



Lalla, joueuse d'anzad des Ikherkheren kel Fadey. Cure Salée, août 1980. Photo F. Borel.

ethnomusicologie chez les touaregs du Niger

Lorsqu'on pénètre dans un campement touareg, il ne faut pas s'attendre à être accueilli par des chants et des tambours. Cela, c'est pour les sédentaires des villages.

Un campement touareg, c'est d'abord la discrétion, la retenue, la pudeur et le respect. Et ce n'est qu'après de longs préambules où l'on parlera « d'autre chose » que peut-être on trouvera le courage de poser la question : « et la musique touarègue ? ». A cela, on m'a souvent répondu : « dans notre campement, il n'y en a pas ».

L'activité musicale des Touaregs nomades du centre du Niger est polarisée autour du chant et de deux instruments principaux : la vièle monocorde **anzad**, faite d'une demi-calebasse ou d'une écuelle en bois recouverte d'une peau de bouc, d'un manche et d'une corde en crin de cheval (**anzad** = « cheveu, poil » en langue touarègue) ; le tambour **tendey**, mortier à piler le mil recouvert d'une peau de bouc, toujours accompagné du tambour d'eau **aghalabba**, grande cuvette remplie d'eau où flotte une demi-calebasse retournée que l'on frappe avec un bâton ou une sandale, à l'unisson des battements de mains. Dans certains groupes, on rencontre encore le tambour **tazawat**, une grande écuelle en bois recouverte d'une peau de vache, très semblable au tambour de chefferie **ettebel**, mais dont l'usage diffère totalement.

Ces instruments ont un caractère commun, reflet de la vie nomade : ils sont éphémères. On les construit pour une occasion précise, après quoi leurs éléments constitutifs retrouvent leur fonction première : ils ne sont joués que par les femmes. En effet, les Touaregs disent que « traditionnellement, les hommes font la guerre et s'occupent des troupeaux, alors que les femmes jouent de l'**anzad** et du **tendey** pour les hommes qui montent leurs chameaux ». Il arrive aux hommes de chanter, mais le plus souvent en soliste ou accompagnés de l'**anzad**. En revanche, une femme ne chante jamais avec l'**anzad**, mais uniquement avec le **tendey**, accompagnée d'un chœur de femmes.

les catégories de musique

Ces diverses expressions, instrumentales ou vocales, peuvent se combiner entre elles pour donner lieu à plusieurs catégories musicales parmi lesquelles les « chants d'**anzad** » (airs d'**anzad**) et les « chants de **tendey** » sont les plus fréquents.

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 d'une part les séances de « chants pour les génies », au cours desquelles on

joue l'anzad ou le tambour (avec ou sans chants vocaux) pour guérir une personne malade, c'est-à-dire pour « chasser les génies de son corps », d'autre part 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 pour encourager et glorifier la bravoure des guerriers que l'anzad était joué. On disait alors d'un guerrier qu'il « méritait l'anzad », expression toujours en usage aujourd'hui lorsqu'on parle d'un homme de valeur.

le répertoire

Au cours de mes recherches, j'ai eu comme objectif principal de constituer le répertoire, aussi complet que possible, des « airs » instrumentaux et vocaux de deux régions touarègues : la région I, située en gros dans le triangle Tahoua-Tchin Tabaraden-In Aggar et comprenant les Touaregs du « milieu » ou Tullemmeden kel Denneg ; la région II, celle des plaines de l'ouest de l'Aïr et d'Ingall, habitée par les kel Fadey et leurs tributaires. Pourquoi ces groupes précisément ? Parce qu'ils vivent encore de l'élevage et parce qu'ils pratiquent un nomadisme pastoral traditionnel. Alors que les Touaregs de l'Aïr sont plutôt semi-nomades et ont adopté depuis longtemps déjà le maraîchage. Cette sédentarisation a eu d'importantes répercussions, notamment sur la production musicale : influence de certaines formes de musique sédentaire (Haoussa), introduction d'instruments et de pratiques étrangères aux Touaregs nomades (1). Ainsi, ce sont les hommes (forgerons en général) qui frappent le tambour-sur-mortier, chose impensable chez les nomades.

J'ai remarqué qu'il existait un répertoire d'airs de vièle et de chants vocaux propre à chacune des régions, mais qu'à l'occasion, il était possible de jouer ceux de l'autre région. D'autre part, le « style » de chaque région est caractéristique : les airs de la région I sont en général très rythmés et souvent accompagnés de battements de mains. Chant soliste d'homme et vièle monocorde y sont fréquemment associés. Alors que dans la région II, les interprètes mettent un point d'honneur à se libérer de toute contrainte rythmique et accompagnatrice.

