

Zeitschrift: Ethnologica Helvetica
Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft
Band: 11 (1987)

Artikel: Une tradition oral de classe chez les Touaregs du Niger
Autor: Borel, François
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1007677>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Une tradition orale de classe chez les Touaregs du Niger

C'est au cours d'enquêtes ethnomusicologiques chez les Touaregs du Niger (1973–1983) que j'ai recueilli un certain nombre de chants appartenant à des catégories de musique déterminées: la musique vocale des hommes, chantée *a capella* en soliste ou en duo, accompagnée ou non de la vièle monocorde *anzad* (toujours jouée par une femme); la musique vocale des femmes, avec chœur responsoriel et tambour-sur-mortier *tendey* (toujours frappé par une femme) ou celle, non accompagnée d'instruments, de la danse ou des chants de louanges religieux. Deux zones bien distinctes du point de vue touareg, mais aux frontières géographiques assez floues ont été prises en considération: la zone des Iullemmeden de l'est, comprise schématiquement entre Tahoua et In Aggar, et la zone des kel Fadey: un rayon de 100 km autour d'Ingal¹.

En étudiant ces textes de chants, du moins ceux qui ont fait l'objet d'une traduction², il s'est avéré indispensable de les classer selon leur genre, leur forme, le style de l'exécutant et surtout la catégorie sociale traditionnelle à laquelle ce dernier appartient³ et les circonstances dans lesquelles se déroule l'événement.

1 Les kel tamajaq (= «ceux de la tamajaq») étudiés ici sont des sociétés de pasteurs purement nomades, à la différence de ceux du massif de l'Aïr, la plupart semi-nomades, et des kel Gress, sédentarisés dans la zone haoussa du sud du Niger. Les Iullemmeden de l'est (*Iullemmeden kəl dənnədʒ* ou *tegaregare* = «ceux du milieu») forment une importante confédération dont la chefferie (*əttəbbəl*) est détenue par le groupe des kel Nan, proche de Tchin Tabaraden. Les kel Fadey constituent un petit ensemble politique nomadisant aux alentours d'Ingal. Bien que faisant partie des Touaregs de l'Aïr, il s'en sont toujours démarqués par une indépendance farouche et par de nombreuses alliances avec les Iullemmeden au cours de leur histoire mouvementée.

2 Les textes de chants en tamajaq, plus précisément en dialecte *taullemmet* de l'est (dialecte des Iullemmeden de l'est) et en *taert* (dialecte de l'Aïr), ont été traduits par Altinine ag Arias, du CELHTO de Niamey et par Abdurahmane ag Akhmuđu, de la tribu maraboutique des kel Eghlal à Ekizman (est d'Abalak).

3 La société touarègue traditionnelle se structure très schématiquement ainsi:

- suzerains: *imajeghen*, sg. *amajegh* (= «guerriers», «nobles»);
- maraboutiques: *ineslemen*, sg. *aneslem* («religieux», «lettres»);
- tributaires libres: *imghad*, sg. *amghid* (= «vassaux»);
- artisans: *enaden*, sg. *enad* (= «forgerons»);
- captifs: *iklan*, sg. *akli* (= «serviteurs», «esclaves»).

Cet article a pour but d'esquisser ces quelques approches typologiques sur la base de trois exemples représentatifs: chant épique, chant d'amour, chant de louanges, faisant partie des catégories avec *anzad*, en solo et avec *tendey*, tels qu'ils sont pratiqués dans les deux régions envisagées par les membres des diverses strates de la société touarègue.

Les poèmes épiques

Les poèmes épiques constituent l'ossature de l'histoire orale de la société touarègue. Les chroniques guerrières y prédominent, mais elles sont fréquemment noyées dans un flot de digressions métaphoriques sur l'inaccessible amour d'une bien-aimée, sur la vie des campements, des chameaux et du bétail. La créativité personnelle du récitant ou du chanteur n'intervient que rarement. Il lui est toutefois permis de mêler des poèmes, d'intercaler des vers empruntés à d'autres auteurs. Il lui faut cependant respecter soigneusement la métrique, la rime et la scansion qui confirmeront l'origine guerrière («noble») du poème chanté, et citer au moins un des vers du poème original.

Alors qu'un grand nombre de ces poèmes hérités de la tradition guerrière des Iullemmeden kel Denneg ont été recueillis par Bernus (1970), Alojaly (1975), Khamidoun (1976) et surtout Nicolas (1944), afin d'écrire l'histoire des kel Denneg, il n'existe pratiquement pas jusqu'ici de versions chantées (*təsawit tiggat dagh ezele* = «poème fait dans chanson») susceptibles de fournir des indications précieuses quant au mode d'expression et au style régional de l'auteur du chant. Ce qu'on connaît par contre, du moins partiellement, ce sont les «rythmes poétiques» (*aggayan*; sg. *aggay*) sur lesquels ces poèmes doivent être scandés (Nicolas 1944:14–15; Alojaly 1975:174–175). A chacun de ces rythmes correspond un nom, par exemple *Ener* (= la gazelle Dama), *Balla* (surnom de Bodal ag Katami, chef des Iullemmeden kel Denneg entre 1820 et 1840) ou *Shin Ziggaren* (bataille entre les Iullemmeden et les kel Gress en 1871).

