Chants

M. Peyron, F. Ayt Ferroukh et N. Mécheri-Saada

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2102>

ISSN : 2262-7197

Éditeur

Peeters Publishers

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 1993

Pagination : 1862-1875

ISBN : 2-85744-581-4

ISSN : 1015-7344

Référence électronique

M. Peyron, F. Ayt Ferroukh et N. Mécheri-Saada, « Chants », *Encyclopédie berbère* [En ligne], 12 | 1993, document C42, mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2102>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Chants

M. Peyron, F. Ayt Ferroukh et N. Mécheri-Saada

- 1 Qu'elle soit fruste ou recherchée, de caractère amateur ou professionnel, la poésie berbère se manifeste principalement sous une forme chantée. Cela revient à dire que la notion de chant est indissociable de celle de poésie. Dans le but d'éviter double-emplois et redites, ne seront traités ci-après que les chants ne donnant pas lieu à la danse. Les formes chantées et dansées qui s'exécutent en milieu berbère feront l'objet d'une notice ultérieure, (Danse*).

Chants berbères du Maroc (M. Peyron)

- 2 Le répertoire des chants berbères marocains se signale par sa richesse, autant que par sa diversité. Il témoigne de la vie intense d'un peuple caractérisé par une oralité très forte, où le sérieux, l'âpreté parfois, du vécu quotidien doit être compensé par des heures de joie, de fête, au cours desquelles le chant constitue un exutoire à la fois commode et fort apprécié. Presque toujours collectifs, s'appuyant essentiellement sur une participation instrumentale surtout lors des fêtes ou soirées, organisées ou improvisées, les chants ponctuent également la vie rurale. En effet diverses fonctions de base s'effectuent en chantant : moisson, battage et vannage, activités plutôt masculines, bien que parfois à caractère mixte ; mouture du grain, fauchage de l'herbe, ramassage de bois. Ces dernières, plus intimistes, sont le plus souvent l'apanage des seules femmes. A quelques nuances près, ces formes se rencontrent d'un bout à l'autre du Maroc.
- 3 Nous commencerons notre étude en présentant la production chantée du domaine par excellence de l'art poétique, correspondant à l'aire linguistique de la *tašelḥiyt* : Souss, Haut-Atlas occidental, Anti-Atlas. Seront examinées ensuite les contributions des « Beraber » du Maroc central, ainsi que celles des groupements berbérophones du Rif et du Maroc oriental.

Troubadours (*imediyazen*) au moussem d'Imilchil, Moyen Atlas, (photo M. Peyron).

Domaine chleuh, (parlers tašelḥiyt)

- 4 Les genres que nous allons énumérer sous cette entête relèvent de la poésie chantée, qualifiée d'*amarg*, vocable renfermant le double sens de « mélancolie d'amour » et de « poésie », (Lahbab ; 1965 : 94). Ils sont le fait, soit d'un poète individuel, (*aneddam/pl. ineddamn*), éventuellement une poétesse (*taneddamt*), comme dans le cas de la célèbre Mririda n-Ayt Attik de la Tassawt (1963) ; soit, à l'occasion de fêtes villageoises, d'une chorale locale formée de membres de l'association des jeunes. Celle-ci compte un ou deux poètes doués, d'un certain prestige, capable de soutenir une joute oratoire avec des concurrents d'un village voisin. Dans le cadre de manifestations plus formelles, enfin, on trouve des troupes de professionnels, sous la coupe d'un meneur de jeu, ou chef, (*rṛays/pl. rṛways*, ou *riyyas*). L'accompagnement musical se fait à l'aide du luth (*luṭa r*), d'une vielle spéciale (*rribab*), et de divers jeux de tambourins et/ou de tambours.
- 5 C'est dans la production villageoise que l'on relève les formes les plus traditionnelles. L'*asallaw* (ou *tasugant*), est un chant de mariage du Souss qui marque le départ de la fiancée vers le domicile de son futur mari. Également lors d'un mariage, ou d'une circoncision, l'*urar* (pl. *uram*) comprend des vers exécutés sans accompagnement musical, chantés en homophonie par un double chœur de femmes mariées ou divorcées. Ceci pour les Ayt Mgoun de la Tassawt, (Lortat-Jacob ; 1980 : 57-58). Chez les Ayt 'Atta* dans le Haut-Dades, Lefébure (1977) signale l'usage de ce genre, qu'il traduit par « tenson », dans le cadre de joutes oratoires entre femmes, ainsi qu'une forme analogue, qualifiée, elle, de *tamnaṭṭ*(pl. *timnaḍin*) en vogue chez leurs voisins Ayt Yafelman. Dans le Souss, *urar* désignerait un poème chanté long, assonance et rimé, (Boukous ; 1987, p. 148) ; ou encore, plus prosaïquement, « chansons de femmes », selon Akouaou (1987), qui met ces variations lexicales sur le compte d'évolutions de désignations synchroniques recouvrant une seule et même forme. Notion que renforce Lortat-Jacob, (1980 ; p. 58) : « D'une région à l'autre de l'Atlas, un même signifiant

véhicule souvent des signifiés différents, mais de même famille ». Trait pouvant faire croire à des amalgames à l'observateur non-averti.

- 6 Ceci est également vrai pour la *tagezzumt*, genre exclusivement masculin chez les Ayt Mgoun, vers à 18-syllabes selon un schéma mélodique unique (*llga*), exécuté plus particulièrement à l'occasion d'un mariage, sans accompagnement musical, par deux rangées d'hommes sur l'espace central du village. Toujours dans le cadre de festivités d'assez longue durée, le *lmsaq*, vers de 12 syllabes, est chanté dans un registre commun d'abord par les hommes, ensuite par les femmes, le tout sur un fond de tambours (*agenza*), servant, du reste, de prélude à la danse *aḥwaš*.
- 7 Sous une première forme, la *tazerrart*, chant masculin sur registre aigu, s'exécute en solo sur fond de tambours dans des pauses entre les danses de type *aḥwaš*. Elle intervient également en tant qu'accompagnement musical lors du déplacement de la fiancée vers sa nouvelle demeure, ce qui, chez les Ayt Mgoun notamment, en fait « une musique à marcher », (Lortat-Jacob ; 1980, p. 61). A plus d'un titre, il est vrai, ce chant évoque la *tamawayt* du Moyen-Atlas. Pour Boukous, en revanche, la *tazerrart* serait plutôt un chant de femmes, (1987, p. 148).
- 8 Variés, présentant une grande fraîcheur au niveau de l'improvisation et de l'interprétation, les chants que produisent ces chorales villageoises du pays chleuh s'inscrivent, pour l'essentiel, dans une thématique où les considérations didactiques s'opposent, en quelque sorte, aux évocations de l'amour, même feutrées, contenues dans la poésie dansée, considérée dès lors comme plus frivole.
- 9 A côté de ces formes, que l'on pourrait qualifier de relativement peu élaborées, existe depuis fort longtemps une production plus noble, émanant autrefois exclusivement de bardes villageois prestigieux, mais devenue depuis quelques décennies la spécialité de musiciens professionnels évoluant en milieu citadin, les *ḥḥways*. C'est un genre recouvrant des sujets assez variés, dit *taqṣiṭ* (également *taqṣitt* < *lqaṣiḍa* en arabe dialectal) traduisible par « chanson récit », ou « cantilène ». Appellation qui cohabite avec une forme atrophiée *lqṣitt* (Bounfour ; 1990, p. 165), ainsi qu'une forme voisine *lqiṣt* (= « chanson narrative »).
- 10 De très belles pièces nous sont parvenues. A Justinard (1925) l'on doit une *lqiṣt* événementielle célèbre, « L'histoire de Yamina Mansour », ainsi qu'une légende à enseignement, « Cheddad Ibn 'Ad ». Dans le recueil de poèmes chleuhs de Galand-Pernet (1972) figurent des légendes à caractère religieux : « Sidna Yub », le « Cantilène de Sabi », ou « La chanson de David », ainsi que d'autres exprimant des thèmes plus terre-à-terre, tels que « La chanson de l'aimée », ou « La chanson des ouvriers ». Quant au corpus présenté par Bounfour (1990), fruit du travail effectué jadis par A. Roux, basé sur une collecte chez les Igedmiwn d'Amzmiz, on y relève des poèmes événementiels, des poèmes à enseignement religieux ou qui censurent les méfaits des hommes (un peu à la manière des *timdyazin* du Moyen-Atlas), de même qu'une version de l'épopée légendaire de Hammou W-Unamir.
- 11 Il existe également un dérivé plus confidentiel de la *taqṣiṭ* ou *lqiṣt* chantée. Lorsqu'une mère raconte à ses enfants un récit en prose, certaines cellules narratives, parfois des dialogues, ont conservé leur forme poétique originelle, de sorte que la conteuse les chante. C'est le cas de nombreux dialogues dans une version de l'Anti-Atlas de « Hmad ou-Namir », ainsi qu'un résumé chanté en 9 vers de longueur inégale qui intervient à la fin du drame des amants malheureux « Fadla et 'Aytouch », (Ahloullay ; 1986, p. 31, 52).