Afin d'identifier les airs du répertoire, en fixant leur « Signature » mélodique, je les ai enregistrés auprès de plusieurs joueuses de vièle et chanteurs (répartition spatiale), et auprès des mêmes interprètes à plusieurs mois ou même années d'intervalle (répartition temporelle). Après une longue période

consacrée au découpage des enregistrements, j'ai constaté que certains des « titres » donnés par les joueuses de vièle se retrouvaient dans le répertoire des chanteurs (2). Ayant transcrit et traduit les textes chantés les plus récurrents, j'ai pu constituer ainsi un répertoire à double entrée : version purement mélodique et version chantée d'un même événement historique, sorte de patrimoine de tradition orale.

Cette méthode comparative devrait aussi me permettre de distinguer, après confrontation des diverses versions de chaque air et analyse approfondie des motifs mélodiques récurrents, la part d'**improvisation** ou de spontanéité imputable aux interprètes, et, par extension, de déterminer quels sont les critères qui permettent d'identifier leur **style** personnel.

Un élément important vient cependant perturber le déroulement d'une telle analyse : la situation « hors contexte » de l'enregistrement. Peut-on en effet garantir que l'interprétation « sur commande » (et contre rétribution) d'un air de vièle ou d'un chant soit aussi « authentique » qu'une version enregistrée « sur le vif » ? Car, précisons-le, elles sont rares, les occasions de participer à une manifestation musicale spontanée dans un campement touareg, à plus forte raison quand il s'agit de séances de musique curative : on reste discret au sujet de la présence d'un malade dans un campement, surtout vis-à-vis d'un étranger. De même, on lui cache l'instrument révélateur d'un traitement. A ce propos, je n'ai pas encore réussi à déterminer si certains airs de vièle sont plus propices que d'autres à la guérison des malades. Mais il est fort probable que le répertoire change de cas en cas. D'après mes informateurs, il arrive qu'une joueuse de vièle doive faire appel à ses souvenirs mélodiques les plus anciens pour arriver à trouver l'air qui permettra au malade de s'extérioriser.

le répertoire des chants d'hommes solistes (3)

Il recoupe souvent celui des joueuses de vièle, du moins en ce qui concerne le « titre » du chant indiqué par l'interprète. En effet, les mélodies d'un même titre joué sur l'anzad ou chanté diffèrent parfois totalement. Est-ce dire que l'auditeur touareg identifie une mélodie selon d'autres critères que les nôtres, qu'il possède une « oreille » différente ? Ou faut-il présumer que seuls les **textes** des airs vocaux apportent des éléments d'identification ? Dans ce

(1) Ceci ne veut pas dire que je me sois désintéressé de ces phénomènes d'acculturation. C'est au contraire une préoccupation qui fait partie de ma recherche. Mais il est évident que pour en mesurer l'importance, il m'a fallu tout d'abord connaître l'ensemble de la tradition musicale des purs nomades.

(2) Dans ce cas, la mélodie jouée à la vièle ne correspondait pas forcément à celle qui était interprétée par le chanteur. Seul le titre était le même.

cas, à chaque titre de chant correspondrait une mélodie de vièle et un chant vocal, tous deux se référant au même événement. Les informations recueillies à ce sujet laissent penser qu'un même texte peut être chanté sur des mélodies différentes. C'est alors le titre du **texte** qui (nous) sert de référence (cf. note (2) supra). Mais ceci est surtout valable pour les chants anciens (4). Quoiqu'il en soit, l'hypothèse selon laquelle l'auditeur touareg perçoit une mélodie différemment de nous doit être prise en considération et donner lieu à une analyse phonétique (« esthésique » selon J.-J. Nattiez (5)) des motifs mélodiques.

les chants-de-tambour

L'approche est ici moins difficile. En effet, le **tendey** est à la fois beaucoup moins discret et bien plus joué que la vièle. Il s'agit d'un instrument pratiqué par de nombreuses femmes, moins « spécialisées » que les joueuses d'**anzad** (bien qu'on ne puisse pas parler de professionnalisme chez les joueuses de vièle). Toute femme apprend tôt ou tard à jouer du tambour, et même si sa voix laisse à désirer, elle s'exécute volontiers.

