Musiques touarègues

F. Borel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/664>
DOI : 10.4000/encyclopedieberbere.664
ISSN : 2262-7197

Éditeur

Peeters Publishers

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010
Pagination : 5130-5139
ISBN : 978-90-429-2369-0
ISSN : 1015-7344

Référence électronique

F. Borel, « Musiques touarègues », *Encyclopédie berbère* [En ligne], 32 | 2010, document M147a, mis en ligne le 11 novembre 2020, consulté le 17 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/664> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.664>

Ce document a été généré automatiquement le 17 février 2022.

© Tous droits réservés

Musiques touarègues

F. Borel

La pratique musicale traditionnelle

- 1 Dans les populations touarègues pratiquant encore le nomadisme saisonnier, ce sont les femmes qui ont le monopole de la musique instrumentale et, parmi elles, celles des classes sociales les plus élevées dans la hiérarchie qui peuvent jouer de la vièle monocorde *imḏad* * (ou *anḏad*) alors que les femmes forgeronnes ou ex-captives se limitent au jeu du tambour sur mortier *tendey/tindé**. Quand elles chantent en soliste, les femmes le font toujours accompagnées d'un chœur responsorial. En revanche, les hommes chantent en soliste *a cappella* ou en duo, éventuellement accompagnés de la vièle monocorde, *imḏad*. Ces diverses expressions, instrumentales ou vocales, peuvent se combiner entre elles pour donner lieu à plusieurs catégories musicales parmi lesquelles les « chants d'*anḏad* » (*iḏelan n anḏad*) et les « chants de *tendey* » (*issakan n tindé*) sont les plus fréquents.
- 2 Les répertoires des chants d'hommes et de la vièle monocorde sont étroitement liés au passé et à la tradition épique des groupes touaregs, quoique s'y rencontrent aussi de nombreux chants évoquant la bien-aimée ou plus simplement, les états d'âme du poète (*amessewey*). En général, les compositeurs des poèmes (sg. *tesawit* ; pl. *tisiway*) et ceux des airs (sg. *azel* ; pl. *iḏelan*) sont connus de tous et la règle veut qu'il ne soit pas d'usage de créer de nouveaux chants et que les interprètes se contentent de reproduire le répertoire en y apportant parfois de petites variations stylistiques personnelles. A l'opposé, le chant des femmes accompagné du tambour sur mortier est l'occasion pour elles d'improviser des poèmes qui font office de chronique et parfois de satire sociale de la vie des campements.
- 3 En principe, on ne chante ni ne joue d'un instrument à n'importe quel moment. Il existe des occasions spécifiques dont les deux plus importantes, et d'ailleurs les plus souvent évoquées par les Touaregs nomades, sont les séances de « chants pour les génies », au cours desquelles on joue l'*anḏad* ou le *tendey* (avec ou sans chants vocaux) pour guérir une personne malade, c'est-à-dire pour « chasser les génies de son corps », et les fêtes

(baptêmes, mariages) qui voient les hommes s'exhiber sur leur chameau préféré pour effectuer une « ronde des chameaux » autour de la tambourinaire. Dans ce cas, c'est exclusivement le tambour qui est utilisé, avec le chœur des femmes. Autrefois, quand les Touaregs pratiquaient encore la guerre et le rezzou contre les groupes voisins, les caravanes et les troupes coloniales, c'est aussi pour encourager et glorifier la bravoure des guerriers que l'*anẓad* était joué. On disait alors d'un guerrier qu'il « méritait l'*anẓad* », expression toujours en usage aujourd'hui lorsqu'on parle d'un homme de valeur.

