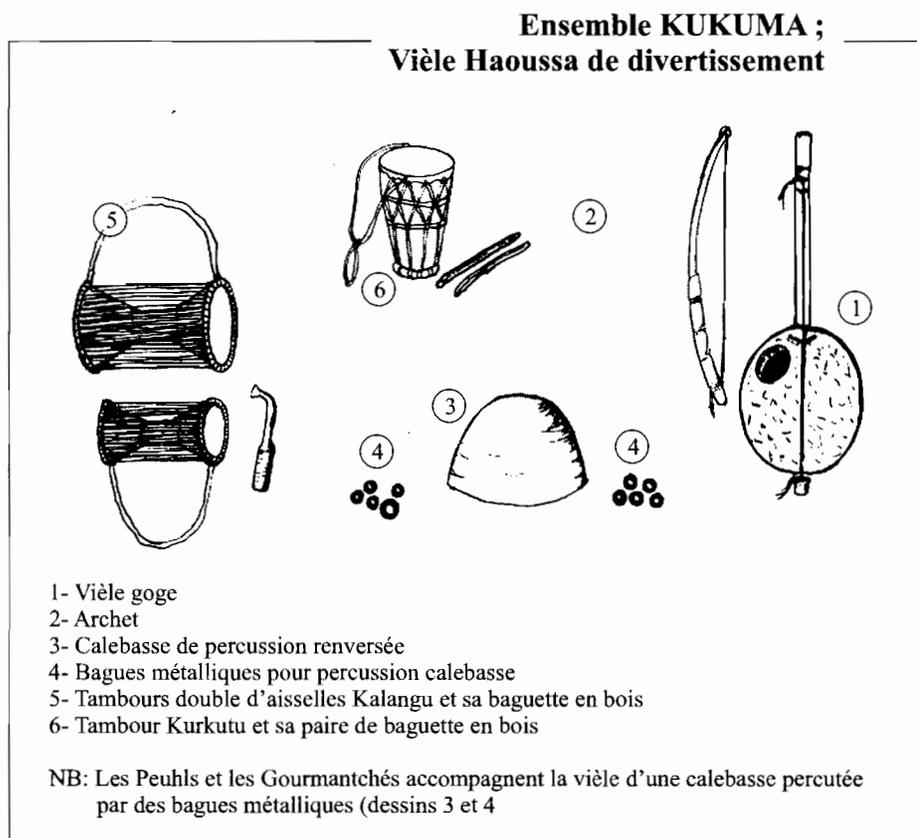
Le *mai goge* est de toutes les cérémonies strictement religieuses. Son instrument est éminemment sacré, le plus sacré de tous, le seul qui soit arrosé lors des sacrifices du sang des animaux immolés; lui seul possède à fond la connaissance de toutes les devises et lui seul peut officier les cultes du *bori*.

D'autres musiciens composent l'ensemble sacré mais aucun n'atteint l'importance du *mai-goge*, même le chanteur ou la cantatrice dont la voix colle à la mélodie du *goge*. Il y a les batteurs de calabasses (*van kwarya*), les joueurs de hochet (*van caki*) puis des tambourinaires (*masu duma*), et des joueurs d'instruments à cordes comme les luths (*garaya et komsa*), enfin des joueurs de flûte (*sarewa*) pour l'appel des dieux peuls.

Dans les sociétés haoussa, zarma-sonraï, peulh et gourmantché la communauté villageoise organise en effet des fêtes pour honorer des dieux et se les rendre favorables. Les divinités peuvent ainsi œuvrer pour le bien-être de la collectivité. Elles se chargent de protéger les hommes et les récoltes, le bétail contre les maladies et les fléaux, de rendre les pluies abondantes etc.

Toujours dans le sens de l'intérêt de la communauté, les dieux aident la cité à se protéger contre les esprits malfaisants qui entrent dans la cité pour propager les fléaux. Et, à cette fin, il faut la célébration d'un tel culte. Mais cette cérémonie ne se déroule pas n'importe quand et en tout lieu. Elle est soumise à certaines règles, et relève aussi de la compétence de certaines personnes qui, indépendamment du prêtre de la religion, jouent un rôle capital, les musiciens du culte de la possession.

Chez les Haoussas, comme chez les zarma-sonraï, les Gourmantché, les Peulhs, les Kanouris et les Toubous, la vièle de type *goge* joue également un rôle d'instrument de divertissement profane. C'est le cas du *kukuma*, une vièle de dimensions réduites. Une des particularités de l'instrument est qu'il est utilisé pour animer les bars et les maisons de tolérances où les chanteurs font des louanges aux femmes prostituées et à ceux qui leurs font des dons ostentatoires. Au rythme de tambours double d'aisselle, *kalangu* complété par un petit tambour en forme de cône (*kurkutu*) et soutenu par une petitealebasse percutée avec des bagues métalliques accrochées aux doigts, l'orchestre fait danser hommes et femmes avec un accompagnement vocal : chants laudatifs, satiriques, alternés de refrains.



2) Le rôle de la vièle chez les Gourmantchés et les Peulhs

a) Chez les gourmantchés, la vièle est nommée *sielga*. De dimensions réduites et sonorité aiguë identiques à celle du *Kukuma* haoussa, elle est jouée dans les circonstances suivantes :

- rite de possession ou musique de génies (fouali) ;
- danses et chants de jeunes filles : dans ce cas, l'instrument est accompagné du rythme d'une petitealebasse collée à la poitrine et percutée avec des bagues métalliques ;
- Chants de louanges aux dignitaires traditionnels : dans ce contexte la vièle n'est accompagnée d'aucun autre instrument.

b) Chez les Peulhs : La vièle monocorde est appelée *gogeru*. L'instrument intervient dans le domaine sacré pour les musiques de génies que les Peulhs de la région du fleuve nomment le *jinigotejey* ou *pidegotejey* et que ceux de l'aréwa désignent par l'expression tofijo *borijo*. Le *gogeru* joue aussi la musique de réjouissance populaire (*jimi duniyaro*) avec une orchestration composée de deux calebasses renversées au sol et percutées par des bagues métalliques, une vièle et un chanteur principal : chant de louanges, rythmes de danses sont le contenu du répertoire dans cette circonstance.

3) Le rôle de la vièle chez les Kanouri et les toubous

La vièle est appelée *ku'u* par les Kanouri et *finini* par les toubous. Au niveau de ces deux groupes ethniques, l'instrument est venu dans leur culture au contact des populations arabo-berbères. Actuellement son utilisation est en train de tomber en désuétude. Cependant, contrairement à tous les autres groupes ethniques nigériens, la vièle monocorde assure chez les Kanouris et les toubous uniquement un rôle récréationnel : accompagnement de chant pour jeunes gens et jeunes filles. Car ces sociétés ne connaissent pas dans leurs traditions le culte de possession.

En effet, la vièle monocorde de type *goge*, contraignant les dieux à s'incarner, arrosée de sang de sacrifices, intervenant dans les activités récréationnelles, est le symbole de la communication entre le profane et l'invisible.

4) Le Rôle de la vièle chez les touareg

Il y a deux sortes de vièle chez les touareg : la vièle masculine et la vièle féminine.

a) la vièle masculine

Ce type de vièle est joué par les hommes forgerons kel wey de la localité d'Iférouane dans l'Aïr et tire son nom de la vièle gogé des haoussa. Sa pratique dans cette localité est la conséquence de la sédentarisation d'une grande partie de la population d'Iférouane où d'ailleurs la langue haoussa est régulièrement parlée. L'instrument est utilisé pour les cérémonies de chants et danses de réjouissance populaires.

b) la vièle féminine Imzad

L'instrument est dévolu aux femmes et il assure deux fonctions : l'une thérapeutique pour chasser les génies du corps d'un malade ou pour soigner certaines maladies comme nous l'avons vu principalement chez les Haoussa et les Zarma. L'autre fonction qu'il assure est récréationnelle. Elle consiste à accompagner les poèmes chantés par les hommes targuis. Souvent il meuble les causeries amicales. C'est aussi un instrument de guerriers qui vante la bravoure et les hauts faits des hommes. L'*Imzad* assure également une fonction de conservation de l'histoire de la société touarègue. C'est en fait un moyen de communication et d'éducation en milieu touareg.

C'est fort de ce rôle prépondérant qu'il joue que dans son dictionnaire (1951-1952) III : 1270, Charles de FOUCAULD évoque une fonction de l'instrument : « *L'imzad est l'instrument de musique favori, noble, élégant par excellence ; c'est lui qui a toutes les préférences, qu'on chante dans les vers, après lesquels on soupire quand on est loin du pays, dont il est comme un symbole, et dont il rappelle toutes les douceurs... On en joue aux hôtes qu'on veut honorer* ».

La poésie appartenant au genre connu sous le nom de *Tissiwit* peut être chantée, soit seule soit avec accompagnement de l'*Imzad*. Aucun autre instrument n'est associé à l'*inzad*. Seul le son de la voix en solo, toujours confié à un homme, des battements de mains, des cris et interjections sont admis. Mais dans l'Azawak, principalement à Tchintabaraden, l'*Imzad* est accompagné par un tambour en forme de timbale « *Tazawat* ».

L'*Imzad* et son répertoire sont étroitement liés. A l'origine, poèmes et chants étaient composés par des guerriers ou par leurs forgerons attirés et seuls ces derniers étaient autorisés à les réciter du vivant de l'auteur-héros. Avec le temps, ces poèmes et chants sont tombés dans le domaine public et peuvent être interprétés par les joueurs d'*Imzad* qui se rencontrent surtout dans cette catégorie là de la hiérarchie et qui sont ainsi les dépositaires de ce patrimoine de tradition orale⁶.

La vièle *Imzad* joue un rôle thérapeutique, celui de chasser les génies de la tête des malades,

⁶ F. Borel, *le mal et la douleur : la vièle, le tambour et les génies du mal*, édité par Jacques Harmard et Roland Koehr, 1986, Neuchâtel (Suisse), Musée de l'histoire, pp 200 - 201.

notamment dans le domaine du traitement de certaines affections psychiques. Le rituel de la musique curative se déroule de préférence le soir, au son tenu de l'instrument et dans le cadre intimiste de la tente dont on a préalablement imprégné l'atmosphère de fumigation de Taghellas (gomme-résine *d'adaras commiphora africana*). Les séances d'*Imzad* exigent en général une ambiance relativement calme. Cette cérémonie consiste à jouer de manière ininterrompue tout un répertoire d'airs d'*Imzad* en présence de la personne « malade » jusqu'à ce qu'elle réagisse à son morceau préféré et qu'elle tombe en transe. Selon les propos rapportés par F. Borel (1986 : 200), « il semble que cet état de choc (Agelled en Tamajaq) suffise pour que l'individu recouvre une partie de sa lucidité ou du moins se sente plus en sécurité. Ce type d'exorcisme est pratiqué à tous les échelons de la société touarègue.

Aujourd'hui en dépit des bouleversements qu'a connus la société touarègue depuis des siècles, l'*Imzad* est toujours l'instrument privilégié des femmes *Imjeglen et Imghad* dont certaines, comme l'écrit Edmond Bernus (1981 : 147) cité par Borel « ont acquis une grande renommée dépassant parfois les limites de leur tribu et de leur catégorie sociales dans le domaine thérapeutique notamment par leurs connaissances empiriques ou par leurs qualités de joueuses d'*Imzad* ».

Cependant, malgré tous ces attributs dignes d'éloges dédiés à l'*imzad* et à ses joueuses, force est de constater qu'actuellement la pratique de la vièle monocorde féminine *Imzad* en tant que référent identitaire de la culture touarègue souffre de plusieurs maux qui, si des dispositions ne sont pas prises, pourraient entraîner la disparition de l'instrument et de sa pratique.

- quelles sont les causes de ces perturbations ?

- quels remèdes y appliquer pour éviter cette marée destructive pouvant conduire à une désertification culturelle dans la société touarègue?

C'est à ces questions que nous allons tenter de répondre.

IV- La vièle *Imzad*, un instrument symbole d'identité ethnique en difficulté

1) L'*Imzad*, un instrument sans méthode d'enseignement formel

Dans toutes les sociétés africaines il existe un enseignement formel pour apprendre un instrument de musique. C'est toujours un maître qui enseigne à l'élève les rudiments, en somme c'est le formateur qui encadre celui qui exprime son désir d'apprendre ce qu'il est convenu d'appeler l'apprentissage à l'occidentale.

Chez les touareg du Niger par contre, il n'existe point de recettes préétablies pour apprendre ce précieux instrument emblématique des touareg qu'est *Imzad*. « L'apprentissage de l'*Imzad* » se fait de préférence en plein jour par observation. Chaque joueuse d'*Imzad* se fait entourer de jeunes filles qui, à leur tour, attirent les jeunes gens. La ou les jeunes filles intéressées par le jeu de l'instrument en question observent la joueuse d'*Imzad*, suivent minutieusement les mouvements des doigts de la joueuse et de l'archet. Prise par l'envie d'apprendre, la jeune observatrice s'arrange pour trouver une bouse de vache, un morceau dealebasse ou une vieille paire de chaussure, un bois sur lequel elle attache les crins de cheval. L'instrument rudimentaire, une fois confectionné, la jeune fille se met en face de la joueuse d'*Imzad* tout en suivant ses mouvements. Elle l'imité et joue en même temps.

Pendant le jeu, si la joueuse professionnelle remarque l'intérêt que porte l'apprentie, elle la guide dans les doigtés, la tenue de l'archet, le pincement des cordes, les nuances et la frappe des cordes.

Mais la volonté et l'ambition de jouer ne suffisent pas. Il faut avoir une belle voix, connaître les airs du terroir. Les airs de l'*Imzad* sont tirés des poèmes populaires touaregs, riches et variés. L'apprentissage de l'*Imzad* se fait donc par observation et avec minutie.

Aujourd'hui, ce précieux instrument risque de disparaître parce que les joueuses se font de plus en plus rares à cause du manque d'intérêt de la population. Il est donc grand temps de concevoir une méthodologie formelle d'apprentissage de l'Imzad qui n'abandonnerait pas le système traditionnel.

2) Aires de répartition des joueuses d'Imzad (*Tamanzat*) et de leurs poètes

Les joueuses de vièle *Imzad* sont réparties dans deux régions du Niger : Agadez (Aïr) dans le nord et Tahoua (Azawagh) dans le sud-est. Il y a des professionnelles et des amateurs.

a) A Agadez : on retrouve les violonistes à Agadez commune, dans les localités de Gougaram, dans le Talak, à Aderbissanet et à Ingall.

Les figures marquantes de cette région sont :

- Les Violonistes :

- **Jima** : est une célèbre violoniste d'Aderbissanet, décédée il y a environ 20 ans. Certaines informations rapportent que c'est elle qui a formé Ajjjo Emini, la violoniste d'Agadez, commune dont la virtuosité n'est jusque là restée inégalée dans l'aïr.

- **Jima Wellet Emini dite Ajjjo** : âgée de 80 ans, a commencé à jouer dès l'âge de 13 ans. Elle jouit actuellement de la plus grande réputation dans la région malgré le poids de l'âge. Mais c'est surtout la pression de ses parents, ces derniers temps qui vont l'amener progressivement à abandonner. Hajo demeure un trésor humain vivant pour les touareg de l'Aïr. De son talent, l'âge n'a rien enlevé. Elle joue toujours avec une mémoire très sûre des sonorités pures. Hajo a beaucoup voyagé en Europe où elle a représenté valablement le Niger lors des festivals, foires et rencontres musicales.

- **Sinki Rehon** : Habite à Gougaram dans le Talak à 45 km d'Arlit et à 300 km d'Agadez. Agée d'environ 90 ans, elle a pris sa retraite il y a 10 ans. Elle a formé plusieurs jeunes filles et femmes qui ont abandonné par la suite. Une d'entre elle, très douée a continué de pratiquer avant d'aller en exode en Algérie

- **Tamlait Tababeku** : violoniste de talent, très modeste, réside à Agadez, commune où elle est née en 1956. Elle a appris à jouer en écoutant la musique des cassettes de Ajjjo Emini.

- **Tawuni** : c'est une violoniste qui n'est pas trop connue. Elle réside à Rahrous à 5 km à l'ouest de Tchirozérine et à 72 km d'Agadez. Un peu plus âgée que Tamlait, elle joue actuellement.

- Les poètes

Tant qu'il y a des joueuses d'Imzad, il y aura toujours des poètes dit-on en parlant des joueuses d'Imzad et de leurs poètes. Cependant, il y a :

- Les poètes-compositeurs,

- les poètes-récitants,

- les poètes-chanteurs.

Parmi ces catégories, il y a ceux qui composent et chantent, et/ou récitent leurs poésies et ceux qui écrivent et confient l'interprétation de leurs œuvres à des poètes-récitants et chanteurs de talent.

Dans l'Aïr les poètes qui ont connu les temps de la gloire de Hajo eux aussi, sont entrain de raccrocher. Le recensement effectué des noms des poètes les plus célèbres de l'histoire de la

culture touarègue de l'Aïr sont :

- **Ibrahim Tchbri Talak** : vivant, 90 ans environ, c'est le plus ancien et le plus célèbre chanteur dans l'Aïr, reconnu pour ses prouesses vocales. Il a plusieurs enregistrements à la voix du sahel, la radio nationale.
- **Amaghri** : très âgée, vit dans le Talak.
- **Mahamad Imizowzaw** : vivait à Ingal. Il est décédé.
- **Abajawa** : jeune poète en herbe, il vit dans la commune d'Agadez.
- **Abouljoud Ahmed Abouljoud** : né en 1957 à Agadez où il réside actuellement. C'est lui le poète chanteur de la violoniste Tamalait Tababeku tous deux présents à ce colloque au nom du Niger;

B) A Tahoua : C'est dans les localités d'Abalak, Tchintabaraden et Tahoua commune qu'on rencontre les violonistes. Mais ce sont surtout les violonistes d'Abalak qui pratiquent encore l'art de la vièle.

- **Les Violonistes** :

- **Hindoine**, 1901
- **Bagnay**, 1917
- **Madyan Adoum**, 70 ans, décédée en 1969
- **Fatimatou dite Dagal**,
- **Almountaha**, très jeune, décédée en 1985 à 30 ans.
- **Muhany**, violoniste âgée, très remarquée, décédée en début 2004;
- **Taghadom Ibrahim**, vivante, âgée de 75 ans.
- **Fatou Hamed Elimin**, 75 ans.
- **Fatou** surnommée la fille d'Ernest, 45 ans.
- **Alghadawyyet** : très âgée, mère de Tannurt est retraitée
- **Tannurt** : très jeune, a 35 ans, c'est elle qui a pris la relève de sa mère Alghadawyyet avant que cette dernière prenne sa retraite;
- **Fatoumatou Ahmed Moussa dite Tafaysoq** : née en 1947 à Abalak, fille de Ahmed Moussa son père, et de Rahmatou Ghaïssa sa mère. Elle a été l'élève par Madyan.
- **Fatimatou Habibou**, 80 ans
- **Fatou** : réside à Tchintabaraden, c'est une célèbre violoniste connue pour ses doigtés et la limpidité de sa sonorité.

- **Les Poètes**

S'agissant des poètes, comme les joueuses ils se font également de plus en plus rares dans la région de Tahoua. Cependant, on a pu identifier quatre parmi lesquels deux seulement pratiquent On peut citer tout de même des artistes de renom comme :

- **Ahmoudan ag Mahoumoudan** qui a d'ailleurs abandonné la poésie pour devenir muezzin ;
- **Mijila ag Hamad Ahmat**, âgé de 70 ans, a également abandonné sous le poids de l'âge. Il travaille actuellement dans un ranch vers Dakoro dans la région de Maradi ;
- **Saïda Khamed Hamed** : né en 1976 à Edouk (Tahoua). C'est lui qui est actuellement l'étoile montante de la poésie touarègue dans l'Azawak ;
- **Ahmed Lamin Jallil** : 35 ans, c'est un poète en herbe à l'avenir prometteur.

Comme on peut le constater, l'inventaire des joueuses d'Imzad détentrices du savoir de cet instrument et des poètes laisse entrevoir la réduction en nombre numérique de ces artistes et l'abandon de la pratique entraînant ainsi à moyen terme une mort lente de la pratique du jeu de

la vièle touarègue féminine « Imzad ». Dans l'Aïr, cet état de fait, est la conséquence de la sédentarisation de la population, du tourisme et de la médiatisation dont bénéficie la ville à cause de sa prestigieuse mosquée régulièrement visitée. Par contre, si dans l'Azawagh la pratique de la vièle monocorde est restée encore vivante, c'est parce que la région n'a pas bénéficié d'autant de médiatisation, susceptible d'entacher le conservatisme culturel.

Cependant la cinquième édition du festival de l'Aïr vient de démontrer le contraire. Car au vu du nombre de joueuses professionnelles et celles en herbe que nous avons eu le privilège d'auditionner à Iférouane du 27 au 29 décembre 2007, nous pouvons affirmer que le défi est relevé et l'inquiétude aplaniée.

Ainsi, le festival de l'Aïr qui se tient chaque année à Iférouane, Commune Rurale située à l'extrême nord-est d'Arlit, chef lieu du département et à 330 Km d'Agadez, chef lieu de région, se présente comme un cadre de sauvegarde et revitalisation du patrimoine immatériel en général et de la vièle monocorde Imzad en particulier. Ce qu'atteste ce tableau.

| Violonistes et poètes - chanteurs : découverte 5 ^{ème} édition festival de l'Aïr, Iférouane - Niger | | | |
|---|----------------------|--------------|-----|
| Violonistes | Poètes-chanteurs | Localité | Âge |
| M ^{me} . Kiliya | M. Tchiha | Tchistane | 45 |
| M ^{me} . Mamma | M. Hannel et Hanné | Sidawat | 25 |
| M ^{me} . Oudoumou Algefet | M. Mohamoud Oumama | Tadak | 32 |
| M ^{me} . Ichilan | M. Sidi dit Azalaya | Gougaram | 40 |
| M ^{me} . Nouhouma Ghoumour | M. Chacha Ghoumour | Timia | 40 |
| M ^{me} . Fadji | M. Sidi-Ahamed | Tefess | 28 |
| M ^{me} . Tchimidène | M. Ababa et wanagoda | Tchintoulout | 39 |

1) **Les causes de l'abandon de la pratique de la vièle Imzad touarègue**

Beaucoup de facteurs concourent à cette situation déplorable. On peut citer entre autres :

a) **La prohibition des pratiques guerrières**

S'agissant de la relation de l'*Imzad* avec les pratiques guerrières, qui atteste la prohibition, nous rejoignons le point de vue de P. Augier (1972 :300) qui écrit : « C'est que l'*Imzad* fait partie des répliques du passé où la splendeur touarègue s'appuyait essentiellement sur des pratiques guerrières désormais prohibées. Dans les combats, les guerriers cherchaient toujours à être braves de peur que leurs femmes ou leurs fiancées ne les privent de musique « Il n'y aura pas d'*Imzad* » (sic) disaient-ils au retour d'une razzia malheureuse, et cette perspective suffisait souvent pour leur redonner du courage et les inciter à partir effacer leur défaite.

Mais le temps de razzia est révolu et les Imouhar ont durement ressenti la frustration qui leur était imposée. Autant, et plus peut-être qu'un handicap, c'était pour eux le renoncement brutal à l'idéal de leurs ancêtres : "La gloire des combats".

b) **La rébellion touarègue**

Avant l'avènement de la rébellion au Niger, c'est dans les campements que les jeunes se retrouvent pour les veillées de contes, les mariages, les causeries intimes autour d'une joueuse d'*Imzad*. A cette époque, les musiques nomades plus au nord, dans la zone dite « pastorale », aux confins « du grand désert du monde », gardaient leur originalité, leur authenticité et leur intimité. Elles se jouaient dans un contexte originel : les touaregs ne chantaient que leur poésie

amoureuse, la beauté des chameaux, des chameliers, des personnes et de la nature. On chantait des thèmes en rapport avec la réalité quotidienne : la nécessité de travailler pour pouvoir rester en vie, avec la vie et dans la vie.

Subitement, toute cette harmonie s'est trouvée perturbée par la rébellion : les campements désertés et dévastés, les jeunes partis. Dans certaines localités touarègues complètement déstabilisées, les rares joueuses d'Imzad ont abandonné la pratique musicale pour l'exode.

Cette préoccupation a été soulignée par F. Borel (1993 :3) dans sa communication « Populariser les musiques nigériennes sans les folkloriser », présentée à la consultation internationale sur le programme de l'UNESCO, patrimoine immatériel -Nouvelles perspectives, tenue à Paris du 16 au 17 juin, où il écrit :

« Depuis quelques années, et en raison du problème spécifique au Niger et au Mali, la jeunesse touarègue s'identifie toujours plus à une musique qui n'a plus grand chose à voir avec les formes traditionnelles. C'est une expression nouvelle, née de l'exil et de l'errance, qui puise aux répertoires mélodiques d'autres cultures. Etant donné les contours des chants que cette musique accompagne, souvent, à caractère revendicatif et politique voire révolutionnaire, il n'est pas étonnant qu'il présente plus d'intérêt pour la jeunesse que les chants guerriers ou les chants d'amour hérités de la tradition touarègue. Il semble ici que tout a été renouvelé et que pour cette jeunesse, les musiques traditionnelles représentent un passé à oublier. Cette situation peut paraître grave du point de vue de la sauvegarde ».

Force est de reconnaître que la rébellion a eu davantage tendance à diviser qu'à rassembler les populations touarègues sur leurs valeurs profondes.

c) Les calamités naturelles et la dégradation de l'environnement

La sécheresse et la famine ont conduit les ruraux à l'exode. Cela a provoqué le rejet voire l'abandon ou la banalisation de certains genres et instruments musicaux transférés occasionnellement dans un contexte urbain.

d) le modernisme

Dans la société touarègue traditionnelle, l'expression « *shishenen n'Anzad* », autrement dit les dents de l'Inzad, le sourire (le sourire de l'Inzad, ce sont ces jeunes et belles filles qui entourent la joueuse) et la fierté de l'imzad a perdu son effet d'antan.

Autrefois, cette seule expression envoûtait les jeunes touaregs et les incitait à faire preuve de bravoure et de retenu.

Aujourd'hui par contre, avec le modernisme, l'expression n'a aucune valeur chez les jeunes. La preuve : de nos jours dès que vous dites à un jeune « le sourire de l'Imzad » une sorte de devise pour lui rappeler sa culture, celui-ci réplique "Tenzadt Taqatasset" : qui signifie que le poil se casse, autrement dit : je m'en fou de la vièle, la musique de la vièle ne me dit rien. Comme quoi, une expression autrefois très significative, qui pouvait même amené à être maudit par la société. Mais aujourd'hui qu'un simple jeu de mots ou tout simplement une arme de révolte. C'est dire qu'ici le modernisme a atteint le seuil du rejet de sa culture, le reniement de soi.