- 12 Pour clore ce survol de la chanson d'expression *tašelḥiyt*, on se doit de mentionner une industrie fleurissante : celle de la musique traditionnelle commercialisée, et qui semble avoir atteint son apogée pendant la période 1965-1985. Parmi les principaux protagonistes du genre, Rqiya Damsiria et le *ṛṛays* Amentagg, sans oublier Fatima Tihihit et le *ṛṛays* Akhettab, auteurs de mémorables joutes poétiques. Akhettab s'est spécialisé dans des poèmes d'amour d'une cinquantaine de vers environ, chacun d'eux comptant une voyelle postiche terminale /i/ caractéristique du genre. Exemple type : le poème « La lettre que j'envoie, puisse-t-elle arriver » (*tabrat ayad nṣarf riḡ a(t)-telkmi*). Cf. Battou (1987, p. 67-68).

Domaine des « Beraber » (parlers tamaziyt)

- 13 Bien que présentant, eux aussi, une certaine richesse, les chants des *imaziyen* du Moyen-Atlas et du Haut-Atlas oriental passent chez certains (H. Basset ; 1920, p. 340), pour être de facture plus sobre, moins fouillée que ceux de leurs congénères chleuhs, jugement à propos duquel nous émettons quelques réserves. Comme pour les matériaux en provenance de l'aire de la *tašelḥiyt*, on remarque essentiellement deux formes de production.
- 14 La première, au niveau du village, à l'occasion de soirées musicales ou fêtes, met en œuvre des improvisateurs, ou trouvères locaux, les *ineššada*, spécialisés dans la composition de couplets chantés, *izlan*, (sing. *izli**). Ils sont à la base de la poésie chantée des « Beraber ». Parfois d'ordre didactique, le plus communément à caractère amoureux, ces vers atteignent un très large auditoire, et sont, de ce fait, connus de la plupart des locuteurs de l'aire de la *tamaziyt*. Incisifs et moqueurs, ces distiques servent de monnaie d'échange lors des affrontements verbaux mettant aux prises des *ineššadn* rivaux, très appréciés du public. On dit alors des protagonistes : *ar-ttemwatn s-izlan* ! (« ils se battent à coup de distiques ! ») Production populaire fort importante vu qu'elle compte plusieurs centaines d'*izlan* en circulation libre, grâce au « bouche-à-oreille », au combiné radio/lecteur de cassette, ainsi qu'aux cassettes « pirates » qui se vendaient 7 dirhams à Azrou ou Ksiba pendant les années 1980.
- 15 La deuxième forme de production est attribuable à des troubadours professionnels, sorte de musiciens-ambulants, originaire pour la plupart des Ayt Yafelman, qui sillonnaient autrefois la montagne de long et en large à la belle saison, les *imdyazn*. (cf. notice A. 187, *amdyaz**). Ces musiciens ont reçu le souffle poétique grâce à la bonne volonté d'un saint tutélaire (Roux ; 1928), ce qui ne les dispense pas d'un apprentissage très long, au cours duquel ils doivent fournir un effort intense de mémorisation, et, « à partir du stock accumulé, (...), se familiarise(r)», avec les lois rythmiques du langage versifié », (Jouad ; 1989, p. 105). Les poèmes qui résultent de ce travail, qu'il s'agisse de chansons-gazette, de pièces didactico-religieuses, ou à caractère historique, pouvant aligner entre 50 et 120 vers, sont connus sous une désignation générique, dite *tamdyazt* (parfois *tamlyazt* sur le versant nord du Moyen-Atlas), nom qui de nos jours tend à banaliser l'ensemble de cette production. Pourtant, à en croire Roux, celle-ci connaissait des subdivisions : des poésies traitant des événements passés ou contemporains, dits *tayffrin lmejryat* ; des chants des femmes et de l'amour, (*tafsut*) ; des chants concernant la vie morale et religieuse, (*tuḥid*). Pour Robichez (1946, p. 182), cependant, la *tayffart* n'était, comme son nom l'indique, qu'une chaîne de couplets alignés les uns derrière les autres, sans que l'on puisse invoquer une œuvre poétique

d'un seul tenant. A l'époque actuelle, du reste, on aboutit à un amalgame entre les appellations *tayffart* et *tamdyazt*, au point que celle-ci tend à disparaître en faveur de celle-là. (Cf. Drouin, 1975, p. 160)/Lortat-Jacob, 1980, p. 46).

