

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Band: 1 (1981)
Artikel: Tambours et rythmes de tambours touaregs au Niger
Autor: Borel, François
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835354>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

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

Tambours et rythmes de tambours touaregs au Niger

FRANÇOIS BOREL

C'est en 1971, au cours d'une mission pluridisciplinaire du Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (Mission "Cure salée" – J. Gabus) qu'ont débuté les recherches ethnomusicologiques du Séminaire d'ethnomusicologie de l'Université de Neuchâtel et du Musée d'ethnographie de Neuchâtel auprès des Touaregs kel Nan et kel Fadey du nord du Niger. Ernst Lichtenhahn, qui participait à la mission en tant qu'ethnomusicologue et conseiller musicologique pour le tournage de films de la Télévision suisse romande, a recueilli un grand nombre d'enregistrements sonores et d'instruments de musique qui lui ont permis d'entamer un processus d'analyse de la musique de ces populations nomades.

Au printemps 1973, après m'être familiarisé avec cette musique en participant aux recherches en laboratoire, j'ai eu l'occasion de séjourner pendant quatre mois dans les mêmes régions du Niger et d'effectuer à mon tour des enregistrements chez les Touaregs de la région de Tahoua-Abalak et chez les kel Fadey des environs d'Ingall. C'est à cette époque que je fis la connaissance de Khadija, chanteuse et tambourinaire kel Fadey auprès de laquelle une grande partie des chants ont été recueillis.

La période qui a suivi a été mise à profit pour approfondir l'analyse en laboratoire des rythmes et des textes de chants, et c'est en avril 1978 que j'ai repris contact avec les kel Fadey et Khadija. Cela m'a permis de vérifier certaines hypothèses au sujet de la structure et de la fonction des rythmes de tambour et de combler des lacunes dans les transcriptions de textes et de chants.

Les premiers résultats de ces recherches sont résumés dans les pages qui suivent. Ils constituent par ailleurs l'ébauche d'un projet de plus vaste envergure visant à décrire les modalités du phénomène musical et son rôle social chez les Touaregs des régions envisagées.

A part les informations recueillies sur le terrain et les Archives sonores du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN), j'ai tiré tout ce que j'ai pu de la maigre littérature consacrée à la musique touarègue. Par contre, j'ai trouvé un collaborateur précieux sur le terrain en la personne de Altinine ag Arias, traducteur-transcripteur au Centre d'Etudes linguistiques et historiques par tradition orale (CELHTO) de Niamey. Enfin, c'est grâce à l'aide, aux conseils et aux encouragements incessants de mon professeur, Ernst Lichtenhahn, que j'ai eu la possibilité de mener à bien ces recherches qui se poursuivent actuellement dans le cadre d'un projet de recherche du Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique.

Transcription phonétique

Le système utilisé dans ce travail est celui adopté par le CELHTO et les centres d'alphabétisation du Niger. Bien que sommaire et moyennement précis, il a cependant le mérite d'avoir éliminé les symboles diacritiques et d'offrir une lecture relativement aisée.