Il est possible de réciter ou de chanter différents poèmes (*shishiway*; sg. *təsawit*) sur un même rythme⁴. Selon Ghoubeïd Alojaly (loc.cit.), les

4 Francis Nicolas a introduit un certain malentendu en confondant les notions de «rythme de chant» (*anea* dans le Hoggar, *aggay* chez les Iullemmeden) et d'«air de violon», qu'il qualifie *d'ezele*, alors que ce terme se réfère à un chant quelconque. Mon informateur principal, Hamed Ibrahim d'Abalak, précise à ce sujet: «Quand on entend un chant déjà connu dans la tradition, on dira 'ma imoos aggay win?' ('Quoi est rythme celui-ci?'); pour une autre chanson, on demandera: 'ma imoos ezele wen?' ('Quoi est cet air-là?').

rythmes fondamentaux des Iullemmeden sont au nombre de six. A chacun d'entre eux correspond un air déterminé qu'on joue sur la vièle monocorde (*anzad*) et qui est aussi chanté par les hommes. Un rythme et son air respectif ont probablement été créés par le même auteur. Il y a des rythmes (airs) anciens, d'autres plus récents qui en sont des dérivés. D'après Nicolas (1944:9–10) et Hamed Ibrahim, ces différents rythmes sont la «propriété» de l'une ou l'autre des fractions suzeraines des Iullemmeden⁵. A une certaine époque en effet, et souvent encore aujourd'hui, les textes et chants rattachés aux rythmes «personnels» des guerriers ne pouvaient être récités ou chantés que par leur auteur ou par son forgeron attitré. Ils étaient donc soumis à une sorte de «droit d'auteur». Seules les joueuses d'*anzad* avaient le droit de diffuser le rythme et l'air, mais sous forme instrumentale uniquement⁶. Encore aujourd'hui, quand on leur demande de nommer l'air qu'elles sont en train de jouer, elles répondent par le nom du rythme ou par l'un de ses dérivés.

Chant sur «Ener»

Le chant présenté ci-dessous peut être qualifié d'*Ener* à double titre: il est d'une part composé selon un mètre de quatre pieds et neuf syllabes selon le schéma / – / – . – / – (–) (.) / – / et d'autre part, l'incipit commence par le nom de *Ener*. C'est un rythme «ancien». Il est mentionné par Alojaly (1975:174–176) comme étant le dérivé «de l'Est» d'un rythme plus ancien encore venant des Iullemmeden de l'Ouest (kel Attaram). Cet «*Ener* de l'Est» fut créé par Afellan ag Hawal, un guerrier des Izeryaden (tribu aujourd'hui éteinte) qui jouissait d'un grand prestige dû à son courage, ses talents de poète (*amessewi*) et de séducteur (pour la vie d'Afellan, voir Bernus 1970:467–471). Il avait, dit-on, baptisé son cheval *Ener*, mais c'est plutôt à lui-même qu'il avait attribué ce surnom⁷.

5 Dans son journal personnel rédigé en tamajaq mais écrit en arabe, Hamed Ibrahim, frère de l'Iman des Iullemmeden de l'est et «Chef de Canton» d'Abalek, a relevé les titres (rythmes) suivants: *Balla*, *Ener*, *Khay*, *Telgu*, *Libaw*, *Federenka*, *wðr t ila isðm*, *Tabangajwat*.

6 D'ordinaire, chez les Iullemmeden kel Denneg, les femmes ne chantent pas en soliste, sinon dans le cadre du *tendey*.

7 Il est en effet courant que les hommes possèdent un surnom, car on ne dévoile pas facilement son nom de baptême. Dans les poèmes, les hommes et les femmes sont fréquemment désignés par des métaphores animales (chameau, éléphant, gazelle, vache).

Dans ce poème très connu, Ener (Afellan), exilé par Musa ag Bodal (fils et successeur de Bodal à la tête des Iullemmeden) dans la région d'Agadez parce qu'il avait courtisé la femme de ce dernier, se tourne avec nostalgie dans la direction d'Asos (puits situé à des centaines de kilomètres de là) en pensant à Elweter, sa bien-aimée. Le premier vers est cité par Bernus (1970:469), tandis que les vers 7 à 12 sont présents dans Alojaly (1975:69), intégrés à un autre poème.

Cette version fut enregistrée à Shin Tezzamay, près de Kao (Dpt de Tahoua), le 6 avril 1981. Le chanteur, Mejila ag Hamed-Akhmed, est le fils d'un chanteur célèbre⁸. Il était accompagné par Almuntaha, joueuse d'*anzad* décédée depuis (voir photo 1). La séance d'enregistrement fut effectuée «sur commande», sous la tente de Mejila, dont la fonction était alors de surveiller le parc à véhicules d'une entreprise de construction. Mejila appartient au groupe des Ayt Awari n adragh, groupe maraboutique (ineslemen) des Iullemmeden kel Denneg. Son statut n'est donc pas celui des «guerriers» (imajeghen), mais des «lettres» religieux. Les ineslemen sont souvent, en effet, les dépositaires les plus fidèles de la tradition orale, tels les auteurs Ghoubeïd Alojaly et Akhmedou Khamidoun, tous deux issus du groupe des kel Eghlal.

Connu dans toute la zone touarègue par l'intermédiaire de la cassette, Mejila est réputé non seulement pour ses qualités de chanteur (mélismes⁹ et voix de tête exceptionnels), mais surtout pour son répertoire qui restitue par le chant les poèmes de la tradition épique des Iullemmeden.

8 S'agit-il du chanteur Hamed-Akhmed ag Ezzou cité par Nicolas (1944:189), mais donné comme appartenant au groupe des Issherifen?

9 Mélisme: dessin mélodique de plusieurs notes ornant une des syllabes, accentuées ou non, d'un texte chanté.



Photo 1 Le chanteur Mejila, accompagné à l'anzad par Almuntaha. Shin Tezzamay (Kao), 6 avril 1981. (Photo F. Borel)

Notation «brute» du texte du chant (Archives MEN Ni 81:12, durée: 3'45")

0. A bingi llanga yebi la ya ha bingi la na
1. Enenger ingibdad ingiswad daghangasus
2. Inəngabi langa subringi llaka d ingi manas
3. Slinge shingi samanga tenesingidas
4. Tofengener iflingi feystananga man
5. Illingi langa zemanga araningingbingriman
6. Ilingi wangay aningi sha ka lingiidan
7. Nekzanga taag ghən̩ga dayanga ghingidan
8. Dəklanga dingidre dmerina mangaasseyn ya!
9. Netkəlŋəl̩lishingi təsingiradingi ghangazinen
10. Ənsa daa yazangaghi sheysanangatin
11. Edshinginaamningiidi wən̩ga ranga kimen
12. Aningiidaa ha səniitangən̩gar ingigan
13. Madeeghingi dighla yanangiisan.