- 16 Genre qui s'avère assez perméable aux entreprises des chercheurs, la *tamdyazt*, selon ses divers avatars, nous est connue grâce en grande partie aux collectes de Roux (1928), Laoust (1939/1949), Drouin (1975), Jouad (1983), Ait Lemkadem (1986), et Lefébure (1987). Documents de longueur et de valeur inégales, corpus un peu hétéroclite, où l'on retrouve un échantillonnage de chants de la période de résistance ; des morceaux à enseignements religieux sur Moïse, Joseph, ou « Sidna Yub » ; des diatribes à rencontre du relâchement des mœurs et contre l'émigration ; l'évocation des malheurs de ruraux indigents.
- 17 Au départ, l'exécution d'une *tamdyazt* revient à un soliste, toujours masculin, exerçant ses seules cordes vocales. Actuellement la tendance est au solo, mais avec reprise en chœur du refrain, ponctué ou non par une ritournelle au violon (*Ikamanja*). A des degrés divers, les *imdyazn* se produisant encore auprès d'un public rural cherchent simultanément une ouverture du côté des milieux citadins, par le biais d'enregistrements semi-commerciaux, ou commerciaux, ces derniers au prix de 15 dirhams la cassette à Azrou, en 1991. C'est le cas notamment du très traditionaliste ššix « Lesieur » des Ayt Yahya, qui détient un riche répertoire, ainsi que d'une chorale à tendance puriste, s'appelant, curieusement : « Inechaden » (*ineššadn*). Contribution enfin, de Mohammed Rouicha, vedette nationale qui, lui, a introduit la *tamdyazt* avec accompagnement musical intégral.
- 18 Deux autres formes chantées par les *imaziyen* échappent à une classification facile ; l'*ahellel* et la *tamawayt**. Pour Akouaou (1987), il est clair que ce premier genre ne serait pas « à vocation religieuse », bien que contenant souvent un incipit à l'adresse de Dieu. Au début l'a-t-il peut-être été, puisqu'il semblerait y avoir eu évolution « du sacré au profane ». A ce premier titre, on se doit de mentionner un chant rituel juif en *tamaziġt* (Galand-Pernet et Zafrani ; 1970) recueilli à Tinghir. Également Laoust (1939, p. 280-281) qui, sous l'entête *ahellel* publie divers morceaux courts : chants de *ṛṛma* (tireurs), de pèlerins, de moissonneurs, berceuse et chanson de mouture, ou Dieu est souvent évoqué. Signalons également que Benzekri (1988) nous présente certains morceaux du genre *tayffart* ou *tamdyazt*, sous l'appellation *ahellel*.
- 19 La *tamawayt*, quant à elle, pouvait, selon Roux (1928), figurer au répertoire des *imdyazn* ; le fait est que cette forme se prête aussi bien au chant masculin que féminin. Dans le meilleur des cas, un homme et une femme se livrent à un échange de *timawayin* exclusivement vocal, sorte de *jocus partibus*, en levé de rideau lors d'une fête. Habituellement, pourtant, c'est à une véritable cantatrice, spécialiste du genre, que revient cet honneur. Mélodie plaintive, consacrée autant au mal d'aimer qu'à la croyance en Dieu, chantée sur un registre aigu, ponctuée de trémolos et de césures, la *tamawayt* de base comporte deux hémistiches (*lmayat*), mais il existe plusieurs morceaux de 3 à 10 hémistiches. C'est sans doute la chanson berbère dans son expression la plus pure, la plus esthétique en tout cas, vu la beauté des voix, sans parler de la qualité des termes recherchés aux résonances heureuses.
- 20 C'est la région du Maroc central qui semble être le berceau de la *tamawayt*, plus particulièrement entre Lqbab et Ayt Ishaq. Moins largement attestée que l'*izli*, les travaux de Loubignac (1924), Laoust (1928/1939), Drouin (1975), Jouad (1983) et Peyron (1985/1989, etc.) lui consentent néanmoins une place de choix. Sans oublier quelques

joyaux recueillis par Reyniers (1930) à Aghbala, auprès de la poétesse aveugle Tawqrat n-Ayt Sukhman. Plus près de nous deux autres praticiennes, actuellement décédées, se sont distinguées dans ce domaine : ‘Aïcha Taghzeft de Tighessalîn, et la très belle ‘Aïcha w-Touirra de Midelt.

Un cas de permutation linguistique : les Ayt Warayn

- 21 Au nord-est du Moyen-Atlas, à la charnière entre les parlers *tamaziɣt* et ceux, dits « zénètes » du Rif et des Bni Iznassen, les Ayt Warayn constituent un cas à part. Une étude remontant à une vingtaine d’années (Lemhouer : 1973), nous donne l’image d’un important groupe berbérophone dont le folklore chanté est arabe à plus de 90 %. La raison en est très simple. Lorsque les Ayt Warayn sont arrivés au XVII^e siècle dans la région qu’ils occupent actuellement ils ont absorbé une tribu arabophone, les Bni Mkoud (*ayt mšud* en ber.), laquelle s’est « berbérisée », non sans avoir transmis aux nouveaux-arrivants son répertoire chanté. Influence renforcée depuis par la proximité à l’Ouest d’une autre tribu arabophone, les Bni Yazgha d’El Menzel, dont la compétence en matière de musique fait autorité dans la région. Un de leurs chanteurs, Mohand Ou Lhoussine Lyazghi, a, du reste, fortement contribué au folklore warayni. Peu étonnant, de ce fait, que l’on fasse surtout appel aux musiciens des Beni Yazgha pour animer une fête en pays Ayt Warayn. Situation ayant pour corollaire un net recul des chants berbères, perçus comme relevant de la barbarie pré-islamique, à la suite de la très forte activité religieuse de la confrérie des tijaniyîn après la Deuxième Guerre mondiale.
- 22 Les trois formes principales de poésies chantées en arabe dialectal, sont la *tayffart*, *lqšiq* et *lmayā*. Contrairement à leurs équivalents chantés en berbère ailleurs dans le Moyen-Atlas, le schéma métrique subit la contrainte de la rime. Ainsi, dans les deux premiers genres de poésies citées, on rencontre des quatrains caractérisés par une rime en 1-2-3, alors que la 4^e ligne rime avec la ligne finale des autres quatrains. Dans le cas de la *tayffart*, un refrain s’intercale entre chaque quatrain. Ce genre traite des sujets les plus variés : pamphlet contre les Israéliens et Golda Meir ; un épisode de la Pacification : « La journée du Bou ‘Awad » ; conseils aux pères ayant des filles à marier, etc.
- 23 Le troisième genre, *lmayā*, est le plus communément entendu lors des mariages populaires. Ici, il prend la forme d’un chant de confrontation, d’une certaine longueur, articulé autour d’une suite d’*izlan* rimes, séparés par un refrain, le tout ayant été lancé par une phrase métrique, *abiyyab*, pratiquement dépourvue de sens, mais ayant pour but d’annoncer la forme et le rythme des vers à venir.
- 24 Chez les Ayt Warayn, les musiciens se nomment *il3abn* (= joueurs), les chanteurs *lreddadn*, le groupe étant sous la coupe d’un chef (*ššix*), secondé par un tambourinaire (*ššix w-allun*) qui fournit le rythme.
- 25 Production chantée, ne l’oublions pas, qui se trouve exposée à un grave handicap. Le poète warayni berbérophone se voit obligé, en un premier temps, à penser dans sa langue, puis à traduire en arabe dialectal. Notons, en contrepartie, que le corpus de Lemhouer fait état de quelques morceaux chantés en berbère, dont un *izli*, une bribe de *tamdyazt* sur la période de Résistance, et une joute orale entre poètes rivaux ; pauvres restes d’un répertoire naguère fort riche. Précisons, toutefois, qu’il y a eu inversion de cette tendance, depuis une quinzaine d’années.