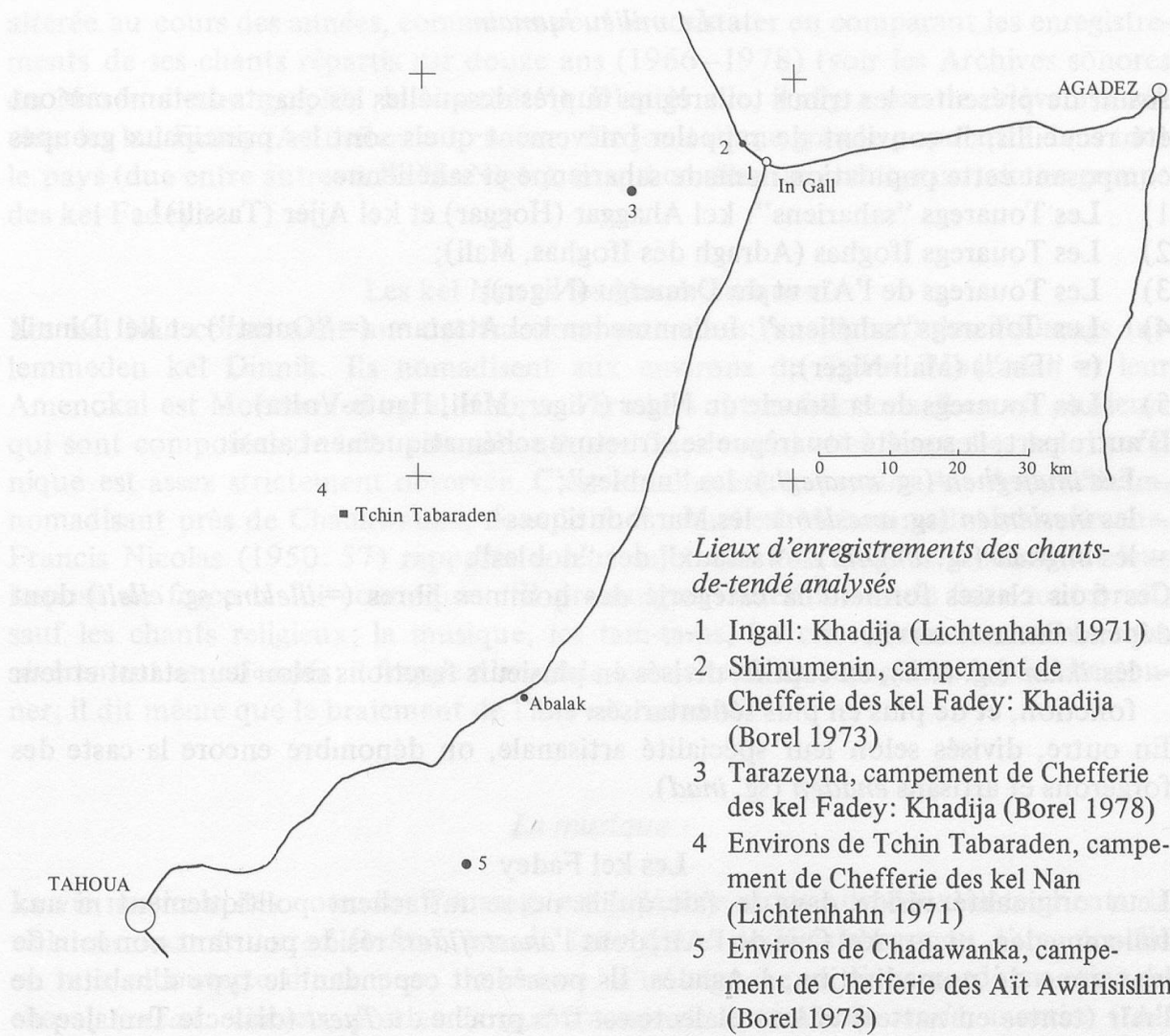
Consonnes

- c: affriquée = “tch”
- g: toujours occlusive = “gare”
- j: comme dans “jardin”
- gh: r grasseyé du Français; *gain* (Ĝ) de l’Arabe
- kh: comme le *ch* de “Achtung” en Allemand
- q: occlusive vélaire sourde = *qāf* (ق) de l’Arabe
- r: roulé, un battement apical
- s: toujours sourd = “soleil”
- sh: *ch* du Français
- w: comme le *w* de l’Anglais dans “wind”

Voyelles

- a: comme en Français
- ə: *e* muet, voyelle centrale
- e: *é* du Français
- i: comme en Français
- y: entre le *é* et le *i* du Français
- u: *ou* du Français

Le mot “Touareg” a été francisé à cause de son apparition fréquente: Touareg, Touaregs, touarègue au lieu de *twarəg* (à noter que le terme Touareg est un mot adapté de l’Arabe. Il n’existe pas en langue Tamajeq. “Les Touaregs” se dit *kel Tamajeq* = “ceux qui parlent la Tamajeq”). De même pour *tendey* qui devient “tendé”.



Lieux d'enregistrements des chants-de-tendé analysés

- 1 In Gall: Khadija (Lichtenhahn 1971)
- 2 Shimumenin, campement de Chefferie des kel Fadey: Khadija (Borel 1973)
- 3 Tarazeyna, campement de Chefferie des kel Fadey: Khadija (Borel 1978)
- 4 Environs de Tchin Tabaraden, campement de Chefferie des kel Nan (Lichtenhahn 1971)
- 5 Environs de Chadawanka, campement de Chefferie des Aït Awarisislim (Borel 1973)

d'après Y. Poncet, *Cartes ethno-démographiques du Niger*, Niamey, Centre Nigérien de Recherches en Sciences Humaines, 1973 (*Etudes Nigériennes* 32).