Avec le modernisme, les fondements culturels et sociaux se sont effrités. Les structures sociales se sont progressivement vidées de leurs finalités et de leur forme originale. La vie moderne a mis presque fin aux initiations. L'école occidentale a remplacé le cadre de formation ancien et se charge de l'insertion des jeunes dans la société.

Les veillées de contes et de devinettes jadis animées par l'Imzad sont remplacées par des loisirs nouveaux : la télévision, la chaîne radio, etc. Dans certaines localités touarègues, les jeunes préfèrent écouter les sons de la guitare occidentale au détriment des belles mélodies de l'Imzad égrenées par une joueuse chevronnée, qui caressent et bercent.

Il est regrettable de remarquer que la répercussion des moyens modernes d'information et d'animation (radio, télévision, chaîne de musique) tendent à reléguer le rôle de l'Imzad au second plan et se passer des services des joueuses.

e) Les contraintes des familles

Les joueuses d'Imzad sont à l'origine, des femmes issues de la classe noble⁷. Ces sont des femmes aisées et très recherchées, pour leur noblesse et pour leur talent. De ce fait, pour les marier, il faut des personnes de leur rang. C'est fort de ce statut, que certaines femmes joueuses d'Imzad rencontrent aujourd'hui des difficultés avec leurs enfants devenus de hauts fonctionnaires et des grands commerçants et qui estiment que le fait de voir leurs mères jouer de cet instrument est en quelque sorte une humiliation. Ce qui les oblige à abandonner.

f) Les causes religieuses

L'islam conservé toujours une place importante dans la société nigérienne. Mais avec l'implantation des sectes dans notre pays, nous assistons à une exploitation tendancieuse de l'islam classique en islam d'intoxication. Cette dernière ne favorise pas le système de sauvegarde du patrimoine immatériel.

Se rapportant à la musique, certains marabouts vont jusqu'à dire que faire de la musique est le pire des péchés. En oubliant que les sommets de la culture islamique, au plan littéraire, comprennent les joyaux de la poésie d'Omar Khayyam, cet immense poète Persan, qui voua sa vie à l'apogée de l'islam à chanter les femmes, les belles choses et le vin !

Dans le cas spécifique de la pratique de la vièle Imzad, la pression du fanatisme religieux interdit aux femmes de faire de la musique. Et les puritains musulmans lui attribuent une influence licencieuse sur la jeunesse. La religion est donc responsable d'une part de l'abandon progressif de la pratique de la vièle. En effet, les populations ont adopté avec passion les pratiques que véhicule l'islam avec lui, rejettent en même temps les rites anciens taxés dorénavant de païens, de barbares et obscènes.

g) Le problème du droit d'auteur, de l'insatisfaction des joueuses dans leur carrière et du manque de motivation.

En effet, dans l'exercice de leur carrière artistique, certaines joueuses comme Ajo Eminni d'Agadez qui a représenté le Niger à plusieurs rencontres européennes, se plaint aujourd'hui sur le fait que ces prestations ne lui ont pas procuré fortune. Elle n'est donc pas satisfaite de cette situation qui, dit-elle, l'a dépouillée de toute son énergie faisant d'elle une artiste de renom dans une situation misérable.

La violoniste Ajo a commencé à jouir des redevances du droit d'auteur depuis les années 1970 par le canal de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs et de Musique (SACEM). Mais avec la création récente du Bureau Nigérien du Droit d'Auteur (BNDA), Ajo dit qu'elle est mal rémunérée. D'où son refus actuel de répondre à quelque invitation que ce soit.

h) L'Urbanisation

L'urbanisation qui a connu un développement accéléré dans certaines régions touarègues pose bien des problèmes à l'utilisation et à la protection de l'Imzad. La grande ville prend parfois des allures de ramassis de populations d'origines ethniques et culturelles différentes, avec ce même espoir pour les uns et les autres de trouver un emploi; ce même souci de s'en sortir coûte que coûte. Sorties du cadre sécurisant du village, les femmes instrumentistes, installées dans la grande ville, ont bien du mal à vivre de leur ancienne pratique musicale. Or, ces joueuses

⁷ Selon Goumar Abdoussamed traditionaliste de la culture touarègue à Abalak (Tahoua), la première joueuse d'Anzad "Junjibile" est forgeronne Oullimiden de l'est aux environs de Tillia

d'*Imzad* étaient autrefois, unies et solidaires. Elles formaient une famille qui devenait le lieu d'unité sociale de base. Avec la rupture brutale du passé récent marqué par la rébellion qui coupe court à la vie des campements, lieu de rassemblement de la jeunesse pour des soirées d'*Imzad* et le parachutage des instruments dans l'exode, l'*Imzad* souffre aujourd'hui de tous les maux, ce qui se traduit par la réduction en nombre numérique des détentrices du savoir de l'*Imzad*. En conséquence elle doit être rapidement sauvée.

Après ce tableau de la situation de la vièle *Imzad*, pour remédier à l'abandon de sa pratique et éviter la disparition de sa culture, nous faisons les propositions suivantes :

3) Propositions de stratégies pour la sauvegarde de la pratique de l'*Imzad*

Le problème particulier de sauvetage que soulève la vièle féminine *Imzad* est le problème de sauvegarde du patrimoine musical et de la pratique des musiques traditionnelles d'une manière générale. Ce problème a d'ailleurs été déjà examiné à l'UNESCO, lors de la consultation internationale sur le patrimoine immatériel - Nouvelles perspectives, tenue à Paris du 16 au 17 juin 1993 à son siège.

A cette occasion, dans un projet pilote que nous avons présenté sur « *la sauvegarde et la revitalisation des musiques traditionnelles au Niger* » nous avons tiré la sonnette d'alarme sur la "marée destructrice qui menace le patrimoine immatériel du Niger, dont la musique".

Tous les scolarisés africains, de l'école primaires aux phases de l'intelligentsia ont eu à méditer la formule la plus célèbre du « sage de Marcory ». « En Afrique, un vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle ». Le thème du colloque « sauver l'*Imzad* » dérive du même et tragique sentiment d'urgence et procède d'une simple variante de cette formule : « En Afrique, tout musicien (traditionnel) qui meurt est une musicothèque qui brûle ».

De ce fait, « sauver l'*Imzad* » au Niger est synonyme de recueillir les savoirs des grandes détentrices du secret de l'*Imzad*, comme la célèbre violoniste Hajo Emini d'Agadez, Fatimatou dite Tafaysoq d'Abalak avant qu'il ne soit tard. Cela procède de la préparation de la relève par la création des conditions devant inciter à sauvegarder la pratique de l'*Imzad*.

Au nombre de ces initiatives, le gouvernement nigérien pour sa part, a adhéré en 1993 au projet « *les trésors humains vivants* », lancés par l'UNESCO et qui a fait l'objet de plusieurs rencontres sous-régionales. Au rang de « trésor humains vivants ». Ce projet a permis au Niger de faire partie des pays d'Afrique qui ont pris un acte portant création et composition de la commission pour la protection du patrimoine culturel immatériel par arrêté n°0301 du Ministre en charge de la culture. C'est dans cette optique que cette commission, partant de la description du système de « trésors humains vivants » et des ses critères de sélection *porta son choix sur les joueuses d'Imzad : cette catégorie de détentrices des savoirs et techniques*, contribuant ainsi à mettre à l'abri cette pratique et aussi à l'élaboration des plans destinés à sauvegarder, revitaliser et diffuser le patrimoine immatériel des groupes minoritaires comme recommandé par la conférence inter-gouvernementale sur les politiques linguistiques en Afrique en 1997.

C'est ainsi que chaque année depuis 2003, une joueuse est décorée des palmes académiques de la culture nigérienne et un don de 1.000.000 de franc CFA lui est versé.

Nous continuerons ce projet de protection de l'*Imzad*.

Au plan des recommandations il est urgent :

- d'entreprendre une campagne de conversion des mentalités en vue de sauver la culture socio- ethnique de cet instrument qui joue un rôle prépondérant dans la société touarègue
- de créer deux centres de formation d'*Imzad* au niveau des maisons de la culture d'Agadez et de Tahoua , dans le cadre du projet « Les Transaharienne des arts et de la culture », qui sera organisée par le Ministère de la Culture, des arts et de la Communication, en janvier 2007.
- d'élever au titre de trésors humains vivants les rares femmes praticiennes de la musique d'*Imzad* en leur octroyant des subventions deux fois par an, afin de les motiver ;

- d'institutionnaliser un concours de musique à l'intention des joueuses d'*Imzad* pour la pérennisation de la pratique;
- de créer à travers le festival de l'Aïr d'Iférouane, un espace de compétition sur l'*Inzad* afin de susciter de nouveaux talents;
- de créer au Niger une association similaire à celle de Tamanrasset pour la sauvegarde de l'*Imzad* pour un partenariat ;
- de faire participer les quelques rares joueuses à des concours internationaux, afin de les inciter à garder la pratique de l'*Imzad* ;
- d'Elaborer un syllabaire pour l'enseignement de l'*Imzad*, soutenu par une pédagogie raisonnée.

Conclusion

Après ce survol rapide des fonctions socio-ethniques de la vièle monocorde au Niger quelques constats s'imposent :

Chez les sédentaires Zarma et Haoussa, l'instrument commence à perdre son caractère liturgique par son utilisation qui ne tient plus compte de certains interdits quant aux rituels de fabrication et le contexte qui laisse entrevoir la banalisation de l'instrument et de la musique exclusivement réservée aux génies. Les gains substantiels que se font les musiciens, à jouer pour tous ceux qui le désirent, les empêchent de se consacrer uniquement à la musique rituelle qu'ils ne jouent qu'occasionnellement. Ils s'y plaisent aussi à déformer le répertoire en le colorant d'éléments profanes.

Avec le taux d'islamisation des populations nigériennes le répertoire du *goge* est de plus en plus délaissé ou mal interprété voire même folklorisé par son adaptation scénique.

Quant à l'*Imzad* des touareg, elle commence à faire perdre à sa musique, le caractère intime et poétique qui lui donne toute sa noblesse culturelle et musicale, du fait de sa banalisation.

La vièle monocorde féminine touarègue *Inzad* a été le centre de nos investigations. Instrument favori des Touaregs, référent identitaire de la culture des Kel Tamajaq, l'*Imzad* ou *Inzad* est aujourd'hui en difficulté, voire même en voie d'abandon. D'où une sorte de mort lente de ses valeurs.

Dans notre exposé, nous avons démontré que malgré la place prépondérante qu'occupe cet instrument, il n'en demeure pas moins qu'il est entrain de perdre de sa valeur culturelle à cause de certains facteurs comme la rébellion touarègue, qui a dévasté les campements entraînant l'exode. Le modernisme a fait qu'aujourd'hui, les jeunes préfèrent la musique de la guitare moderne à la vièle traditionnelle ce qui cause un problème d'acculturation et de déculturation des jeunes gens, jeunes filles et femmes touarègues.

Nous avons également souligné que l'islam est quelque part responsable de l'abandon de la pratique de l'*Inzad*, en ce sens que les puritains musulmans lors des prêches, lui attribuent une influence licencieuse sur la jeunesse.

Le cas du problème de droit d'auteur, dénoncé par les joueuses elles-mêmes ainsi que la situation lamentable de leur carrière dont le chemin est entaché d'épines et de déceptions, est aussi un facteur déterminant d'abandon, car certaines de ces violonistes rapportent que leurs prestations ne leur « procurent pas fortune et considération ». Elles sont tout simplement exploitées par les médias, les chercheurs et négligées par l'Etat qui ne fait rien pour améliorer leur condition de vie.

Au terme de notre analyse, qui, certainement n'a pas touché tous les aspects du problème se rattachant à l'*Imzad*, et après avoir fait quelques propositions de stratégies, nous nous sommes attardé sur le cas d'espèce illustré par la situation de notre pays dans ce domaine, nous nous sommes efforcé de ne pas anticiper sur vos propres interventions quant aux voies et moyens de sauvegarder et de revitaliser ce joyau le plus précieux, le plus fragile aussi, hélas, et pour cela sans doute, le plus émouvant de la culture touarègue : l'*Imzad*.

Mais, la question que nous posons aux spécialistes que vous êtes, est de savoir, comment au sortir de ce colloque, pourrions-nous trouver les raisons qui incitent les touareg à opérer un transfert quant à leur référent idéologique et identitaire ?

Cette question trouvera des réponses appropriées à travers les propositions que feront les participants en vue du sauvetage et la sauvegarde de l'Imzad. Tel est notre souhait.

Références Bibliographiques

AUBERT, Laurent

Musiques traditionnelles (guide du disque) Genève, Georg éditeur, 253 pages.

AUGIER, Pierre

« *L'inzad. La musique d'inzad*, in : *Quelques observations sur les échelles musicales des touaregs de l'Ahaggar* », *Libyca XVI*, GRAPE, Alger, 1968, pp. 163-170

« *Air d'Inzad* », in : *Ethnomusicologie saharienne. Les documents recueillis récemment en Ahaggar et au Gourra* », Alger, *Libyca XX*, CRAPE-CRNS, 1972, pp. 291-311.

« *Répertoire des musiques sahariennes, bilan des travaux, extrait de la Revue de l'occident musulman et de la Méditerranée* » n° 11, Aix-en-Provence, 1972, pp. 171-177.

BALOUT, et SAUTIN. A

« *Le jeu de l'Inzad* », in : *Annales de l'institut d'Etudes orientales d'Alger*, XVI, Alger 1958, pp 207-219.

BERNUS, Edmond

"*Touareg nigériens : unité culturelle et diversité régionale d'un peuple pasteur.*" Paris ORSTOM 1981 (Mémoire n° 94), 508 P

BOREL, François

« *Ethnomusicologie chez les Touareg du Niger* », in : *Recherche Pédagogie et culture* n° 65-66, pp. 71-74, Paris, 1984.

« *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, 1986, pp. 199-265

« *Une vièle éphémère : l'ANZAD touareg du Niger* », in : *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 2, pp. 101-124, Genève, (dossier « instrumental »), 1989.

« *Populariser les musiques nigériennes sans les folkloriser* » Textes de son intervention à l'occasion de la consultation internationale sur le programme de l'UNESCO, *Patrimoine immatériel-Nouvelles perspectives*, Paris 16-17 juin 1993, 3 pages.

« *Sauvegarde du patrimoine musical et de la pratique des musiques traditionnelles* ». Communication présentée à la Rencontre Régionale en vue d'établir un réseau des représentants des institutions musicales africaines, Niamey du 7 au 9 décembre 1994, 3 pages.

FOUCAULDD. Ch. et de A. CALASSANTIMOTYLINSK

Textes touareg en prose, Ed. par Chaker, H. Claudot et M. Gast, Aix, Edisud, 1984, 359 pages.

GARBA, Mahaman

Inventaire préliminaire au classement muséographique des instruments de musiques traditionnelles collectées dans les départements de Zinder, Tahoua et Dosso, (les cordophones), Strasbourg II, USH, 1988, 85 P, mémoire de DEA en musicologie, + illustration.

« *La musique des haussa du Niger* », Thèse de doctorat en ethnomusicologie, Strasbourg II, Université des Sciences Humaines, 1992, 1273 pages.

« *Préambule pour servir aux discussions sur les patrimoines immatériels* ». Communication présentée à la consultation internationale de l'UNESCO, Patrimoine Immatériel Nouvelles perspectives, Paris, UNESCO du 16 au 17 juin 1993, 12 pages ».

GARBA, Mahaman et Dominique PAGANI

« *Projet pilote pur la sauvegarde et la revitalisation des musiques traditionnelles au Niger* ». Communication présentée à la consultation internationale de l'UNESCO, Patrimoine Immatériel Nouvelles perspectives, Paris, UNESCO du 16 au 17 juin 1993, 17 pages.

GARBA, Mahaman

« *Sauvegarde et redynamisation du patrimoine musical nigérien* ». Communication présentée à la Rencontre Régionale en vue d'établir un réseau des représentants des institutions musicales africaines, Niamey du 7 au 9 décembre 1994, 18 pages.

« *Pour une politique nationale de sauvegarde du patrimoine immatériel : cas des musiques traditionnelles* », Communication présentée au séminaire national pour la définition d'une politique du patrimoine culturel au Niger, Niamey, du 22 au 24 janvier 2002

LICHTENHAN, Ernest

« *Musique sédentaire - musique nomade*, in : *Musique et société* », Neuchâtel, Musée d'ethnographie 1977, pp. 82-94, Neuchâtel,

MECHERISAADA, Nadia

« *La musique de l'Ahaggar* », Thèse de 3^{ème} cycle, Université de Paris X, 1987, 301 pages

NIKIPROWETZKY, Tolia,

Les instruments de musique au Niger, communication de l'OCORA, présentée à la conférence East and West in Music à Jérusalem, Paris 1963, 93 pages

« *L'ornementation dans la musique des touaregs de l'Air* » in : *Journal of international folk music Concil*, XVI : 81-83, Paris, OCORA, 1964

ROUANET, Jules

« *L'Anzad Touareg* », in : *Encyclopédie Lavignac*, vol. 5 : 2925-6 (chap. « *La musique arabe dans le Maghreb* », Paris, 1922.

ROUGET, Gilbert

La musique et la transe, Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession, Paris 1965, Gallimard, 500 P.

SOWANDE, Fela

« *Le rôle de la musique dans la société africaine traditionnelle* », in : actes de la réunion de Yaoundé (23-25 février), la musique africaine, Paris, la *Revue musicale*, n°288-289, 1970, 152 pages.

SURUGUE, Bernard

Contribution à l'étude de la musique sacrée zarma-songhaï, Etudes nigériennes, n° 30, I.R.S.H, Niamey, 1972, 72 P.

« *La vièle monocorde* », in : *Musiques traditionnelles du Niger* (les instruments de musiques, Musique traditionnelle de l'Afrique noire (discographie) n°5, le Niger, Paris, RFI, 1984, pp. 5-25

Les caractéristiques d'imzad dans la tradition : instrument, jeu, repertoire.

Menacé ou enrichi par le Moderne ?

Mme Edda BRANDES

Biographie

Mme 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 ethno-musicologiques, recherches et projets différents en Chine (La musique des minorités), Asie sud-est, Afrique du nord et de l'ouest (Algérie : La musique des Touarègue. 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. Chargée de cours à la Faculté Berlin. Fondatrice de l'association « Benkadi - Culture - Espace Afrique » pour la promotion de la vie culturelle en Afrique.

Communication

Introduction

A la base de mes recherches sur la musique d'imzad dans l'Ahaggar il y a eu deux missions exécutées dans les années 1983 et 84. Mon premier contact cependant avec la population de la région a eu lieu en 1977 avec ma traversée du Sahara du Maroc au Ghana en Afrique de l'Ouest ; la rencontre avec la musique et la vie des Touareg avait créé une forte fascination et fait naître un amour pour toute la culture. Mes deux amis Mohamed Ali Lansari et Moulay Chérif Abdelmalek Reggani avaient préparé les contacts avec les joueuses d'imzad : Demeila wilt Mohamed ag Amajas, Beyat Edaber de Tezeit, Busit wilt Aloqui, Sardi et Barzat wilt Amréouald, Khulen wilt Abbès et Lalla Aisha wilt Moussa ag Amastan. Les chanteurs enregistrés étaient Khusseini et Barka ag Waifen, Utet Edaber et Kheir wa'n Mohamed. Mes professeurs en imzad s'appelaient Demeila et Beyat.

Je profite de cet exposé pour dire un grand Merci à tous mes amis du passé en espérant que nous ayons encore à l'avenir l'occasion de nous rencontrer pour une collaboration fructueuse et enrichissante.

I. L'instrument

Parmi les violons monocordes en Afrique de l'Ouest, le sud de l'Algérie inclus, l'imzad de l'Ahaggar se présentait dans le passé comme le plus grand instrument avec un diamètre de 35cm et plus. Ma recherche des illustrations de l'instrument a montré que tous les autres violons monocordes du Sénégal au Tchad, du Niger au Cameroun 1, ont un diamètre de maximal 30 cm mais souvent encore plus petit. La taille du résonateur dépend généralement des courges données. On utilise ce qu'on a sur place et dans les environs proches. Chez les Kel Ahaggar des années 80 la situation était différente. En ce temps-là il était difficile de trouver des grandes courges dans les jardins ou des grandes calebasses au marché de Tamanrasset.

Cette situation avait causé la commande des grandes calebasses avec les commerçants venant d'autres régions.

Une deuxième caractéristique de l'imzad de l'Ahaggar sont les deux trous de résonance dans la peau au lieu d'un seul oeil, même chez d'autres confédérations touarègue, les tittawin n'imzad. Selon les règles acoustiques il paraît qu'on a cherché autrefois un son plus fort, plus lourd, plus grave, plus bas que dans la tradition des autres cultures avec des violons monocordes.

Une troisième spécialité de l'imzad en Ahaggar est l'ornementation de la peau qui couvre laalebasse. Nombreux étaient les signes et figures géométriques avec leur signification qui peut être retrouvé également dans les grands symboles méditerranéens, p.ex. dans la poterie algérienne : Le losange comme symbole pour le génital féminin ; le flèche comme symbole pour la fécondité masculine ; le cercle pour le soleil comme signe cosmique ; un double triangle comme représentation de la divinité d'une part et la nature humaine d'autre part; le motif de l'échiquier se trouve également et bien d'autres. Ces signes ainsi que les écritures alphabétiques de la Méditerranée archaïque et antique comme l'écriture libyque, arabe, ibérique, étrusque et latin sont connus depuis des temps préhistoriques et sont identiques, par le graphisme, aux signes idéographiques du répertoire berbère traditionnel 2. Ils ont émigré avec les porteurs de la culture, sont arrivés ici, hérités par des générations jusqu'à nos jours mais ne sont plus mémorisés dans leur signification originale. Ma question à une des peintres de mon imzad au village porta sur la signification des ornements. Elle répondit qu'elle dessinait toujours comme cela parce que c'était joli.

II. Le jeu de l'imzad selon les analyses musicologiques

La terminologie

Echelle pentatonique :

I II III IV V II

doigts tons 3 variables

a. un son consiste en un seul ton ou en plusieurs tons ;



b. une cellule est un ensemble de deux ou plus de tons caractéristiques qui ne sont pas ornementés ;



c. figure de jeu, souvent joué sur un seul coup d'archet, est la combinaison :

1. des tons typiquement ornementés de a., b. et c.
a. variable, b. standardisé



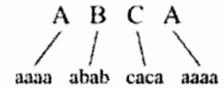
2. des cellules ornementées
a. variable, b. standardisé



d. un modèle de jeu est la combinaison de a., b. et c. qui sont répétés.

a a a a = A
 a b a b = B

- e. un modèle mélodique est un modèle de perception créé par un ou plusieurs modèles de jeu.



- f. un paquet de son est un son diffus créé par une densité d'espace et du temps et par une grande intensité.

Les fondements cognitifs dans la pratique de la musique d'imzad.

D'après mes observations le jeu de l'imzad se base surtout sur la construction de l'instrument même, c'est-à-dire longueur et tension de la corde et de l'arc, et sur l'application de quatre doigts de la main gauche, ici avec le pouce et sans l'annulaire.

Ce qui fait autorité à la structure de la musique est quelque chose qui entre en fonction et qu'on peut appeler « la magie qui aime jouer »³. Les doigts de la joueuse se promènent sur la corde de l'imzad - placée confortablement sur les genoux de la joueuse - et créent ou découvrent des figures musicales ; ce sont les petits éléments d'une future mélodie qui semble se développer tout seul et selon les possibilités de tous les participants.

Il y a surtout cinq sons, une gamme pentatonique, qui consistent en la corde vide et les quatre doigts. Un son est identifié par un certain doigt. Une réduction à moins de cinq sons n'a été trouvée que dans deux pièces : *eydi et arab*. Les pièces avec cinq et plus de cinq sons jusqu'à 6, 7 et 8 montrent que un seul doigt peut porter deux fonctions et même plus :

La première fonction : le son forme définitivement la mélodie et ne change jamais son altitude, sauf dans des toutes petites fluctuations qui sont à négliger.

La deuxième fonction : le son de plus, fait partie des mouvements de l'ornementation devant ou après un son cardinal et influence le timbre par des trilles et des pulsations.

En général pour l'identification d'une certaine pièce on peut dire que la hauteur exacte d'un son n'est pas importante.

D'une importance primaire sont les intervalles dans une relation précise. L'identité d'une pièce de l'imzad est à rechercher sur le niveau ENTRE les intervalles exacts structurels ET un ductus ou ligne mélodique. Ce niveau est fixé par la position de doigté, c'est-à-dire par les mouvements moteurs.

Cognitivement ce fait prouve que le concept mélodique est différent de ce que nous connaissons du concept occidental ou de la musique arabe (avec ses maqamat). Ce sont plutôt les mouvements moteurs et l'imagination-perception des auditeurs qui donnent l'orientation pour l'identification du répertoire de l'imzad.

Deuxièmement la coordination des intervalles et leurs résultantes dans une figure mélodique et augmentée, donnent une image de l'identité d'une œuvre musicale.

La tolérance auditive auprès des sons et intervalles exacts est généralement très grande. D'autres éléments musicaux sont d'une importance extraordinaire et s'ajoutent aux intervalles caractéristiques et leur combinaison :

- la perception du temps qui touche à la structure rythmique :
 1. une cadence en quarts de ton (2, 4, 8 quarts);
 2. une cadence libre.
- le tempo ;
- l'art de l'ornementation ;
- l'enjeu des variantes musicales ;
- le style mélodique qui se développe linéairement et spontanément.

Les styles individuels des joueuses enregistrées

Le fait qu'une part du répertoire de l'imzad ne peut pas être identifié exactement peut signifier :

1. qu'il y a un certain savoir en disparition ;
2. que la liberté du jeu est encore plus grande que l'on s'y attendait
- ou 3. que le chercheur se trompe !

Le style individuel de Beyat montre :

- qu'il y a des sons flageolet créés par le pouce sous la corde pendant que l'index et le majeur sont positionnés normalement,
- que des tons différents pour un doigt dépendent de la direction du mouvement mélodique, ascendant ou descendant,
- qu'il y a un *accelerando* pendant toute une pièce que le petit doigt arrive rarement à l'octave,
- qu'il y a une technique d'arc très homogène, qu'il y a des schémata de forme irrégulières
- qu'il y a un ordre des cellules et figures mélodiques qui est différent des autres et...
- qu'une grande diversité des cellules mélodiques est en contraste avec une grande continuité des modèles du jeu.

Chez Demeila il y a des paquets de sons grâce à un haut tempo intérieur, l'enjeu d'une variante est conséquemment suivi par une autre variante et l'octave est toujours atteint.