Chants du Rif et des Bni Iznassen

- 26 A l'instar des Ayt Warayn, ici le chanteur s'appelle ššix, et l'agencement des vers, toujours influencé par la prosodie arabe, se plie également à la rime. Cependant, la langue berbère réapparaît, moyennant quelques aménagements consonantiques. Ainsi l'*izli* du Moyen-Atlas est-il devenu *izri*, se subdivisant en deux genres principaux : le *rhwa* (< *lhwa*), poème d'amour chanté par les jeunes femmes non-mariées ; *13arur*, morceau satirique relevant du domaine masculin.
- 27 Biarnay (1915-16) en a recueilli un bel échantillonnage, dont quelques pièces longues, comportant quatre quatrains rimes. Mais le corpus le plus important est attribuable à Renisio (1932) qui nous présente de nombreux chants rythmés (*lǧiwan i3adlen*) des Bni Iznassen, consacrés à l'amour, ainsi que des *izran* des Ayt Warayaghar et des Iboqqoyen. L'ouvrage de Hart (1976) contient une vingtaine de couplets de facture similaire, dont certains exécutés par des chanteurs décrits comme étant *imdyazn*.
- 28 Bien que reconnaissant que « ce sont parfois de petits chefs d'œuvre », Biarnay (1915-16, p. 32) estime que les chants du Rif sont moins recherchés que ceux du Souss ou du Moyen-Atlas. Hart, en revanche, s'abstient prudemment de tout jugement de valeur à ce sujet.

Conclusion

- 29 De ce tour d'horizon du chant berbère marocain on retire une impression à la fois de diversité et de dynamisme. Si, d'un côté, certains genres classiques semblent être en perte de vitesse, donnant l'impression de sombrer dans une répétition stérile, il apparaît clairement que les moyens modernes de diffusion ont prêté un concours inespéré autant qu'inattendu ayant servi à revaloriser, à augmenter le rayonnement de cette production traditionnelle. Sans oublier la prise de conscience à propos de l'héritage *amazy* de la fin des années 1970.
- 30 Ce phénomène déterminant a agi dans deux directions. D'une part, en poussant les locuteurs de la langue vernaculaire à se pencher davantage sur leur passé, à opérer un retour aux sources ; d'autre part, en incitant certains d'entre eux à remodeler les formes poétiques qui s'essoufflaient. Volonté novatrice qui a été diversement appréciée.
- 31 Ainsi, voit-on beaucoup de jeunes chez les Ayt Warayn, à la recherche de leur folklore, s'évertuer à chanter en berbère, alors que dans le Moyen-Atlas, des émules de Rouicha, basés sur Azrou, Khenifra et Tighessalîn, mettent *timawayin* et *timdyazin* en musique. En même temps, à la limite ouest du pays « beraber », chez les Zemmour du Khemisset, un « Abdelwahed El Hajjawi, ou une Najat 'Attabou peuvent choquer certains puristes par leurs innovations s'adressant à un public plus large, surtout lorsque leurs chants sont en arabe, même si la forme reste berbère. Sans doute le renouveau profond viendra-t-il du Souss, grâce aux efforts de groupes comme « Ousman » (cf. Lefébure, 1986), où, par une alliance heureuse entre des formes musicales « accrocheuses » et un lyrisme qui puise toujours dans le lexique traditionnel, on aboutit à un genre revu au goût du jour et ayant le mérite d'épater aussi bien les jeunes que les anciens.

Le chant kabyle et ses genres (F. Aït Ferroukh)

- 32 Le kabyle possède plusieurs termes génériques pour désigner le chant : *ššna*, *ley^{na}* (celui-ci est emprunté à l'arabe) ou encore *šda* qui désigne l'écho et le chant alterné pris en charge par deux chœurs ; en synchronie, *šda* a fini par désigner le chant et la mélodie, dans la vallée de la Soummam où il est davantage usité.
- 33 Le chant kabyle se compose d'abord des *izlan* (pl. de *izli*) qui sur le plan diachronique et comparatif semble être une courte pièce poétique comme au Moyen-Atlas (H. Basset, 1920, p. 39) à Ouargla (Delheure, 1987, p. 389), et dans le Mzab (Delheure, 1984, p. 250). Destiné à être chanté (Basset, idem), *izli* désigne en Kabylie ainsi qu'au Maroc central (Chaker) le chant même, *izlan d ššna* me dit-on aux Ayt *emer*,... « *d ləqwal* », « *d isəfra yagi* » « ce sont des poèmes » selon des informatrices At wəylis, At Aisi et At mengellat. Cette acception retenue, *tizlit* semble être une courte chanson *t-tayūšt tameštuht*.
- 34 Il est important de souligner que des termes spécifiques désignent des genres nettement déterminés tandis que d'autres types de chants sont plutôt repérables par le rituel qu'ils accompagnent ou le thème qu'ils illustrent.
- 35 *Asiwəl* ou *azənzi l lḥənni* : est un rituel – accompagnant l'imposition du henné au marié et au circoncis – pris en charge par un poète qui se livre à une joute avec un autre poète (de l'assistance) jusqu'à ce que l'un l'emporte sur l'autre. L'appel du henné, *aswəl* ou *azenzi* de la racine *nz* « vendre ».
- 36 En effet vers la fin du rituel, le poète procède à la vente du henné et dans certains cas à son rachat (voir Gaudefroy-Demombynes, 1901, p. 30 ; Boulifa, 1913, p. 253-254 ; Mezine, 1975, p. 5-6 ; Mahfoufi, 1992, p. 141-146) pratique, et avec elle son texte, qui tend à disparaître depuis quelques décennies comme aux At menguellat et At Yahia tandis qu'elle survit aux At Ghobri.
- 37 Chant rituel, *asbuɣ* ou *tibuyarin* (selon les régions) est exécuté par les femmes lors de l'imposition du henné à la mariée, au marié ou au circoncis. La racine *byr* renvoie à la notion de « fortune » (Foucauld, p. 104-105), de « bien » au Maroc central (Chaker) ; en Kabylie, la naissance d'un garçon est annoncée par cet euphémisme porte-bonheur d *abyur* (Chantréaux, 1990, p. 146). Cependant une autre racine *ɣər* « appeler » renvoie au signifié « chant d'appel, de fête » d'où le réseau de sens suivant : *tiyrn* « le cri », *tiyratin*, « les you-you », *a(s)əɣret*, dérivé en *s-*, « pousser des you-you », *taməɣra* « la fête ». Cette resémantisation permet d'affirmer que le couple *byr* / *ɣər* repose sur deux racines homonymes disjointes, l'idée d'« appeler », de « crier » (de joie) est doublée par la notion de « fortune » et de « bien » contenue dans la racine complexe de *byyr*, d'où *abyur*, *abayur*, *asbuɣər*, *tibuyarin*...
- 38 Souvent, une imbrication entre *asbuɣər* et *ašəkkeɣ* est de mise ; or sur le plan diachronique, l'un représente le chant rituel qui accompagne l'imposition du henné et l'autre vient en seconde position. On pourrait ainsi affirmer que *azənzi l-lḥənni*, *asbuɣər* et *ašəkkeɣ* sont trois étapes différenciées du rituel du henné, néanmoins les données actuelles nous montrent que là où existe *azenzi*, il n'y a pas d'*asbuɣər* (Mahfoufi, idem) et là où subsistent *tibuyarin*, *asiwəl l-lḥənni* est absent... (Yantren, 1987). Certaines régions ont perdu les deux comme aux At mangellat où ne subsiste plus que de façon résiduelle l'*ašəkkeɣ*.