A défaut d'illustration sonore, cette notation¹⁰ appelée «brute» donne une idée de ce à quoi l'auditeur est confronté: un énoncé dont toutes les syllabes vocaliques longues (sauf les syllabes initiales de chaque vers) sont allongées d'un motif /ing/ ou /ang/ sans signification particulière, dont la fonction est manifestement de permettre au chanteur d'exprimer son style mélismatique, mais dont la présence modifie le rythme *Ener* original au point de le remplacer par un autre, celui de Mejila. S'agit-il d'un style hérité des Anciens ou d'une tendance actuelle répandue parmi les chanteurs régionaux? Une analyse approfondie de l'emplacement de ces motifs en fonction des accentuations mélismatiques et du mètre original devrait apporter une réponse, dans la mesure où cette analyse est opérée à partir d'un corpus représentatif.

10 Le système de notation utilisé ici est celui qui a été adopté par les services d'alphabétisation du Niger, mais sous une forme simplifiée:

consonnes

g toujours occlusif (**gare**)

j comme en français

gh évoque le **r** français ni roulé, ni grasseyé

kh correspondant sourd du **gh** et comme **ch** allemand dans *Achtung*

m,n toujours consonnes, jamais nasalisation d'une voyelle

q occlusive vélaire; arabe **qaf**

r roulé

s toujours sourd

sh correspond à **ch** français

w semi-voyelle, comme **ou** en français dans **ouate**

y semi-voyelle, devant une voyelle, comme dans **yeux**

semi-voyelle, après une voyelle, comme dans **l'aïc**

voyelles

e é du français

u **ou** du français

ə **e** muet ou voyelle centrale

Il n'a pas été tenu compte des consonnes emphatiques, étant donné qu'elles n'entraînent pas de modifications sémantiques.

Le mot **touareg**, ne faisant pas partie de la *tamajaq*, est francisé: un Touareg, une Touarègue, des Touaregs; adj. touareg (ègue) (s).

Notation et traduction mot-à-mot

0.	A Par	Billa Dieu!	A Par	Billa Dieu!	A Par	Billa Dieu!
1.	Ener	<i>ibdad</i>		<i>iswad</i>	<i>dagh</i>	<i>Asus</i>
	Ener	est-debout		regarde	dans	Asos
2.	<i>Inəbləs</i>	<i>ghur</i>	<i>illakad</i>		<i>i-ma-s</i>	
	Inebles	à	aller-rencontrer		âme-d'elle	
3.	<i>Isli</i>		<i>shisamaten</i>	<i>isərdəs</i>		
	J'ai-entendu		réjouissances	jeux		
4.	<i>Tof</i>	<i>Ener</i>	<i>fəll</i>		<i>əfistan</i>	<i>aman</i>
	Meilleure-que	Ener	à-cause-de		a-cessé	eau
5.	<i>Illil</i>	<i>azəmmur</i>	<i>ən</i>	<i>Inbərman</i>		
	Il-longe	dune-plate	de	Inbarman		
6.	<i>Illəwəyən</i>		<i>i-shokəl</i>	<i>idan</i>		
	Il-marche-lentement		il-voyage	il-paît		
7.	<i>Nakkza</i>	<i>taggagh</i>		<i>ad - ayyagh</i>	<i>idan</i>	
	Moi	je-vais-faire		pour - laisser	chiens	
8.	<i>D - ekлан</i>	<i>d-Əddənet</i>		<i>mer</i>	<i>damasseyn</i>	
	Et - captifs	et - gens		maintenant	calmes	
9.	<i>Nətkəl</i>	<i>shintəsərrad</i>		<i>əghaznen</i>		
	Je-prends	sabre (celui des)		sillons		
10.	<i>Ansagh</i>	<i>dayyazagh</i>		<i>shisalaten</i>		
	Je-passe-nuit	je-foule		roches-lisses		
11.	<i>Əd</i>	<i>shənannən</i>	<i>id</i>	<i>i-wər</i>	<i>əkmen</i>	
	Et	épines	qui	me-pas	faire-mal	
12.	<i>Anin</i>	<i>dasan</i>	<i>itagg</i>	<i>arəggan</i>		
	Comme	ce-que	font	grands-chameaux		
13.	<i>Madegħ</i>	<i>idi</i>	<i>əghlayən</i>	<i>isan.</i>		
	Ou (bien)	chien	tourne-autour	viande.		

Traduction

1. Ener est là, debout, il regarde vers Asos.
2. Il va la rencontrer à Iniblis.
3. J'ai entendu la rumeur des réjouissances et des jeux.
4. Elle est plus belle qu'Ener luisant sous la pluie
5. Il longe la dune plate de Inbarman,
6. A pas lents, il voyage tout en paissant
7. Moi, ce que je fais, c'est de laisser les chiens,
8. Les captifs et tout le monde tranquille,
9. De prendre le sabre gravé de sillons,
10. De passer la nuit à fouler les roches lisses,
11. Sans que les épines ne me blessent,
12. Comme ce que font les grands et beaux chameaux,
13. Ou les chiens qui rôdent autour de la viande.

Commentaires

Vers 1: Afellan parle de lui-même à la 3ème p. du sg.

Vers 2: Le sens de ce vers est ambigu, car *Inebles* (ici lieudit) peut être aussi interprété par *Iniblis* = «de Satan» et, par extension selon Drouin (1982:114), «du tentateur» ou encore «de mon sentiment amoureux». On obtiendrait ainsi: «Son amour le pousse à la rencontrer».

Vers 3: *Shisamaten*: d'abord indiqué comme un lieudit (vallée à l'est d'Abalak), puis interprété comme le pl. de *tazama* = «bruit de foule, réjouissances».