- 4 Cette musique a donc ceci de particulier qu'elle reflète des différences sociales à l'intérieur même du groupe : répartition sexuelle des instrumentistes et chanteurs, différences par le statut et la place occupée dans la hiérarchie traditionnelle (ou dans ce qu'il en reste). Schématiquement, la musique traditionnelle des Touaregs nigériens est donc divisée en :
 - musique vocale des hommes, appelée *asak* (pl. *issakan*) dans l'Azawagh nigérien et *éẓalé* (pl. *izeliten*) dans l'Aïr ;
 - musique instrumentale des femmes des catégories suzeraines et tributaires (*imẓad/anẓad*) ;
 - musique instrumentale (*tendey*) et vocale des femmes forgeronnes et affranchies ;
 - dans l'Azawagh nigérien, la musique instrumentale est appelée *asewet* (pl. *isuwat*, nom instr. de *ewet* : « frapper »).
- 5 Cette classification hiérarchique idéale est sujette à de nombreuses exceptions, surtout dans le domaine du *tendey* que pratiquent beaucoup de femmes tributaires (*timghadén/timɣadin*) ; elle est aussi remise en question par la situation de crise actuelle que subissent ces populations (raréfaction des zones de pâturage, des circuits de transhumance et des troupeaux de camélins et bovins). De nomade, cette société est en train de devenir agropastorale. La continuité des pratiques sociales qui garantissent son identité touarègue est donc fortement compromise.

La musique vocale

Les chants de tradition épique

- 6 Les poèmes épiques constituent en fait 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, ou le rythme poétique (*ésahegh*, pl. *isuhagh*) ou le rythme de chant (*aggay*, nom v. de *away*, « transporter ») qui confirmeront l'origine guerrière « noble » du poème chanté, et citer au moins un des vers du poème original.
- 7 Les différents rythmes et airs sont la « propriété » de l'une ou l'autre des fractions suzeraines des Touaregs. 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'*anẓad* avaient le droit de diffuser le rythme et l'air, mais sous forme instrumentale uniquement. 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.

Les chants d'amour

- 8 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.
- 9 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* : cousins et cousines croisés (*tabbubaza*) et parenté par alliance (*tellusa*). 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.

La musique instrumentale

La vièle monocorde anḏad ou imḏad

- 10 Toujours considéré comme l'instrument emblématique de la femme touarègue, l'*anḏad* (en dialecte des Touaregs Iwellemmeden) ou *imḏad* (en dialecte des Touaregs de l'Ahaggar) est encore pratiqué dans plusieurs communautés touarègues du Niger et du Mali, alors qu'en Ahaggar et dans le Tassili, les joueuses de « violon » se font rares.
- 11 Pourtant, la vièle monocorde demeure, en elle-même et à travers ses répertoires d'airs, le véhicule de tout un symbolisme où se mêlent des notions de guerre, de classe et de féminité que les Touaregs se plaisent à perpétuer et à enrichir dans des proverbes, dictons et poèmes, d'autant plus intensément maintenant que l'instrument demeure un des rares signes évoquant leur passé glorieux.
- 12 Henri Duveyrier, dans *Les Touaregs du Nord*¹, avait déjà évoqué ainsi la connotation guerrière à laquelle était lié l'*imḏad* :

« [...] les Touaregs sont encore sollicités à l'héroïsme par leurs femmes qui, dans leurs chants, dans leurs improvisations poétiques, flétrissent la lâcheté et glorifient le courage. Un Targui qui lâcherait pied devant l'ennemi et qui, par sa défection, compromettrait le succès de ses contribules, ne pourrait plus reparaître au milieu des siens [...]. Entre Touareg, quand deux partis en sont venus aux mains, et que l'un des deux est battu, les vainqueurs crient aux vaincus, de ce cri sauvage particulier aux Touareg : Hia hia ! hia hia ! Il n'y aura donc pas de rebâza ! Le rebâza est le violon sur lequel les femmes chantent la valeur de leurs chevaliers. A la menace du silence des rebâza, les vaincus reviennent à la charge, tant est grande la crainte du jugement défavorable des femmes ».¹