Chez Khûlen une grande diversité des modèles du jeu contraste avec un grand standard des cellules et figures mélodiques, il y a moins d'ornementation et il y a des schémas de forme régulière.

Barzat et Sardi maintenaient des tons longs, il y a moins de mouvement de l'arc et une variation demande forcément l'enjeu d'une autre variation.

Conclusion des analyses

1. La discussion des variantes et des styles individuels montre que dans la conscience des joueuses un prototype de mélodie n'existe pas.
2. Par la notation purement analytique on reçoit des modèles mélodiques qui n'existent que dans la réalisation actuelle d'une pièce.
3. Dans la réalisation, les modèles mélodiques se présentent ensuite comme des mélodies élaborées individuellement qui sont à identifier par un accord minimum socioculturel.
4. L'élaboration individuelle de certains titres va si loin que des marques distinctives purement individuelles remplacent des marques distinctives obligantes.
5. La grande liberté individuelle du jeu est confrontée avec une forte continuité traditionnelle des caractéristiques des pièces.
6. Dans une modalité pentatonique il y a des noyaux tetratomiques ; surtout avec la quarte augmentée, la quinte et la septième augmentée.
7. Le guidage linéaire de la mélodie va avec le but d'atteindre un paquet de sons efficaces.
8. L'estime des pièces qui sont libres dans leur rythme est plus grand qu'auprès des pièces liées à un rythme fixe.

9. Une séparation exacte entre ornementation pure et des figures créatrices n'est pas possible.
10. Environ une dizaine d'ornements pouvaient être différenciés : simple note d'ornement de bas et de haut ; double note d'ornement de bas et de haut ; simple note de complément vers le bas ; double note de complément ; triple note d'ornement de bas et de haut ; pulsation du pouce, trille et figure (424) avec le petit doigt et le majeur.

Toutes les analyses avec toutes les connaissances que nous avons trouvé en détail montrent un principe dominant et universel dans la structure des compositions et la manière de création des variantes :

Ce qui existe au niveau des figures de jeu se répète au niveau des modèles mélodiques ou comme dans le petit, ainsi que dans le grand où la force créatrice opère microcosmique dans la manière du modèle entier en macrocosme. 4

III. Le répertoire

Les genres exécutés dans les années 80 par l'imzad seul ou en accompagnant un chant sont les suivants :

Les *issûhay wi-n midden* ont été trouvés au nombre de 7 pièces avec les titres *Asekkâka*, *âzel wa-n Sember*, *seyyéni*, *il-âner wa gezoulen*, *il-âner wa hegrin*, *Hadama wa hegrin* et *Ekulkul*.

Il s'agit de chants sur la base d'un poème exécuté par des hommes et accompagnés de l'imzad.

Les *taggayt* sont au nombre de 3 avec les titres *Tihadânârin*, *wa-n dât amud* et *amyar n'izlan*. Leur caractéristique consiste en des vocalises chantées sur les syllabes *HoHo*.

Les *izlân n'imzad* se partagent en deux groupes à 5 et 7 pièces : le groupe 1 contient *ammadûten*, *asama gadal*, *Arab*, *ilugan* et *wa megulal*. Le groupe 2 *tinéren*, *enhîl*, *yisân*, *tisîta*, *Agikh*, *eîdi* et *el burda*.

Dans les *isûhay wi-n tededén* au nombre de 7 titres on constate un développement selon le changement des temps où la présence de bons chanteurs au campement est rare : *Abûneîti*, *Dohiana*, *Ikâradan*, *Tawennes*, *Emehâitel*, *Maïeterabba* et *Dueteni*.

LE MODERNE - menace ou enrichissement pour la musique d'imzad ?

Regardant les analyses musicologiques et les conditions qui se trouvent à la base de la création d'une œuvre d'imzad on peut avouer que la vie quotidienne au campement présente les meilleures conditions pour enseigner l'imzad. Pourquoi ? C'est surtout l'autre dimension du temps dans un campement proche de la nature avec ces vastes plaines, ces montagnes hautes et basses, avec toutes les caractéristiques du paysage qui inspirent la joueuse et créent la créativité. Ici et à côté d'une joueuse d'expérience l'élève a la liberté de suivre son professeur à beaucoup de moments du jour pour apprendre par imitation et répétition. Cela sauvegarde le style individuel de la maîtresse qui donne à la musique son apparence typique et pleine de diversité. C'est ici que des petits événements extraordinaires attirent l'attention des gens et peuvent être transmis en sons, en musique.

La musique d'imzad est un art développé depuis des générations et qui a plusieurs fonctions : le rassemblement, la distraction, la causerie, la tradition, l'enseignement moral, le louange ainsi que la transmission et l'entremise de l'histoire des Touarègues etc...

L'époque moderne avec son rythme rapide et structuré, avec ses occupations obligées, avec son bruit et sa puissance sonore, mais aussi avec ces possibilités techniques, sa communication globale et avec la curiosité envers d'autres modes de vie est surtout une provocation pour l'imzad.

Il paraît que le cœur du jeu d'imzad, « la magie qui aime jouer » demande une certaine compréhension du temps qui n'est pas garanti dans les villes et qui est en disparition au village ou campement. On peut craindre que l'apprentissage trop réglementé fasse progresser l'uniformisation et l'uniformité d'un art qui vit d'une variabilité et d'une liberté extrême car leur diversité est en même temps son élixir.

Enfin l'existence de la musique d'imzad va dépendre de la volonté de quelques individus de s'exprimer par l'instrument, va dépendre de leur investissement personnel pour la faire audible, de leur capacité d'attirer la jeunesse à l'écoute, mais surtout elle va dépendre de leur amour et de leur pouvoir de réaliser deux choses à la fois : la sauvegarde de la tradition de l'imzad et son développement qui l'emmène dans le moderne.

ANNOTATION/BIBLIOGRAPHIE

- 1- Dje Dje, Jacqueline Cogdell : Distribution of the one String Fiddle in West Africa. Los Angeles, University of California 1980.
- 2- Moreau, Jean Bernard: Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne. Alger : Société Nationale d'Édition et de Diffusion 1976.
- 3- Hoerburger, Felix : Musica vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik. Erlangen 1966.
- 4- Nettl, Bruno : Thoughts on improvisation : A comparative approach ; in : The Musical Quaterly, vol. LX n° 1, p 1-19.

Le timbre dans la musique de l'Imzad. Quelques aspects acoustiques et perceptifs.

Dr. Fethi SALAH

Biographie

Dr. Fethi SALAH

*M. Fethi Salah est né en 1965. Il a initié en 1975 ses études musicales au Conservatoire d'Alger (théorie de la musique et violon), puis au Conservatoire de Marseille (musique électroacoustique et composition) en 1989. Il a été altiste membre de l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée entre 1990 et 1992. Parallèlement aux études musicales, il a réalisé des études universitaires à l'ENS de Kouba (Licence de Musique en 1989), puis à l'Université de Provence (Maîtrise d'Education Musicale et DEA en Lettres et Arts en 1993), et a poursuivi ses études doctorales à Barcelone en Espagne où il a obtenu en 2001 un Doctorat Européen en Histoire de l'Art option Epistémologie de la Musicologie et Ethnomusicologie après avoir rédigé une thèse sur 'La représentation de la culture musicale arabe en Espagne'. Il a publié des articles notamment en langue espagnole (« La imagen de la música árabe en la historiografía musical española » dans la revue *Awrâq de Madrid* ; « La audición musical transcultural y sus fundamentos ideacionales y sensibles » dans la revue *Música Oral del Sur de Grenade*). Il a aussi participé à plusieurs Congrès et Colloques internationaux dont : ICMS 6 (International Congress for Musical Signification) à Aix-en-Provence en 1989 ; 5^{ème} Congrès de la SIBE (Sociedad Ibérica de Etnomusicología) à San Sebastian aux Pays Basques en 1999; Colloque International sur "Les transculturations Musicales Méditerranéennes" au Centre de Recherche en Anthropologie "Ganivet" à Grenade en 2000. M. Salah est actuellement Maître de Conférences au Département de Musique-Musicologie de l'ENS de Kouba et Chercheur Associé au CNRPAH d'Alger. Son domaine de recherche est : l'épistémologie de l'(ethno)musicologie et l'éducation musicale dans le contexte interculturel*

Communication

Cet article tourne autour des trois points suivants qui sont liés, mais je ne développerai que les deux premiers, laissant le troisième à titre de perspectives pour un projet de recherche future :

- 1) Le timbre 'intrinsèque' de l'Imzad.
- 2) Techniques de jeu et jeu de timbres.
- 3) La perception du timbre des sons de l'Imzad : perspective pour une psychoacoustique musicale contextuelle.

Introduction

Étant une vièle monocorde, donc un cordophone muni d'une seule corde frottée, l'imzad ne peut donc produire qu'un son à la fois, sa fonction musicale est par conséquent d'engendrer des discours musicaux monodiques, donc essentiellement mélodiques¹. Il peut, d'autre part, être considéré tantôt comme complément de la voix, tantôt comme son soutien lorsqu'il accompagne (ou est accompagné par) des textes poétiques chantés.

¹ L'écoute attentive de la musique de l'imzad révèle, cependant, que la musicienne produit parfois deux sons simultanément, mais qui n'ont pas en fait la même nature (un son clair et plein et un son flou dit 'harmonique' : cf. infra). Ceci montre que la musicienne produit aussi des jeux de timbre.

Or, la richesse de la musique produite par l'Imzad ne réside pas exclusivement ou essentiellement dans la structure mélodique. Elle semble résider plutôt dans la sonorité des sons constitutifs des structures mélodiques produites : le jeu de l'instrument devrait être considéré, en fait, beaucoup plus comme un jeu de timbres qu'une combinaison de hauteurs de sons plus ou moins définies. La 'virtuosité' dans le jeu de l'Imzad se manifeste donc notamment à travers l'exploitation de l'espace des couleurs du son, c'est-à-dire de l'espace des variations du timbre des sons produits par l'instrument. Cela a, bien entendu, des conséquences sur l'écoute qui doit être orientée vers une perception des couleurs sonores, c'est-à-dire des timbres divers, ou des diverses composantes de ces derniers, plutôt que vers une perception des hauteurs tonales plus ou moins définies.

C'est pourquoi l'étude du timbre de l'Imzad devrait être ajoutée à celle indiquée par Mme Edda Brandes, à savoir l'étude de la combinaison des hauteurs des sons, des degrés des échelles ainsi que des doigtés ou des doigtés-degrés (Brandes, 1989 : 16). La prise en considération du timbre est d'un apport important non seulement pour la connaissance des relations entre la technique de jeu de l'instrument et les résultats sonores et musicaux, mais elle est aussi d'un apport certain pour l'enseignement de la technique de jeu si on sait comment l'ériger comme outil didactique. Le travail pédagogique devrait s'appuyer non pas sur la recherche d'une notation efficace pour transcrire les paramètres du timbre et les visualiser, mais vers l'analyse auditive ou plutôt vers l'apprentissage de l'écoute de ces divers paramètres afin de mieux les maîtriser et les combiner.

Même si la transcription moyennant la notation conventionnelle facilite quelque peu la familiarisation avec une musique de tradition orale comme celle produite par l'Imzad, transcription qui peut être réalisée à des fins d'analyse plus qu'à des fins pédagogiques, il serait beaucoup plus efficace de fonder la pédagogie instrumentale sur un développement des techniques d'écoute que sur un développement des techniques de transcription, et donc de notation, d'autant plus que la notation musicale conventionnelle a un point faible qui réside justement dans la visualisation des variations des paramètres du timbre².

Mais la difficulté d'une étude complète et pertinente du timbre de l'Imzad réside dans le fait qu'il est inséparable d'autres facteurs tels que les matériaux de fabrication et les dimensions de l'instrument, la technique de jeu (main droite et main gauche), la tenue de l'instrument, l'interprétation et l'intention de la musicienne dans la productivité des sons ainsi que l'acoustique du lieu où est joué l'Imzad. C'est avant tout l'étude d'une dimension qualitative beaucoup plus que quantitative à laquelle nous invite le phénomène du timbre.

Le timbre "intrinsèque" des sons de l'Imzad

On a souvent défini le timbre en acoustique en faisant référence à l'origine de l'instrument qui produit le son : le timbre est l'ensemble des qualités ou attributs subjectifs du son qui permettent à l'auditeur d'identifier la source sonore, et dans le cas des sons musicaux, d'identifier l'instrument de musique qui les produit : il s'agit du "timbre d'un instrument" (Schaeffer, 1966 : 232). Or, comme l'a précisé Pierre Schaeffer dans son *Traité des Objets Musicaux*, il peut y avoir une autre conception du timbre qui découle de l'audition du son lui-même, c'est-à-dire de l'audition de la qualité "intrinsèque" du son : il s'agit dans ce cas du "timbre d'un son" (Schaeffer, 1966 : 232).

² Ce n'est pas le cas de la 'partition sonographique' ou sonogramme qui représente l'image la plus fidèle des sons. Celle-ci reste, cependant, d'un maniement et d'un emploi réservé aux analyses acoustiques et aux familiarisés avec la lecture de ce type de 'partition'.

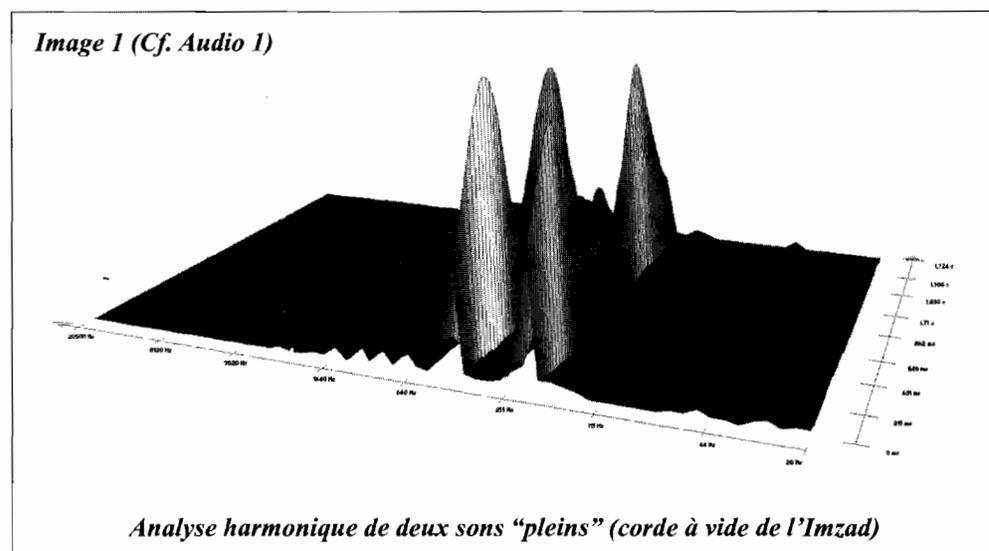
La première conception du timbre (timbre d'un instrument) est utile lorsqu'il s'agit d'établir une comparaison entre diverses sources sonores, en l'occurrence entre divers instruments de musique (comparaison des timbres des diverses vièles par exemple : violon, rebab et/ou sarangi). Quant à la seconde (timbre d'un son), elle nous amène à nous concentrer, dans un même instrument, sur les divers sons qu'il peut produire ou plutôt les divers sons que la musicienne peut et veut produire. Or, ce qui est pertinent musicalement c'est surtout cette qualité intrinsèque des sons produits par la musicienne beaucoup plus que le timbre globale ou extrinsèque de l'instrument ; bien que les deux soient par nature fondamentalement et inextricablement liés et interdépendants.

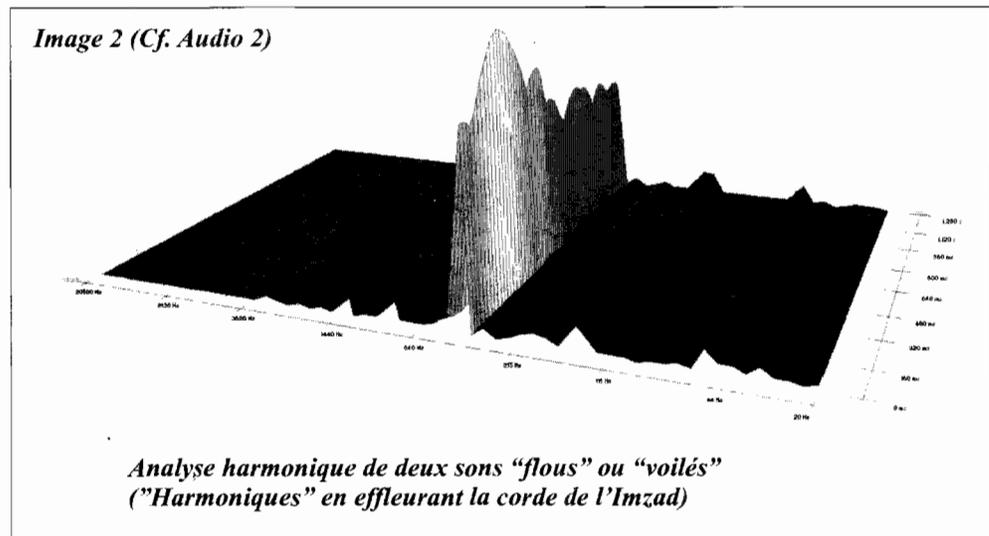
Techniques de jeu et jeu de timbres dans la musique de l'Imzad.

Du point de vue acoustique, et à l'instar de la plupart des instruments à cordes frottées, l'Imzad produit globalement des spectres sonores riches en harmoniques. Qu'appelle t-on "harmoniques"? Il y a aussi deux conceptions de celles-ci : l'une acoustique et l'autre relative à la technique de jeu des instruments à cordes. Du point de vue acoustique, ce sont certains constituants élémentaires du son global, qui sont organisés et structurés principalement selon la loi fondamentale des vibrations périodiques définies mathématiquement par Fourier, et qui résultent d'un ensemble complexe de vibrations et de résonances des diverses composantes de l'instrument, mais aussi de l'interaction de ces vibrations et résonances. Une quelconque variation ou modification des composantes de l'instrument et/ou de la technique de jeu peut avoir une influence plus moins directe et plus ou moins importante sur la sonorité et donc sur le timbre de l'instrument, et par conséquent sur l'esthétique musicale de l'Imzad.

La problématique du timbre de l'Imzad vient aussi du fait que la technique de jeu est quelque peu particulière dans la mesure où il semble que la musicienne, au lieu d'appuyer fermement sur la corde, elle 'effleure' celle-ci à certains niveaux de sa longueur produisant ce qui est appelé, dans le jargon des musiciens joueurs d'instruments à cordes, des "harmoniques". Du point de vue perceptif, ce sont des sons relativement flous ou voilés qui contrastent avec des sons plus ou moins clairs, brillants ou pleins obtenus, par exemple, lorsqu'on joue une corde à vide.

Les images¹ 1 et 2 montrent respectivement deux paires de sons clairs et flous d'un Imzad (respectivement corde à vide et harmonique), qui donnent une idée sur la "richesse" et la "pauvreté" en constituants élémentaires que sont les harmoniques des timbres correspondants.



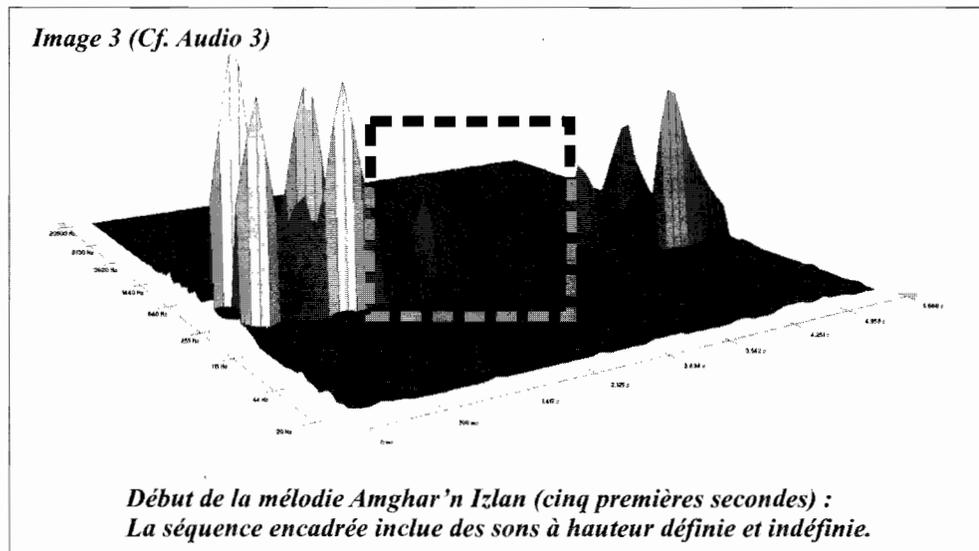


Les sons flous sont généralement des sons dont le nombre et l'intensité des harmoniques est moindre (des sons qu'on pourrait qualifier de 'flûtés'³). Les sons clairs, brillants et pleins possèdent, en revanche, un nombre plus important d'harmoniques dont les amplitudes sont plus intenses. Ces deux qualités contrastées forment les extrémités de l'espace timbrique, qui est un espace continu (puisque qualitatif) dans lequel la musicienne peut imaginer et produire une infinité de timbres divers. En d'autres termes, la structure sonore de la musique de l'imzad, donc l'évolution du timbre des sons de cet instrument, oscille entre des sons flous ou voilés et des sons clairs ou pleins. Ce qui est intéressant c'est que la joueuse d'imzad utilise toute une palette de sons (pour ne pas dire de couleurs sonores) dont les timbres varient entre ces deux timbres extrêmes, et qui sont le résultat de la combinaison de la mobilité et de la pression des doigts mis en jeu sur la corde ainsi que la vitesse, la position et la pression de l'archet.

Mais la musicienne explore aussi un autre espace délimité cette fois par la "définition" plus ou moins importante ou la clarté des hauteurs tonales, c'est-à-dire des fréquences fondamentales des sons. La musicienne produit des sons dont les hauteurs tonales sont indéfinies, qui ne peuvent être classés dans des échelles, et qui ne peuvent donc entrer dans l'identification des modes mélodiques. Or ces sons à hauteurs indéfinies ou non totalement définies semblent être aussi intéressants pertinents musicalement que les sons à hauteurs bien définies (c'est-à-dire celles qui peuvent être notées sur une portée musicale). Ils appartiendraient, en fait, plus à l'espace des timbres qu'à celui des hauteurs tonales. Dans l'image 3, la séquence de sons encadrée inclut aussi bien des sons à hauteur définie que des sons à hauteur indéfinie.

³ C'est images sont produites par l'option Analyse Harmonique 3D du logiciel WaveLab. C'est une image en 3 dimensions dont les 3 axes correspondants représentent respectivement le temps (en millisecondes), les fréquences des harmoniques (en Hertz) et celui des amplitudes de celles-ci dont les crêtes montrent les variations.

⁴ D'ailleurs nous savons que les timbres des flûtes ou des sons flûtés sont pauvres en harmoniques.



D'autre part, et comme je l'ai mentionné dans la note 1 de l'introduction, la musicienne peut produire aussi, en combinant la technique de jeu de l'archet et celle des doigts, deux sons à la fois : ce sont des sons séparés généralement d'un intervalle d'une octave dont l'un est le son fondamental (son plus ou moins clair) et l'autre l'harmonique située à l'octave supérieure (son plus ou moins flou). Dans l'image 4 on voit bien que l'intensité de cette harmonique est relativement plus forte que celle du son fondamental : on perçoit, par conséquent, deux sons simultanés au lieu d'un seul.

La perception du timbre des sons de l'imzad : perspectives pour une psycho-acoustique musicale contextuelle.

Je ne finirai pas cet article sans dire quelques mots à propos du troisième point que j'ai cité dans mon introduction. En réalité, on ne peut parler de timbre sans prendre en considération le milieu et les conditions dans lesquels on écoute et perçoit les subtilités de celui-ci. La perception auditive du timbre de l'Imzad et les conséquences sur l'esthétique musicale qu'il engendre, sont vraisemblablement conditionnées par l'ambiance et le paysage sonores dans lesquels ont lieu la production et l'audition musicales. Une meilleure connaissance, appréciation et apprentissage de l'univers sonore et musical de l'Imzad devrait s'appuyer sur l'exploration du paysage sonore et de la perception auditive dans le Sahara. Le rayonnement acoustique de l'instrument dans son milieu naturel, influence sans doute la structure de la musique produite et, par conséquent, les modalités d'audition de celle-ci. On ne peut pas écouter et apprécier la musique de l'Imzad sous une tente au milieu du désert comme on le fait pour un violon dans une salle de concert. Le milieu naturel et originel dans lequel évolue la création et la diffusion musicales de l'Imzad est caractérisé par l'acoustique particulière du désert saharien : absence des bruits qui caractérisent les grandes agglomérations du nord de l'Algérie, phénomènes d'écho et de réverbérations relativement faibles, absences de résonances diverses, etc. Pour écouter et apprécier réellement les sonorités de l'Imzad et la musique produite grâce à celui-ci, il faut apprendre à écouter un 'Tout' dans lequel l'ambiance sonore et le 'bruit de fonds' propres à l'acoustique du Sahara sont extrêmement liés aux sonorités produites par l'instrument (ainsi que par le chanteur, le cas échéant). Ceux-ci participent à la sculpture des sons et des timbres de l'Imzad, d'où la nécessité de les intégrer comme éléments indispensables dans la perception auditive de l'Imzad qui n'est optimale que dans la mesure où elle est contextuelle.

Références bibliographiques :

LEIPP Emile, Acoustique et Musique, Paris : Masson, 4^{ème} Ed., 1989.

SCHAEFFER Pierre, Traité des Objets Musicaux, Paris : Seuil, 1966.

BRANDES Edda, Die Imzad-Musik der Kel-Ahaggar-Frauen in Süd-Algerien, Göttingen: Edition Re, 1989.

La fonction magico-religieuse et thérapeutique de la musique chez les touareg de l'Ahaggar

Faïza SEDDIK ARKAM

Biographie

Faïza SEDDIK ARKAM

Née en 1970 à Alger, où elle entreprend des études de lettres modernes. Elle collabore dans la presse écrite portant son intérêt sur le volet culturel et social mais aussi sur les sociétés nomades du désert. Au retour d'un reportage auprès des touareg Kel Ahaggar, elle décide d'entreprendre des études universitaires d'anthropologie en France pour approfondir sa connaissance sur ce peuple et son domaine de recherche concernera et cela dès les premiers travaux de licence-maîtrise-DEA d'abord sur l'évolution et les transformations de la société touarègue du Hoggar, ensuite elle intégrera le domaine spécialisé de l'anthropologie religieuse et de l'anthropologie de la maladie. Elle prépare actuellement une thèse sur le système magico-religieux et thérapeutique chez les Kel Ahaggar qu'elle a approché par le biais des récits de vies de tradi-praticiens locaux.