- 39 *Ašekker* : Si aux At Mengellat, *ašekker* prend place *ass imənsi l-lħənni* « le soir de la cérémonie du henné », aux Iflissen il se déroule le jour de l'arrivée de la mariée dans sa nouvelle demeure. Selon Lacoste-Dujardin (1981 : 126), après le dîner il inaugurerait l'*urar* alors qu'aux At Mengellat il le clôturerait (At Amar Ou Said, 1960, p. 114).
- 40 A Begayet (Béjaia), chez les Imezzayen, *ašekkef* est dénommé *aqellal* ; comme aux Iflissen il inaugure l'*urar* et est pris en charge par deux groupes de femmes qui se répondent tout en effectuant des petits pas. On pourrait apparenter la racine QL à l'arabe *q-al* (« dire »), d'où *aquli/iquliyen*, « poème » ; cependant au Gourara *aqellal* désigne une sorte de derbouka (Hamsi) ; s'agit-il là d'une racine berbère homonyme qui, comme c'est le cas en Kabylie, désignerait la poterie ? certains instruments de musique fabriqués en terre cuite accompagnant certains chants ont-ils à la longue fini par désigner les chants mêmes ?
- 41 *Ašəwwiq*, complainte exécutée le plus souvent en solo, est un exutoire aux thèmes mélancoliques :... *d win yuɣ lhamm*, « le chante qui est affligé ». L'*ašəwwiq* est réduit et le rythme, qui n'obéit pas à une mesure, est libre. La voix y est nue avec ses inflexions, ses fioritures et ses notes de passage.
- 42 *Aħiħa*, quant à lui, présente deux principales caractéristiques, d'abord la thématique amoureuse et érotique qui le sous-tend, puis l'amplitude vocale -sorte d'exaltation du désir – notée partout en Kabylie : *aħiħa d win išənnun s ləyaɖ* « chanter *aħiħa*, c'est élever la voix » ; d'où cette prescription du lieu de sa performance : à la maison, me dit-on *d ləib* « c'est grossier » ; c'est la raison pour laquelle il est exécuté à la montagne, dans les champs ou à la fontaine.
- 43 L'idée d'élévation de la voix est perceptible notamment dans *asħaħi*, substantif formé sur la dérivation en *s-* qui signifie chasser les oiseaux des récoltes de céréales en criant ; de même à Ghadamès où *ħū* et *aħū* « allez ! allez-vous en ! » (Lanfry, 1968 : p. 128), et au Maroc central *ħyyħ* (Chaker) sont des interjections pour épouvanter les oiseaux. Au Gourara, *ħəħa* est le nom d'un des six trous de la flûte *ħbaɛi* nommée *tamza* (Hamsi).
- 44 *Aməəzəbər* ou *aməəzzer* : signifie 1) joue oratoire, sorte de duel poétique ou chanté opposant un homme et une femme, une belle-mère et sa bru, deux femmes, deux poètes, ou deux groupes (notamment le cortège allant chercher la mariée et sa famille) *wa ad yekken nnig wa* « à qui l'emportera sur l'autre » ; 2) querelle réelle entre deux personnes ne s'entendant pas (Ait Ferroukh).
- 45 *Adəkkər* (il s'agit du mot arabe *dikr*, kabylisé) désigne tous les chants d'inspiration religieuse : louange de Dieu, du (des) Prophète(s) et de ses compagnons, des saints, de l'évocation de la mort.
- 46 Sur le plan formel, *adəkkər* est composé de sizains et de *tisqiɖin* (Mammeri 1980) et est chanté dans les sanctuaires, zaouias et lors des veillées funèbres.
- 47 La « sauteuse », texte chanté qui consiste pour la mère à jouer avec son bébé en le faisant sautiller est désigné en kabyle par plusieurs signifiants : *ašteddu* (At Mengellat), *aseɣqes*, *a(s)jelleb*, *ɣuha* (At Eisi) et ses dérivés (*a)ɣəħhu* (Iwaɖiyen), *sɣɣuh* (At əmər). Ce dernier, contrairement à ce qu'affirme Yantren (1985 : 141) n'est pas une simple onomatopée. Issu de la racine *h* qui se distribue en *aha*, *tuhin*, *yeɣɣaha* (Dallet, 1982, p. 284), la lexie *ɣuha* signifie « faire vite », « se hâter », aspect très ressassé dans le texte performé où la mère exhorte son enfant à grandir vite et en bonne forme physique.

- 48 Il est cependant extrêmement difficile de détacher les lexèmes désignant le bercement de ceux qui seraient propres à la berceuse ; ainsi *azzuzən*, *adəwwəh*, *ahuzzu* sont l'équivalent de bercer avec ou sans le chant tandis que *ashulla*, *ashulli*, *ashullu* sont dénommés ainsi par le fait que chaque couplet de la berceuse qu'ils désignent s'achève par le refrain onomatopéique suivant : *hu!!ah*, *hu!!ah* (reprise particulière du lexème Allah) *hi* et *hu*, *hu*, *hu*...
- 49 D'autres genres ne connaissent pas de dénomination spécifique, tels les chants rituels relatifs aux fêtes périodiques comme les couplets annonçant la rupture du jeûne, la collecte des œufs durant l'Achoura et des friandises pendant l'Aid, ou encore ceux entonnés par les villageois allant à la rencontre du printemps *amager n tefsut*. Lors de réjouissances familiales : naissance d'un garçon, circoncision, rituel du père faisant boire sa fille le jour de son mariage (en guise d'adieu), la mise du voile à la mariée, son accueil par la belle-famille, le lendemain des noces, autant d'occasions où sont exécutés des chants qui n'ont pas de dénomination propre. De même les chants de travail, les chants épiques ou de guerre : *tiwizi*, de labourage, de dépiquage (Servier, 1985, p. 325), de barattage, ainsi que ceux invoquant *Anẓaɣ**, la pluie.
- 50 Ce rapide survol de la typologie des genres chantés conduit à souhaiter la multiplication des monographies établies surtout à l'échelle diachronique car l'extrême variabilité des genres est une constante propre à la Kabylie.
- 51 Aujourd'hui l'agression de la chanson moderne a relégué vers l'oubli les genres traditionnels qui sont regroupés sous un seul vocable : *taɣušt* (la chanson).
- 52 Récemment, le terme *tizlit* s'est vu exhumé pour désigner la musique et/ou la chanson.

Le chant en Ahaggar (N. Mécheri-Saada)

- 53 Dans la société touarègue traditionnelle de l'Ahaggar, la création et la déclamation poétiques ainsi que le chant étaient parmi les activités intellectuelles et artistiques les plus prisées. Bien que non réservés à une catégorie sociale particulière, c'étaient surtout les *ihaggaren*, pasteurs-guerriers situés tout en haut de l'échelle sociale, qui les pratiquaient le plus, faisant de ces créations le lieu d'expression privilégié de l'éthique dominante.
- 54 Celles-ci consistaient en longues poésies (*tesâwit*) composées sur différents mètres poétiques, au style littéraire élaboré et groupant souvent plusieurs dizaines de vers. Lorsqu'ils sont chantés, ces textes sont adaptés à des airs correspondant à leur rythme poétique. Ce sont généralement des hommes qui chantent les poésies, soit dans la solitude ou l'intimité des voyages et des pâturages, soit dans les campements lors des réunions galantes appelées *ahâl** ou à l'occasion de réjouissances collectives. Ils peuvent alors, suprême raffinement, être accompagnés par l'*imẓad**, vièle monocorde exclusivement jouée par les femmes, commune à l'ensemble du monde touareg et qui en est l'un des plus forts symboles.
- 55 Les thèmes de ces chants sont en premier lieu l'amour et la guerre. On y trouve aussi la satire ainsi que tout ce qui peut se ranger dans la rubrique « aventures personnelles ». Le thème de la guerre a été traité jusqu'à l'époque précédant l'occupation française, époque où les rezzous et les expéditions contre des tribus adverses étaient encore fréquents. Il était souvent lié au thème amoureux, la douleur des séparations étant