- 13 Plus tard, dans son *Dictionnaire Touareg-Français*, Charles de Foucauld évoque une fonction de l'instrument directement dérivée de celle décrite ci-dessus :
- « L'*imzad* est l'instrument de musique favori, noble, élégant, par excellence ; c'est lui qui a toutes les préférences, qu'on chante dans les vers, après lequel on soupire quand on est loin du pays, dont il est comme le symbole et dont il rappelle toutes les douceurs ;[...] on en joue aux hôtes qu'on veut honorer ; »².
- 14 Et plus loin :
- « "Jouer du violon [à quelqu'un]" signifie quelquefois "dire des paroles très agréables et très flatteuses [à quelqu'un]" »³ ;
- 15 Ou encore :
- « *imzad* ! "violon !" : exclamation de surprise, d'étonnement, d'admiration, d'émotion ; cri de guerre. »⁴.
- 16 Plus près de nous, Paulette Galand-Pernet⁵ analyse l'image de la femme à travers les *Poésies* de Charles de Foucauld et dresse l'inventaire des éléments d'un code esthétique dont font partie les dents et le violon :
- « [...] on a en effet une série de termes qui se réfèrent à des éléments significatifs du code esthétique de la femme : traits physiques choisis, accessoires témoignant d'un haut rang social et d'une culture raffinée, ils deviennent des symboles culturels. [...] Ces faits linguistiques sont pleins d'enseignement : en dehors de leur emploi en référence à des données de la culture, « dents » et « violon » ont des emplois poétiques où la signification usuelle s'estompe, mais où reste une image de beauté, de raffinement, une association avec les moments importants dans la vie affective individuelle et dans la vie sociale que sont les réunions d'*ahal* [soirées galantes] ».
- 17 Actuellement, la langue touarègue conserve encore plusieurs expressions courantes dans lesquelles apparaît le mot *anzad*. Ainsi l'expression *ihor anzad* (= « il mérite l'*anzad* ») veut dire « il est digne de louanges, d'être flatté », sous entendu : « c'est un homme courageux, valeureux ».
- 18 Enfin, un des poèmes d'Afellan recueillis par Francis Nicolas⁶ compte les vers suivants, dans lesquels l'auteur parle d'un cheval qui naîtra de sa jument, elle-même fille d'une jument que des envieux ont tuée :
- « Quand il se tient dressé, tu dirais qu'il observe
Le génie-du-vent qui joue du violon
Avec l'herbe que les Imghad appellent l'*adreïlah*.

Le répertoire

- 19 Les joueuses d'*anzad* se contentent de perpétuer le répertoire des rythmes et des airs, à partir du répertoire des chants des hommes, dont elles conservent le titre d'origine et qu'elles ont l'habitude d'enchaîner dans un ordre bien précis, ce qui leur facilite la mémorisation. Chez les Touaregs Iwellemmeden de l'est au Niger, ce corpus d'airs peut être évalué à 150 mélodies, certaines n'étant que des variations ornementales d'airs principaux. Certaines seront d'abord acquises par le chant, dans la solitude, puis restituées sur l'instrument, mais toujours accompagnées d'un murmure silencieux de la gorge. Cette technique, perceptible par l'auditeur aux mouvements de la gorge est appelée *asak dagh iman* (= « chant dans l'âme »). Les séances ou veillées (*ahal* dans l'Ahaggar, *takayt* chez les Iwellemmeden) ont lieu le soir, bien entendu, entre jeunes, et sont l'occasion pour eux de faire plus ample connaissance avec leurs partenaires du sexe opposé. Une veillée est aussi propice aux séances de vièle monocorde curative, au

cours desquelles un ou une malade sera plongé(e) dans la chaleureuse ambiance qui lui permettra de retrouver le contact avec sa communauté. L'ethnologue M. Gast⁷ a décrit, en parlant de l'*imzad* :

« [...] devant un groupe d'hommes et de femmes qui jouaient de l'*imzad* la nuit, est apparu un jeune homme d'allure étrange qui resta un moment à distance. Les femmes, à son apparition, se mirent à hurler des « youyou » angoissés et soutenus [...]. On me dit que ce jeune homme « avait en lui des génies » [...]. Les femmes laissèrent leur *imzad* tout en faisant leurs « youyou » pour chasser les démons de l'esprit du jeune homme ».

20 Erik Guignard⁸ parle aussi de l'*anzad* curatif :

« La malade, vêtue de ses plus beaux atours, danse au milieu d'une foule qui se presse sous la grande tente de peaux [...]. Sa maladie et sa haute condition lui permettent d'avoir des caprices : rien ne lui est refusé ».