Alors que la vièle est pratiquée surtout par des femmes de groupes touaregs « libres », le **tendey** est joué dans toutes les catégories de la société touarègue et souvent aussi dans les villages où se sont installés les semi-nomades, notamment les Noirs de la catégorie des affranchis. Il semble donc que la pratique du chant-de-tambour soit moins codifiée que celle de la vièle et peut-être moins connotée socialement, malgré de nombreuses exceptions, il est vrai. Le contenu des chants se réfère rarement à des hauts-faits guerriers, mais plutôt à des anecdotes amoureuses, à des chameaux exceptionnels (6), à des événements locaux ou à des fêtes officielles (7), ayant suscité un grand enthousiasme auprès de la population. C'est, disons, un répertoire populaire, plus vaste et plus personnalisé que celui de la vièle.

Il n'en va pas de même des **rythmes** de tambour dont le répertoire est localisable par région et par genre : les rythmes accompagnant les chants de fêtes, baptêmes ou mariages (au cours desquelles se déroulent les courses de chameaux) et les rythmes exclusivement frappés lors des séances de musique curative, où le chant intervient rarement. A l'instar des séances de vièle curative, c'est la personne en cours de traitement qui manifeste sa préférence pour l'un ou l'autre des rythmes, en lançant des incantations islamiques (p. ex. la « Shahada »).

Il ne m'a pas été possible, c'est évident, d'organiser des séances de musique curative. Ici, c'est au hasard que je dois d'avoir été confronté à ce genre de manifestations (8). L'une d'elles s'est déroulée de

nuits et de jour : c'est pourquoi j'ai réussi à enregistrer en vidéo quelques moments du processus de guérison. En visionnant les résultats plus tard, je me suis aperçu que la malade, assise, l'air absent, réagissait davantage à certains motifs rythmiques qu'à d'autres en dodelinant plus ou moins violemment de la tête (les Touaregs appellent cela « danse assise »). Je n'ai pas pu en savoir plus sur l'origine de ses maux mais on m'a précisé que le traitement en était à un stade avancé et qu'elle était presque guérie, car « elle ne bavait plus et recommençait de bouger ses yeux et ses lèvres ». Ses parents avaient eu recours à ce genre de traitement plutôt qu'à celui du « maraboutage » (confection d'amulettes et autres remèdes magiques) pour des raisons financières.

Sans vouloir entrer dans la polémique engagée si justement par Gilbert Rouget (9) au sujet des effets neuro-physiologiques du tambour, il me semble que les rythmes frappés à cette occasion favorisaient la **danse** (assise) de la malade et/ou évoquaient en elle des souvenirs propres à lui faire prendre conscience de la réalité.

Un autre traitement a débuté dans le campement où j'avais l'habitude de séjourner. Une femme de la caste des forgerons avait accouché et accompli la période post-natale de 40 jours qui l'isole de son mari, et la soumet à un régime alimentaire très strict. La tente de sa mère, dans laquelle elle avait accouché et passé cette période, fut déplacée de quelques mètres, afin de lui redonner un sol symboliquement vierge de tout vestige d'accouchement. Dès lors, et pendant les quinze jours passés dans son voisinage, cette femme éprouva chaque soir des angoisses qui mettaient en ébullition toute sa famille : il fallait l'entourer, lui parler, frapper le tambour et surtout lui administrer des remèdes, dont les plus spectaculaires furent, d'une part, l'application sur ses flancs d'une lame rougie au feu, et, d'autre part, l'obligation pour elle d'avaler le contenu d'une petite fiole de parfum « qui chasse les génies ».

En fait, on peut se demander dans ce cas si le tambour n'était pas simplement un prétexte à rassembler le plus de monde autour de la malade, plutôt qu'un instrument de « rythmes curatifs ». Par ailleurs, le fait qu'on puisse guérir des malades par le jeu de la vièle vient également remettre en question le rôle magique, traditionnellement attribué au son du tambour.

(3) Rappelons que les femmes ne chantent pas en solistes, mais seulement accompagnées du tambour et/ou d'un chœur responsorial.

(4) Voir les recueils de textes de F. Nicolas 1944 : « Folklore Twareg », Bifan 6 ; Ghubayd agg Alawjeli, 1975 : *Histoire des kel-Denneg*, Copenhague : Ak. Forlag.

(5) Nattiez, J.-J., 1975 : *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : Oge.

(6) Rappelons que chameau et chamelier sont souvent confondus dans les chants de louanges.

(7) Un chant a été spécialement composé par la chanteuse Khadija d'Ingall à l'occasion de la visite d'Yvon Bourges, en 1971.