Avant de présenter les tribus touarègues auprès desquelles les chants-de-tambour ont été recueillis, il convient de rappeler brièvement quels sont les principaux groupes composant cette population nomade saharienne et sahélienne.

- 1) Les Touaregs "sahariens": kel Ahaggar (Hoggar) et kel Ajjer (Tassili)¹ ;
- 2) Les Touaregs Ifoghas (Adragh des Ifoghas, Mali);
- 3) Les Touaregs de l'Aïr et du Damergu (Niger);
- 4) Les Touaregs "sahéliens": Iullemmeden kel Attaram (= "Ouest") et kel Dinnik (= "Est") (Mali-Niger);
- 5) Les Touaregs de la Boucle du Niger (Niger, Mali, Haute-Volta).

D'autre part, la société touarègue se structure schématiquement ainsi:

- Les *imajeghen* (sg. *amajegh*): les "nobles";
- les *ineslemen* (sg. *aneslem*): les Maraboutiques²
- les *imghad* (sg. *amghid*): "vassaux" des "nobles".

Ces trois classes forment la catégorie des hommes libres (= *illelan*; sg. *elleli*) dont dépend la classe servile:

- les *iklan* (sg. *akli*), ex-captifs, divisés en plusieurs fractions selon leur statut et leur fonction, et de plus en plus sédentarisés.

En outre, divisés selon leur spécialité artisanale, on dénombre encore la caste des forgerons et artisans *enaden* (sg. *inad*).

Les kel Fadey

Leur originalité réside dans le fait qu'ils ne se rattachent politiquement ni aux Iullemmeden, ni aux kel Owi de l'Aïr, dont l'*anastafidet*³ réside pourtant non loin de leur zone de nomadisation, à Agadès. Ils possèdent cependant le type d'habitat de l'Aïr (tentes en nattes) et leur dialecte est très proche du *Taert* (dialecte Tamajeq de l'Aïr).

Les différents *amenukal* (chefs de groupes) qui se sont succédés à la tête des kel Fadey font partie de l'une des deux fractions suzeraines imajeghen: les *Irelgawen*, qui dominent une dizaine de tribus vassales d'imghad. Mohammed ag Sidi, le chef actuel, détenteur de l'*ettebel* (tambour de chefferie) des kel Fadey est âgé d'une cinquantaine d'années. Lui-même, son frère Sidaghmar, son cousin Ntshèbbi et son fils Ghaliu sont souvent cités dans les chants de Khadija.

Quant à la chanteuse-tambourinaire Khadija, elle fait partie de la classe des ex-captifs. A l'époque du chef Sidi, père décédé de l'actuel chef Mohammed, elle était "jeune". Elle voyait les femmes nobles kel Fadey jouer le tendé. A l'âge de dix ans environ, elle a appris à jouer en regardant faire les autres femmes, notamment Ikadeshi, en reprenant leurs chants et en créant de nouveaux textes et mélodies. Actuellement, Khadija a près de 40 ans. Elle n'a pas de concurrentes dans son campement (qui est celui de Ntshèbbi, son maître, cousin du chef). Elle se fait une haute idée d'elle-même, mais elle est fatiguée de jouer. Sa voix s'est passablement

1 kel (*kəl*) = "ceux de" ou "les gens de" en Tamajeq.

2 Maraboutiques = groupes observant strictement les lois coraniques de l'Islam. Marabouts = notables religieux.

3 *Anastafidet* = chef des kel Owi, traditionnellement choisi dans le sous-groupe des kel Tafidet, et élu par les kel Owi.

altérée au cours des années, comme on peut le constater en comparant les enregistrements de ses chants répartis sur douze ans (1966–1978) (voir les Archives sonores du Musée d'ethnographie de Neuchâtel). D'après elle, il n'y a pas de relève assurée chez les kel Fadey. Actuellement encore, elle jouit d'une grande popularité dans tout le pays (due entre autres à Radio-Niger), ce qui confère un prestige certain au groupe des kel Fadey.