Les chants de tambour tendey

21 Chez les Iwellemmeden de l'est et les Touaregs de l'Aïr, exception faite des Kel Ewey, le domaine des chants-de-tendey (*izeliten n tendey*) est exclusivement féminin. C'est une femme tambourinaire (*tamawat*) qui frappe l'instrument fait d'un mortier recouvert d'une peau de chèvre, c'est elle aussi qui chante en soliste, accompagnée d'un chœur responsorial composé de femmes uniquement. L'instrument est frappé à deux occasions bien distinctes :

- a. pour les « courses de chameaux », performances (*tesoknit*) 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 » (*takbest ; tagest*) qui mettent en œuvre un processus de guérison de certaines affections physico-psychiques appelées « maladies des génies » par les Touaregs.

22 Les critères de différenciation de ces deux genres peuvent être déterminés dans le répertoire des rythmes frappés (sg. *éwet*, pl. *iwetan*), 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 un genre que dans l'autre.

23 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-tambourinaires de la région.

24 Une des meilleures représentantes de cette catégorie musicale fut sans doute Khadija, ex-captive du groupe des Ighalgawen Kel Fadey (guerriers). Elle n'avait pas de concurrentes dans son campement, ni dans la région d'In-Gall. Son talent et sa renommée étaient à ce point reconnus qu'elle était 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.

Les influences régionales

- 25 Dans les zones bordant le pays touareg, deux types d'influences musicales sont à relever. Soit il s'agit d'un apport déjà ancien qui affecte et détermine des styles régionaux, comme celui des joueuses d'*anḏad* des Iwellemmeden de l'Est qui ont adopté un coup d'archet, parfois même un phrasé s'apparentant à celui de leurs voisins sédentaires, les joueurs de *goge* haoussa de l'Ader. Dans ce cas, les composantes purement touarègues (instruments, formes, échelles et répertoire) demeurent présentes et le processus peut être considéré comme une évolution normale et inéluctable, oserait-on dire « inconsciente », que subit toute musique de tradition orale. Soit les changements sont plus radicaux, comme par exemple l'adoption du *ūd* arabe par les Touaregs du de l'Ahaggar ou du Tassili, ou celle du *goge* haoussa par les Touaregs du Niger, emprunts ayant évidemment entraîné la masculinisation de la pratique de ces instruments.
- 26 Chez les Touaregs du Mali, la situation se présente un peu différemment. Deux pratiques musicales coexistent : la musique dite traditionnelle, qui respecte à peu de choses près les mêmes règles que celles énumérées ci-dessus et celle, instrumentale, des membres d'une caste de forgerons qui possèdent le monopole du jeu du luth *tahardant*. Ces musiciens sont devenus des griots instrumentistes *aggutan*, alors que cette fonction de musicien professionnel n'existe pas dans le reste du monde touareg. Comme dans toute société africaine du Sahel, l'*aggu* (singulier d'*aggutan*) jouit ici aussi d'une grande liberté dans l'improvisation, l'adaptation et la création de nouveaux chants. Mais sa présence et son jeu sont hautement appréciées dans les fêtes de danse traditionnelle *éwegh* ou *taggagh*, ou de leur forme « moderne », la *takamba*, au cours desquelles les femmes dansent en position assise, rappelant ainsi la *tagest* des Touaregs du Niger, mais de manière plus harmonieuse, balançant les bras latéralement au rythme du jeu de l'*aggu*.
- 27 Au début des années 1970, les jeunes générations des Touaregs ruraux ont fait connaissance, grâce à la diffusion de la cassette, avec la musique de *tahardant* malienne et ses chants satiriques et critiques à l'égard des gouvernants, mais aussi vis-à-vis de la hiérarchie traditionnelle. Ces nouveaux répertoires ont déclenché dans cette jeunesse une prise de conscience de la rigidité de leur patrimoine musical, de son mode d'exécution et de la difficulté de l'actualiser tant il est lié à la structure sociale. Il n'est dès lors pas étonnant que ces jeunes aient été à l'affût de nouvelles références identitaires. C'est ce que leur ont offert les chants des *ishumar*.