aussi bien chantée par les hommes que par les femmes, tandis que l'évocation de glorieux faits d'armes donnait particulièrement aux femmes l'occasion de louer leurs aimés. A partir de la « pacification » de la région par les Français au début du siècle, le thème guerrier commence à disparaître en même temps que se raréfie le jeu de l'*imzad* puisque sa principale fonction sociale n'est plus, qui était d'encourager les guerriers avant un combat et de fêter leurs retours victorieux. Subsistent encore quelques temps les chants d'amour et de voyages avant que ne tombe en désuétude le genre lui-même qui s'appelait pourtant du nom générique *asâhay*, « chant », signifiant par là qu'il représentait le chant par excellence.

Femmes de l'Ahaggar chantant un *tindé* (photo N. Mecheri-Saada).

- 56 Un autre type de chant prend alors le relais dans les années 1930. Il tient son nom de son tambour d'accompagnement, le *tindé*, constitué d'un mortier de bois recouvert d'une peau. Le genre *tindé* se présente sous la forme d'un chant solo accompagné par un chœur, par des battements de mains ainsi que par le tambour-mortier souvent remplacé depuis les années 1960 par un jerrycan métallique appelé *jermâni*. Bien que des chants de *tindé* puissent se tenir exclusivement entre hommes, ou avec un homme soliste dans un groupe mixte, leur exécution est plutôt le fait des femmes ou, plus exactement, des femmes comme solistes et des femmes et des hommes comme choristes. Parmi les solistes de *tindé*, le public distingue les spécialistes des « apprentis » *amâwel*. La distinction porte bien entendu sur la qualité du chant (beauté de la voix et intelligibilité du texte) mais aussi surtout sur le fait que les seconds sont des imitateurs des premiers qui, eux, créent des textes et éventuellement des airs originaux.
- 57 Dans l'exécution de *tindé*, on peut distinguer trois types de formation :
- un groupe intime de quelques personnes (moins d'une dizaine) qui, lorsqu'il est mixte, ce qui est le plus fréquent, peut être assimilé à la réunion galante anciennement appelée *ahâl* ;
 - une formation mixte relativement importante qui a pour fonction d'animer les grandes fêtes ;

- une formation de moyenne importance constituée par le groupe de jeunes femmes autour duquel tournent les chameaux pendant la parade *ilugân* qui constitue le spectacle par excellence de toute grande fête. Dans tous les cas, la structure musicale est la même. La partie solo de *tindé* répète une phrase musicale plus ou moins variée. Le chœur l'accompagne en chantant un son tenu sur une ou deux syllabes (par exemple *éhé*), ou une sorte de refrain syllabique sans signification (par exemple *éhemmiya hayša éhemmiya*) venant entre deux interventions du solo et tuilant légèrement avec elles. Les rythmes du tambour et des battements de mains restent identiques tout au long d'une pièce.

- 58 Les textes, quant à eux, sont des poèmes construits sur un seul rythme poétique de huit syllabes réparties en deux hémistiches égaux. L'usage de ce mètre unique permet de chanter un même texte sur des mélodies différentes et, notamment pour les apprentis-interprètes, de mettre bout à bout des fragments de poèmes. La thématique des *tindé* est proche de celle de l'ancienne poésie associée à l'*imzad* bien que s'exprimant avec les mots de la langue courante. Y sont traités l'amour, souvent sous forme de message, et les différents aspects de la vie quotidienne.
- 59 Le genre *tindé* semble connaître son apogée dans les années 1970. Mais, paradoxalement, c'est aussi le moment où la création locale décline devant l'engouement croissant des jeunes Kel-Ahaggar pour les *tindé* des Touaregs de l'Adghagh au Mali. L'influence musicale (et culturelle de façon générale) mutuelle entre régions touarègues voisines a toujours existé mais elle est certainement facilitée depuis l'usage de plus en plus généralisé de la cassette magnétique. Désormais la transmission entre créateurs et interprètes passe beaucoup plus souvent par ce biais que par la voie directe.
- 60 On ne saurait parler des grandes fêtes sans évoquer les mariages et les chants rituels *âléwen** qui en ponctuent le déroulement. Ces chants, communs aux Kel-Ahaggar et aux Kel-Ajjer et réputés très anciens, sont l'apanage des femmes et sont strictement destinés à accompagner les différents moments du cérémonial de mariage qui sont : la visite à la mariée par les femmes présentes à la fête ; le montage de la tente et du lit nuptiaux ; la parade de chameaux, *ilugân*, qui se déroule en fin d'après-midi dans un lit d'oued ou sur un plateau à proximité de la tente ou de la maison nuptiale ; le cortège de femmes qui escorte en soirée la mariée de sa demeure au lieu nuptial.
- 61 Musicalement les *âléwen* adoptent une structure antiphonique alternée où un chœur de femmes reprend chaque vers chanté par une soliste (ou un petit groupe de femmes), les parties tuilant légèrement entre elles. Une même phrase mélodique, correspondant à l'occurrence d'un vers, est répétée tout au long du chant, la partie solo pouvant dans certains cas effectuer des variantes. Presque toujours ces chants sont accompagnés par une partie de tambour constituée d'au moins un tambour à deux peaux *ganga* et pouvant comprendre jusqu'à plusieurs exemplaires de tambours différents. A noter que ces tambours ne paraissent pas indispensables au fonctionnement musical de l'*âléwen* puisque certaines exécutions peuvent s'en passer et que, lorsqu'il y en a, leur partie se déroule dans un tempo souvent indépendant de celui de la mélodie.
- 62 En Ahaggar, on dénombre cinq mélodies d'*âléwen* correspondant chacune à un mètre poétique de ce répertoire. Comme dans les chants de *tindé*, on y trouve des formules syllabiques sans signification qui semblent jouer un rôle de refrain irrégulier à l'intérieur des très longs textes d'*âléwen* mais qui sont en réalité des modèles métriques adaptés à chaque mélodie et qui permettent aux chanteuses de se fixer dès le début

d'un chant dans le mètre et la mélodie adéquats. Voici par exemple la formule syllabique d'un mètre d'*âlêwen* de dix syllabes réparties en deux hémistiches de six et quatre syllabes : *héneyna héneyna / héneyneyna*. En voici une autre de douze syllabes réparties en deux hémistiches égaux : *héneyna héneyna / héneyney néneyna*.