Vers 4: Reprise du cpl. d'obj. dir. du vers 2: la bien-aimée qui est toujours «meilleure que soi-même». Les «eaux» (= «la pluie») ont cessé, laissant les peaux luisantes.

Vers 5: *azemmur* = peut-être *ademmur* = graminée du Nord sahélien (Nicolas 1944:182, v. 38, note).

Vers 7 à 12: Semblables à ceux du poème d'Afellan cité par Alojaly (1975:69).

Vers 8: *damasseyn* = «immobiles, silencieux»; ici = «endormis».

Vers 9: *shin təsərrad* = «celle des raies»
eghaznen = «creusées».

Vers 10: *shisalaten* = il existe un lieudit «Shin Salatin», près de Tchin Tabaraden.

Le chant d'amour

Tous les Touaregs, quelle que soit leur origine, peuvent prétendre composer des poèmes d'amour. S'il est un domaine dans lequel les hommes ne sont jamais à court d'inspiration, c'est bien celui-là. Face à des femmes souvent moqueuses, critiques et exigeantes, l'amoureux doit se surpasser pour compter parmi les prétendants, en espérant avoir la chance d'être un jour sinon l'élu, du moins un des favoris de la femme convoitée. Il s'efforce donc de soigner ses poèmes, de les personnaliser afin de ne pas être accusé de plagiat. Ce qui explique pourquoi, lorsqu'il récite ou chante un poème d'amour, le candidat a coutume d'en citer l'auteur au début ou à la fin de la déclamation.

Celle-ci a lieu la nuit, en petit comité masculin, à l'occasion des joutes oratoires dont sont friands les Touaregs. N'y participent en principe que les membres de la parenté «à plaisanterie» avec lesquels n'existe pas la relation de «pudeur» (ou «respect») *takarakit*: les cousins et cousines croisés (*təbbubəza*) et la parenté par alliance (*təllusa*). Les femmes et jeunes filles présentes demeurent en retrait. Elles rapporteront à la principale intéressée les vers qui lui sont dédiés. Il n'est pas concevable, en effet, de réciter un poème d'amour en la présence de la destinataire, à moins de le faire en tête-à-tête.

`

Chant pour Madyen

Le rythme de ce poème chanté ne fait pas partie des rythmes «historiques». Il n'est donc pas connoté socialement. Il s'agit de vers de huit syllabes réparties en quatre pieds selon le schéma suivant: //.-/.-/.-/.-//. La rime y est particulièrement bien respectée, sans ajout de syllabes de «remplissage». Spécialistes de ce genre, les artisans-forgerons (enaden) sont les auteurs de petits bijoux, ciselés avec passion et minutie. Ce «poème à Madyen» (*təsawit i Madyen*) fut composé par Bubakrin, forgeron, aujourd'hui décédé, de l'Imam des Iullemmeden, Mohammed ag Hamed el Mumin (toujours vivant), en l'honneur d'une femme kel Eghlal du campement. Il m'a été récité, puis chanté, à Ingal, le 19 septembre 1980, par Abdurahmane Musa (voir photo 2), jeune forgeron du même campement et de la même famille. Il n'a pas été nécessaire de faire figurer les deux versions de l'énoncé puisque le rythme, la scansion et la segmentation y sont également respectés. Une petite lacune toutefois: la version chantée ne comporte pas les deux dernières strophes, les plus expressives pourtant du poème. Il est vrai que la présence de l'enquêteur et de son magnétophone peut parfois jouer un rôle perturbateur.

Notation et traduction mot-à-mot (Archives MEN Ni 80:86, durée: 0'20")

1. *ənd-od d əngom d ənd-azəl nad*
Hier-nuit et temps-passé et avant-hier
2. *Harkid shilil shin dat shinad*
Et-même lunes celles-de avant celles-passées
3. *Neha meddan naqqim ningad*
Je-suis-parmi hommes je-suis-assis je-porte
4. *Alassho nin ofan winad*
Turban de-moi plus-beau-que ceux-d'autrefois
5. *Iknan tasədid tolas ləmmid*
Bien-arrangé mince encore souple
6. *Tara n Madyen z - ofet dagh fad*
Amour de Madyen est-mieux dans soif
7. *Madegh temse n erzag n əqqəd*
Ou feu de cour-de-nuit dans brûlure
8. *Kha iman - in aləs todad*
Ah! âme-de-moi homme elle-presse-en-appuyant
9. *Dagh admar net kud degħ tebdad.*
Dans poitrine d'elle si encore elle-est-debout.

Traduction

1. La nuit dernière et déjà avant-hier,
2. Et même des lunes et des lunes auparavant,
3. J'étais parmi des hommes, nous étions assis, voilés.
4. Mon turban était alors plus beau que ceux d'autrefois:
5. De bonne qualité, mince et soyeux.
6. L'amour pour Madyen, je le préfère encore dans la soif,
7. Ou le feu de la veillée amoureuse dans lequel je me brûle.
8. Ah! Si seulement j'étais l'homme qu'elle serre
9. Contre sa poitrine, alors qu'elle demeure inaccessible.



Photo 2 Abdurahmane Musa, jeune forgeron des kel Eghlal. Ekizman (Abalak), mars 1981. (Photo F. Borel)

Commentaires

Vers 1, 2: allusion probable à l'âge ou au temps qui s'est écoulé depuis que l'auteur est tombé amoureux.

Vers 3: «Je fais partie des hommes de valeur, car je m'assieds avec eux et moi aussi, je porte le turban.»

Vers 4, 5: «Ce turban neuf que j'ai acquis pour remplacer l'ancien, pour être beau (= pour faire peau neuve)» Le poète ne parle-t-il pas de lui-même?

Vers 6, 7: «Je préfère encore la soif et la brûlure du feu aux tourments qu'engendre l'amour de Madyen que je vais retrouver la nuit» (Madyen est une femme taneslemt, le poète n'est que forgeron).