Les chants de la rébellion

- 28 Le terme *ishumar* (sg. *ashamur*) provient du français « chômeur » et désigne les membres d'une génération de Touaregs nigériens ou maliens, généralement célibataires, qui ont quitté leur famille et leur pays pour fuir ou chercher du travail en Libye ou en Algérie. Ils sont le produit des crises des vingt dernières années (sécheresses, famines) et de la répression qui les a accompagnées. Dès 1989, après quelques tentatives de rapatriement et de réintégration de la part du gouvernement nigérien, une grande partie des *ishumar* s'organisèrent en plusieurs groupes de rébellion ouverte et s'installèrent dans la clandestinité armée, délaissant leur appartenance à l'une ou l'autre des confédérations touarègues d'origine et

revendiquant une appartenance à une seule identité ethnique. Ils souhaitent ainsi se libérer de leur obédience lignagère, source de division et d'antagonismes, au profit de l'unification des Touaregs et de leur unité politique face aux Etats qui les administraient.

- 29 Au cours de leur errance et de par leurs contacts avec l'extérieur, ces *ishumar* ont progressivement adopté de nouveaux signes identitaires, comme par exemple un mode de port du turban inspiré de celui des guérilleros du Polisario, le remplacement occasionnel du glaive traditionnel *takuba* par le fusil d'assaut Kalachnikov et, en ce qui concerne notre sujet, par l'acquisition de chants à caractère martial. Ceux-ci ont été pour la plupart composés par des exilés du Mali et constituent une sorte de presse chantée, de bulletin d'information politique aux fins de propagande et de mobilisation, largement diffusé par cassettes. Les thèmes évoqués dans ces chants révolutionnaires évoquent, pêle-mêle, la soumission imposée par la société touarègue traditionnelle, la collaboration de certains chefs touaregs avec les gouvernements en place, les mésalliances entre jeunes filles touarègues et jeunes hommes sédentaires, la nécessité d'avoir un territoire et une patrie, etc. De manière générale, ces chansons illustrent explicitement les bouleversements qui ont affecté la société touarègue.

Le renouveau instrumental

- 30 Le modèle d'accompagnement instrumental du chant dont se sont inspirés les émules de ce nouveau genre leur a été fourni, entre autres, par le groupe touareg malien Tinariwen et le nigérien Takres n Akal (« construction du pays »), formés de deux joueurs de guitare, parfois d'un troisième utilisant son instrument pour la percussion, d'un chanteur soliste et d'un chœur responsorial de jeunes filles. A la première écoute, l'auditeur profane occidental a l'impression d'entendre des chants à caractère communautaire du type « veillée autour du feu de camp » qui peuvent à la rigueur évoquer l'ambiance des fins de nuits de festivals ou les soirées scouts. Le dépaysement n'est en tout cas pas radical, d'autant plus que l'accompagnement de guitare confère à l'ensemble un sentiment de « déjà entendu » : l'instrument est utilisé essentiellement pour réaliser quelques accords, trois en général, entrecoupés de quelques arpèges inspirés du jeu du luth traditionnel *tahardant* pour marquer la succession des couplets. Une certaine monotonie se dégage de l'ensemble puisque la tonalité de l'accompagnement, de même que le rythme, ne varient presque jamais d'un bout à l'autre du répertoire. Ces éléments, la langue mise à part, étant totalement étrangers à la culture musicale touarègue, il est intéressant de savoir où et dans quelles conditions ces chants de rébellion ont été créés. La réponse doit être cherchée dans les contacts noués par les *ishumar* avec d'autres mouvements similaires dont ils s'étaient inspirés pour mener à bien leurs actions de revendication et de lutte armée. C'est le cas des chants du Polisario, diffusés sur cassettes, qui ont servi de modèle, aussi bien dans l'utilisation de la guitare que dans les rythmes, manifestement d'origine espagnole.
- 31 Malgré son caractère uniforme, très éloigné de la diversité du répertoire traditionnel, cette musique présente pour la jeunesse plusieurs atouts. Tout d'abord, elle est, de par son caractère familier, accessible à tous, y compris aux sédentaires. Ensuite, elle rompt avec les contraintes imposées par la société touarègue et, de plus, elle présente un caractère de modernité que revendiquent les jeunes Touaregs originaires de la brousse. Par ailleurs, l'utilisation de la guitare acoustique ou électrique est justifiée par les

musiciens pour la liberté de jeu qu'elle leur donne. En effet, cet instrument n'est pas connoté socialement, il peut être joué par les hommes – ce qui n'est pas le cas de la vièle monocorde – quelle que soit leur appartenance sociale, à n'importe quel moment et dans n'importe quelle circonstance.