- 63 La plupart des vers constituant les textes d'*âlêwen* sont anciens et ne subissent pas de grande transformation avec le temps. Cette fixité littéraire tient au caractère rituel des *âlêwen* qui en fait une parole immuable accompagnant des gestes définitivement fixés par la tradition. Pourtant, de nouveaux vers viennent parfois s'intégrer à ce fonds ancien car la création est permise, à condition qu'elle respecte les règles du mètre et de la rime, l'unité sémantique du texte auquel ces vers s'adjoignent, ainsi que leur possibilité d'adaptation à tout mariage, quels qu'en soient le lieu, l'époque et les familles.
- 64 Pour achever ce tour d'horizon des genres chantés les plus importants de L'Aħaggar, on ne peut manquer de mentionner la *tazeñyereht* qui est une danse de transe associée à toute grande manifestation de réjouissance et également organisée pour la guérison d'une personne atteinte de possession. Anciennement réservée aux esclaves *iklân*, la pratique de cette danse s'est étendue à la classe des cultivateurs *izeggayen* venus depuis plus d'un siècle des oasis du Touat-Tidikelt pour créer des jardins en Aħaggar. Les séances de *tazeñyereht* ont généralement lieu la nuit et peuvent durer jusqu'au matin. Dans les villages, elles se tiennent sur un espace pouvant contenir suffisamment de participants. Les femmes sont debout, serrées côte à côte en un arc de cercle réservée à la danse. Ce sont surtout les hommes qui dansent, bien que des femmes puissent se mêler au groupe des danseurs, en particulier si elles tombent en transe.
- 65 Le terme *tazeñyereht*, qui désigne à la fois le chant et la danse de transe, est dérivé du verbe *zeñyireh* qui signifie « crier de toutes ses forces (...) sans articuler de son » (Foucauld, *Dictionnaire touareg-français. Dialecte de l'Aħaggar*, III : 1409). En effet, la *tazeñyereht*, dont la composition musicale consiste en une partie solo de femme soutenue de façon ininterrompue par un double accompagnement choral (celui du chœur de femmes et celui des danseurs) et par des battements de mains, se distingue, en l'absence de toute participation instrumentale, par la variété des timbres vocaux et des sons souvent inarticulés et gutturaux des parties chorales. Le solo s'élève au-dessus de l'ensemble dans un registre aigu sur des mélodies aux contours amples où le texte consiste presque essentiellement en syllabes et voyelles sans signification. La partie signifiante du texte est constituée d'une suite de vers très courts souvent incompris du plus grand nombre. Ces vers, où s'exprimaient autrefois les sentiments *es tikiâtîn* qui les composaient quand elles menaient les chèvres en pâturage, ne sont plus aujourd'hui que la redite stéréotypée de vieux fragments de textes.
- 66 Le répertoire de *tazeñyereht* contient une douzaine de chants qui portent chacun un nom et qui se distinguent par un texte, des phrases mélodiques, un accompagnement choral et un pas de danse particuliers. On débute toujours une soirée de *tazeñyereht* par le chant « *abûnessi* » qui est en quelque sorte un chant d'ouverture. Puis les pièces se succèdent suivant l'inspiration des chanteuses et leur durée varie en fonction du degré de participation collective ainsi que du temps mis par chaque danseur possédé à effectuer les trois chutes qui le guériront de la transe.
- 67 Le *tindé*, l'*âlêwen* et la *tazeñyereht* sont sans doute les genres majeurs dans les années 1980. Cependant, à part l'*âlêwen* qui reste lié à sa fonction rituelle, ils amorcent aussi

leur déclin à la même époque pour laisser place à des genres importés de régions méridionales voisines. L'un d'eux est la *teherdent* où le chant d'un soliste est accompagné d'un luth (qui donne son nom au genre), de battements de mains aux formules rythmiques complexes, ainsi que de mouvements dansés de bras et de tête. Cependant, il s'agit là d'une musique qui reste l'apanage de musiciens professionnels maliens invités lors des fêtes familiales. Un autre est le *tiâter* (du mot « théâtre ») où l'on trouve également un instrument à cordes pincées – résolument moderne celui-ci puisqu'il s'agit de la guitare acoustique ou électrique – pour accompagner un chant solo. Contrairement à la *teherdent*, ce genre est aujourd'hui pratiqué par de jeunes Kel-Ahaggar sur des airs et des textes composés par eux-mêmes. Peut-être cette expérience entraînera-t-elle la création de nouveaux genres de musique en Ahaggar, ce qui serait certainement le meilleur garant d'une revivification de la pratique musicale.

BIBLIOGRAPHIE

- AHLOULLAY F., *The thème of love in Berber folk tales*, mémo, dactyl. Fac. des Lettres, Rabat, 1986.
- AÏT ATTIK M., *Les chants de la Tassaout* (trad. R. Euloge), Belvisi, Casablanca, 1986.
- AKOUAOU A., « Poésie orale berbère : statut, formes et fonctions », *R.O.M.M./44*, Aix-en-Provence, 2^e trim. 1987, p. 69-77.
- BASSET H., *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, Carbonnel, 1920.
- BATTOU K., *Animal Fables from the area of Teraudant*, mémo, dactyl., Fac. des Lettres, Rabat, 1987.
- BENZEKRI D., *Quelques chants berbères sur les opérations de 1931 à 1932 dans le Maroc central*, (fonds A. Roux), mémo, de DEA, Univ. de Provence, 1988.
- BIARNAY S., « Chants populaires du Rif », *Arch. Berb.*, (1915-1916), Rabat, p. 26-43.
- BOUKOUS A., « La littérature d'expression berbère », (notice B 332), in *L'Encycl. du Maroc*, 1987, p. 143-147.
- BOUNFOUR A., *Poésie populaire berbère* (fonds A. Roux) CNRS, 1991.
- DROUIN J., « Un poème chanté Beraber », *L.O.A.B.*, Paris, CNRS, n° 6/7, 1973-74, p. 139- 182.
- DROUIN J., *Un cycle oral hagiographique dans le Moyen-Atlas marocain*, Paris, Sorbonne, 1975.
- GALAND-PERNET P., *Recueil de poèmes chleuhs*, Paris, Klincksieck, 1972.
- GALAND-PERNET P., ZAFRANI H., *Une version berbère de la Haggâdâh de Pesah : Texte Tinrhir du Todrha (Maroc)*, Paris, 2 vol. 1970.
- GALAND L., *Langue et littérature berbères*, Paris, CNRS, 1979.
- HART D., *The Aith Waryaghar of the Moroccan Rif*, Univ. of Arizona Press, Tucson, 1976, p. 479-480.
- JOUAD H., *Les éléments de la versification en Berbère marocain Tamazight et Tachelhit*, Thèse 3^e cycle, Sorbonne/Paris III, 1983.