(8) Dans les villages où habitent des ex-captifs et forgerons touaregs, les séances de tambour curatif ont lieu très souvent.

(9) Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1980, cf. plus loin, p. 99.

C'est ici qu'intervient une anecdote qui, aussi insignifiante qu'elle paraisse au premier abord, me semble maintenant moins innocente. Au cours d'une de ces séances de guérison, en attendant que le tambour soit construit, on m'a demandé de faire écouter à la malade, une cassette sur laquelle était enregistré un chanteur particulièrement connu et renommé dans la région. Dès que l'appareil se mit à tourner, la femme commença de s'agiter violemment et de réciter la *shahada* sur la même tonalité que le chant.

Bref, elle se comportait comme si elle avait été en présence des rythmes de tambour. Il s'agit certainement ici d'un cas-limite, mais il vient en tout cas confirmer l'existence d'une sorte de **musique-prétexte** indissociable du contexte de guérison.

la cassette

Sortons du domaine de la musique curative pour rester dans celui de la cassette.

Un soir, près d'Ingall, la chanteuse-tambourinaire Khadija chantait la mémoire d'un ancien amour, accompagnée des battements de mains de ses compagnes. Soudain, un son nasillard surgit du groupe qui l'entourait, au milieu des « youyou » des femmes et des cris des hommes : on venait d'enclencher une radio-cassette d'où s'échappait une mélodie récemment enregistrée sur Radio-Niger. Khadija s'interrompit, au milieu des rires et des protestations. Elle écouta et gloussa de plaisir. Elle n'avait plus envie de chanter. Jamais je n'aurais imaginé qu'on ose interrompre ainsi une chanteuse aussi renommée. Pourtant, celle-ci ne sembla pas s'en formaliser. Au contraire, elle participa à l'allégresse générale.

Cette anecdote, ainsi que la précédente, introduisent dans ma problématique de recherche un nouvel élément : l'apparition chez les Touaregs de la chose enregistrée par opposition à la chose qui passe totalement vécue par la communauté. Et ceci au-delà de ce que l'appareil à cassettes, issu de la technologie occidentale, représente comme objet de luxe ostentatoire.

Quelles peuvent être les répercussions de ce nouvel élément ? Dans la première anecdote, le recours à la cassette apparaît comme un acte de **substitution** momentanée à un événement musical traditionnel. De là à évoquer l'acculturation, le nivellement des cultures musicales, il n'y a qu'un pas. Pourtant, je n'ai jamais entendu résonner autant le tambour touareg que durant ces dernières années. En l'occurrence, il ne s'agissait sans doute que d'un cas exceptionnel. Pour la musique d'anzad, la situation n'est peut-être pas aussi positive. En effet, on entend dire depuis longtemps que les bonnes joueuses de vièle ont complètement disparu. Serait-

ce la cause ou la conséquence de la cassette, ou cela n'a-t-il aucun rapport ? Ou est-ce dû à la disparition du rôle de stimulant guerrier que représentait la musique de vièle autrefois ? Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que les Touaregs écoutent de plus en plus leur cassette, le soir, à l'heure où ils avaient l'habitude de se réunir respectueusement autour de leur joueuse favorite. Mais ce n'est pas la musique d'anzad qu'ils ont enregistrée ou empruntée à un voisin, c'est celle d'un griot touareg du Mali s'accompagnant au luth *tahardant*, instrument non pratiqué dans les régions dont il est question ici. Et c'est précisément ce genre de musique qui est intervenue dans la seconde anecdote, et qu'on entend dans tout le Niger, que ce soit chez les nomades ou les sédentaires.

la perception de l'autre

Cette musique de griot malien représente quelque chose de différent pour nos Touaregs. C'est une musique de danse, la *takamba*, l'accompagnement du luth en est très rythmé et violent, les textes des chants sont satiriques et critiques à l'égard des autorités. Les Touaregs s'identifient à cette musique sans chercher à l'imiter. Elle leur permet probablement de saisir la véritable dimension de leur identité ethnique, souvent remise en question par leurs voisins sédentaires.