Communication

Les Touareg Kel Ahaggar face à l'histoire

La société touarègue Kel Ahaggar a toujours suscité, au delà de l'intérêt proprement scientifique, une curieuse fascination quasi légendaire parmi de nombreux explorateurs, voyageurs, médecins coloniaux qui ont eu à la rencontrer.

Le désert et ses nomades constituent l'autre monde, si ce n'est l'envers du monde, celui peut-être des origines, l'espace des prophètes et le lieu de la naissance des religions. Il est le lieu de la mystique par excellence. La rudesse du climat saharien et l'inhospitalité de ces zones arides ont fait que les hommes qui y vivent se sont adaptés à un environnement hostile en organisant leur mode de vie en respect avec la nature.

La société touarègue Kel Ahaggar actuelle a hérité des échanges socioculturels, politiques et économiques avec les populations du Nord et du Sud. Les échanges commerciaux transsahariens, l'élevage pastoral et le trafic caravanier ayant fait son histoire, elle a, par la suite, subi les effets de la colonisation. La fin des rezzous et la quasi disparition du trafic caravanier ont miné l'économie touarègue. Les frontières arbitraires ont été établies durant cette période et elles ont été maintenues après les indépendances. Les Touareg qui nomadisaient dans ces territoires du Sahara et du Sahel ont vu leur espace se rétrécir considérablement. Les différents groupements Touareg se trouvent dispersés dans les différents États, Mali, Niger, Algérie, Libye et Burkina Faso. Pour ce qui concerne les Kel Ahaggar (Algérie), des changements significatifs ont été apportés par l'accession du pays à l'indépendance et notamment, par l'introduction du salariat, la scolarisation des enfants, la sédentarisation et les coopératives agricoles. La crise du pastoralisme traversée par l'Ahaggar a provoqué des mutations socio-économiques importantes et un passage progressif vers une certaine forme de sédentarisation. L'insertion agricole des *harâtin* (cultivateurs noirs), des *Iklan* (anciens esclaves) et la paupérisation des nomades ont provoqué leur afflux vers les centres de culture ou vers la ville à la recherche d'un travail salarié.

La société des Kel Ahaggar a été marquée, depuis le début des années soixante-dix, par une série de bouleversements induits par le contact de l'économie moderne et la dégradation de l'environnement naturel. La sécheresse provoqua un brusque afflux de « réfugiés » Touareg nomadisant du Niger et du Mali, vers Tamanrasset et les autres centres frontaliers. Cette société tente, tant bien que mal, de s'adapter physiquement et psychologiquement aux nouvelles conditions de vie amenées par la sédentarité. Et pour ne pas se laisser dépérir, elle crée de nouveaux mécanismes de défense inspirés d'un système magico-religieux et thérapeutique qui prend son origine dans sa culture et les croyances ancestrales construisant sa cosmogonie, ainsi que dans l'Islam qui s'est adapté à cet univers de croyances. Ce système est lui-même en pleine recomposition car subissant progressivement des influences diverses caractéristiques des différents apports culturels. L'intégration de certains rituels venus d'ailleurs, lors des plus importantes cérémonies, en est le signe.

La sédentarisation induit aussi une cohabitation avec les villageois, un changement de travail, de régime alimentaire et d'habitat mais aussi de nouvelles influences sur le plan culturel, notamment musical. Cette transformation est particulièrement sensible dans les formes artistiques de la tradition noble, telle que la pratique de l'imzad.

L'un des soucis de la jeunesse touarègue actuellement est de maintenir des symboles culturels forts telles que la pratique musicale, la poésie, la danse chamelière lors des *illugan* qui retracent l'histoire d'un passé guerrier prestigieux.

Une musique, traditionnellement réservée à un groupe dominant, se trouve réappropriée par l'ensemble de la société touarègue, toutes catégories confondues, qui en fait son principal vecteur culturel et identitaire.

Les transformations de l'espace musical traditionnel

Les modes de transmission du savoir oral se trouvant affectés, l'influence des médias et de la radio a beaucoup joué dans l'étouffement et le repli de certains éléments culturels, caractéristiques des Touareg. L'authenticité culturelle se perd progressivement pour laisser la place à la folklorisation encouragée par les politiques locales qui ne voient là qu'un attrait pour les touristes. Les occasions qui réunissaient la communauté touarègue régulièrement autour des assemblées musicales et poétiques se font rares, les rituels traditionnels qui avaient lieu autour des événements les plus importants de la vie ne trouvent plus d'espace adéquat, ils s'adaptent et évoluent dans un espace différent, lorsqu'ils ne disparaissent pas complètement.

On assiste par contre à une reconquête des nouveaux espaces semi urbains, celles des quartiers périphériques de Tamanrasset où la communauté se réunit la nuit, organise des *zahuten*², (de l'arabe *zahu* : divertissement, distraction), souvent au son du tambour ou de la guitare. C'est ainsi que des soirées galantes s'organisaient autour de Lala, la grande dame du *tindi* au quartier de *Tahaggart e choumèra*, réunissant les jeunes touareg autour du *tindi*. Lors de ces retrouvailles, il y a toujours un sévère code de conduite à respecter¹, c'est ce que les Touareg nomment l'achak ou la fameuse takarakit (dignité) touarègue qui est ainsi mise en œuvre.

Dans ces quartiers, on célèbre aussi régulièrement des *tazengharet* qui entraînent des possessions, et des *khomissa*, un rituel de possession venant du Niger et mené traditionnellement par des forgerons. Les danses provoquent régulièrement des transes, *agelled*, qui se déroulent dans un brouillard de fumée d'encens. Ces danses et ces musiques réunissent des jeunes gens d'horizons différents, parmi eux des *ischumers*, ces réfugiés Touareg

¹ Rachid BELLIL et Badi Dida 1993, p. 106

du Niger et du Mali qui voyagent beaucoup et qui fêtent ainsi leur retour. Un nouveau style dit « *al guitara* » introduit par la jeunesse de l'Adagh se diffuse très vite parmi les Kel Ahaggar. Dans ce nouveau style à la guitare, l'artiste s'individualise, il s'accompagne à la guitare et chante des textes subversifs, remettant en cause l'ordre établi, mais chante aussi les amours impossibles.

Face aux bouleversements que vit la société touarègue, la musique, les fêtes rituelles, le *tindi*, la *tazengharet* et plus rarement l'*imzad* semblent réunir ces populations et offrir un espace de « défoulement ». C'est ainsi qu'ils expriment leur bonheur de se retrouver mais aussi leurs angoisses. Le son de la *tazengharet*, le bruit du tambour mortier et le *tindi* agissent comme un aimant. Ces fêtes attirent irrésistiblement les gens là où elles se font. Le rituel musical est un moment où une même émotion est partagée, le même état de communion. Ce moment rituel réunit une communauté en souffrance. Plus les choses vont mal, plus on entend de la musique, afin de chasser les mauvais génies, de retrouver l'harmonie dans l'espace et le temps. C'est comme un baromètre du climat social et le même phénomène est observé par F. Borel au Niger (1986).

Le cas de l'*imzad*

En Ahaggar, certains genres musicaux sont en voie de disparition et ne gardent que très peu de pratiquants, mais ceci concerne essentiellement l'*imzad* : « Il apparaît d'autres part que le mouvement de religiosité assez intense qui accompagne la « pacification » de l'Ahaggar avec l'arrivée des chorfa venus du Nord joue indirectement un rôle dans la disparition progressive de certains genres musicaux », (MÉCHERI Saada, 1996 : p33).

Durant la période coloniale, déjà, certains auteurs ajoutent que : « dans certains campements (...) l'*imzad* a été rigoureusement interdit, car les nouveaux puritains lui attribuent une influence licencieuse sur la jeunesse », (L. Balout, M. Gast, 1959). Sur l'air de l'*imzad* joué par une femme, un homme chante des poésies et seul le son de sa voix accompagne l'instrument. L'ambiance est alors à la séduction et à la poésie. La séduction du violon, les cours d'amour, lors des assemblées poétiques autour de l'*ahal* inquiétaient les puritains, qui étaient sous l'influence des groupes religieux de *chorfa* qui se sont introduits durant cette période dans la société touarègue. L'*imzad*, intimement associé aux poésies guerrières et aux chants d'amours, a perdu ses thèmes, mais la créativité poétique demeure vive, elle s'accompagne de guitare et de Luth, instruments introduits par l'échange culturel avec les styles des autres régions du pays et celles des pays voisins. L'*imzad* demeure néanmoins l'instrument emblématique de toute une culture.

Une autre fonction de la musique d'*imzad* semble exister depuis longtemps en Ahaggar, celle d'accompagner des cérémonies d'exorcisme, mais cette fonction s'observe de plus en plus rarement, peut-être aussi parce que le maintien de l'*imzad* en général pose actuellement problème, bien que considéré comme l'élément le plus prestigieux de la culture touarègue. Chez les Touareg de l'Air on continue cependant de jouer de L'*anzad* (*anzad* ou *tindi n gumatten*) pour « chasser les génies de la tête du malade », (Borel, 1986 : p 112).

La poésie chantée traditionnellement associée à l'*imzad* était le genre poétique par excellence de la noblesse touarègue traditionnelle : « Aussi bien le contenu sémantique que le cadre d'exécution de ces chants reflètent le mode de vie et l'éthique de l'ancienne classe dominante » (Mécheri Saada, 1986 : p 96). Les thèmes de ces chants sont en premier lieu l'amour et la guerre ainsi que la satire. Or nous avons eu le loisir de l'observer dans un contexte différent, au cours d'un pèlerinage, à proximité du village Tarhananet, et accompagnant exceptionnellement une *tazengharet* et dans ce cas il avait précis une fonction thérapeutique.

Cette *tazengharet* avait tout l'aspect d'un rituel de possession. Un jeune homme décrit comme possédé s'est distingué par un comportement étrange, il s'était éloigné du cercle de danse et s'était rapproché de Khaoulen, qui était assise à proximité et jouait du violon, pour lui exiger de la musique. Khaoulen, est l'une des dernières gardiennes de cet art musical ancestral. La

musicienne assise et tenant fermement l'instrument sur elle, jouait en retrait de la scène différents airs, elle adaptait progressivement les rythmes selon l'état et la gestuelle du possédé, jusqu'à trouver le rythme qui lui correspond. Elle portait une très grande attention à l'évolution de son état.

Ce dernier, tout en effectuant des gestes désordonnés, s'approchait d'elle en tapant des pieds sur le sol, *rukud*, provoquant un brouillard de sable, la menaçant de son bâton, et lui exigeant avec des cris de fureur, d'une voix inaudible de changer de rythme. La musicienne, qui semblait habituée à ce genre de réactions gardait sa sérénité, arrêta son jeu le temps qu'il s'éloigne, et reprenait de plus belle en changeant de rythme au fur et à mesure, accompagnant ainsi sa danse. Les rythmes de l'*imzad* changeaient en fonction de l'évolution de l'état de cet homme tombé en transe, *egullel*. Le jeune possédé tournoyait l'air perdu et hagard, *yeghleh*, il tournait, il tournait, jusqu'à tomber en catalepsie. On disait alors de lui *iswa*, qu'il avait bu, qu'il a été arrosé par les chants et par la musique.

Il s'agissait bien dans ce cas de rythmes joués pour les génies, et ces rythmes n'accompagnaient aucun chant particulier lié aux thèmes traditionnels de l'*imzad*. Il se jouait à proximité d'une *tazengharet* qui elle traditionnellement n'introduisait pas de musique instrumentale. Il s'agirait donc de « devises musicales », comme pour les Songhays du Niger, les textes rituels sont chantés le plus souvent avec accompagnement instrumentale (Rouch 1960 : 135), mais souvent aussi joués à la vièle sans être chantés, ainsi ils « fournissent la substance même de la musique de possession », (Rouget 1988 : 193).

Mais force est de constater que cette maîtrise du violon qu'est l'*imzad*, de cet art musical et thérapeutique, n'est maintenue que par quelques rares femmes initiées. Il se pose alors le problème de la transmission des savoirs. La création d'une école d'*imzad* par une association² qui travaille à promouvoir ce patrimoine ancestral est une initiative qui va dans le sens de favoriser la transmission des générations selon une pédagogie qui allie la tradition et la modernité.

Le poids des religieux ne semble pas peser outre mesure sur la pratique musicale, car elle persiste mais sous d'autres formes. Les manifestations religieuses telles que les *ziara* (pèlerinages) sont l'occasion pour réunir de nombreuses cérémonies musicales. Ces dernières voisinent avec des rituels soufis tels que le *Dzīkr* (a), *azzeker* (t), et le chant mystique d'el Busiri « *el borda* », que l'on retrouve également lors des mariages Touareg. C'est surtout l'évolution socio-économique et la transformation du mode de vie qui ont provoqué des mutations au sein de la société touarègue. Pour que ces musiques puissent encore se maintenir, il aurait fallu qu'elles retrouvent le rôle social qui faisait leur prestige. Et le rôle magico thérapeutique n'est pas des moindres.

L'attitude la plus fréquente des touareg *Imuhagh* (libres) face à une maladie mentale qu'ils soupçonnent avoir été causée par un génie *kel essuf* est soit le recours au *tindi*, lorsqu'il s'agit d'une femme, confiée en cas d'échec au *taleb* (marabout), soit l'isolement et l'immobilisation temporaire du malade, si ce dernier est un homme et qu'il a un comportement violent. Ils attachent le « fou » en attendant de le confier, soit au docteur « *el khtour* », soit au *taleb*. Les *Imuhagh* (Touareg nobles ou tributaires) ne s'aventureront pas à proximité d'une *tazengharet*, associé au culte des esclaves, *raziés* du Soudan ancien. Car, s'ils ne sont pas armés de *Takouba*, d'épée de fer, les *Imuhagh* ont peur de se laisser emporter par la « *Tigellud* », traduit improprement par l'état de transe et d'être ainsi la cible des génies, donc soumis malgré eux à la

² L'association "Sauvez l'Imzad" présidée par Mme SELLAL Farida a été à l'initiative de ce colloque autour de l'imzad et de la création de cette école de formation qui regroupe des jeunes filles initiées auprès de femmes musiciennes virtuoses telles que Khaoulén et Idaber Bayat, qui sont les dernières gardiennes de cette tradition musicale.

³ « D'après les Imajeghen Kel Fadey (...), le tendé en tant qu'instrument de rythmes n'était joué autrefois que par les femmes de la classe des (...). Par ailleurs, un certain nombre de chansons furent créées par des femmes "nobles", d'où l'hypothèse de l'origine noble du jeu de tendé et de la transmission orale du répertoire des chants aux classes serviles, les nobles conservant pour elles-mêmes les chants consacrés aux génies » (F. Borel 1981 : 114)

domination passagère des *Iklan*, qui vont réussir à les entraîner par le chemin de la possession dans le « contre monde », celui des *Kelessuf*³.

Le cas du *tindi*

Le *tindi* est une cérémonie musicale autour de poésies *tisiwal* chantées par des femmes touarègues, centré autour d'un instrument musical traditionnel appelé le *tindi* (tambour mortier en bois). Il n'était jadis joué exclusivement que par des femmes nobles. Cette pratique semble s'être propagée également au sein des autres catégories sociales³.

Il prend une forme magico thérapeutique lorsqu'il est organisé autour d'une femme possédée qui effectuera une danse assise (balancement de la tête et du corps). Ce rituel a lieu au sein du campement, sous une tente ou à l'extérieur de celle-ci mais en cercle restreint, et ce au cours de la journée. Il est organisé pour une femme qu'on soupçonne être touchée par des *kel essuf* blancs *ellelen*, et qui donne les signes d'une dépression, le plus souvent post natale (fragilité après un accouchement). Cette cérémonie rituelle concerne souvent les problèmes féminins liés à la sexualité et à la maternité. Dans ce cas là, une femme va s'asseoir à proximité de la personne malade, jambes croisées et frapper le *tindi*. Les femmes assises autour des instruments les accompagnent en tapant des mains et en chantant, tandis que les hommes, debout, font un bruit de fond de gorge appelé « la *taxemxemt* ». La cérémonie débute par une mélodie forte, syncopée, destinée à provoquer la transe, ou *egaled*, ce rythme rapide va amener le malade dans le monde des *Kelessuf* « objet de ses peurs et de ses désirs » (Hawad 1979 : 81). Le rythme se ralentit accompagné alors de poèmes tristes, chantés par les femmes. Un peu plus tard le thème mélodique change de nouveau pour s'achever sur des mélodies douces, décrivant un paysage joyeux de la vie sociale. Un dialogue se noue ainsi entre le malade et l'assemblée facilitant le retour du malade parmi les siens. Ce changement de rythmes correspond aux variations de rythmes destinés aux génies.

Le *tindi*, c'est juste pour te réjouir, pour t'apporter du réconfort, te permettre de te socialiser de nouveau avec les autres, me disent les femmes de l'Ahaggar.

Le *tindi* a également une fonction sociale, il permet la réintégration du malade dans le groupe, la resocialisation.

Cette fonction thérapeutique du *tindi* est très usitée chez les Touareg du Niger (Voir Rasmussen, 1991), ou elle concerne également les hommes, Hawad nous décrit une de ces cérémonie autour d'un *tindi* : « le malade vêtu de son costume de fête parfumé, muni d'un sabre afin de lutter contre les mauvais esprits, est amené au milieu du cercle formée par l'assemblée » (Hawad 1979 : 80). Une cérémonie similaire semble se maintenir en Ahaggar mais dans un cercle très privé et dans quelques rares campements, elle concerne essentiellement les femmes, les hommes eux, sont dirigés vers les marabouts. Par contre, on observe régulièrement des *tindi* lors des plus importantes manifestations musicales touarègues, souvent organisées autour des *Illugan*, la ronde des chameaux. Rasmussen, qui a étudié la possession féminine touarègue chez les Kel Ewey, se base sur les critères esthétiques de la danse. Les femmes nobles, dit-elle, touchées par l'infortune et l'invasion des génies, sont amenées à danser tout en s'imposant des critères esthétiques à respecter : « La danse de la tête, en tant que mouvement gracieux et contrôlé, et son trope central oscillant comme la branche d'un arbre encapsulent des symboles culturels essentiels afin de les rendre presque acceptables en termes esthétiques et symboliques parmi les nobles touareg traditionnels. Cependant, ce mouvement laisse supposer que l'on est malade, ou seul, ou dans un état de sauvagerie ayant besoin d'exorcisme », (Rasmussen 1994 : p75).

Cette danse est associée au jeu du *tindi* appelée « *tindi n gumatten* », ce rituel réunit l'ensemble de la société touarègue. L'auteur dit que le comportement d'une femme « en transe » théatralise un drame social, mettant en interaction une forme artistique et une expression sociale. L'exhibition des femmes n'étant pas d'une grande valeur chez les Touareg nobles, en particulier lors d'occasions où sont mélangées les différentes catégories sociales.

La possession semble néanmoins assimiler le conflit entre eux et réunit dans un même rituel des couples traditionnellement tenus en opposition, nobles et esclaves, femmes et hommes, jeunes et vieux. La société accepte de voir une femme noble danser avec la tête et s'exhiber ainsi seulement si cela est justifié par l'état d'*agalled*. Ce mouvement est considéré comme strictement féminin, on dit que ce sont les esprits qui dansent en elle : « les femmes en état de transe transforment la culture soudanaise », nous dit Rasmussen, elles exécutent un mouvement gracieux et contrôlé de la tête et du buste pour le faire accepter dans leur milieu noble : « La danse de la tête est un compromis élégant qui brouille la ligne entre la danse et la possession, qui prend des images acceptables dans des chansons et des façons de bouger appropriées. », (Rasmussen 1994).

Dans le pays Touareg voisin des Kel Ahaggar, dans l'Ajjer par exemple, des chants spécifiques et rythmes de *tindi* sont réservés aux génies, ils sont d'ailleurs appelés « *tindi Rohé* », le *tindi* des esprits⁴.

L'existence de tels chants spécifiques destinés aux génies prouve bien que partout les Touareg organisent des cérémonies magico thérapeutiques à base de chants et de danse. De même que dans l'Aïr, la musique et les chants offrent un espace de communion et un espace thérapeutique.

En principe, on ne chante ni ne joue d'un instrument à n'importe quel moment. Il existe des occasions spécifiques dont les deux plus importantes, les plus souvent évoquées par les Touareg nomades, sont les « séances pour les génies », au cours desquelles on joue l'*anzad* ou le *tindi* (avec ou sans chants vocaux) pour guérir une personne malade, c'est à dire pour « chasser les génies de son corps », et les fêtes (baptême, mariage) qui voient les hommes s'exhiber sur leur chameau préféré pour effectuer une ronde de chameaux⁵.

Certains devins *egahanen* ont le pouvoir de distinguer les *Kel essuf* noirs des *Kel essuf* blancs. Les techniques de divination sont variées, car s'il y a bien possession par un *Kel essuf*, la nature du génie impose le rituel. Si c'est un *Kel essuf* blanc (*ellelen*, libre), on dirige la personne possédée vers le *tindi*; c'est alors uniquement les hommes libres lui feront une danse pour lui. Si c'est un *Kel essuf* « mélangé » mixte, tout le monde danse pour lui (libres et esclaves). Si c'est un *Kel essuf* noir (*akli* : esclave), seuls les *iklan* dansent. La danse des *iklan* est une danse debout, et ce sont des femmes possédées qui pratiquent une danse assise au son du *tindi*. Les chants consacrés aux génies ne sont pas connus de tous, malgré la transmission des répertoires des chants aux classes serviles : « les nobles conservant pour elles-mêmes les chants consacrés aux génies » (F. Borel, 1981 : 114).

Il existerait d'autres couleurs de génies chez les Touareg (Rasmussen, 1995) ; les génies bleus, proches des noirs et les génies rouges. La possession par les génies rouges est traitée par les marabouts. Dans le monde de la surnature se maintient ainsi la hiérarchie sociale de manière symbolique.

L'*agahen* ou la divination et les différents recours

Seule une séance de divination, l'*agahen*, travail de divination sur le sable, c'est-à-dire la pratique de la géomancie ou toute autre forme de divination connue des lettrés telle que l'*istikhara*, divination par le rêve inspiré, pourra amener, dans certains cas, à la reconnaissance et à l'identification du génie mis en cause lors d'une maladie. Et c'est par ce biais que sera déterminée la thérapeutique à apporter.

⁴ L'auteur anonyme qui transcrit ce chant a traduit d'une manière approximative le terme "Rohé" par transe, le terme Rohé dérive vraisemblablement de Roh arabe qui veut dire âme.

Le chant de *tindi* recueilli à Djanet chez les Touareg Ajjer illustre notre propos :
Roh Yedjule⁴ Je suis entré en transe

⁵ F. Borel, 1997, p 245.

Ce devin, l'*agahan*, variante de *agazan* (mot qui vient du dialecte arabe *gazana* (voir, deviner), dont l'origine est la *kahana* (divination, sorcellerie) en arabe, peut être une femme ou un homme, selon les techniques utilisées. Ce devin pose le diagnostic et désigne l'origine où la cause du mal, mais il ne détaille pas et n'offre pas de solution au malade. Il permet l'identification du mal sans le nommer explicitement, par contre il peut reconnaître la nature du *Kel essuf* (génie) mis en cause, et de ce fait diriger vers un officiant de culte de possession où vers un tout autre tradipraticien spécialiste de l'invisible. A partir de ce diagnostic plusieurs recours sont possibles, en fonction de la nature du mal, du milieu social du client, de l'espace environnemental (nomade ou sédentaire).

Un riche vocabulaire concerne les différentes manières dont peuvent intervenir les *Kel essuf*, une personne peut être vue comme *adessentu* (t) pénétrée par les *Kel essuf*, ou alors *mamsoussa*, qui en arabe veut dire touchée par les génies. Une autre est seulement visitée par les génies « *zarent Kel essuf* ». Dans de nombreux cas, cela nécessite une séance de musique de possession de *tindi* ou de *tazengharet*. La perte de parole est interprétée comme une conséquence d'une attaque des *Kel essuf*, l'expression touarègue *wattent kel essuf*, cela veut dire que cette personne a été frappée par les génies, dites *madrû,b* (m), *madrûba* (f) en arabe et qu'elle nécessite un exorcisme. Certaines cérémonies musicales ont pour objectif de chasser les génies, lorsque ces derniers, sont à l'origine d'un profond mal être chez une personne, mais ce n'est que temporaire, le rituel doit se poursuivre régulièrement, s'agirait-il dans ce cas d'un exorcisme réitéré ?

L'état du *madrûb*, du frappé peut nécessiter des méthodes plus radicales, tel que l'exorcisme pratiqué lors des rites de possessions que l'on retrouve lors des séances religieuses de *rokia* (incantation, désenvoûtement) qui se font par le biais du Coran et qui sont officées par les *tolba*, certains d'entre eux feront appel au sacrifice, à la *fedyà*, indispensable au rituel. Tout dépendra donc de la nature du génie mis en cause.

Une cérémonie de chants : la *tazengharet*

La *tazengharet* qui ritualise la possession serait arrivée en Ahaggar en même temps que les premiers *iklan* (esclaves) raziés dans les régions soudanaises. Elle est inconnue en pays Ajjer (proche du Hoggar), ce qui plaide en faveur de son origine sub-saharienne. Elle aurait pour double fonction d'animer des occasions de réjouissances et de guérir de la possession mentale.

Elle est également organisée, suite à une piqûre de scorpion, à des crises d'angoisse, *teqlaq* en arabe, ou de mélancolie et de déprime, *lwaswas*.

Les maladies causées par les génies sont clairement des désordres liés à l'*essuf*, à la solitude de la brousse où règnent des forces redoutables, elles sont aussi souvent reliées à la sorcellerie. La victime perd son comportement social, elle ne parle plus, plongée dans l'hébétude la plus totale, elle rejette son entourage et s'enferme dans le silence. Les malades situent toujours leur trouble à la suite d'événements traumatisants, peur, rencontre effrayante, cauchemar. Pour tenter de ramener la victime à la rencontre de ses semblables, au sein de sa communauté, la thérapie appliquée consiste en premier lieu à lui faire écouter de la musique chantée.