- JOUAD H., « Les tribulations d'un lettré en pays chleuh », *E.D.B.*, Paris, 1987/n° 2, p. 27-41.
- JOUAD H., « Les imdyazen : une voix de l'intellectualité rurale », *R.E.M.M.M.*, n° 51, 1989/1, p. 100-110.
- JUSTINARD Col., « Poèmes recueillis dans le Sous », *Rev. du Monde Musulm.*, Paris, t. LX, 1925, p. 79-103.
- JUSTINARD Col., « Chanson berbères », *Villes et tribus du Maroc*, vol. 8°, t. 1, Paris, H. Champion, 1930, p. 113-144.
- KASRIEL M., *Libres femmes du Haut-Atlas ?*, Paris, L'Harmattan, p. 58-59. Lahbabi M., *Florilège poétique arabe et berbère*, Blainville, 1965.
- LAOUST E., « Chants berbères contre l'occupation française, *Mémorial Henri Basset*, Paris, Geuthner, 1928, p. 9-20.
- LAOUST E., *Cours de Berbère marocain, dialecte du Maroc central*, Paris, Geuthner, 1939.
- LAOUST E., *Contes berbères du Maroc*, Paris, Larose, 1949, t. H.
- LEFÉBURE C., « Tensons des Ist 'Atta », *L.O.A.B.*, n° 8/1977, p. 109-142.
- LEFÉBURE C., « Ousman : la chanson berbère reverdie », in *Nouveaux Enjeux Culturels au Maghreb*, Paris, CNRS, 1986, p. 189-208.
- LEFÉBURE C., « Contrat mensonger : un chant d'amyaz sur l'émigration », *E.D.B.*, n° 3/ 1987 : p. 28-46.
- LEMHOUEUR A., *Folklore of the Ayt Warayn*, mémo, dactyl. Fac. des Lettres, Rabat, 1973.
- LEMKADEM AIT Y., *Introduction à l'étude du parler Ayt Ayach*, thèse de 3^e cycle, Paris III, 1986, 2 vols.
- LORTAT-JACOB B., *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, CNRS, 1980.
- LOUBIGNAC V., *Étude sur le dialecte berbère des Zaïans et Aït Sgougou*, Paris, Leroux, 1924, t. 2, p. 373-411.
- PEYRON M., « Une forme dynamique de poésie orale : les izlan et timawayin du Moyen-Atlas, (Maroc) » *Langues et Litt.*, Fac des Lettres, Rabat, vol. IV/1985, p. 161-185.
- PEYRON M., « La poésie orale du Moyen-Atlas : fruste ou courtoise ? », *Actes du 1^{er} colloque Grand Meknes*, Fac. des Lettres, Meknes, 1988, p. 413-419.
- PEYRON M., « Spatialité et lexicologie dans la poésie Amazigh », *Langue et Société au Maghreb : Bilan et perspectives*, Fac. des Lettres, Rabat, n° 13/1989, p. 71-81.
- PEYRON M., « Procédés de mémorisation dans la poésie lyrique du Moyen-Atlas marocain », *Les Études Littéraires Universitaires au Maroc*, Fac. des Lettres, Rabat, n° 18/ 1991, p. 9-16.
- RENISIO A., *Étude sur les dialectes berbères des Beni Iznassen, du Rif et des Senhaja de Sraïr*, Paris, Leroux, 1932, p. 199-214 ; 242-246.
- REYNIERS F., *Taougrat, ou les Berbères racontés par eux-mêmes*, Paris, Geuthner, 1930.
- ROBICHEZ J., *Maroc central*, Grenoble, Arthaud, 1946.
- ROUX A., « Les imdyazen ou aèdes berbères du groupe linguistique beraber », *Hespéris*, Paris, Larose, t. VIII/1928, p. 231-251.
- ROUX A., « Un chant d'amyaz, l'aède berbère du groupe linguistique beraber », *Mémorial Henri Basset*, Paris, Geuthner, 1928, p. 237-242.

TAIFI M., « Introduction à l'étude de la poésie berbère du Moyen-Adas : les métaphores cosmiques et animales comme constantes du chant d'amour », *Actes du 1^{er} Colloque du Grand Meknes*, Fac. des Lettres, Meknes, 1988, p. 420-427.

AIT FERROUKH F., « Le rituel de la belle-mère raillée : chants en kabyle et en arabe » in (C. Lefébure/Virolle-Souibès M. éd.) *Poésie chantée dans le Maghreb des cités, des campagnes, de l'exil* (vol. collectif), Paris, Karthala 1993.

AT AMAR OU SAID Y., *Le mariage en Kabylie* (Trad. Sr Louis de Vincennes). Fort National : Fichier de documentation berbère, 1960.

BASSET H., *Essai sur la littérature des berbères*. Alger : J. Carbonel, 1920.

BOULIFA S.S., *Méthode de langue kabyle*, cours de deuxième année. Alger. Jourdan, 1913.

CHAKER S., *Dictionnaire informatisé de la langue berbère*. Fichier Maroc central. (INALCO, Paris).

LAOUST-CHANTREAUX G., *Kabylie côté femmes*. La vie féminine à Ait Hichem 1937-1939 prés. C. Lacoste-Dujardin). Aix-en-Provence : Edisud (coll. « Archives maghrébines »), 1990.

DALLET J.-M., *Dictionnaire kabyle-français*. Parler des At Mangellat. Paris : SELAF, 1982.

DELHEURE J., *Ağraw n yiwalen tamẓabt T-tfransist*. *Dictionnaire mozabite-français*. Paris : SELAF, 1984 ; *Agerraw n Iwalen Teggargrent-tarumit*. *Dictionnaire Ouargli-français*. Paris : SELAF, 1987.

GAUDEFFROY-DEMOMBYNES J., « Les cérémonies du mariage en Algérie », *Notes de sociologie maghrébine*, Mélanges traditionnistes. (éds. Sebillet, P./Vinson, J.) Paris : Maisonneuve.

HAMSI B., *Les instruments de musique du sud maghrébin* (inédit).

LACOSTE-DUJARDIN C., « Des femmes chantent les hommes et le mariage. Louagnes lors d'un mariage en Kabylie : cciḵan », *Littérature orale arabo-berbère*, 1981, t. 12, p. 125-161

LANFRY J., *Ghadamès. Étude linguistique et ethnographique* (t. I (Préf. L. Galand) Fort National : Fichier de Documentation Berbère, 1968.

MAHFOUFI M., *Le répertoire musical d'un village berbère d'Algérie (Kabylie)*. Thèse de doctorat de l'université (Dir. G. Rouget), Nanterre Paris X., 1992.

MAMMERI M., *Poèmes kabyles anciens*, Paris, 1980.

MEZINE M., « Chant rituel d'imposition du henné » (Trad. A. Announe), *Fichier périodique*, n° 128, 1975.

SERVIER J., *Traditions et civilisations berbères. Les portes de l'année*. Monaco : du Rocher, 1985.

YANTREN F., *Chants kabyles modernes et expressions d'identité*. Mémoire de l'EHESS (Dir. G. Grandguillaume), 1985.

YANTREN F., *Chants kabyles féminins. La cérémonie du henné du mariage : tiburarin*. Mémoire de DEA de l'EHESS (Dir. C. Lacoste-Dujardin), 1987.

AUGIER P., « Ethnomusicologie saharienne. Les documents sonores recueillis récemment en Ahaggar et au Gourara », *Libyca*, t. XX, 1972 : 291+311.

CARD C., *Tuareg Music and Social Identity*, Doctoral Dissertation Folklore Department, Indiana University, 1982.

FOUCAULD Père Charles de, *Poésies touarègues (dialecte de l'Ahaggar)*, 2 vol. , Paris, Leroux, 1925 ;
Dictionnaire touareg-français. Dialecte de l'Ahaggar, 4 vol. , Imprimerie Nationale de France, 1951.

LHOTE H., « Documentation sonore établie chez les Touaregs du Hoggar par la mission Lhote en 1948 », *Cahiers Charles de Foucauld*, 27 : 114-138.

MECHERI-SAADA N., *La musique de l'Ahaggar*, thèse de doctorat de 3^e cycle en ethnologie (option ethnomusicologie), Université de Paris X, 1986.

INDEX

Mots-clés : Ethnologie, Littérature orale, Sahara