Vers 8: *iman-in* = «moi-même», «ma personne», d'où: Ah! moi-même, l'homme qu'elle serre».

Vers 9: *tebdad*, de *əbdəd* = «se tenir debout», «s'arrêter». Pour Aghali-Zakara et Drouin (1979:39, v.35), «elle se tient debout» peut vouloir dire d'une femme qui regarde des cavaliers: «qu'elle assiste et qu'elle juge de la valeur de chacun des cavaliers.»

Le poète semble commencer par se valoriser lui-même vis-à-vis des autres hommes, ou alors il déplore son âge, ou encore le temps passé à subir un amour insatisfait. Il se présente ensuite sous l'aspect le plus attrayant, mais s'apitoie sur son sort, faisant allusion implicitement à la cruauté de Madyen, à son inaccessibilité. Il ponctue son amertume d'un vœu fou, aussitôt réprimé.

Les chants-de-tendey

Chez les Iullemmeden de l'est et les kel Fadey, le domaine des chants-de-tendey (*izeliten n tendey*) est exclusivement féminin. C'est une femme qui frappe le tambour construit à partir d'un mortier, c'est elle aussi qui chante en soliste, accompagnée d'un chœur responsoriel composé de femmes uniquement.¹¹

L'instrument est frappé à deux occasions bien distinctes:

- a) pour les «courses de chameaux» qui ont lieu lors d'un mariage, d'un baptême, d'une réunion officielle ou de toute manifestation prétexte aux hommes à s'exhiber sous leur meilleur jour;
- b) pour les séances de danse «assise» (ou debout) qui mettent en œuvre un processus de guérison de certaines affections physico-psychiques appelées «maladies des génies» par les Touaregs.

Les critères de différenciation de ces deux «genres» peuvent être déterminés dans le répertoire des rythmes frappés, mais plus difficilement dans celui des chants (contenu et expression). En effet, les thèmes évoqués (anecdote ou louanges d'un personnage) se rencontreront aussi bien dans l'un ou l'autre des genres.

La grande différence avec les répertoires masculins réside dans la possibilité pour la soliste de créer et d'improviser des chants (texte et mélodie) en s'inspirant des thèmes de son choix et de les mettre en forme sans contraintes, sinon celle du rythme. Il lui est aussi possible de reprendre des textes ou des fragments de textes créés par d'autres chanteuses-tambourinières de la région.

La meilleure représentante de cette catégorie musicale est sans doute Khadija, ex-captive du groupe des Ighalgawen kel Fadey (guerriers) (voir photo 3). Elle n'a pas de concurrentes dans son campement, ni dans la région d'Ingal. Son talent et sa renommée sont à ce point reconnus qu'elle est fréquemment invitée à se produire lors des fêtes et des réceptions officielles qui se succèdent à la période de la Cure salée. Il lui est même arrivé de composer un chant pour la visite du ministre français Yvon Bourges en 1971. Cependant, ce sont surtout les personnages du campement et la chronique régionale que Khadija évoque dans ses chants. Tel est le cas du chant «Akhmed Egerew».

11 Dans le massif de l'Aïr, où les Touaregs sont plutôt des semi-nomades, ce sont les hommes (forgerons) qui frappent le tambour.

Histoire d'Akhmed Egerew

Akhmed Egerew semble être un bandit de grand chemin et justicier, une sorte de Robin des Bois qui, d'après les informations recueillies auprès de Sidaghmar ag Sidi, chef actuel des kel Fadey, en 1980 et chez les kel Eghlal en 1982, errait au nord du Niger, près du Mali, d'où il s'était enfui, pourchassé par les Français. On ne connaît pas son groupement d'origine.

Il est possible que ce personnage ait déjà été évoqué par Francis Nicolas, car dans son recueil de poèmes (1944:385), il fait allusion à un auteur nommé Angulu, «célèbre voleur de chameaux contemporain, originaire d'Aer (tribu Ifadeyen), de son vrai nom Ahmed, connu pour ses rapines d'une audace inouïe et par ses évasions de toutes les prisons de la colonie du Niger».

Dans son chant, enregistré à Shin Mumenin (Ingal) le 7 juin 1973, Khadija relate un événement qui s'est déroulé au début des années cinquante à Ingal. Un goumier (garde nomade armé) nommé Akwel avait humilié en public le chef *ad interim* des kel Eghlal pendant la période de transhumance pour la Cure salée. Ce chef, Mohammed ag Shafighun (décédé en 1954) était très aimé et très respecté par sa communauté (son père, Shafighun, avait signé avec les Français la reddition des kel Eghlal en 1918). Le lendemain de cet incident, le mystérieux Akhmed Egerew tua Akwel et ses compagnons. Il ne fut jamais repris par les Français et il mourut de mort naturelle dans l'Aïr.

Cette version des faits est celle des kel Eghlal. Celle des kel Fadey ne comporte pas l'anecdote relative à l'humiliation du chef mais explique la réaction d'Akhmed par la tentative d'Akwel de lui confisquer son fusil. C'est probablement pourquoi le texte du chant de Khadija met l'accent sur le fusil d'Akhmed qui représente «sa vie et sa sauvegarde».

L'expression

Comme Francis Nicolas l'indique dans l'introduction à *Folklore twareg* (1944:12), on rencontre fréquemment dans les poèmes chantés des syllabes sans signification au début, au milieu et à la fin des vers. Elles servent en général à compléter le nombre de pieds manquants et à faire jouer les rimes. Dans le même but, on recourt à la contraction ou à l'élosion de syllabes, ce qui ne facilite pas la transcription des chants. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer les notations «brute» et «nette» du chant.