Les génies *Kel Essuf* affectent la mémoire ainsi que la parole, on dit que les cheveux sont la résidence des génies, l'estomac (*tedis*) représente la matrice d'où rentrent les esprits : « En effet, l'acte social élémentaire, celui où s'atteint comme un degré zéro de socialité est, nous l'avons vu, de ne pas laisser le silence s'installer entre eux », (Casajus, 1989 : p288).

| | |
|---------------------|---|
| Un Rohé yakh tanham | Je ne me reconnais plus |
| Eias imgharen | Les sages s'en sont aperçus |
| Tadjullel Hiba | comme moi |
| Tanwet Baba | Ma sœur Hiba ne se reconnaît plus (elle a été frappé, tanwet) |

L'utilisation du *tindi* pour guérir une femme possédée devient de plus en plus rare en Ahaggar, le répertoire spécifique pour les génies semble ne plus être maîtrisé. La *tazengharet* par contre est fréquente pour des raisons curatives, pour les cas de dépossession, mais elle demeure avant tout un grand motif de réjouissance, c'est aussi le lieu où de par la nature très agité de la danse, les corps se libèrent. Elle est très proche d'un autre rituel dansé, l'*iswat* plus connu au Niger et d'une autre danse appelé la *tehigelt*.

La *tazengharet*, revendiquée par tous les Kel Ahaggar, mais officinée par une catégorie distincte de la population, n'incluait pas les nobles et se limitait à la seule catégorie anciennement asservie des *iklan*, elle est également adoptée par les *harâtîn* après leur implantation en Ahaggar et actuellement même des hommes d'autres catégories sociales. Très souvent, dans certains quartiers de Tamanrasset, des *tazengharet* sont animées par des *enaden* (forgerons) à Sorro l mâlmin (quartiers des forgerons) ou encore auprès des *izzegâren* (cultivateurs noirs) dans le quartier d'Ankouf.

Elle a une attraction certaine sur les jeunes Touareg des autres catégories sociales, qu'ils soient nobles ou religieux (*Imuagh* et *Icheriffan*) qui viennent le plus souvent en observateurs et plus rarement pour se joindre à la danse. Car le côté spectaculaire des manifestations de transe attirent forcément les jeunes.

Les *iklan* originaires de l'Afrique noire sub-saharienne ont apporté avec eux des croyances et des pratiques religieuses antérieures à l'Islam, elles auront pris comme modèle de société, la société touarègue qui elle-même possède une cosmogonie particulière. En intégrant profondément la culture nomade, l'Islam s'est greffé progressivement à ces anciennes croyances pour former un ensemble religieux original⁶.

L'Islam mystique a profondément incorporé la culture locale touarègue, pour ne pas avoir à utiliser le terme de syncrétisme, terme qui peut dans ce cas être juste « mais sans explication, il risque de porter à confusion », (R. Bastide, 1955 : 500), il est préférable de parler plutôt dans le cas de la pénétration de l'Islam, d'incorporation et d'interpénétration. « Il ne suffit pas de dire « syncrétisme » pour rendre compte de la complexité des phénomènes de métissage culturel, il faut encore montrer comment fonctionne concrètement l'interpénétration des cultures, c'est à dire décrire quels sont les principes à l'œuvre qui permettent cette interpénétration⁷. ». L'Islam n'a pas ou ne chercha pas à enrayer complètement les usages séculaires, il a cherché à les niveler, et parfois à les assimiler, à les incorporer, en les couvrant quelque fois du manteau de l'Islam. C'est ainsi que des saints musulmans arrivés en Ahaggar ont investi des lieux qui étaient déjà sacrés et y ont institué quelques fois une *zaouia*.

De multiples exemples témoignent sur tous les continents de la vitalité des cultes de possession, de leur force d'attraction et de leur surprenante capacité d'évolution au fil des changements historiques et des déboires humains.

Certains sont très proches de notre sphère de recherche, toute l'Afrique de l'Ouest ainsi que le Maghreb semblent être le terrain de prédilection des esprits (*Bori* Haoussa, le *Ndoep* du Sénégal, le culte de *Nya* chez les Minyanca au Mali, le *Zar* éthiopien, égyptien et soudanais, celui des *mlouk* chez les Gnawas au Maroc, etc.).

Les rituels liés aux *Kel essuf* ne sont pas toujours mêlés à ceux qu'exige la religion musulmane, ils sont sujets à des pratiques parfois très éloignés de l'Islam, mais qui renvoient à des pratiques ancestrales. Mais il n'empêche qu'une sorte d'allégeance se trouve dans le dispositif et dans les

⁶ Un ensemble de croyances et de rites semblent se retrouver du Niger à la Méditerranée, du Fezzan à l'Atlantique en traversant le Sahara. Tout un système de croyances qui se serait construit sur une origine commune : " Il semble que le système soit une création des Noirs africains qui durent depuis des siècles, et en particulier comme esclaves, transporter du Sud vers les régions septentrionales, à travers le Sahara mais aussi celles des populations berbères anciennes " (GAST 1985 : p 370).

⁷ Beaucoup de ces lieux où se sont installés les zaouia étaient déjà sacrés, " considérés comme des étapes initiatiques de la marche cosmique et constituaient des noyaux territoriaux pourvus de greniers et d'entrepôts, d'une nécropole, de pierres sacrées et de gravures rupestres " (H. CLAUDOT 1991 : 237). Lorsque le premier Mouley s'est installé dans le Hoggar à la fin du XIX^{ème} siècle, il découvrit à Tit, que les cultivateurs adoraient une trace de pas inconnu sur le sable. Il s'insurgea contre cet acte impie, " mais ne dédaigna pas d'assimiler cette croyance à son autorité en assurant que sa sainteté faisait des traces profondes sur les rochers lisses " (M. GAST 1982).

pratiques du culte par rapport à la religion islamique. Au cours du chant, on citera le nom d'Allah, ainsi que certains noms de la tradition musulmane. Mais la subversion est telle qu'elle s'attaque aussi à l'ordre religieux, les génies invoqués, les *Kel essuf* sont très souvent regardés comme des entités préislamiques et « sauvages » en opposition aux *aljinna* (*djinns*) de l'Islam pris en charge par les marabouts et les lettrés, en référence au seul Coran.

Lors de rituels de possession célébrés en Ahaggar, les initiés distinguent la nature du génie par rapport à l'état du possédé, c'est à dire son comportement, sa gestuelle, le son de sa voix, ainsi sa réaction aux odeurs des encens. Il est reconnu être en état de *tigellud* chez les Touareg dit « *egelled* »(t), les arabophones le dise *djayh*, état que certains spécialistes vont appeler « état modifié de conscience » où « état de transe ». Aucune de ces définitions ne semble donner réellement sens à cet état « autre », ce qui nous fait garder le terme autochtone d'*agelled*. Les *Kel essuf* noirs qui provoquent un état de furie extrême chez le possédé sont dits être les plus dangereux et la danse dans laquelle ils entraînent le possédé est beaucoup plus violente. Cela atteint parfois l'état de folie, *ibzeg*. Dans ce cas là, personne ne peut y remédier.

Les *harâtîn* qui ont intégré complètement le rituel ont introduit d'autres termes en arabe relatifs à la possession : *iswa* devient *ichreb*, il boit, *tazengharet* est désignée par le terme *ejeqma*, la transe *Agalled* est remplacé par le verbe *yekhmer* qui veut littéralement dire, il fermente, *el khemr* désignant le vin en arabe.

Une *tazengharet* est organisée de nuit le plus souvent, lorsqu'elle n'est pas organisée pour de simples motifs de réjouissance. Elle se distingue par l'absence d'instrument musical.

En effet, la *tazengharet*, dont la composition musicale consiste en une partie solo de femme. Au cours du même chant, plusieurs solistes peuvent chanter en alternance ou en même temps des parties mélodiques distinctes. Le solo s'élève dans un registre aigu, accompagné de cris et de battements de mains ininterrompus, aussi le texte chanté est difficilement discernable. Elle dure alors jusqu'à l'aube après les trois chutes rituelles des *imegullen* des « adeptes » possédés. Le rituel est exécuté autour d'une victime de possession touchée par les *Kel essuf* qui dans la plupart des cas avait perdu l'usage de la parole et se trouve désocialisée.

Au moment de la danse, le possédé reprend l'usage de la parole en émettant des sons étranges et des propos incompréhensibles. La personne est vue comme ayant changé de personnalité : « l'homme prêterait occasionnellement son corps au génie, qui l'investira et s'exprimera par sa bouche le temps d'une transe rituelle »⁸.

Le rituel de la *tazengharet* est un moment où sont transcendés tous les écarts sociaux, où sont dépassées toutes les attitudes de classe ; nobles, religieux, forgerons et esclaves se côtoient dans une ambiance licencieuse où les tabous sont violés. Au cours de ce rituel de possession a lieu la transgression symbolique du modèle dominant, l'esclave a qui on déniait toute existence sociale se met à officier et à posséder un savoir et de ce fait un pouvoir qui se présente comme un « contre pouvoir ».

Dans l'espace dévolu à la possession, nobles (*Imuhagh*), dignitaires religieux (*chorfa*) forgerons et artisans (*enaden*) et anciens esclaves, affranchis et cultivateurs (*iklan* et *harâtîn*) se côtoient librement. C'est l'instant où les barrières de classes et de statuts s'écroulent une à une, chacun intègre peu à peu le culte, surtout pour ce qui est de la jeunesse de l'Ahaggar fascinée par la magie et la violence du rituel. Même si par ailleurs ce rituel demeure associé à la danse des *iklan*, l'ambiance transgressive, licencieuse et l'émotion collective qu'il provoque attirent de plus en plus, de nouveaux adeptes, peu soucieux de la position sociale.

⁸ O. De Sardan, 1994, p 129

Toute la société touarègue participe à ce rituel, si des oppositions existent entre les différentes catégories sociales, elles seraient d'ordre symbolique et plus subtiles, elles s'inscriraient également dans le registre de la danse comme pour le *tindi n goumaten* dans l'Air, pour ce qui est de la danse féminine. Dans le cas de la *tazengharet*, ce sont la plupart du temps des hommes que l'on retrouve sur la piste de danse, très rarement des femmes, poussant des cris animaux et effectuant une danse figurative effrénée. Une femme du groupe des *tiklatin* peut exceptionnellement être emportée par une crise de possession incontrôlée lors d'une *tazengharet*, un groupe de femmes la maintiennent alors fermement et lui feront sentir de l'encens jusqu'à ce qu'elle tombe. Mais ce sont les femmes qui mènent le chant et les hommes qui dansent.

Nombreux sont les jeunes Touareg qui aiment assister à ces fêtes nocturnes, mais qui résistent encore et refusent de se laisser aller à la danse, car ils craignent de ne plus maîtriser leur état, d'être emportés par le souffle des génies et d'être objet de dérision pour les autres, car s'exhiber ainsi dans la danse devant les autres porte atteinte à leur statut : « autant les genres pratiqués par les nomades de cette ethnie s'articulent sur une poésie très élaborée, dans un ensemble de relations amoureuses très complexes, avec une musique assez monotone, autant les danses des noirs africains qui furent leurs esclaves sont violentes, sensuelles, accompagnées de paroles très simples sur des modes gutturaux imitant le rut animal, rythmes et sons qui séparent des corps et les mènent très vite à la transe. » (Gast, 1988 : p373).

La musique des *iklan* s'opposait en plusieurs points à celle des classes dominantes. D'abord par son appartenance sociale exclusive (alors que la pratique des genres nobles n'est pas interdite aux *iklan*), ensuite parce qu'il s'agit d'une musique dansée, genre que ne pratiqueraient pas les nobles, d'après certains observateurs. Mais nous constatons que ce n'est pas tout à fait exact, d'abord parce que certaines danses guerrières sont le fait de tribus dominantes (la danse de l'épée, la *Takouba*), ensuite parce que les barrières hiérarchiques commencent à se briser et une nouvelle société se recompose.

Car, si autrefois la *tazengharet* était réservée à une sphère particulière de la société, actuellement, on constate qu'elle attire de plus en plus de jeunes issus des autres catégories sociales, aussi parce que la société touarègue « s'y reconnaît et se donne à elle-même le spectacle de son identité », (paroles de M. Mammeri à propos de l'*Ahellil* du Gourara, 1984 : p 34)

Pour mettre en évidence la notion d'altérité que l'on retrouve généralement dans les rites de possession, il suffit de suivre les rites qui la mettent en scène lors d'une *tazengharet*. L'altérité est dans la danse, dans la théâtralisation des comportements. Un jeu liturgique est ainsi mis en scène, qui fait entrer en jeu la gestuelle, les chants, les costumes et les rythmes musicaux.

Souvent parmi les *imegullen* (t), c'est-à-dire les personnes qui finissent par tomber en catalepsie au sol, certains sont déjà connus pour leurs liens étroits avec les génies, car ils avaient déjà un comportement anormal, généralement caractérisé par un état d'hébétude et/ou de pertes de paroles. Certains étaient même des habitués, *maskunin* (a) « habités » en permanence par des visiteurs intrus que sont les génies.

La cérémonie se prolonge jusqu'à ce qu'elle aboutisse à un stade de crise se manifestant par une chute à terre avec perte de connaissance et convulsions. Cette chute provoquée « *yetodu* », suivi d'une aspersion d'eau devra se reproduire trois fois afin de faire « boire » e possédé. Et l'on chantera autant de fois qu'il faut pour arriver à ces trois chutes rituelles, même si cela doit prendre des nuits et des nuits.

Les officiants comme les possédés mettent tout en œuvre pour satisfaire les *Kel essuf* et s'assurer ainsi leur bienveillance. Le raffinement vestimentaire et la coquetterie sacrée sont aussi à l'honneur. Vêtements amples pour les deux sexes, voile de coton aéré blanc, indigo, noir, rouge lie de vin. Ces couleurs fondamentales connotent de nombreux symboles. C'est un ordre

social. Le blanc désigne les savants lettrés et les religieux (marabout) désignés par le qualificatif d'*acherif*. Le noir est le costume des *Iklan*, qui apportent leur force de travail. Le rouge désigne les *Harâtin* (les cultivateurs noirs) et qui sont désignés en *tamahaq* par la couleur rouge *izeggâren*, couleur de la terre.

« Ces couleurs possèdent une signification à l'échelle de la création du monde : germe noir, fécondité, blanc, ciel et feu, rouge, terre et eau. » (Gast, 1968 : p 377)

L'indigo est la couleur qui caractérise les Touareg. Ce bleu indigo est apprécié par les nomades de la péninsule arabe à la Mauritanie. En plus de son effet protecteur physique et matériel sur la peau, il possède également une valeur magique et symbolique. Ainsi le voile masculin « *tagelmust* » associé aux valeurs guerrières, à la galanterie ainsi qu'à une invocation religieuse se trouve sacralisé.

L'utilisation habituelle de l'épée au cours de la danse est substituée par un bâton, pour empêcher que le possédé ne se blesse, et ce sont souvent des habitués qui dansent, car ils sont connus pour leur maîtrise de la gestuelle de la danse et par leur proximité avec les *Kel essuf*.

Au cours de la cérémonie, un ensemble de rites se met en place, parmi les officiants, il y a le *mâalem* en arabe, qui est l'*enad* chez les Touareg, c'est-à-dire le forgeron, qui entre en scène. Le rôle qu'il a dans la mise à mort sacrificielle dans les cérémonies rituelles touarègues lui donne le statut particulier d'un être intermédiaire. Ce *maâlem* formera un cercle autour de l'adepte qui est tombé à terre, avec la pointe d'une épée ou d'un objet en fer, il essayera de dénouer ses mains, le fer est connu pour éloigner les génies. Un moment est nécessaire pour que la personne tombée à terre se réveille et recommence à nouveau à danser.

En tant que forme enveloppante, tel un circuit fermé, le cercle est un symbole de protection assurée dans ses limites, de là l'usage magique du cercle comme un cordon de défense. Ce cercle paraît symboliser l'espace matriciel de la vie, en attente de la puissance génésique. Le geste qui consiste à jeter de l'eau à l'intérieur de ce cercle est un geste fécondant.

Ce même geste circulaire va être exécuté par les femmes *tiklatin* au cours de la danse, ces dernières chargées d'un brasero contenant de l'encens, de la *taghelbas*, (gomme d'adaras) (*Commiphora africana*), dites *oum e nass* en arabe, vont le faire sentir en faisant balancer l'encensoir au milieu des groupes les plus agités, ceux qui portent en eux des *Kel essuf* déchaînés, et ce, dans le but de purifier l'aire sacrée, de chasser ces génies. C'est le musc, dit *Teidit* en Ahaggar, un parfum délicat et très apprécié des nomades et qui est utilisé pour calmer et contenter les génies dans certains cas. La nature de l'aromate utilisé (encens ou parfum) dépendra de l'état de la personne et de la nature de sa transe. Contrairement à certains cultes de possession africains ou brésiliens, nous n'avons pas de danses réellement figuratives qui désigneraient la présence d'un génie connu, qu'il serait susceptible de reconnaître aux gestes, à la tenue rituelle, ou encore à la couleur des costumes comme pour les gnawa par exemple. Les signes distinctifs, s'ils existent, sont certainement plus subtils. A chacun d'insister sur l'anonymat des *Kel essuf*. Les Touareg refusent de les nommer, ces derniers possèdent-ils un nom individualisé ? Cela reste à découvrir. Si l'on considère que la *tazengharet* est une musique de possession, il faudra admettre que ses chants sont associés aux différents génies ayant pris possession de l'âme du sujet. « Le répertoire de chants qui s'est conservé jusqu'à aujourd'hui pourrait justifier une telle explication du fait déjà que les chants sont en nombre fixe (une douzaine) et qu'ils ont chacun leur nom, leur mélodie et parfois leur pas de danses spécifiques »⁹.

Ce répertoire spécifique dont parle Mecheri Saada dans son étude d'ethnomusicologie touarègue n'est pas connu de nos jours, il n'y a aucune publication le concernant mais nous avons néanmoins recueilli ces dernières années des chants « *tisiway* » auprès d'une ancienne *taklit n Kel Ghela* du nom de Tacheka. La nature de ces chants qui feront l'objet d'une prochaine publication témoigne bien de l'existence d'un répertoire sacré, consacré aux génies.

⁹ Colloque International d'Imzad - Tamanrasset du 31 mars au 3 avril 2005

Une étude plus approfondie apportera sûrement des éléments nouveaux sur la variété des mélodies, des rythmes et de la danse qui correspond aux génies incarnés.

Chez les Touareg, il y a possession au sens strict sans que le rituel serve à identifier la puissance responsable d'un trouble individuel, c'est le même cas qui est décrit chez les Minyanka (J.P. Colleyn, 1988 : p 168). Dans de nombreuses cultures, la gestuelle du possédé permet d'identifier la puissance qui s'est incarné en lui, dans la mesure où il y a un désir manifeste de tomber en état de « transe », selon l'expression locale qui est celui de « faire boire » *sasweqen* lors d'une séance prévue à cet effet.

Ce qui nous amène à remettre en cause cette affirmation de Casajus, sur le fait que : « les chants exécutés à cette occasion sont les mêmes que les chants utilisés dans les fêtes religieuses et familiales et que ce type de thérapeutique diffère donc des pratiques comparables qu'on rencontre ailleurs dans le monde arabo-berbère, où des confréries maraboutiques soignent les malades frappés, par les jnuns à l'aide de musique vocale et instrumentale réservée à cet usage », (Casajus 1998 : p287).

Badi, un jeune Touareg infirmier, de mère Kel Ferwen et de père Kel Ghezzi, particulièrement porté sur le mysticisme, me dira à ce sujet : la *tazengharet* n'est autre que la *hadra* des *iklan*. Utilisant ainsi la terminologie soufie pour désigner l'extase mystique et la présence divine (*hadra*, présence).

Dans le passé, certaines manifestations ayant eu lieu lors d'une *tazengharet* étaient liées à la maîtrise du feu, à l'utilisation d'objets tranchants, épées, couteaux, mais les rituels semblent avoir pris une forme moins spectaculaire, l'épée avec laquelle danse l'adepte a été substituée par un bâton par exemple. La *tazengharet* peut donc s'avérer d'une grande violence et utiliser des rituels qui se rapprochent de ceux décrits chez les confréries mystiques du Maghreb, lors des danses des Djilala, Gnawa au Maroc ou encore les Issawa en Algérie, par exemple. L'automutilation propre aux cultes de possession existe ici également.

A certaines *tazengharet* observées dans un passé proche, on a vu les possédés manger du piment, se mettre du feu sur la bouche, se rentrer un couteau et le ressortir sans douleur, et être capable de boire d'un coup une bouteille de parfum, dites *bint e sudan*.

Actuellement, si un possédé devient violent en tentant de se faire du mal, des hommes sur la scène de danse essayent de le contenir et dansent avec lui. Ils le maintiennent fermement afin de calmer ses débordements. Lorsque cet état de transe sauvage est sur scène, la furie des élus peut être contagieuse, tout le monde s'éloigne du cercle des possédés afin d'éviter que les possédés ne les touchent ; on dit que l'aire de danse est envahie par les *Kel essuf*. Des rites de purifications se succèdent alors, aspersion d'eau, fumée d'encens, parfums, et ce jusqu'à la chute finale. Une fois leur état « sauvage » maîtrisé, ils danseront de nouveau avec beaucoup d'harmonie dans les gestes qui se rapprochent de ceux de l'extase mystique.

La disparition de cette dimension très violente et sauvage de la danse pourrait s'expliquer par la condamnation des notables religieux de tous ces rituels, qui mettent en jeu des pratiques jugées païennes, et qui rappellent à juste titre celles du Bori haoussa chez les Songhays voisins, ou encore des gnawa marocains. Dans tout le Maghreb, on désigne par le terme *djidba* (le ravissement), ce qui pourrait être traduit dans le langage mystique par l'état d'extase qui s'exprime dans l'action du verbe *Yedjdeb*, ce dernier désigne l'action qui consiste à osciller de la tête et de faire un mouvement de bas en haut de la tête et du torse. Ce simple mouvement si

⁹ Dans son étude de la musique Touarègue, l'auteur a présenté la *tazengharet* comme elle le dit elle-même que de « manière sommaire et provisoire », son étude concernera essentiellement le tindi, les poésies de l'imzad et les chants de mariage alewen. "Je n'ai pas pu obtenir de terme local se référant directement à la possession, bien qu'à ce sujet toutes les explications recourent explicitement aux Kel essuf. Dans un chant de *tazengharet* nommé *tangela*, on appelle et on invective à la fois les génies féminins de Uden, près d'Idels, réputé pour être peuplée de génies, le chant dit : « tinuba, ti n Uden ūkelmet » : jeunes filles de l'Uden, que vous soyez perdues".

caractéristique, observé chez une personne quelque soit son appartenance régionale et culturelle au Maghreb, est aussitôt interprété par la présence d'un génie, ce génie qui a exercé une force d'attraction et de ravissement sur la personne qu'il a élu.

Nous constatons également que les chants de possession font bien mention de sacrifice d'animaux, et pourtant, ils sont absents dans les rituels qu'on observe actuellement en Ahaggar. L'efficacité s'est-elle perdue ou occultée pour autant ? Rien n'est moins sûr, le rituel attire de plus en plus d'adeptes, même si le culte est étroitement associé aux *iklan* (d'origine servile), la jeunesse noble de l'Ahaggar semble vouloir dépasser ces interdits et certains se sont même mis à danser, même si par ailleurs ils craignent d'être stigmatisés comme possédés par les *Kelessuf*.

Le rituel de la *tazengharet* a également lieu lors des festivités de mariages, ainsi que pour d'autres fêtes collectives villageoises. Et des « crises de possessions » inattendues pouvaient également se produire au cours de ces diverses occasions, il n'est alors pas aisé de parler d'un culte spécifique, respectant un calendrier particulier comme pour les confréries mystiques, car les occasions où se mêlent le sacré et le profane sont nombreuses.

Tacheka, une « *timazalet* », maîtresse de cérémonie

Pour illustrer notre propos, nous avons pris l'exemple typique de Tacheka, une ancienne esclave, vivant dans un quartier périphérique de Tamanrasset, auprès de qui nous avons récolté l'histoire de vie. Cette dernière est reconnue pour être la maîtresse de cérémonie de possession lors d'une *tazengharet* organisée à cet effet. Son histoire de vie va également retracer son alliance avec l'invisible. Elle est dite carrément « habitée » par les génies, *maskuna* en arabe. Elle sera crainte pour ses liens étroits avec les *Kel essuf* et respectée pour ses grands pouvoirs de guérison de la possession mentale. Autour d'elle se construit toute une mythologie, mon accompagnateur refusera de me suivre chez elle au crépuscule, car c'est le moment dit-il où elle « cause » avec ses amis les *Kel Essuf*. Ses voisins racontent l'avoir vue se transformer en animal, avec des pieds de chèvre, ils évitent sa maison à la tombée de la nuit pendant qu'elle est en compagnie des *Kel essuf*, alors qu'ils sollicitent ses chants lors des *tazengharet* organisées pour soulager une personne possédée ou atteinte de maladie mentale.

Tacheka est une *timazalet*, elle détient la parole sacrée et elle est crainte de tous. Son commerce avec la « surnature » lui donne un pouvoir redoutable. On dit qu'elle est *timsin*, imprévisible, elle peut changer brusquement d'humeur jusqu'à changer de nature, devenir autre, être en marge de l'humanité. Ses relations étroites avec les génies, sa parole transgressive, ses gestes provocateurs faisant d'elle une déviante, tant dans le plan social que sexuel. A titre d'exemple, certains des poèmes qu'elle va réciter avec malice devant la mine scandalisée d'un jeune Touareg « noble » qui m'accompagnait, elle les désigne elle-même par le terme de *taswilt tafelghi*, une poésie érotique à la limite du vulgaire en opposition complète avec la *tangalt* (la poésie cachée et métaphorique des Touareg nobles).

La nature transgressive de l'officiante fait d'elle la médiatrice par excellence « apte à transcender les catégories ordinaires », (B. Hell, 1999 :19).

Dans son récit, elle raconte que sa mère fut raziée au début du siècle dernier de chez les *iwellemden* par une branche des Kel Ghela, et affirme avoir appris très jeune les chants auprès de sa mère, ainsi qu'auprès des *tiklatin* du Tamesna.

Lorsque j'étais une « *tindouket* » (une petite fille), les *tiklatin* du Tamesna ont tourné autour de moi comme des vautours, « *ghourab* » en arabe, elle m'entraînait aux *tazengharet*, et j'avais si peur que je me cachais derrière elles, c'est elles qui m'ont appris les *tisiwal errou*, (les vieilles poésies) que l'on ne connaît plus, je craignais que si on venait me chercher, on me trouve en leur compagnie, car ces femmes étaient dangereuses, elles m'ont appris également le secret des *isefran*, des plantes médicinales.