- 32 Alors qu'elle a longtemps voyagé dans la clandestinité, piratée pour la bonne cause sur d'innombrables cassettes, cette nouvelle musique de guitare, appelée *gitar* par les Touaregs, s'est fait récupérer par l'« establishment » politique nigérien et malien. De nombreux groupes se sont constitués, certains ayant tourné en Europe et aux États-Unis, et les producteurs de disques ont déjà investi dans ce « créneau ». Cette nouvelle musique est en train de se transformer davantage en perdant progressivement son caractère militant, de se normaliser et de se « worldiser ». Actuellement, après avoir rencontré un réel succès auprès de la jeunesse touarègue, pour laquelle l'écoute de la musique traditionnelle était lié à un sentiment de mépris mêlé de nostalgie refoulée, comme si elle était devenue une expression « politiquement incorrecte », cette musique est déjà en train de lasser son audience.

BIBLIOGRAPHIE

ALOJALY Gh., 1980 – *Lexique Touareg-Français*. Copenhague : Akademisk Forlag.

BALOUT L. et SAUTIN A., 1958 – « Le jeu de l'imzad ». *Annales de l'Institut d'Etudes orientales* 16 : 207-219.

BOREL F., 1989 – « Une vièle éphémère : l'anzad touareg du Niger ». *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 2, 1989 : 101-24 [Dossier « Instrumental »].

BOREL F., 2006 – « Les musiques touarègues », in : Bruno DOUCEY (éd.), *Le livre des déserts : itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, Paris : Robert Laffont (Coll. « Bouquins ») : 521-550 ; « Glossaire des termes *tamachek* d'intérêt musical » : 1164-1165.

BRANDES E., 1989 – *Die imzad-Musik der kel-Ahaggar-Frauen in Süd-Algerien*. Herausgegeben von R.M. Brandl. Göttingen : Edition Re. 239 p. [Orbis Musicarum vol. 4].

CLAUDOT-HAWAD H. (dir.), 1990 – *Touaregs : Exil et résistance*. *Revue du Monde musulman et de la Méditerranée* (REMMM) 57. Aix-en-Provence : Edisud. – 198 p.

DUVEYRIER H., 1973 (1864) – *Exploration du Sahara. Tome premier : les Touaregs du Nord*. Nendeln, Liechtenstein : Kraus Reprint.

FOUCAULD Ch. de, 1951-1952 – *Dictionnaire Touareg-Français (dialecte de l'Ahaggar)*. Paris : Imprimerie nationale [4 vol.].

FOUCAULD Ch. de et A. de CALASSANTI-MOTYLINSKI, 1984 – *Textes touaregs en prose*. Aix : Edisud.

GALAND-PERNET P., 1978 – « Images et image de la femme dans les Poésies touarègues de l'Ahaggar », *Littérature orale arabo-berbère* (Paris) 9 : 5-52.

GAST M., 1962 – « Mission ethnographique en Ahaggar (mai 1961) ». *Bulletin de liaison saharienne* 13, 46 : 140-169.

GUIGNARD E., 1970 – « Ethnologie et musique chez les Touaregs Iwullemmeden ». *Littérature orale arabo-berbère* 4 : 75-78.

MECHERI-SAADA N., 1994 – *Musique touarègue de l'Ahaggar (Sud algérien)*. Paris : Awal-L'Harmattan. – 252 p.

NICOLAS F., 1944 – « Folklore twareg : poésies et chansons de l'Azawagh ». Dakar : *Bulletin de l'Ifan* 6. 464 p.

NOTES

1. Duveyrier 1864 : p. 450
 2. Foucauld 1951-1952, vol. III : p. 1270
 3. Foucauld 1951-1952, vol. III : p. 1272
 4. *ibid.*
 5. Galand-Pernet 1978 : p. 32
 6. Nicolas 1944 : p. 182-3, vers 35-37
 7. Gast 1962 : p. 150 sq.
 8. Guignard 1970 : p. 77
-

INDEX

Mots-clés : Chant, Ethnologie, Ethnographie, Littérature, Mali, Niger, Poésie, Sahara, Sahel, Touareg