Autre procédé souvent utilisé par Khadija, les vers à caractère onomatopéique, sans signification particulière. Au-delà de leur fonction purement rythmique, on peut se demander si ces vers ne sont pas là pour donner un



Photo 3 Khadija, chanteuse-tambourinaire des kel Fadey, en train de préparer son *tendey*. Shin Mumenin (Ingal), avril 1978. (Photo F. Borel)

certain relief à ceux qui les suivent, dont le contenu doit être particulièrement mis en valeur.

Lorsque le chœur répond à la chanteuse, soit il reprend le vers que cette dernière a chanté au début du chant, soit il récite un vers purement onomatopéique non chanté par la soliste, mais bien «équilibré» rythmiquement, ou encore, il répète chacune des fins de strophe.

Quant à la longueur des poèmes, elle peut varier du simple au double. Tout dépend du contenu, de l'inspiration de la soliste et de l'enthousiasme des participants.

Le texte de ce chant a été composé par Khadija elle-même. Il ne s'agit donc pas d'une improvisation intégrale. Elle a fait en sorte que les strophes en soient interchangeables. Cette hypothèse semble d'ailleurs être confirmée par la seconde version du même chant (Archives sonores MEN Bo : 141) dont les strophes sont souvent interverties, et même morcelées.

Notation «brute» du texte du chant (Archives MEN BO :51, durée: 3'10")

(La segmentation du texte en vers a été opérée en fonction de la «réponse» du chœur.)

<i>Solisté</i>	<i>Chœur</i>
Ha ima ni naa, ma ima ni naa	a i sa na
1. Dissha tagday taa, ma da ra hajjara	a i sa na
2. Asshat ingallaa, nari shin ayara	a i sa na
3. Na dissî la ma taa, ma d emud akhm��da	a i sa na
4. Ma das isibalbalaa, ma shi mi batana	a i sa na
5. Ma dis shid ewadda, ma dakwelida hara	a i sa na
6. Ma dis shid ewadda, ma dis kantitana	a i sa na
7. Ma digh rashallakha, ma gari darwanna	a i sa na
8. ��d imujjar inaa, mallan ghur kollow kha	a i sa na
9. Awarbaghya khaa, ma shigarrashinna	a i sa na
10. a w��r ila shika, ma w��linshinshika	a i sa na
11. ma w��r ikkosata, ma daghnazzulama	a i sa na
12. ma diss��lfaghdisa, ma tasan tohara Ha ima ni naa, ma ima ni naa	a i sa na
Ma ima ni naa, ma ima ni naa	a i sa na
13. Ma de gammalleka, ma dabbaz wanina, ma w��r dak imosa, ma tessay nalkasa	a i sa na
14. Akhm��d irhukaa, ma dik inshilalta	na i sa na
15. Irma d attlaghaa, ma dijja f��ll as a,	a i sa na
16. Distagh tamzaka, ma f��l in shikasta	a i sa na
17. A zaghnen warata, ma kurad gilmasa	a i sa na
18. Ma tenertinhaya, ma tidew d amnisa	a i sa na
19. Ma das ��lkamnata, ma das izzibata, ma das ��ddaynata	a i sa na
20. Shihulawena, ma nakmat naghlasa	a i sa na
21. Ma ehansalakha, ma n��shwakh nettasa	a i sa na
22. D akhm��d ihooraa, ma daghlaam mallana	a i sa na
23. D aghlam mallanaa, ma wan nettatana	a i sa na
24. Tiggar tamzakaa, ma dasshakwatana	a i sa na
25. D arbaghya khaa, nawan asshashena	a i sa na
26. Att��dnay temsay kha, ma busattatana	a i sa na
27. D ihoor damzadaa, ma das aggatana	a i sa na

Notation «nette» avec traduction mot-à-mot

0. *Ha iman - in ha iman - in*
Ah! âme-de-moi ah! âme-de-moi
1. *Shin Tagdayt ar Ahaggar*
Celles-de Tagdayt jusqu'au Hoggar
2. *Asshet Ingal ar shin Ayar*
Filles d' Ingal jusqu'à celles-de Aïr
3. *Nin təslaamat amud n Akhmad?*
Est-ce-que vous-avez-entendu fête de Akhmed?
4. *As isabəlbəlen s - imi ibatan*
Quand cris-de-victoire avec-bouche ils-sont-morts
5. *As t-id yewad Akwel idhaar*
Quand vers-lui est-arrivé Akwel arrogant
6. *As t-id yewad dat kantitan*
Quand vers-lui est-arrivé devant boutiques
7. *Ighra-as Ella gər i dər wan*
Il - invoque Dieu entre moi avec vous
8. *Imugar-in illan ghur Kollow*
Chameaux-de-moi sont chez Kollo
9. *Arbaghya shighərras-shin*
Fusil vies-à-moi
10. *wər ila shi-k wəla shi-s n shi-k*
Il-ne-possède pas ton-père ni ton-grand-père
11. *wə ikkosat dagh nəzzulam*
Pas tu-hérites dans infidèles
12. *asəlfəgh dis t-asan tohar*
Faire-éclater sur-lui elle-à-eux ensemble

- Ha iman - in* *ha iman - in*
 Ah! âme de-moi ah! âme de-moi
- Ha iman - in* *ha iman - in*
 Ah! âme de-moi ah! âme de-moi
13. *Egamm-all-ek* *abbaz* *wa-nin* *wðr* *dak*
 Malheur-à-ta-fille! saisir de-moi pas pour-toi
- imoos* *tesse* *n* *elkas*
 est boisson d'un verre
14. *Akhmðd* *irhuk* *ikka* *Inshilit*
 Akhmed s'en-va est-parti Inshilit
15. *Irma-s-du* *atlagh* *igðr* *fðl* *as* *shidarsawðn*
 Il-saisit chameau-acajou-clair lance sur lui ornement
16. *Istagh* *tamzak* *fðl* *ðnshikast*
 Relève selle sur Inshikast
17. *Zaghnen* *wa* *arat* *kuura* *ðd* *ðgelmðs*
 Vraiment! cette chose tunique et voile
18. *Tenert* *inðy* *tiddew* *d* *ðmnas*
 Antilope il-voit accompagnée de chameau
19. *As* *ðlkðm* *as* *izzðbat* *as* *ðdeynet*
 Quand elles-suivent quand il-descend quand elles-discutent
20. *Shihulawen* *nakmat* *naghlas*
 Salutations à-vous je-me-porte-bien
21. *Ehan* *Salakh* *nðshwa* *akh* *nðttas*
 Je-suis-chez Salakh je-bois lait je-dors
22. *Akhmðd* *ihor* *d-aghlam* *mallan*
 Akhmed mérite avec-chameau blanc
23. *D - aghlam* *mallan* *wan* *ettatan*
 Avec-chameau blanc celui-des «t»