Tacheka serait la dernière en Ahaggar à détenir encore le répertoire traditionnel de la *tazengharet*, *iswal irrou* (l'ancienne poésie), la plupart des officiantes actuelles n'en connaissent que des bribes. Ce qui explique pourquoi les sons restent inaudibles et qu'aucune de ces jeunes officiantes n'est capable de donner le texte original, dont le contenu se perd progressivement. Chacune d'elles reconnaît que *Tacheka* est la maîtresse de ce rituel. Elle est celle qui arrive à faire « boire » *saswequen* (t) un *imugullen* possédé en transe, durant la danse, lorsque toutes les autres femmes ont échoué. C'est pour ce rôle positif de guérisseuse qu'on l'appelle également la *tanestemt*, l'équivalent de *l'aneslem*, personnage religieux qui fait souvent office de guérisseur. La *tanestemt* survit de la solidarité villageoise et des offrandes des malades qu'elle soigne, ses voisines lui apportent occasionnellement un bol de mil dilué dans l'eau, la *tahejera*, aliment apprécié des nomades et que l'on ne mange actuellement qu'en temps de disette.

Tacheka est un personnage singulier reconnue pour ses pouvoirs sur les génies et pour l'efficacité de son rituel auprès des possédés, elle n'exerce plus du fait de son grand âge, mais des femmes initiées viennent auprès d'elle chercher le secret du culte.

Lorsque je fais une *tazengharet*, je refuse qu'on me donne de l'argent, surtout s'il s'agit de faire boire un pauvre « *nchoumer* » (chômeur), qui n'a rien. Je sais que je suis dans le « *haq* » (le vrai), *almed seleken* (dans le juste).

Pour mener à bien une *tazengharet*, nous dit-elle, il faut respecter les conditions rituelles, faire participer tous les officiants, et ne pas s'arrêter en cours de route au risque de mettre en danger la victime.

Lors d'une séance improvisée chez *Tacheka*, elle avait interrompu son chant brusquement et a réclamé de la « viande ». Elle a pris un ton furieux, son visage était transformé. Une sorte de rage semblait l'envahir : Ses génies réclamaient du sang, la viande placée au pied de *Tacheka* n'a pas été touchée, les *Kel essuf* n'aiment que le sang.

Extrait d'un chant de *tazengharet*, recueilli auprès de *Tacheka*, en juillet 1999 :

| | |
|---------------------------------------|--|
| <i>Our imany negh</i> | Oh, mon âme |
| <i>Koudegh salaghta kain akli</i> | Je les entends tous les <i>Iklan</i> |
| <i>Allah danbi</i> | Dieu et ses prophètes demandent d'amener une |
| <i>taghat tanekma</i> | chèvre à sacrifier |
| <i>Oural quamasa</i> | Mais la chèvre n'a pas suivi |
| <i>Oury chenchia</i> | Elle n'est pas à vendre |
| <i>Ihe emaskan wa, Allah tougagen</i> | Où vont-ils l'emmener ? Dieu nous protège |

Ici, le geste rejoint la parole. Le chant qui introduisait lui-même le sacrifice exige immédiatement sa présence. Il y a un ancrage de la parole au geste.

Les autres genres musicaux: le *qarqabu*

Est connu également à Tamanrasset un autre genre musical appelé « *qarqabu* » ou « *dirani* » réservé au seul *harâtîn* et *iklan*, une musique menée par des joueurs de crotales et de tam-tam et qui entraînent des danseurs au centre : « pouvant être jouée lors de toute réjouissance, cette musique est cependant investie d'un caractère magico-religieux qui se manifeste notamment dans sa fonction curative : une séance de *dirani* peut par exemple être commandée pour soigner une stérilité ou un état de transe¹⁰. Mais peu de travaux ont concerné ces populations *harâtîn*.

¹⁰ N. Mecheri Saada, 1994 (déjà cité), p 30.

Lorsque le rituel musical n'a pas abouti, lorsque dans certains cas concernant les femmes parturientes par exemple, le rituel du *moussé* (du couteau) pratiqué par une *tanesmagalt* (tradipraticienne locale), ainsi que la consommation des plantes les *isefran* ne semblent pas non plus efficace, alors le dernier recours, le plus onéreux s'avère être le *taleb* ou le marabout qui est le seul à pouvoir amener la guérison.

Or la maladie associée aux génies ne trouve pas réellement de fin, car elle se prolonge au cours des générations, au sein de la même famille. C'est ainsi que l'itinéraire se poursuit au fil des générations. La possession par les génies, sous ses différentes manifestations, prend souvent la forme d'une maladie de type initiatique.

Une division de la sphère magico thérapeutique est ainsi mise en place, ce qui produit un système global de guérison, dont la musique est l'un des piliers.

Bibliographie

- BASTIDE Roger. 1955 Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien, in Anais do 31° Congresso internacional de americanistas, Anhembi, São Paulo, vol. 1, pp 493-503.
- BELLIL Rachid et DIDA Badi 1993 « Evolution de la relation entre Kel Ahaggar et Kel Adagh », in : Hélène Claudot (dir.), Le politique dans l'histoire touarègue, Cahiers de l'IREMAM n° 4, Aix-en-Provence : 95-110.
- BERNUS Edmond. 1969 « Maladies humaines et animales chez les Touareg sahéliens », Journal de la société des africanistes 39(1):111-137
- BONTE Pierre 1986 « Introduction », in : Le Fils et le Neveu, jeux et enjeux de la parenté touarègue, Paris : MSH ; Cambridge : CUP : pp.1-36.
- BOREL François 1986 « La vièle, le tambour et les génies du mal », in: HAINARD Jacques et KAEHR Roland (éds.), Le mal et la douleur. Neuchâtel: Musée d'ethnographie: 199-205.
- 1987 « Une tradition orale de classe chez les Touareg du Niger », Ethnologica helvética, 11 : 77-100
- 1997 « La musique politiquement incorrecte des Touareg », in: Pom pom pom: musiques et caetera. GHK, éds. Neuchâtel: Musée d'ethnographie. p. 243-252.
- CASAJUS Dominique 1987 La tente dans la solitude. La société et les morts chez les Touareg Kel Ferwan. Paris : MSH ; Cambridge : CUP.
- 1989 « Le poète et le silence », in : Graines de paroles. Ecrits pour Geneviève CALAME-GRIAULE. Paris : CNRS. p283-296
- CLAUDOT-HAWAD Hélène 1984 « Ebawel / Essuf, Les notions d'intérieur et d'extérieur dans la société touarègue », Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée 38: 171-80.
- 1986 « La conquête du vide ou la nécessité d'être nomade chez les Touareg », Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée 41- 42 : 397-412.
- BERNUS Edmond 1969 « Maladies humaines et animales chez les Touareg sahéliens » Journal de la société des africanistes 39(1) : 111-137.

- BONTE Pierre 1986 « Introduction », in : Le Fils et le Neveu, jeux et enjeux de la parenté touarègue, Paris : MSH ; Cambridge : CUP : pp.1-36
- BOREL François 1986 «La vièle, le tambour et les génies du mal», in: HAINARD Jacques et KAEHR Roland (éds.), Le mal et la douleur. Neuchâtel : Musée d'ethnographie: 199-205.
- 1987 «Une tradition orale de classe chez les Touareg du Niger» in: SCHLECHTEN Marguerite (éd.), Oralité: A propos du passage de l'oral à l'écrit. Berne: Société suisse d'ethnologie : pp. 77-99
- 1988 «Rythmes de passage chez les Touareg de l'Azawagh», Cahiers de musiques traditionnelles 1: 28-38. [Dossier « De bouche à oreille»].
- 1997 «La musique politiquement incorrecte des Touareg», in: Pom pom pom pom: musiques et caetera. GHK, éds. Neuchâtel: Musée d'ethnographie. p. 243-252.
- COLLEYN Jean-Paul 1989 Les chemins de Nya : culte de possession au Mali. Paris : EHESS.
- CUCHE Denys 1994 « Le concept de « principe et son évolution dans la pensée de Roger Bastide» in R. Laburthe-Tolra, ed, Roger Bastide ou le Réjouissement de l'abîme. Paris: L'Harmattan, p.69-83.
- FOUCAULD Charles de 1951-1952 Dictionnaire touareg-français. Dialecte de l'Ahaggar. 4 vol. Paris : Imprimerie nationale.
- GAST Marceau 1968 « Usage des encens et parfums en Ahaggar », Libyca 16:171-174.
- 1975 « Modernisation et intégration. Les influences araboislamiques dans la société des Kel Ahaggar (Sahara algérien) », Annuaire de l'Afrique du Nord 14 : 203-219.
- 1979 « Pastoralisme nomade et pouvoir : la société traditionnelle des Kel Ahaggar », in : Production pastorale et société. Paris : MSH; Cambridge : CUP : 201-220.
- 1985 « Croyances et cultures populaires au Sahara », Mythes et croyances du monde entier 2 : le monothéisme. Paris : Lidis-Brepols : 370-382
- GIBBAL Jean-Marie 1982 Tambours d'eau. Journal et enquête sur un culte de possession au Mali occidental. Paris : Le sycamore.
- 1984 Guérisseurs et magiciens du Sahel. Paris : A.M. Métaillé
- HACHISlimane 1998 «Une approche anthropologique de l'art figuratif préhistorique d'Afrique du Nord : analyse d'une fresque de Tin Hanakaten (Tassili n Ajjer) », Etudes et documents berbères 15-16 : 163-184.
- HAMÈS Constant 2001 «L'usage talismanique du Coran», Revue de l'histoire des religions 218, 1, pp83-95

- HELL Bertrand 1997 « Les maîtres du désordre. Anthropologie de la modernité d'un culte de possession des Gnawa (Maroc) », *in* : Comment peut-on être socio-anthropologue ? : autour de Georges Balandier. Paris : L'Harmattan : pp. 153-182.
- 1999 « Ouvrir toutes les portes. Le sang sacrificiel chez les Gnawa du Maroc », *in* : Pierre Bonte, etc. (dir.), *Sacrifices en Islam : espaces et temps d'un rituel*. Paris : CNRS : pp. 383-408.
- 1999 *Possession et chamanisme : les maîtres du désordre*. Paris : Flammarion.
- 1999 « L'Esclave et le Saint: les Gnawa et la baraka de Mouley Abdallah Ben Hsein (Maroc) », *in* : Pierre Centlivres (dir.), *Saints, sainteté et martyre. La fabrication de l'exemplarité*. Neuchâtel : Institut d'ethnologie ; Paris : MSH : 149-174
- 2002 « Honnis mais efficaces !: inversion sociale et pouvoir thérapeutique dans le système de la possession au Maroc », *in* : *Convocations thérapeutiques du sacré*. Paris : Karthala : 247-274.
- HUREIKI Jacques 2000 *Les médecines touarègues traditionnelles : approche ethnologique*. Paris : Karthala.
- KHAWAD Makhmoud 1979 « La tagdudt », *Tisuraf* 3 : 79-82.
- MAMMERI Mouloud 1984 *L'ahellil du Gourara*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- MÉCHERI-SAADA Nadia 1994 *Musique touarègue de l'Ahaggar (Sud algérien)*. Paris : AWAL-L'Harmattan.
- NICOLAISEN Johannes 1961 « Essai sur la religion et la magie touarègues », *Folk (Copenhague)* 3 : 113-162.
- OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre 1994 « Possession, affliction et folie : les ruses de la thérapisation », *L'Homme* 131 : 7-27.
- OUBROU Tariq 1998 « Le monde des djinns dans la tradition musulmane », *Possessions d'hier, possession d'aujourd'hui. Le Discours psychanalytique (Revue de l'Association freudienne)*, octobre 1998 : 369-379.
- RASMUSSEN Susan J. 1992 «Rituel specialists, ambiguity and power in Tuareg society », *MAN* 27: 105-128
- 1994 «The 'head dance', contested self, and art as a balancing act in Tuareg spirit possession», *Africa* 64(1): 74-98.
- ROUGET Gilbert 1990 *La musique et la transe*. Paris : Gallimard
- ROUCH Jean 1960 *La religion et la magie Songhay*. Paris : PUF.
- TURNER Victor Witter 1990 *Le Phénomène rituel : structure et contre-structure*. Paris : PUF.

La sauvegarde de l'imzad dans le cadre de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel

M^{lle} Assia BEDJAOUI

Biographie

Melle Assia BEDJAOUI¹

Juriste internationale

Depuis novembre 2001 : Spécialiste adjointe du programme, Section du patrimoine immatériel, Division du patrimoine culturel. Responsable notamment de la promotion de la Convention UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel et membre du projet intersectoriel « le Sahara des cultures et des peuples », Division des politiques culturelles et du dialogue interculturel.

De 1997 à 2001 : Spécialiste adjointe du programme, Section des normes internationales, Division du patrimoine culturel. Responsable notamment de la mise en œuvre de la Convention UNESCO sur la lutte contre le trafic illicite de biens culturels (1970) et du Comité de retour et de restitution des biens culturels à leur pays d'origine.

1. DESS (Diplôme d'études supérieures spécialisées) en droit et administration internationale- Université Panthéon-Sorbonne, Paris I;

2. Diplômée de l'Institut des Hautes Etudes Internationales (IHEI), Université de Paris II-Assas;

3. DEUG d'Histoire- Université de Paris X, Nanterre.

Communication

Je voudrais tout d'abord remercier vivement les autorités algériennes de leur chaleureux accueil ici à Tamanrasset, terre de grande hospitalité et capitale du Hoggar.

Je souhaite également saluer et féliciter vivement Madame Farida Sellal, Présidente de l'Association « Sauver l'imzad », ainsi que chacun de ses membres, pour leur action, leurs efforts et leur dévouement en faveur de la sauvegarde et de la préservation de la musique traditionnelle touarègue, et plus largement, en faveur de la réinsertion sociale de la femme targuie, du développement durable du Grand Sud et de la lutte contre la pauvreté.

L'imzad est bien plus que l'instrument de musique traditionnelle du peuple touareg. Il est également poésie, savoir-faire artisanal et ancestral transmis de mère en fille et de génération en génération. Il est surtout un art de vivre du peuple touareg, le symbole de sa culture et le berceau de son identité. Vulnérable car transmis par l'oralité et par le délicat fil des traditions, ce patrimoine inestimable et irremplaçable est malheureusement en voie de disparition. Alors qu'une femme targuie sur deux maîtrisait l'art de l'imzad, il ne reste aujourd'hui dans le Hoggar que neuf détentrices de ce savoir-faire. Aux côtés de l'Association « Sauver l'imzad » qui a créé une école de formation en vue de transmettre ce patrimoine immatériel aux jeunes générations, l'UNESCO souhaite apposer sa pierre en vue de bâtir un rempart contre la destruction de ce trésor vivant qui se meurt à chaque instant.

Les Etats membres de l'UNESCO se sont intéressés dès les années 1960 à la protection de leurs traditions, expressions orales, arts du spectacle et savoir-faire traditionnels. Afin de confirmer cet engagement, la Conférence générale de l'UNESCO a adopté, le 17 octobre 2003, la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. L'UNESCO tient à

remercier une nouvelle fois les plus hautes autorités algériennes d'avoir adhéré à cette Convention, faisant ainsi de l'Algérie le premier Etat partie à cet instrument normatif international. Les buts de cette Convention sont la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel ; le respect du patrimoine immatériel des communautés, des groupes et des individus concernés ; la sensibilisation aux niveaux local, national et international à l'importance de ce patrimoine ; ainsi que la coopération et l'assistance internationales.

Au sens de la Convention, l'imzad fait partie intégrante de ce patrimoine culturel immatériel que l'UNESCO cherche à préserver, et ce à trois titres : i) en tant que « pratique sociale, rituel et événement festif » ; ii) en tant que « savoir-faire lié à l'artisanat traditionnel » ; et iii) en tant qu'instrument de musique traditionnelle associé à ces pratiques.

A. Définition du patrimoine culturel immatériel au sens de la Convention :

1. Un patrimoine fondé sur la tradition

Source non écrite de l'histoire des peuples, le patrimoine culturel immatériel est véhiculé par les expressions et les traditions orales. Ce patrimoine trouve sa source dans la culture traditionnelle et dans les échanges interculturels, se transmet de génération en génération, et procure à la communauté, ou au groupe qui le détient, un sentiment d'identité et de continuité. Expression du génie créateur des communautés, il contribue au respect de la diversité culturelle.

2. Un patrimoine riche et vivant

Non figé, car constamment recréé par sa communauté ou par son groupe, le patrimoine culturel immatériel est l'expression de traditions culturelles vivantes. Très riche et diversifié, il se manifeste notamment dans les domaines suivants :

- les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ;
- les arts du spectacle ;
- les pratiques sociales, rituels et événements festifs ;
- les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ; et
- les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel.

➤ En tant que « pratique sociale, rituel et événement festif », ainsi que « savoir-faire lié à l'artisanat traditionnel » (article 2, paragraphe 2, alinéas c) et e) de la Convention), l'imzad peut à double titre être protégé par la nouvelle Convention.

En outre, conformément à l'article 2, paragraphe 1, le patrimoine culturel immatériel englobe également les :

- Instruments ;
- Objets ;
- Artefacts ; et
- Espaces culturels ;

qui sont associés aux pratiques, représentations, expressions, connaissances, et savoir-faire énumérés ci-dessus.

➤ L'imzad, en tant qu'instrument, est également reconnu patrimoine immatériel au sens de la nouvelle Convention dont nous allons maintenant brièvement exposer l'historique.

B. Genèse de la Convention

Suite aux destructions massives découlant de la seconde guerre mondiale, la communauté internationale, et l'Unesco en particulier, s'est très tôt intéressée à la protection et à la sauvegarde du patrimoine mondial dit « matériel » en élaborant tout un arsenal juridique de recommandations et de conventions visant à préserver ce patrimoine tangible.

Au cours des années 1970, les Etats vont prendre conscience de l'extrême vulnérabilité et de l'urgence à préserver le patrimoine « immatériel », à l'instar du patrimoine matériel. La communauté internationale élabore alors peu à peu un droit international du patrimoine immatériel : la Conférence générale de l'Unesco adopte le 15 novembre 1989 la *Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire*, puis, à sa 32^e session à Paris le 17 octobre 2003, la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*.

Cette Convention a été le fruit et l'aboutissement d'un long processus intellectuel, politique, et enfin juridique. Elle est basée sur la *Recommandation de 1989 sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire*, qui a le mérite d'être le premier instrument normatif international relatif à la protection du patrimoine culturel immatériel. Mais cette Recommandation comporte toutefois des insuffisances tant par sa nature, que dans son contenu. De nature non contraignante, elle n'a qu'une force morale. D'autre part, la définition du patrimoine culturel immatériel méritait d'être élargie, ainsi que sa sauvegarde, renforcée. La Convention de 2003 est ainsi un texte international plus complet et plus abouti, au champ d'application plus large, garantissant une meilleure sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

C) Buts de la Convention

Clairement énoncés à l'article premier de la Convention, ils correspondent également aux objectifs que s'est fixée l'Association « Sauver l'Imzad » :

- Sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (PCI) ;
- Respect du PCI des communautés, des groupes et des individus concernés ;
- Sensibilisation aux niveaux local, national et international à l'importance du PCI et de son appréciation mutuelle ;
- Coopération et assistance internationales.

D) Organes de la Convention (Chapitre II) :

Le mécanisme de la Convention est assuré grâce à ses organes qui sont les suivants :

- a) L'Assemblée générale des États parties : l'organe souverain de la Convention (art. 4)
 - Une session ordinaire tous les deux ans.
 - Réunion en session extraordinaire si elle le décide, ou à la demande du Comité ou à celle d'au moins un tiers des États parties.
- b) Le Comité intergouvernemental de sauvegarde du PCI (art. 5)
 - 18 membres (élus par les États parties à la Convention réunis en Assemblée générale, dès son entrée en vigueur) ;
 - 24 membres lorsque le nombre d'États parties atteindra 50.
 - Qualifiés dans les divers domaines du patrimoine culturel immatériel ;
 - Un mandat de 4 ans (mais de 2 ans pour la moitié des membres lors de la première élection) ;
 - Une répartition géographique et une rotation équitables.

Les fonctions du Comité sont notamment de :

- Promouvoir les objectifs de la Convention et assurer le suivi de sa mise en œuvre ;
 - Donner des conseils aux États parties sur les meilleures pratiques et formuler des recommandations sur les mesures en faveur de la sauvegarde du PCI ;
 - Réfléchir à l'utilisation des ressources du Fonds et comment les augmenter ;
 - Examiner les demandes présentées par les États parties et décider des inscriptions sur les listes et de l'octroi de l'assistance internationale.
- Organisations consultatives (ONG) (art. 9)

Dans la mesure où elles ont des compétences avérées en matière de patrimoine culturel immatériel, certaines ONG pourront avoir des fonctions consultatives auprès du Comité.

- Le Secrétariat de l'UNESCO (art. 10)

Il a une fonction administrative auprès du Comité et assure l'exécution des décisions prises par les organes directeurs.

E) La sauvegarde (Chapitres III et IV)**1. Responsabilité principale de l'État partie à la Convention (art. 11)**

En respect du principe de la souveraineté des États, l'État partie est le premier responsable de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel présent sur son territoire. Toutefois, conformément à l'alinéa b de cet article, ainsi qu'à l'article 15 de la Convention, il lui appartient de faire participer les acteurs locaux, notamment à l'identification, à la définition des différents éléments du patrimoine culturel immatériel présents sur son territoire et à la gestion de ce patrimoine. L'implication et la participation des communautés, y compris celles autochtones, des groupes et des individus dans la sauvegarde et la gestion du patrimoine culturel immatériel sera l'une des clés du succès de cette Convention.

L'Unesco voudrait ici rappeler que l'Association « Sauver l'Imzad » a vu le jour conformément à la volonté de plusieurs personnalités locales dont le Chef spirituel des touareg du Hoggar, l'Aménokhal Hadj Moussa Akhamok.

2. Moyens de sauvegarde à l'échelle nationale (Chapitre III)

Deux articles précis soulignent l'importance accordée à l'élaboration d'inventaires nationaux du patrimoine culturel immatériel présent sur le territoire de l'État partie (art. 12), ainsi qu'à l'éducation, à la sensibilisation et au renforcement des capacités (art. 14). A ce titre, l'Unesco souhaite vivement féliciter l'Association « Sauver l'Imzad » pour son travail de recensement des détentrices de l'imzad réalisé dans le Hoggar, ainsi que pour la création d'une école d'imzad ici même à Tamanrasset (inaugurée le 2 janvier 2004) en vue de former les jeunes générations à l'art de l'imzad. 132 jeunes filles se sont inscrites et 40 sont en cours de formation.

D'autres mesures nationales de sauvegarde sont également prévues telles que :

- la création d'organismes compétents pour la sauvegarde du PCI ;
- l'adoption d'une politique générale visant à mettre en lumière le rôle du PCI dans la société et à intégrer sa sauvegarde dans les programmes de planification ;
- encourager des études scientifiques, techniques et artistiques notamment sur le PCI en danger ;
- et adopter les mesures juridiques, administratives et financières nécessaires à la création d'institutions de formation et de documentation.

Concernant la création d'une institution compétente en matière de patrimoine culturel immatériel, l'UNESCO se réjouit de l'existence du Centre National de Recherches Préhistoriques, Anthropologiques et Historiques (CNRPAH), dont le siège est à Alger, et félicite son honorable Président, Monsieur Slimane Hachi. L'Unesco voudrait également féliciter les autorités algériennes pour l'adoption de la loi du 15 juin 1998 relative à la protection du patrimoine culturel qui consacre son titre IV aux biens culturels immatériels.

3. Moyens de sauvegarde à l'échelle internationale (Chapitre IV)

- La liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité (art. 16)
- La liste du PCI nécessitant une sauvegarde urgente (art. 17)

A l'instar du mécanisme de la Convention de 1972 pour la protection du patrimoine mondial, et pour assurer une meilleure sauvegarde et visibilité des expressions les plus représentatives du PCI de l'humanité, ainsi que de celles en danger, deux listes seront élaborées, mises à jour et publiées par le Comité, sur proposition des États membres concernés. Le Comité devra en élaborer les critères de sélection et les soumettre pour approbation à l'Assemblée générale des États parties.

F) La coopération et l'assistance internationales (Chapitre V)

Le cadre général est l'échange d'informations et d'expériences, des initiatives communes, ainsi que la mise en place d'un mécanisme d'assistance afin d'aider les États parties à sauvegarder le PCI. Les conditions de son octroi figurent à l'article 20 (sauvegarde urgente ; préparation d'inventaires ; appui aux projets nationaux, sous-régionaux et régionaux visant à la sauvegarde du PCI).

G) Fonds du patrimoine culturel immatériel (Chapitre VI)

En vertu de la Convention, les activités de sauvegarde seront financées par un fonds (constitué en fonds-en-dépôt) dont les ressources proviendront notamment des contributions des États parties, des fonds accordés à cette fin par la Conférence générale de l'Unesco, ainsi que des versements, dons ou legs faits par d'autres États, organisations de l'ONU, organismes publics ou privés, ou personnes privées.

H) Rapports (Chapitre VII)

Les États parties ont l'obligation de présenter régulièrement au Comité, selon la forme et la périodicité qu'il aura décidées, des rapports concernant la mise en œuvre de la présente Convention.

I) Entrée en vigueur (art. 34)

La Convention entrera en vigueur trois mois après la date de dépôt du trentième instrument de ratification, d'acceptation, d'approbation, ou d'adhésion. Il lui faut donc un minimum de 30 États parties. A ce jour, onze États y sont parties à savoir : l'Algérie, Maurice, le Japon, le Gabon, le Panama, la Chine, la République centrafricaine, la Lettonie, la Lituanie, le Belarus, et la République de Corée.

- Lors de l'entrée en vigueur de la Convention, si les plus hautes autorités algériennes décident de proposer son inscription, l'imzad (s'il correspond aux critères établis par le futur Comité intergouvernemental) pourrait être intégré à la Liste représentative du patrimoine immatériel de l'humanité (ou à la Liste pour sa sauvegarde urgente), et éventuellement bénéficier d'une assistance internationale en vue de sa sauvegarde grâce aux moyens prévus par le Fonds du patrimoine culturel immatériel.

CONCLUSION

L'UNESCO souhaite de nouveau saluer le dévouement et les efforts de l'Association « Sauver l'Imzad » en vue de sauvegarder, mettre en valeur, transmettre et promouvoir l'art de l'imzad. Accompagné par des chants d'hommes, il est exclusivement fabriqué, joué et transmis par les femmes, de mère en fille, et de génération en génération. A cet égard, je voudrais également rendre hommage à la femme targuie en tant que pilier central de la communauté touarègue. Il est nécessaire de coopérer aux niveaux local, national, régional et international afin de préserver ce patrimoine culturel immatériel unique et irremplaçable dont le Père de Foucauld a parlé en termes si élogieux, afin d'œuvrer pour le développement durable du Grand Sud et de lutter contre la pauvreté. Le son langoureux de l'Imzad doit perdurer car il est, par excellence, le symbole de la finesse, de la richesse et de l'élégance de la culture touarègue. Son destin appartient corps et âme à la beauté envoûtante, à la magie et à l'éternité du désert saharien.