D'ordinaire, quand on le leur demande, les Touaregs jugent les chants et les rythmes de leur propre univers musical en termes d'efficacité : « Elle chante bien, puisque les chameaux courent vite et tournent bien ; elle frappe bien le tambour puisque la malade se sent mieux. » En revanche, quand les « cassettophiles » tentent d'expliquer leur enthousiasme pour un genre qui, malgré la parenté ethnique, n'est manifestement pas intégré à leur univers traditionnel, les réponses sont invariablement d'ordre **esthétique** : « Parce que c'est beau, parce qu'il a une belle voix, parce qu'il chante juste, etc. » On constate donc que les appréciations se divisent en deux catégories : les unes, **objectives**, se réfèrent au contexte rituel communautaire ; les autres, **subjectives** et immédiates, révèlent un « goût » collectif et individuel tout à la fois. Collectif parce que l'écoute de la cassette s'effectue en groupe, et que les critères d'appréciation personnels n'existent pas encore. Individuel dans la mesure où chacun perçoit les sons différemment. Ce « goût » n'en est donc qu'au stade de sa formation. Il est en passe de s'affirmer, à mesure que le choix des enregistrements s'élargira par la diffusion systématique de la cassette. Mais l'apparition de ce goût embryonnaire qu'elle engendre, révèle chez les Touaregs l'amorce d'un concept d'origine occidentale, celui de **musique**, dans le sens que Rousseau lui a donné : « L'art de combiner les sons de manière agréable à l'oreille. » Car on chercherait vainement chez ces nomades l'équivalent d'un tel concept. Certes, des termes



Eggur, chanteur des Ikherkheren, région d'Ingall, décembre 1982. Photo F. Borel.

existent pour désigner le genre chants-de-tendey, chants d'anzad, chant vocal, mais point de terme globalisant, sinon celui tout-à-fait extérieur de « mizik » désignant généralement la musique occidentale ou celle des sédentaires nigériens. De manière générale, quelle que soit l'importance des phénomènes d'acculturation, de changement, quelle que soit l'opinion de l'ethnomusicologue, son rôle n'est-il pas de prendre en compte les tendances évolutives de l'activité musicale et de chercher à en étudier les modalités ?

religion, mariage et enfance

A côté des activités musicales « classiques », j'ai cherché à rencontrer d'autres types de manifestations musicales ponctuelles et occasionnelles qui font partie de la vie quotidienne des Touaregs.

Dans la région I, où vivent d'importants groupes de religieux maraboutiques, les louanges au Prophète Mohammed sont chantées par des femmes ex-captives installées dans les villages, sous une forme de litanie responsorielle, à l'instar des confréries de marabouts de type soufi du massif de l'Aïr. Ceux-ci pratiquent le **Zikr** (psalmodie à la gloire d'Allah) et l'extase mystique, surtout pendant la période du jeûne (Ramadan) et pendant celle de la fête du mouton.

Les mariages donnent lieu à plusieurs types d'activités musicales, hormis les courses de chameaux dirigées par le tendey. Avant d'entrer sous la tente nuptiale, le futur époux subit l'imposition du henné sur les mains et les pieds. Ce produit, destiné à prévenir le mauvais œil, est appliqué par des forgerons, à grand renfort de chants rythmés au moyen de tambourins (seulement dans le massif de l'Aïr).

Au moment où la mariée reçoit son mari sous la tente, ses amies énumèrent en chantant les cadeaux que celui-ci et ses compagnons ont apporté dans le mariage (à part la dot). Parallèlement, les amis de noce sont autorisés à se conduire de manière excessive, hors des normes de pudeur et de bienséance imposées par l'usage. Ils rivalisent d'adresse dans des danses acrobatiques rythmées par le chant et les battements de mains des femmes.

Les enfants, surtout les fillettes, imitent fréquemment le jeu du tendey au moyen d'une boîte de lait en poudre recouverte d'un morceau de tissu. A l'occasion, elles jouent d'un instrument dont je n'ai jamais entendu parler jusqu'ici chez les Touaregs : l'arc musical **fadengama**. Le bois est maintenu verticalement sur le sol à l'aide d'une cuvette retournée sur laquelle s'assied l'une d'entre elles, la corde, tendue horizontalement, est raccourcie par la main gauche et grattée par la main droite de la joueuse.

En outre, les enfants s'amusent fréquemment à des jeux de bouche, sortes de langages secrets permettant de réciter des comptines, de se faire des confidences et, à l'occasion, d'endormir les bébés.

Il est évident que ce panorama de la vie musicale touarègue ne prétend pas être exhaustif, d'autant plus que les influences extérieures sont multiples et tentantes pour des nomades. Par ailleurs, il est souvent difficile de rencontrer la joueuse ou le chanteur dont on a entendu parler, et que l'on ne connaît pas encore. Il faudrait pour cela être plus nomade que les Touaregs eux-mêmes.

François BOREL,
ethnomusicologue,
chargé d'enseignement et de recherches
à l'Université de Neuchâtel, Suisse.