24. *Tiger tamzak d-asshakwaten*
Est-jetée selle avec-sacs
25. *D-arbaghy wan ðsshashen*
Avec-fusil du fourreau
26. *Tðdnðy temse busattatan*
Est-rempli-de feu armes
27. *Ihor d anzad*
Il-mérite avec violon.

Traduction

0. Ah! mon âme, ah! mon âme
1. Filles de Tagdayt jusqu'à celles du Hoggar
2. Filles d'Ingall jusqu'à celles de l'Aïr
3. Avez vous entendu la fête d'Akhmed?
4. Quand les hurlements ont retenti, ils sont morts.
5. Akwel était arrivé vers lui plein d'arrogance,
6. il s'était approché de lui devant les boutiques,
7. Akhmed avait pris Dieu à témoin «entre moi et vous tous».
8. «Mes chameaux sont chez Kollo».
9. «Le fusil, c'est ma survie.»
10. «Il n'appartient ni à ton père, ni à ton grand-père»
11. «Tu ne l'as pas hérité des Infidèles».
12. C'est alors que le coup est parti sur eux tous ensemble.
13. «Que ta fille soit maudite! On ne m'attrape pas comme on boit un verre de thé».
14. Akhmed se lève, veut partir à Inshilit.
15. Il saisit Atlagh, jette sur lui l'ornement de selle de femme,
16. Relève la selle d'apparat sur n-shikast.
17. En vérité, il voit une tunique indigo et un voile,
18. Une (des) gazelle(s) accompagnée(s) d'un (de) chameau(x).
19. Elles, elles le suivent lorsqu'il met pied à terre et elles discutent.
20. «Je vous salue, femmes! Moi, je me porte bien!»
21. «A l'intérieur de la maison de Salekh, nous buvons du lait, nous dormons».
22. Akhmed mérite un chameau blanc,
23. Un chameau blanc marqué avec des «t»,

24. Sur lequel est posée une selle d'apparat, des sacs,
25. Le fusil et son fourreau,
26. Des armes remplies de cartouches.
27. Il mérite qu'elles lui jouent du violon.

Commentaires

- Titre:** *Egerew (egaraw)* = litt. «fleuve, mer, lac, vaste étendue d'eau». Par extension, «fleuve Niger». Ici: «Akhmed du fleuve» (Alojaly 1980:59, Foucauld 1918 I:345).
- Vers 0:** *Iman-in*: = litt. «âme de moi»; p. ext. «la personne de moi», «moi-même».
- Vers 1:** *Tagdayt* = lieudit inconnu. Peut-être Tagayt (Teggida nTagayt, à l'ouest d'Agadez).
- Vers 3:** *Amud* = «fête religieuse, prière canonique» (Alojaly 1980:123). P. ext., «fête».
- Vers 4:** *Isabəlbəlen (sebelbel)* = produire un son 'belbel', cris exprimés lors de la réalisation d'un grand exploit ou de la victoire à la lutte. *Ibatan* = du verbe *iba*: «ne plus exister, être mort». Pourrait se référer à ceux qui poussent les cris.
- Vers 5:** *Akwel* (la racine *kwl* signifie «noir» en tamajaq).
- Vers 7:** litt. = Akhmed appelle Dieu pour être protégé d'Akwel et de ses comparses.
- Vers 8:** *Kollo* = le «logeur» d'Akhmed à Ingal.
- Vers 9:** *Arbaghya* = provient probablement de l'arabe *albarud*. *Shighərras*: pl. de *taghrest* = «longue vie, durée de vie». Ici, licence poétique pour allonger la phrase et l'alléger.
- Vers 10 et 11:** v. à la 2ème p. du sg. parce que c'est la chanteuse qui s'adresse à Akhmed.
- Vers 11:** Infidèles = il s'agit ici des Français.
- Vers 12:** *t-asan* = le *t* représente la balle de fusil. L'histoire dit que Akhmed a tué ses adversaires d'une seule balle. Balle d'arme à feu: *tasawat/tisawaten*.
- Vers 13:** *Egamm-all-ek*= expression qui résume la satisfaction de quelqu'un vis-à-vis d'un individu qui cherche à le tromper sans y parvenir.
- Vers 14:** *Inshililt* = lieudit non localisé (aussi dans Nicolas 1944:192, vers 34).
- Vers 15:** *Atlagh* = nom de chameau très courant, à robe «acajou clair» (Alojaly 1980:190). *Shidarsawen* = pl. de *tedarse*: «Disque en poil de chèvre tressé, avec longues franges en fil de poil de chèvre (se suspendant,

comme ornement, à la selle de méhari pour femme)» (Foucauld 1951–52, I:288). Ce qui confirmerait la présence d'une femme dans l'histoire.

Vers 16: *Tamzak* = selle (*tərik*) faite à Tamzak (Aïr) et particulièrement bien décorée.

-n-shikðst = litt. «(celui) des morceaux d'étoffe» (Alojaly 1980:101). P. ext., nom d'un chameau à robe tachetée.

Vers 17: *Kuura* = ville haoussa du nord du Nigéria où sont confectionnés les tissus indigotés rendus brillants par martelage.