L'imzad et le musicologue : perspectives d'avenir pour une tradition musicale séculaire

M. Pierre AUGIER

Biographie

M. Pierre AUGIER

Né en 1931- études à Lyon - lauréat du Conservatoire (classe de violon) - titulaire du Certificat d'aptitude au professorat d'éducation musicale-Instituteur, puis professeur d'Éducation musicale.

Responsable du laboratoire d'ethnomusicologie du CRAPE, à Alger (1967-1975) - Créateur et directeur du Département de musicologie africaine de l'Institut national des Arts d'Abidjan (1975-1988).

Coordonnateur, de 1981 à 1988 et sous l'égide de l'Agecoop (Agence de coopération culturelle et technique, devenue Agence intergouvernementale de la francophonie) du projet ERPAMAO (« Etudes et recherches sur le patrimoine musical de l'Afrique occidentale ») - objectif : promouvoir la collecte et la sauvegarde du patrimoine musical traditionnel dans cinq pays (Bénin, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Mali et Niger). Professeur à Paris de 1988 à 1991 (admission à la retraite). Articles dans Libyca, la Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, Recherche, pédagogie et culture, Culture et société au Maghreb, l'Annuaire de l'Afrique du nord - Notices dans l'Encyclopédie berbère - Enregistrements sonores collectés en Algérie (conservés par le CRAPE, à Alger) et en Côte d'Ivoire (conservés par l'Institut national des Arts, à Abidjan).

Quatre disques : Rythmes et chants du Sahara central, en collaboration avec Marceau Gast (Centre d'études sahariennes - Abbaye de Sénanque - 1972) - Algérie - Sahara : Musiques du Gourara (Unesco - collection Musical Atlas - 1975 - réédition sur CD en 1991) - Chants et danses de Boundiali (Agecoop - 1982) Musiques à Anyama (Agecoop - 1988).

Communication

Lionel Balout et Aimé Sautin écrivaient en 1958 :

(...) « Le premier geste d'Outta¹, lorsqu'elle eut réglé la tension de sa corde et mis son imzad en position, fut de *couper la corde en deux*, geste familier à nos instrumentistes d'archet et qui fait sonner l'octave juste. »²

Dix ans plus tard, l'écoute des documents sonores conservés au Centre de recherches anthropologiques, préhistoriques et ethnographiques d'Alger (Crape)³ confirmait que, souvent, les joueuses d'imzad avaient bien pour habitude de faire sonner, comme Outta, l'octave de la corde « à vide » pour parfaire l'accord (le *dressage*, comme on dit au Niger) de leur instrument.

¹ Outta, fille de Beuh ag Ahmed et de Teïnast, avait été, selon le témoignage de Marceau Gast, une des joueuses d'imzad les plus renommées de son temps. Balout et Sautin transcrivent son nom avec quelque incertitude. Elle pourrait donc être « la vieille Routa qui fut, il y a quarante ans, la plus grande rivale de Dassinc » à qui Henri Lhote fait référence dans « La documentation sonore établie chez les Touareg du Hoggar par la mission Henri Lhote en 1948 » (Cahiers Charles de Foucauld, 7^{ème} série, vol. 27, pages 114-138).

² Balout (L.) et Sautin (A.), « Le jeu de l'imzad » Annales de l'Institut d'études orientales d'Alger, tome XVI, 1958, pages 207-219.

³ Devenu depuis le Centre National de recherche préhistorique, anthropologique et historique (CNRPH).

L'observation de quelques échantillons du répertoire de ces musiciennes révélait une parenté à première vue quelque peu surprenante entre les échelles qu'elles utilisent et celles qu'avaient décrites certains théoriciens de l'Antiquité, notamment Claude Ptolémée. Il semblait alors «*excessif de déduire de cette seule constatation qu'il existe une filiation directe entre l'actuelle musique d'imzad et l'un ou l'autre des systèmes musicaux de l'Antiquité* ». Néanmoins, si la chose venait à être confirmée, «*ces vestiges constitueraient pour les musicologues d'aujourd'hui l'un des rares témoignages, autre que théorique, de ce qui fut peut-être l'une des premières tentatives de réflexion sur l'ordonnance du monde sonore.* »⁴

La confirmation d'une hypothèse à ce point téméraire pouvait paraître, voilà bientôt quarante ans, hautement improbable. On avait pourtant déjà trouvé, à peu de distance de Tamanrasset, des représentations de chars des Garamantes, et on avait identifié, à Abalessa, des traces de monnaies romaines. Depuis, nos connaissances se sont enrichies : la préhistorienne Malika Hachid signale que les peuples paléoberbères faisaient usage d'un instrument de musique qui mériterait d'être comparé aux actuelles vièles monocordes des femmes touarègues. Voilà qui donne à réfléchir.

Il n'y a pas lieu de trancher, ici, un problème qui relève autant de l'histoire que de la musicologie. Mais ce rappel liminaire, après ce que des sociologues et d'autres musicologues ont dit, a pour objet d'introduire une question aussi préoccupante qu'incontournable : si la tradition musicale de l'imzad plonge ses racines dans un passé lointain, et peut-être très lointain, quel est son avenir à l'aube du XXI^e siècle ?

Beaucoup de pessimisme...

Le Père de Foucauld écrivait : «*Les bonnes joueuses d'imzad sont peu nombreuses, on en compte actuellement 4 ou 5 dans l'Ahaggar, toutes nobles ; chez les imrad, les Issekemâren, peu de femmes jouent de l'imzad, les travaux qui occupent la journée des femmes du matin au soir ne leur en laissent pas le temps ; parmi les femmes nobles, une sur deux environ joue de l'imzad.* »⁵

Plus récemment, Balout et Sautin, déjà cités, présentaient Outta comme étant en 1950 «*une des dernières musiciennes touarègues de grande réputation* ».

Les causes de ce déclin ont été suffisamment développées pour n'y pas revenir ici, et il ne serait pas de grand intérêt de multiplier les exemples. Malgré cela, et dans le même temps, un certain nombre de signes pouvaient être interprétés comme des raisons d'espérer. Beaucoup sont en relation avec la fascination exercée sur le public occidental par le désert en général, le Sahara en particulier, et plus singulièrement encore par le monde touareg, celui des «*Hommes bleus* ».

... mais des marques d'intérêt significatives

Souvenons-nous qu'Eugène Fromentin avait publié coup sur coup, en 1857 et 1859, deux volumes de souvenirs : *Un été dans le Sahara* et *Une année au Sahel*... À Paris, on peut encore voir au Musée d'Orsay, une toile du peintre Eynard intitulée *Le soir à Laghouat*. Elle avait été présentée à l'Exposition universelle de 1900.

Les causes de cette fascination étaient certes complexes, et peut-être ambiguës. Ne nous attardons pas à les décrypter pour retenir seulement que, dans le domaine de la musique, le compositeur français Maurice Jaubert - connu surtout pour ses musiques de films : *Le jour se ble*

⁴ Augier (Pierre), «*Quelques observations sur les échelles musicales des Touareg de l'Ahaggar* » Libyca, tome XVI, 1968, pages 163-170.

⁵ De Foucauld (Père Charles), Dictionnaire touareg-français, dialecte de l'Ahaggar, tome III, p. 1270 Paris. Imprimerie nationale, 1952.

lève, *Quai des brumes*, *Carnet de bal* - avait composé dès 1924 *Cinq chants sahariens* pour voix, hautbois, quatuor à cordes et tambourin (il en existe un enregistrement datant de 1996, pratiquement introuvable actuellement).

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, le mouvement s'accélère. Les initiatives individuelles se multiplient, cependant que des artistes sahariens de plus en plus nombreux sont de plus en plus sollicités pour participer à des manifestations musicales de toutes sortes. On les voit notamment à l'occasion de festivals dont la liste s'allonge sans cesse, en Afrique et hors d'Afrique. Dans le même temps, des studios d'enregistrement de plus en plus performants sont implantés sur le sol africain, et les sites internet dédiés aux musiques du monde se multiplient. Enfin, et c'est peut-être le plus important, des partenariats se nouent entre artistes d'origines culturelles différentes.

L'analyse du contexte généré par le foisonnement de ces éléments déborderait considérablement les limites de cet exposé : bornons-nous à citer quelques exemples.

Au nombre les initiatives individuelles intéressantes, et seulement en France :

- À Lyon, un inspecteur d'éducation musicale appelle l'attention des enseignants sur la musique berbère, et leur propose une bibliographie où figurent des ouvrages comme *Musique, honneur et plaisir au Sahara* (Michel Guignard) ou *Musique et fêtes au Haut-Atlas* (Bernard Lortat-Jacob) ;
- Un enseignant du Conservatoire de Paris, le violoncelliste et compositeur Dominique de Williencourt, introduit dans ses œuvres des thèmes touareg, arméniens, tibétains recueillis au cours de ses voyages (il consacre un documentaire de 52 minutes à « sa recherche de silence en parcourant avec son violoncelle les déserts du monde »)⁶ ;
- À Rennes, l'Ivoirien Ernest Ahippah, en France depuis 1972 mais fidèle à sa culture d'origine, fonde une école de musique (*l'Apatam*) dédiée aux musiques du monde.

Parmi les artistes qui s'inspirent des traditions de leurs pays pour imaginer des répertoires nouveaux répondant aux attentes du vaste public accessible par le canal des médias :

- Le groupe malien Tinariwen bien sûr, que d'aucuns présentent comme le créateur de la musique touarègue contemporaine. Pour un récent concert dans une petite ville à 20 km de Paris, il réunissait un public d'au moins 400 personnes (il avait fallu retirer les sièges de la salle !)
- Hasna Bécharia, arrivée en France en janvier 1999, participait en 2002 à la 27^{ème} édition du Festival des musiques métisses d'Angoulême (elle chantait le 25 février 2005 au Centre culturel algérien de Paris) ;
- Le chanteur Bali, remarqué par la presse pour sa participation au concert inaugural de l'année de l'Algérie en France, le 31 décembre 2002 ;
- Le groupe Sinouj, d'origine constantinoise (quoique métissé de tunisien et d'espagnol). Il inscrit à son répertoire, voisinant avec des compositions de John Coltrane ou Miles Davis, une pièce intitulée *Imzad* ;
- la « diva mauritanienne » Malouma présentait son spectacle *Blues du Sahara* le 1^{er} avril 2005 à l'Opéra de Bordeaux et le lendemain à Paris, dans la célèbre salle du Blue Morning ;

⁶ Le « silence du désert » évoqué par Farida Sellal en préambule aux travaux du Colloque, le 30 mars 2005...

- Le chanteur Hector Zazou, (qui s'est donné pour devise « *À quoi sert la musique si ce n'est à changer le monde ?* ») a intitulé son hommage à Arthur Rimbaud : *Sahara blues...*

Dans la rubrique des festivals, celui d'Angoulême a déjà été cité, et on pense inévitablement au *Printemps de Bourges* et aux *Francofolies de La Rochelle* qui ont accueilli Faudel au début de sa carrière, puis fait connaître l'oranais Rachid Taha et le kabyle K-Mel.

Mais les Francofolies existent aussi au Canada et en Belgique où les Jeunesses musicales inscrivent au programme de leurs concerts de 2005 l'ensemble mauritanien *Tartit* (qui participera en avril 2005 au Festival des banlieues bleues, en proche banlieue parisienne) ainsi que la « saharienne » *Mariem Hassan*.

Et surtout d'autres festivals se tiennent en terre africaine. Là encore, il faut renoncer à un énumération exhaustive pour citer seulement :

- Le *Festival International du Sahara* organisé depuis 35 ans déjà en Tunisie dans l'oasis de Douz, ancien port caravanier situé entre Tozeur et Djerba, au sud du chott el Djerid et en bordure du Grand Erg Oriental ;
- Le *Festival au désert de Tin Essako*, au Mali. En janvier 2001, le groupe français Lo'Jo y avait été très impressionné et influencé par les musiciens Touareg de l'Adrar des Ifoghas. Il avait fait l'acquisition d'un imzad joué ensuite par le violoniste du groupe ;
- Le *Festival des musiques berbères et nomades* qui se déroule à Agadir depuis 2003 ;
- Au Maroc encore, le *Festival des musiques du désert* de Ksar el Fida ;
- En Mauritanie, le *Festival international des musiques nomades*, qui s'est tenu pour la première fois en février 2004, et qui devrait être annuel ou bisannuel ;
- En Algérie enfin, du 23 au 26 mars 2005 devait se dérouler le *Festival de la Saoura/Nuits métis à Beni Abbès*, initialement prévu fin décembre 2004, dont nous aurons à reparler.⁷

Malgré l'importance de l'audio-visuel et de l'internet, nous passerons rapidement sur ces rubriques. Mentionnons néanmoins la présence à Tamanrasset de Sah'ra muz : son équipement de prise de son numérique fait de lui, en dépit de ses dimensions modestes, le plus important studio d'enregistrement externe mobile d'Algérie. D'autres installations sont signalées à Ouargla et Agadez, et peut-être ailleurs. Bamako, pour sa part, peut s'enorgueillir d'abriter le Studio Bogolan, qui a la réputation d'être un exemple de modernité.

Revenons sur le *Festival de la Saoura/Nuits métis à Beni Abbès*. Né d'une action de partenariat qui mériterait certainement d'être imitée, il l'aboutissement d'une coopération entre deux associations, « Hillal La Saoura » à Beni Abbès et « Nuits métis » à Marseille. Leur objectif proclamé est de « *favoriser l'échange culturel à condition d'en conserver la notion indispensable d'aller/retour, de respect des différentes cultures et d'équilibre, qu'il soit d'ordre économique ou artistique. (...) L'association Hillal La Saoura et l'association Nuits Métis souhaitent donc faire grandir et pérenniser ce festival en multipliant les échanges Nord/Sud - Sud/Nord.* ».

⁷ Cette liste sera complétée en annexe par un tableau des festivals, et plus généralement des manifestations culturelles, annoncés en Afrique pour l'année 2005.

Concrètement, des liens se sont tissés entre *Hillal La Saoura* et un ensemble du sud-est de la France, *Gacha-Empega*, petit groupe qui chante souvent à trois voix a cappella. Grâce à cette collaboration, le public français a eu plusieurs occasions d'entendre le groupe *El Hillal* en 2004, à Aix-en-Provence et à Marseille notamment. Un film, *Gacha-Empega/El Hillal*, tourné à Beni Abbès, montre des extraits de concerts et des interviews dans lesquels on « met l'accent sur le mélange et l'harmonie des musiques traditionnelles algériennes et occitanes ». Avec cette expérience, « *Le Maghreb et la Provence s'unissent dans une rencontre musicale où sonnent les richesses de la Méditerranée. Il ne s'agit pas d'une fusion factice à la mode, mais plutôt d'une écoute profonde et attentive de langages séculaires menée par des musiciens soucieux de tradition comme de modernité* »⁸.

Dans le prolongement de cette démarche, Nuits métis a aussi noué des relations en Guinée où s'est créée en mai 2003 l'association Wakili-Guinée, qui regroupe trois associations artistiques et culturelles guinéennes dont l'objectif est de « *favoriser la transmission du savoir-faire des différentes structures, dans le cadre d'ateliers de formation et d'initiation, de pratiques artistiques et culturelles (...)* » et « *promouvoir les différentes formes de l'art traditionnel et contemporain guinéen [et de] développer la création, les échanges et la diffusion entre artistes guinéens et étrangers.* »⁹

Un parcours semé d'embûches...

Un certain nombre d'indicateurs nous donnent donc de sérieuses raisons d'espérer. Il convient cependant de se défier d'écueils redoutables, dont quelques-uns ont déjà été signalés dans le cadre de ce Colloque.

Dans une communication présentée en 2004 à Brazzaville, Paul Dagri¹⁰ rappelle qu'on a vu se développer en Afrique, pendant la période coloniale et principalement en milieu urbain, une certaine tendance à « *apprécier les ensembles musicaux par rapport à la place que ceux-ci accordent aux instruments européens, latino-américains, caribbéens et par rapport à l'autorité que l'harmonie et l'orchestration occidentales exercent sur les mélodies africaines* ».¹¹ Il insiste en écrivant : « *plus les idiomes musicaux africains sont fortement marqués par les traditions musicales non africaines, plus cette musique dite africaine est considérée comme moderne* »¹². Il note enfin « *qu'avec l'économie de marché, les musiciens ciblent un public de plus en plus large* » pour dénoncer « *la montée, en Afrique, du phénomène du star system.* »

On peut ne rien ajouter à ces observations particulièrement pertinentes, sauf à signaler que le phénomène du star system est largement exploité par des affairistes peu scrupuleux et avides de profits : il ne sera pas facile de faire prévaloir une prise en compte maîtrisée des exigences du show-business.

Par ailleurs, le mirage des décibels à n'importe quel prix, qui fascine irrésistiblement une grande partie des jeunes auditoires, est un autre danger. Il induit dans les goûts du public des déviances a priori inconciliables avec la tradition toute en délicatesse de la poésie touarègue.

⁸ On rejoint là le projet de « promotion par le tourisme de découverte » avancée par le représentant de l'Unesco, Hervé Barré, au cours de son intervention liminaire à l'ouverture du Colloque.

⁹ Les citations sont empruntées aux sites internet faisant référence aux associations « Hillal » et « Nuits métis », notamment au site <http://nuits-metis.org>.

¹⁰ Paul Dagri est professeur de musicologie à l'Institut national supérieur des Arts et de l'Action culturelle (Insaac) d'Abidjan.

¹¹ Dagri (Paul), « Musiques traditionnelles et modernes : des concepts et de la problématique du développement des musiques africaines à l'ère de la globalisation », communication présentée en août 2003 à Brazzaville, au symposium organisé dans le cadre de la quatrième édition du Festival panafricain de Musique (Fespam) sur le thème « Itinéraires et convergences des Musiques traditionnelles et modernes d'Afrique » les Actes de ce symposium devraient être publiés aux éditions de L'Harmattan dans le courant de l'année 2005.

¹² Ces réflexions sont à rapprocher des propositions, avancées par Mahaman Garba au cours de ce Colloque, de « typologie des musiques néo-traditionnelles » et de « bilan sans concessions » du nécessaire processus évolutif.

Sans doute sera-t-il un jour nécessaire d'amplifier la sonorité de l'imzad, d'imaginer en quelque sorte un « imzad électrique », comme il a été dit à un moment de ce Colloque. Il faudra le faire avec énormément de soin pour respecter le timbre de cet instrument, ne pas dénaturer son caractère foncièrement discret, et le choix des équipements posera de sérieux problèmes.¹³

Dans le même ordre d'idées, il faut insister sur la nécessité de rendre accessible la poésie des airs d'imzad aux publics les plus divers. Cela suppose, bien entendu, un important et difficile travail de traduction. Mais surtout cela exige la formation de présentateurs compétents, imprégnés de culture touarègue, et capables d'en faire apprécier la subtilité à des auditoires peu préparés.

Il serait bien peu réaliste de proposer, de but en blanc, à des spectateurs habitués à l'ambiance bruyante du show des vedettes internationales, d'entrer en contact sans transition avec « une société de chevalerie, de courtoisie où la musique et l'importance des sentiments décrivent une civilisation de raffinement »¹⁴.

... mais une conclusion optimiste

La vigilance s'impose donc à tous les niveaux. Mais s'il faut être conscients des difficultés et des risques, il ne faut pas les surévaluer : des stratégies sont déjà en place, qu'il faut exploiter ou développer.

Un public toujours plus nombreux exprime ses attentes vis-à-vis des musiques d'Afrique, et singulièrement du Sahara. Des actions de partenariat entre artistes de cultures différentes existent, et méritent d'être encouragées ou imitées. Dans cette perspective, Paul Dagri, déjà cité, préconise « la création de réseaux africains pour la distribution des musiques et la circulation des musiciens africains, la création d'organes de presse écrite spécialisés dans la promotion des musiques, des musiciens africains et de leurs œuvres (...) ».

Les festivals se multiplient. Dans le monde entier, ils accueillent de plus en plus volontiers les productions des artistes africains. En Afrique, plusieurs se sont déjà spécialisés dans les musiques du désert.

Des studios d'enregistrement pourvus d'équipements de qualité sont déjà implantés jusqu'au cœur du Sahara : leur essor mérite d'être favorisé.

La production musicale ne peut que tirer profit de ce contexte favorable. Grâce à la pugnacité de l'association *Sauver l'imzad* et de sa présidente, la créativité des artistes de l'imzad¹⁵ est désormais libérée et même stimulée. Elle prendra appui sur une formation complète et diversifiée. Elle peut et doit, donc, s'épanouir librement.

La réponse à nos interrogations est sans doute inscrite en filigrane dans les conclusions de ce Colloque. Mais déjà le fait qu'il ait pu se tenir à Tamanrasset, tout près des lieux où vécut la reine Tin Hinan, constitue un symbole fort.

Nous avons évoqué, au début de cet exposé, une hypothèse selon laquelle le langage musical de l'imzad aurait pu arriver au Sahara venant du nord avec les chars des Garamantes. C'était sans doute une éventualité séduisante.

Mais pourquoi n'envisagerions-nous pas, au terme de cette réflexion, la possibilité d'un cheminement inverse ? Qui peut, aujourd'hui, reconstituer avec certitude les itinéraires quel

¹³ De ce point de vue, les travaux de Fethi Salah sur l'apprentissage de l'écoute et l'acoustique des lieux d'écoute seront d'une aide précieuse.

¹⁴ Article de Malika Hachid in : http://amazighworld.net/studies/articles/touareg_histoire.php.

¹⁵ De même que celle des artistes du tinc. de la tazengheriht, et plus généralement de tous les genres musicaux de l'Âhaggar, comme l'a judicieusement fait remarquer Faiza Arkam dans sa communication.

empruntés voilà plus de vingt siècles par les éléments immatériels des patrimoines culturels méditerranéen et saharien ? Qui peut dire dans quel sens se produisirent les migrations ou les échanges ? Ce n'est assurément pas aux seuls musicologues qu'il appartient de répondre à ces interrogations...

Nous avons en revanche la certitude que, de génération en génération, musiciennes et poétesses ont relayé un message très ancien. Désormais, ce sont les lauréates de la promotion Dassine qui en sont, avec leurs professeurs, dépositaires.

Mais, à l'aube du XXI^e siècle, c'est à nous tous qu'il appartient de donner à ce message, par tous les moyens, l'audience qu'il mérite.

TAMANRASSET - 2 avril 2005

BRÈVE BIBLIOGRAPHIE

- BALOUT, Lionel et SAUTIN, Aimé - 1958 : « Le jeu de l'imzad ». *Annales de l'Institut d'études orientales d'Alger*, vol. 16, p. 207-219.
- LHOTE, Henri - 1952 : « La documentation sonore établie chez les Touareg du Hoggar par la mission Henri Lhote en 1948 », *Cahiers Charles de Foucauld*, 7^{ème} série, vol. 27, p. 114-138.
- AUGIER, Pierre 1968 : « Quelques observations sur les échelles musicales des Touareg de l'Ahaggar ». *Libyca*, t. 16, p. 163-170.
- 1972 : « Ethnomusicologie saharienne : les documents sonores recueillis récemment en Ahaggar et au Gourara ». *Libyca*, t. 20, p. 291-311.
- 1972 : « Répertoire des musiques sahariennes », *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, t. 11, p. 171-177.
- 1975 : « La musique populaire au Sahara algérien » in : *Culture et société au Maghreb*. Paris : CNRS, p. 169-179. (Centre de recherches et d'études sur les sociétés méditerranéennes).
- BOREL, François 1984 : « Ethnomusicologie chez les Touareg du Niger ». *Recherche, pédagogie et culture*, vol. 65/66, p. 71-75.
- 1986 : « La vièle, le tambour et les génies du mal », in : J. Hainard et R. Kaehr (éds.) *Le mal et la douleur*. Neuchâtel : MEN, p. 199-205.
- 1987 : « Une tradition orale de classe chez les Touareg du Niger », in : SCHLECHTEN Marguerite (éd.), *Oralité : à propos du passage de l'oral à l'écrit / Beiträge zur Problematik im Umgang mit mündlichen Ueberlieferungen*, p. 77-99. Berne : Société suisse d'ethnologie. (Ethnologica Helvetica 11).
- 1989 : « Une vièle éphémère : l'anzad touareg du Niger ». *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève), t. 2, p. 101-124 (Dossier « Instrumental »).
- BRANDES, Edda 1989 : *Die imzad-Musik der kel-Ahaggar-Frauen in Süd-Algerien*. Herausgegeben von R.M. Brandl. Göttingen : Edition Re. 239 p. (Orbis Musicarum vol.4).
- CARD, Caroline 1979 : « Anzad music in Niger : the emergence of a national style » Conference presented at the 24th annual meeting of the Society for Ethnomusicology at Montreal, Oct. 13th, 1979.
- CARD WENDT, Caroline 1994 : « Regional style in Tuareg Anzad music », in : Ellen C. Leichtman (ed.),

To the Four Corners. A Festschrift in Honor of Rose Brandel. Warren (MI) : Harmonie Park Press, p. 81-106.

DJE DJE, Jacqueline Cogdell 1980 : *Distribution of the one-string fiddle in Est Africa.* Los Angeles : University of California - 43 p.

HACHID, Malika 2000 : *Les Premiers Berbères : entre Méditerranée, Tassili et Nil.* Aix-en-Provence : Éditions Édisud - 316 p.

OULD-BRAHAM, Ouahmi 1987 : « Phonogrammes touareg déposés à la Phonothèque Nationale (Paris) ». *Etudes et Documents berbères*, vol. 3, p. 103-121 (Archives sonores).

ROUANET, Jules 1922 : « La musique chez les Touareg ». *Encyclopédie Lavignac*, vol. 5, p. 2893-2894. (Chapitre « La musique arabe dans le Maghreb »).

Vient de paraître :

Actes du Symposium « Itinéraires et convergences des Musiques traditionnelles et modernes d'Afrique » - 4^{ème} Festival panafricain de Musique, Brazzaville, août 2003 - Paris, Éditions de L'Harmattan - 2005.

ANNEXE

Festivals et manifestations annoncés en Afrique pour l'année 2005

| Date | Intitulé | Pays | Ville | Thèmes ou artistes |
|------------------------------|---|---------------|------------------------|--|
| du 17 au 9 jan. | 5 ^{ème} festival au désert | Mali | Essakane Tombouktou | Musiques, arts, artisanat des touareg et du reste du Mali |
| du 4 au 6 fév. | 1 ^{er} Festival sur le Niger | Mali | Ségou | Salif Keita/Ali Farka Touri /troupe Sologon, etc... |
| Du 10 au 13 | Festival de Musique Swahili | | Zanziba | Musique / Danse / Théâtre... |
| Du 26 fév. au 5 mars | Festival panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou | Burkina Faso | Ouagadougou | « FESPACO » |
| Du 5 au 12 mars | 7 ^{ème} Marché des Arts et du Spectacle africains | Cote d'Ivoire | Abidjan | <i>Reporté à une date ultérieure</i> |
| 12 et 13 mars | 1 ^{er} Festival « Africa live » | Sénégal | Dakar | « Reculer le paludisme » (participation de nombreux musiciens et artistes) |
| Du 21 au 27 mars | 4 ^{ème} Festival du rap africain | Guinée | Conakry/N'Zérékore | « Le rap aussi » |
| Du 25 avr. au 8 mai | 5 ^{ème} Festival « Banlieue- Rythme » | Sénégal | Dakar | Musiciens du Burkina-Faso, du Gabon, de Madagascar, du Mali |
| Du 29 avr. au 7 mai | 13 ^{ème} Festival international « Jazz à Ouaga » | Burkina Faso | Ouagadougou | Jazz |
| Du 1 ^{er} au 4 juin | 2 ^{ème} édition du « Dakar Gorée Jazz Festival » | Sénégal | Dakar et Gorée | Jazz |
| Du 9 au 16 juillet | 5 ^{ème} Festival panafricain de | Congo | Brazzaville | Musique (FESPAM) dans les Amériques et les Caraïbes |

Biographie

M. Rachid KORAICHI

Né en 1947 à Aïn Beïda, il a initié ses études à l'école des beaux arts d'Alger (1967-1971), puis à l'école des arts décoratifs de Paris (1971-1975), à l'institut d'urbanisme de Paris (1973-1975), à l'école des beaux arts de Paris ((1975-1977). Il expose régulièrement depuis 1970 dans divers musées, fondations et lieux à travers le monde. Il s'intéresse surtout à l'inspiration de l'art dans l'architecture par la réalisation de fresque, il est l'auteur de plusieurs publications. Beaucoup de ses travaux ont été acquis par des collectionneurs privés, des institutions et des musées.

Communication "orale, rédigée de l'enregistrement vidéo du colloque"

Je suis heureux aujourd'hui que cette rencontre ait lieu à Tamanrasset, pour dire que l'Algérie a la chance d'être à la fois un pays maghrébin, méditerranéen et lié également à l'orient, nous avons la chance d'être sur ce continent et d'apprendre sur ceux qui sont au sud de notre pays.

C'est à partir d'une ligne médiane qui part de l'océan jusqu'au Tchad que nous avons essayé de voir quelles sont les architectures qui relient les parties du Sahara.

Moi personnellement, je suis plasticien, et j'ai une formation d'urbaniste, pour cela je voulais absolument m'associer à ce projet de construction de « Dar El Imzad ».

L'imzad est fabriqué et joué par des femmes, pour cette raison je tenais absolument à associer une femme à ce travail, pour cette raison, j'ai demandé à M^{me} Odile Burnot, expérimentée dans les constructions traditionnelles dans le désert, d'ailleurs elle vient d'achever une maison à Taghoudent dans le Sahara marocain .

Je pense aussi, et cela par rapport à l'architecture, qu'il serait intéressant de voir les dessins qui ont été réalisés par certains de nos symboles. Je pense aux plans de la Smala de l'Emir Abdelkader, et également aux dessins « Les Tawassines » qui ont été fait par Halladj il y'a plus de onze siècles. Il s'agit d'inscriptions liées à la fois à la terre et au ciel.

Ici, sur les lieux de cette rencontre, nous avons la chance d'être à la fois sur l'immensité du désert et en même temps sous l'immensité du ciel, où je crois que tout le monde a pu contempler cette cartographie d'un ciel aussi somptueux. On ne peut faire de projet d'architecture sans relier ces deux éléments.

J'ai visité hier avec Odile Burnot et M^{me} Sellal, le terrain prévu pour le projet « Dar El-Imzad ». Ce terrain à cinq kilomètres du centre ville, sur la route de l'Assekrem. Il est d'une forme légèrement inclinée mitoyen à l'antenne de la radio locale. Dans ce terrain, une très belle roche en forme de météorite accrochée au sol, nous donne l'impression d'unealebasse d'imzad inversée.

Je ne crois pas que cela soit un fruit du hasard, car sur le plan architectural et sur le traitement esthétique de cet objet, les femmes pourront s'asseoir et jouer la calebasse à l'envers de l'autre côté.

Nous avons pensé dès le départ Odile et moi que cette maison soit œcuménique, basée sur la symbolique du chiffre sept pour plusieurs raisons :

- d'abord dans la tradition musulmane, l'acte d'entrée en islam c'est la « *Chahâada* »,

Elle se compose de sept mots « *Lha Illah Ila Allah Mohamed rassul Ellah* » (il n'y'a de Dieu qu'Allah et Mohamed son prophète) ;

- sur le plan géographique, ce pays est entouré de sept frontières : la Tunisie, la Libye, le Niger, le Mali, la Mauritanie, le Sahara occidental et le Maroc ;
- dans le Coran, il est cité sept terres et sept cieux ;
- à la Mecque on fait sept tours autour de la Kaaba, et on jette sept pierres au diable ;
- dans la culture chrétienne, il existe les sept péchés capitaux ;
- les sept merveilles du monde ;
- les sept jours de la semaine ;
- dans le Judaïsme, les sept piliers du roi Salomon, les sept rois de Salomé etc...

Cette symbolique du chiffre sept on la retrouve également dans le bouddhisme, dans le Rahmanisme etc...

Il faut que cette maison soit la maison du monde. Elle doit être ouverte aux artistes, aux créateurs, aux chercheurs et aux visiteurs qui viendront découvrir cette maison.

Ce projet est important pour nous tous au même titre que les matériaux et paysages qui entourent cette ville. Cette maison doit être ouverte au ciel, car la beauté de ce ciel de Tamanrasset est essentielle pour ce qui y travaillent ou qui y vivent.

Au début du projet, nous avons tout développé sur la base du carré. Le carré est aussi la base de la Kaaba et des pyramides égyptiennes, Incas, Mayas etc...

Le discours d'ouverture de Mme Sellal nous a interpellé sur de nouvelles choses qu'au départ nous n'avions pas prévues et qu'il faudra rajouter dans la conception de "Dar El-Imzad".

Cette intervention portait également sur la réservation d'espace pour l'élevage des chevaux afin d'avoir du crins nécessaire à la fabrication des cordes d'imzad.

En effet « Dar El-Imzad » pourrait développer une économie qui servira à la fois à la fabrication d'imzad et à d'autres objets en relation avec les us et coutumes de la région.

Intervention de M^{me} Sellal : « chaque projet doit s'inscrire dans un contexte bien précis, c'est pour cela que la réalisation de "Dar El-Imzad" est nécessaire, non seulement pour l'épanouissement culturel local, régional, national et même international, d'ailleurs, j'ai demandé à monsieur Koreichi d'augmenter la capacité d'accueil des artistes du monde avec dans certaines chambres un petit atelier. Cette édifice doit-être une maison internationale, pas celle de l'imzad uniquement, mais aussi elle sera la maison de la sculpture, de la peinture et de toutes formes d'arts exprimées par les artistes du monde.

Sur les plans, on prévoit un espace où chaque artisan sera accueilli, nourri et logé. La seule compensation que l'association attend de ces artistes est la formation des jeunes, vecteur de pérennisation, de sauvegarde et de préservation de toutes les cultures».

Monsieur Koreichi aborde dans le même sens et déclare : « le nombre de chambres de résidence initiale était de sept, nous l'avons apporté à vingt et une. L'espace bâti seul est de 5.000 m², sur les 10.000 m² du terrain».

Intervention de madame Odile Burno : « Déjà, il faudra construire un mur tout autour du terrain, pour matérialiser le lieu et de savoir que nous sommes dans un espace défini. Ce mur doit être l'enseigne et l'image de la future maison.

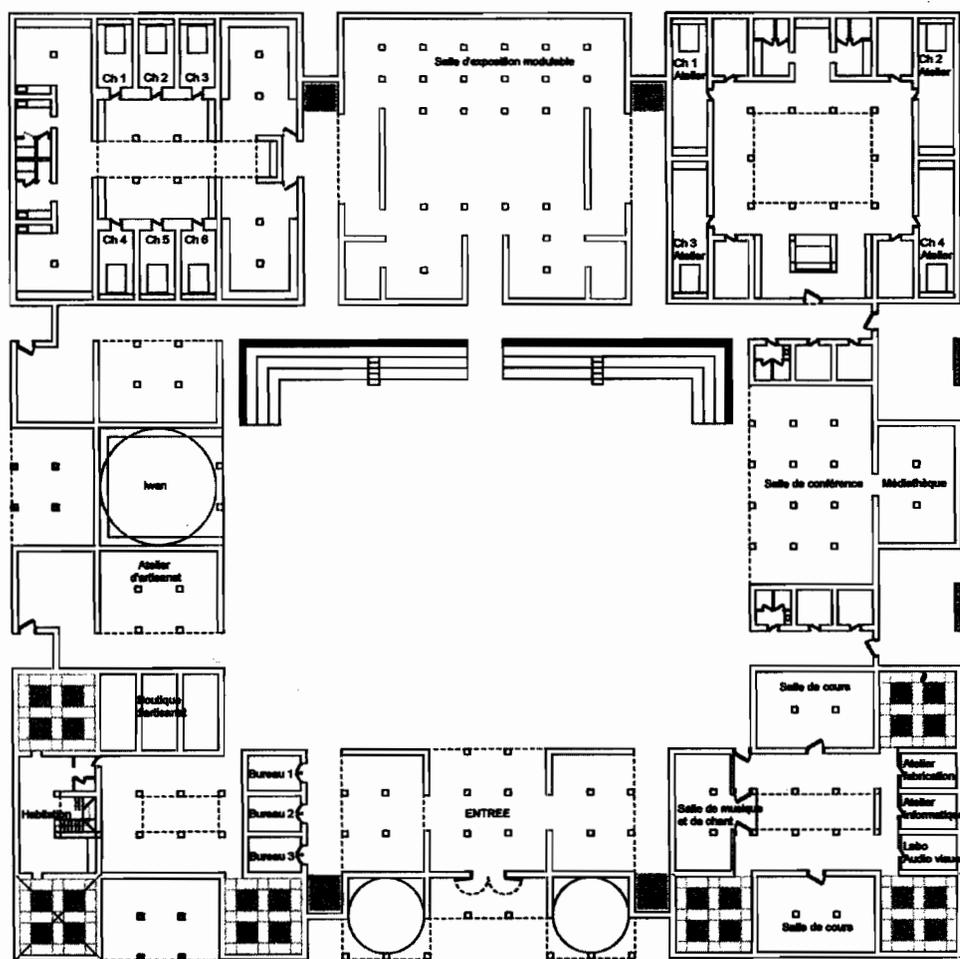
Dans le projet, il y avait l'idée de faire un mur qui pouvait permettre soit de multiples entrées, soit des espaces d'activités qui viennent s'y logés autour du projet.

Le programme qui nous a été donné présente une entrée marquée par des espaces d'accueil, puis la zone de l'école avec trois salles de cours et d'ateliers. Toute cette zone se trouve dans un espace collé au mur avec des petits jardins qui permettent d'avoir une extension de chacune des

activités. Il y a aussi une loge pour le gardien, et une surface qui abrite des boutiques d'artisans, et un autre espace pour les concerts "Iwan" ; c'est une salle plus ouverte où les musiciens pourraient faire résonner leurs musiques sous une coupole. En face, un lieu qui peut servir d'espace d'information. Il est question aussi d'avoir une salle de conférence, une médiathèque et un autre espace de rencontre et de concert (cf. plan).

Le programme prévoyait aussi six chambres et quatre ateliers d'artistes, aujourd'hui, c'est vingt et une (21) chambres ; bien sûr, c'est un module qui peut être doublé. Le principe est d'être toujours organisé autour d'une cour avec des chambres et des espaces communs. Il faudra également organiser tout ce qui a trait à l'utilisation de l'eau vers l'extérieur afin de ne pas avoir de problèmes d'humidité dans le bâtiment.

Il est évident qu'il est très difficile de construire un projet en une seule fois, il faut également prévoir des zones plus fraîches sous le sol qui préservent les matériaux entreposés dans un endroit plus frais dans les périodes de chaleur.



1 5 10
 DAR EL BIZAD - TAMANRASSET - 30 Mars 2005
 Esquisses
 Rachid KORAICHI & Oella BURROD

Aujourd'hui, c'est juste une esquisse, qu'il faudra remodeler en fonction du site qui est montagneux avec une très belle colline sur laquelle des concerts peuvent être donnés en plein air.

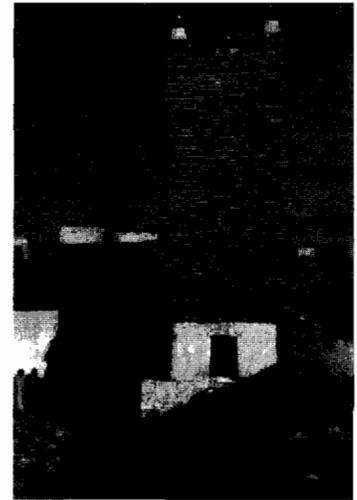
Plusieurs bâtiments d'une superficie de 21 x 21m, celle de la cour est de 40 x 35m et l'épaisseur du mur est de 42 jusqu'à 72 cm en fonction des briques et qui permet de les retracer comme un alphabet, et là M. Garba avait parlé d'un Syllaber, il me semble que nous aussi on va essayer de repartir sur quelque chose qui soit complètement lié à l'écriture Tifinagh de façon à ce qu'on peut reprendre une mosaïque sous forme de trame qu'on retrouve sur le sol et sur les murs ».

Monsieur Koreichi reprend pour dire : « nous avons prévu deux salles souterraines avec des structures plus fortes en béton pour que les femmes puissent s'abriter contre la chaleur des étés et pour que les instruments soient entreposés dans des magasins qui offrent les meilleurs conditions de préservation des instruments d'imzad, qui sont fabriqués à base de peaux et de calebasse sensibles à la chaleur qui provoque l'éclatement des peaux.

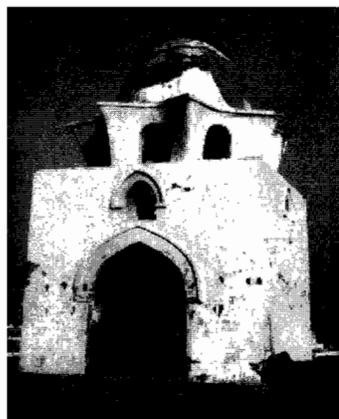
On doit faire aussi des cheminées d'aspiration de l'air extérieur pour qu'il puisse traverser l'ensemble de la maison et passer dans les caves et remonter pour rafraîchir l'espace.

Comme toutes les villes d'Algérie, l'architecture de Tamanrasset souffre comme partout dans les villes du nord d'une urbanisation chaotique où le béton, le parpaing et le béton armé qui constituent un drame d'esthétique et d'architecture qu'on ne retrouve pas chez nos voisins.

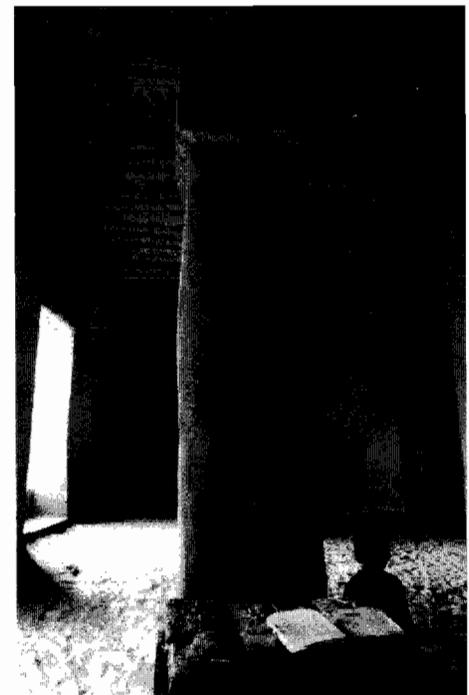
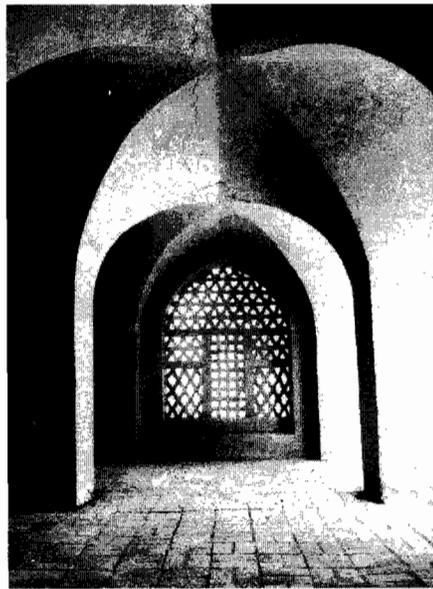
Nous avons ramené cette image de la Mauritanie, dans une ville connue pour ces grandes bibliothèques où la pierre travaillée est semblable à celle de la région de Tamanrasset.



Les deux postes d'entrées auront une coupole de chaque côté ce qui va permettre de ventiler l'espace d'entrée.



Par ailleurs, nous allons prendre les matériaux locaux. Les sols vont être revêtus de grandes briques de terre cuite. Cela permettra de terrer le câblage et d'éviter d'avoir des fils apparents.



Les piliers seront des troncs de palmiers reliés les uns aux autres par des tressages de palmes et recouverts de chaux.

Je souhaite que ce projet soit une référence et un modèle architectural qui sera un exemple pour les prochaines constructions en Algérie.

Biographie

Dr Hamid CERBAH

Né le 30/03/1963 à Irdjen, Tizi-Ouzou, après des études primaires, secondaires et supérieures, obtention du diplôme de docteur en médecine en 1988 à l'INESM d'Alger.

A effectué plusieurs formations spécialisées en santé publique notamment les programmes nationaux de préventions.

A occupé plusieurs postes au niveau de la wilaya de Boumerdes et à Tamanrasset toujours dans le domaine de la prévention. Le métier de médecin dans le Hoggar m'a permis de mieux appréhender la culture millénaire, les traditions, l'immensité de la région, la simplicité, la sagesse de la population targuie.

Communication

L'urbanisation de la ville de Tamanrasset et son caractère cosmopolite sont des facteurs d'introduction du VIH au sein de la population autochtone.

I- Caractéristiques de la wilaya de Tamanrasset.

- **géographiques** : la wilaya de Tamanrasset représente le quart de l'Algérie en superficie, avec une large partie constituée du Hoggar (massif rocheux au sud) et le Tidikelt (au nord de la wilaya, complètement désertique).

Située à l'extrême sud-est, Tamanrasset est séparée par une bande frontalière de 1200 Km avec le Mali et le Niger : cette position la met en situation de risque de propagation à large échelle de l'épidémie du Sida.

- **démographiques** : la population de Tamanrasset est de 160.000 habitants environ, avec des caractéristiques bien particulières, à savoir la sédentarité au niveau des principales agglomérations, notamment la ville de Tamanrasset, et une population nomade autochtone (les Touareg) importante tout autour de ces villes. Ces nomades sont en perpétuel déplacement avec leur cheptel à la recherche de pâturages adéquats.

Tamanrasset est caractérisée par un important mouvement de population : les 48 wilayas du pays y sont représentés, et mouvements trans-frontaliers en particuliers l'immigration clandestine avec ses corollaires (trafic de drogue, d'alcool, de tabac et prostitution clandestine) qui sont à l'origine de l'introduction de l'infection à VIH-Sida à Tamanrasset et la mise en danger de ses populations fragiles et vulnérables.

- **socioculturelles** : la population autochtone de l'Ahhagar est une population millénaire avec des traditions et coutumes, héritage d'un passé lointain, patrimoine de toute l'humanité. Une des caractéristiques des populations targuies est le rassemblement humain où les hommes et les femmes sont amenés à parcourir des centaines de kilomètres le plus souvent à dos de chameau pour assister à un mariage, une fête religieuse, une fête commerciale et parfois l'Ahal.

II- L'Ahal (« réunion, conversation, entretien »)

C'est vers 16 ans que jeunes filles et jeunes garçons ont accès à la société des adultes et qu'ils commencent à participer à l'Ahal.

Ces réunions musicales et littéraires se font à proximité des campements, en dehors de la vue des personnes âgées et des personnes respectable de la tribu.

Avant le repas du soir que l'on prend très tard, les jeunes s'assoient en rond, chacun prenant place suivant son ordre d'arrivée, avec alternance des hommes et des femmes.

Une fois que tout le monde est réuni, élection d'un président et d'une présidente de séance dont le rôle est de respecter les coutumes de l'ahal. Parfois il n'est élu qu'une présidente, mais jamais un président seul.

Jeunes gens et jeunes filles d'un même campement et de campements voisins assistent à l'ahal et parfois des jeunes parcourent des centaines de kilomètres à dos de chameau pour y assister.

Une des jeunes filles commence alors à jouer de l'imzad.

Ce type de regroupement des jeunes mérite d'être étudié par des enquêtes comportementales afin de déceler des comportements à risque de transmission de l'infection à VIH en vue d'asseoir une stratégie préventive appropriée.

Si ce comportement est protecteur faudrait-il le promouvoir et l'intégrer dans l'éducation des jeunes.

III- Situation épidémiologique de l'infection à VIH-sida

- **dans le monde** : selon l'ONUSIDA (*Rapport ONUSIDA 2004 sur l'épidémie mondiale de SIDA*) le nombre des adultes et des enfants vivant avec le VIH est de 38 millions de personnes (35-42).

- **Afrique subsaharienne** : 25 millions (23,1 27,9)

- **Afrique du Nord et Moyen-Orient** : 480.000 (200.000 - 1.400.000)

L'ahhagar, berceau de l'humanité, par sa position géostratégique se trouve au carrefour des régions les plus atteintes par l'infection à VIH dans le monde et devient ainsi fragile, vulnérable et exposé à une diffusion large au sein de ces populations.

Les recommandations de l'OMS concernant la lutte contre le VIH-SIDA, préconisent de s'intéresser aux aspects culturel, social et démographique des populations pour adapter des plans de réponse à l'infection au VIH.

Dans ce cadre, la population targuie, présentant une spécificité culturelle, pourrait constituer un modèle de société traditionnelle dont l'étude comportementale constituerait un substrat à une politique de prévention du VIH-SIDA.

Ce rôle pourrait être celui de l'école de l'Imzad.

IV- L'école de l'imzad

L'école de l'Imzad, dans cette nouvelle approche de prévention (approche socioculturelle) pourrait répondre à cet objectif par :

- l'Imzad comme instrument qui véhicule une culture
- l'école comme lieu de rassemblement des jeunes.

Objectif n° 1 : Réduire les risques de transmission du VIH des jeunes en situation de vulnérabilité.

Stratégie d'action :

- Action de prévention et de promotion du dépistage volontaire
- Sensibilisation au changement de comportement
- Former les intervenants pour la prévention du sida
- Concevoir et diffuser des brochures de vulgarisation en langues d'origine : tfinagh, tamahakt, tamahakt.

Objectif n°2 : Renforcer les actions de proximité

Stratégie d'action :

- Former les médiateurs associatifs dans les actions de proximité et à l'utilisation des messages de prévention
- Former les pairs parmi les étudiants de l'école

Objectif n°3 : Adapter les actions de prévention au contexte socioculturel

Stratégies d'actions :

- Réalisation d'études comportementales et sociétal
- Création de cellules d'écoutes.

V- Conclusion

Tamanrasset, principale ville frontalière a connu ces dernières années un développement important, le flux et reflux des populations, l'immigration clandestine, l'apparition de groupes de population vulnérables à l'infection VIH, font craindre la propagation à large échelle du sida.

L'école de l'imzad avec son programme et objectifs contribuerait à circonscrire ce problème en apportant la nouvelle approche de lutte contre le SIDA, qui est le retour à notre culture millénaire.

RECOMMENDATIONS

L'ensemble des participants au colloque international d'imzad organisé du 31 mars au 3 avril 2005 à Tamanrasset par l'Association « Sauver l'imzad » sous le patronage du Ministère de la Culture avec le soutien de l'UNESCO et la collaboration de la Fondation Heinrich Barth, remercient les autorités locales de la wilaya de Tamanrasset, de Tagmart et d'Abalessa, ainsi que l'ensemble des agences de voyages et les sponsors (cf annexes) qui ont supporté, soutenu et facilité l'organisation de ce colloque sur l'imzad.

De cette rencontre internationale il a été recommandé de :

- 1.** Classer l'imzad comme patrimoine culturel mondial de l'humanité,
- 2.** Soutenir l'association « sauver l'imzad » pour devenir fondation,
- 3.** Inscrire les artistes au répertoire des droits d'auteurs et droits voisins,
- 4.** Construire la maison internationale des artistes « Dar el imzad » pour enseigner, préserver et diffuser la culture de cet art ancestral,
- 5.** Encourager les recherches en ethnomusicologique, historique, archéologique...
- 6.** Sensibiliser les jeunes en modernisant le répertoire tant sur le plan poétique que musical,
- 7.** Reconnaître le rôle des artistes et la création artistique de l'ensemble des cultures locales,
- 8.** Faire appel aux soutiens financiers et encourager tous les partenariats pour la préservation de l'imzad,
- 9.** Amplifier la mobilisation au niveau national et international en organisant des manifestations visant la préservation et le développement de l'imzad,
- 10.** Féliciter les organisateurs de ce colloque en les encourageant à renouveler ce genre de manifestation culturelle.





L'Association "Sauver l'Imzad" et l'ensemble des élèves de Tamanrasset remercient :

- le Ministère de la Culture
- le Ministère de la Formation professionnelle
- le Ministère de la Solidarité nationale
- l'UNESCO
- ainsi que tous nos aimables sponsors qui ont soutenu cette œuvre de sauvegarde de ce patrimoine culturel.
 - Sonatrach
 - Air Algérie
 - Aigle Azur
 - Total Algérie
 - Naftal
 - Office National des Droits d'Auteurs
 - Entreprise Portuaire de Bejaïa
 - ETRHB
 - Fondation Heinrich Barth Stiftung
 - Hamoud Boualem
 - EGT Tamanrasset
 - Compagnie Algérienne d'Assurances et de Réassurances
 - Centre National des Technologies de Consulting
 - Tonic Emballage
 - Media Marketing
 - SpA Houria Ikram Industries
 - SpA Taures Transp Carbur
 - Sarl Line Court
 - Sarl EGETRA

Et, bien sûr, tous ceux qui ont participé à la réalisation de ce colloque international.