Vers 18: *Tenert* = antilope Mohor (ou gazelle Dama) femelle. Symbolise la bien-aimée dans les poèmes touaregs.

Vers 21: *Salekh* = homme non identifié.

Vers 23: *Ettatan* = il s'agit du signe de propriété tribal marqué au fer sur les chameaux et le bétail.

Vers 26: «remplies de feu» = chargées de cartouches.

busattatan = *bu-settaten* (Nicolas 1944:354, dial. Tajert); voir aussi *bouzerara* «Fusil Gras d'infanterie (modèle 1874)» (Foucauld 1951–52, I:119).

Vers 27: Le fait de «mériter l'anzad (ou imzad)» constitue pour un homme la reconnaissance implicite de sa valeur et de son courage.

Conclusion

Sur la base de ces trois exemples, il est possible d'entrevoir une classification des répertoires de poèmes et de chants de la tradition orale touarègue en fonction de leur appartenance à tel ou tel groupe de la hiérarchie traditionnelle. Pour ceci, il est nécessaire d'examiner de près les thèmes abordés, la forme et l'expression de l'énoncé chanté par rapport à la version récitée.

Certes, les différences hiérarchiques de la société touarègue auront bientôt disparu et avec elles les répertoires de «classe», si bien qu'il faudra plutôt parler d'un patrimoine commun à toute la société touarègue, car, comme l'écrivent Edmond et Suzanne Bernus (1975:30–31): «[...] s'il y a des différences entre les répertoires et les thèmes chantés par les suzerains et les captifs, s'il existe des différences de comportement (la bravoure étant la qualité essentielle qui marque le guerrier), captifs et maîtres sont imprégnés d'une même culture, parlent le même langage. Tous appartiennent au même ensemble linguistique et culturel, celui des Kel Tamashiq.» Ce qui reste valable dans la mesure où la tradition orale épique survit. En effet, comme le souligne ailleurs Edmond Bernus (1981:145): «Aujourd'hui, il [le jeune

guerrier] en est réduit à répéter les récits des guerres révolues, et à s'occuper des travaux d'élevage qu'il trouve bien prosaïques. Seules les joutes amoureuses, surtout orales, peuvent lui permettre d'exprimer ses talents.»

Quant aux femmes touarègues, si elles n'ont traditionnellement pas accès au répertoire historique «personnel» chanté et récité des guerriers et des forgerons, certaines d'entre elles «possèdent» l'*anzad* qui leur permet de reproduire instrumentalement les airs de ce répertoire. En revanche, dans leur grande majorité (tributaires, forgeronnes, captives), elles ont le monopole du chant dans le genre *tendey* et, gage d'enrichissement et de préservation des genres, la liberté d'improviser et de créer.

Résumé

Peut-on établir une classification des chants et poèmes touaregs en fonction de leur appartenance à un répertoire réservé à une catégorie d'individus dans la hiérarchie traditionnelle touarègue? C'est à l'aide de trois exemples (chant épique, chant de louanges, chant-de-tendey), dont la forme et le contenu font l'objet d'une brève description, que les prémisses d'une telle analyse sont exposées ici.

Bibliographie

- AGHALI-ZAKARA Mohamed, 1981. A propos de la notation du touareg. *Bulletin des études africaines de l'INALCO* I, 1: 9–23.
- 1984. Vous avez dit «Touareg» et «Tifinagh»? *Bulletin des études africaines de l'INALCO* IV, 7: 13–20.
- AGHALI-ZAKARA Mohamed et DROUIN Jeannine, 1979. *Traditions touarègues nigériennes*. Paris: L'Harmattan.
- ALOJALY, Ghoubeïd, 1975. *Histoire des Kel-Denneg*. Copenhague: Akademisk Forlag.
- 1980. *Lexique Touareg-Français*. Copenhague: Akademisk Forlag.
- BERNUS Edmond, 1970. Récits historiques de l’Azawagh. Traditions des Iullemmeden kel Dinnik (Rép. du Niger). *Bulletin de l'IFAN* XXXIII, S. B, no. 2: 434–485.
- 1981. *Touaregs nigériens: unité culturelle et diversité régionale d'un peuple pasteur*. Paris: ORSTOM [Mémoires no. 94].
- BERNUS Edmond et Suzanne, 1975. «L'évolution de la condition servile chez les Touaregs sahéliens». In: *L'esclavage en Afrique précoloniale: dix-sept études présentées par Cl. Meillassoux*. Paris: Maspéro: 27–47.
- BOREL François, 1981. Tambours et rythmes de tambours touaregs au Niger. *Annales suisses de musicologie* N.S. 1: 107–129.
- CASAJUS Dominique, 1979. La passion amoureuse dans les poèmes et les chants des twaregs de l'Aïr. *Tisuraf* 4–5: 129–149.
- DROUIN Jeannine, 1982. Iblis, tentateur et séducteur dans les poèmes touaregs nigériens. *Bulletin des études africaines de l'INALCO* I, 2: 107–116.
- FOUCAULD Père Charles de, 1918. *Dictionnaire abrégé Touareg-Français (dialecte de l'Ahaggar)*. Alger: Jules Carbonel [2 vol.].
- 1951–1952. *Dictionnaire Touareg-Français (dialecte de l'Ahaggar)*. Paris: Imprimerie nationale [4 vol.].
- KHAMIDOUN Akhmedou, 1976. *Contes et récits des Kel-Denneg (publiés par Karl G. Prasse)*. Copenhague: Akademisk Forlag. [Textes en dial. taullement de l'est].
- NICOLAS Francis, 1944. Folklore Twareg: poésies et chansons de l’Aza-warh. *Bulletin de l'IFAN* 6, 464 p.
- 1950. *Tamesna: les Ioullemmeden de l'est ou Touareg «Kel Dinnik»*. Paris: Imprimerie nationale.
- PETITES SŒURS DE JESUS, 1974. *Contes touaregs de l'Aïr*. Paris: SELAF.