Les kel Nan et les Maraboutiques

Les kel Nan constituent une des fractions suzeraines (imajeghen) des Touaregs Iullemmeden kel Dinnik. Ils nomadisent aux environs de Tchîn Tabaraden et leur Amenokal est Mohammed ag el Khorer. Parmi les autres fractions, il en est plusieurs qui sont composées de tribus maraboutiques (ineslemen) chez lesquelles la loi coranique est assez strictement observée. C'est notamment le cas des Aït Awari Sislim, nomadisant près de Chadawanka, dont le chef actuel est Mohammed Abdurahmane. Francis Nicolas (1950: 57) rapporte à leur sujet que vers 1820, un marabout leur imposa de force la loi coranique: "Il promulgue l'interdiction de faire tout bruit, sauf les chants religieux; la musique, les tam-tams, les cris d'animaux même sont sévèrement sanctionnés; il frappe d'amende les meneurs de tapage, ou les fait bastonner; il dit même que le braiement de l'âne est maudit."⁴

La musique

La vie musicale des nomades Touaregs est polarisée autour de deux instruments: la vièle monocorde *anzad* (*imzad*, *inzad*), faite d'une demi-calebasse ou d'une écuelle en bois recouverte d'une peau de chèvre, d'un manche et d'une corde en crins de cheval (*anzad*: cheveu, poil en langue Tamajeq); le tambour *tendé*, mortier (*tendey*: mortier) recouvert d'une peau de chèvre. Il existe en outre d'autres instruments de moindre importance: le tambour *tazawat*, grande écuelle en bois recouverte de peau, le tambour d'eau *asakhalabbo* et la flûte à embouchure terminale *tasinsirt* ou *tozzomard*. Ces instruments, sauf la flûte, sont joués exclusivement par les femmes. 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 tendé pour les hommes qui montent leurs chameaux"⁵. Il arrive aux hommes de chanter, mais presque toujours en soliste, ou accompagnés par l'anzad. Par contre, une femme ne chantera jamais avec l'anzad, mais souvent avec le tendé, accompagnée par un chœur de femmes.

Ces diverses expressions, instrumentales ou vocales, peuvent se combiner pour donner lieu à plusieurs catégories musicales parmi lesquelles les "chants d'anzad" (*izelan n anzad*) et les "chants de tendé" (*izelan n tendey*) sont les plus fréquentes. A noter par ailleurs que le terme "chant" (*ezele*, pl. *izelan*) est ici ambigu: il peut signifier à la fois "chant vocal" (accompagné d'un instrument), "chant de l'instrument" ou,

4 A propos de l'Islam et de la musique, A. Shiloah (1968:414 sq) précise que "... l'examen des textes coraniques nous laisse perplexe, car on n'y trouve pas la moindre mention pour ou contre la musique".

5 D'après Sidaghmar ag Sidi, frère du chef des kel Fadey.

dans le cas du tambour, “chant à l’occasion d’un tambour”. Il convient aussi de souligner que l’anzad et le tendé ne sont jamais joués ensemble.

En principe, on ne chante ni ne joue d’un instrument à n’importe quel moment: il existe des occasions spécifiques parmi lesquelles les deux plus importantes, et les plus souvent citées par les Touaregs que nous avons fréquentés, sont d’une part les séances de “chants pour les génies” (*anzad* ou *tendey n gummaten*), séances au cours desquelles on joue l’anzad ou le tambour (avec ou sans chants vocaux) pour guérir un malade, c’est-à-dire pour “chasser les génies de sa tête”; d’autre part les fêtes (mariages, rencontres) 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 tendé qui est joué, avec le chant des femmes.

Dans le répertoire des chants-de-tambour, il y en a qui sont destinés aux chameaux, mais qui peuvent aussi être joués pour les génies. D’autres, par contre, sont exclusivement réservés aux génies. Dans certains groupes Touaregs (les Iullemeden de l’Est par exemple), on joue le tendé ou la tazawat pour les génies sans les accompagner de chants.

C’est en vue de déterminer les caractères spécifiques de ces deux genres que j’ai entrepris cette étude, en me limitant à la description des rythmes de tambour. En effet, ceux-ci présentent des éléments d’analyse (les motifs rythmiques) plus facilement identifiables que les chants vocaux ou les chants d’anzad.

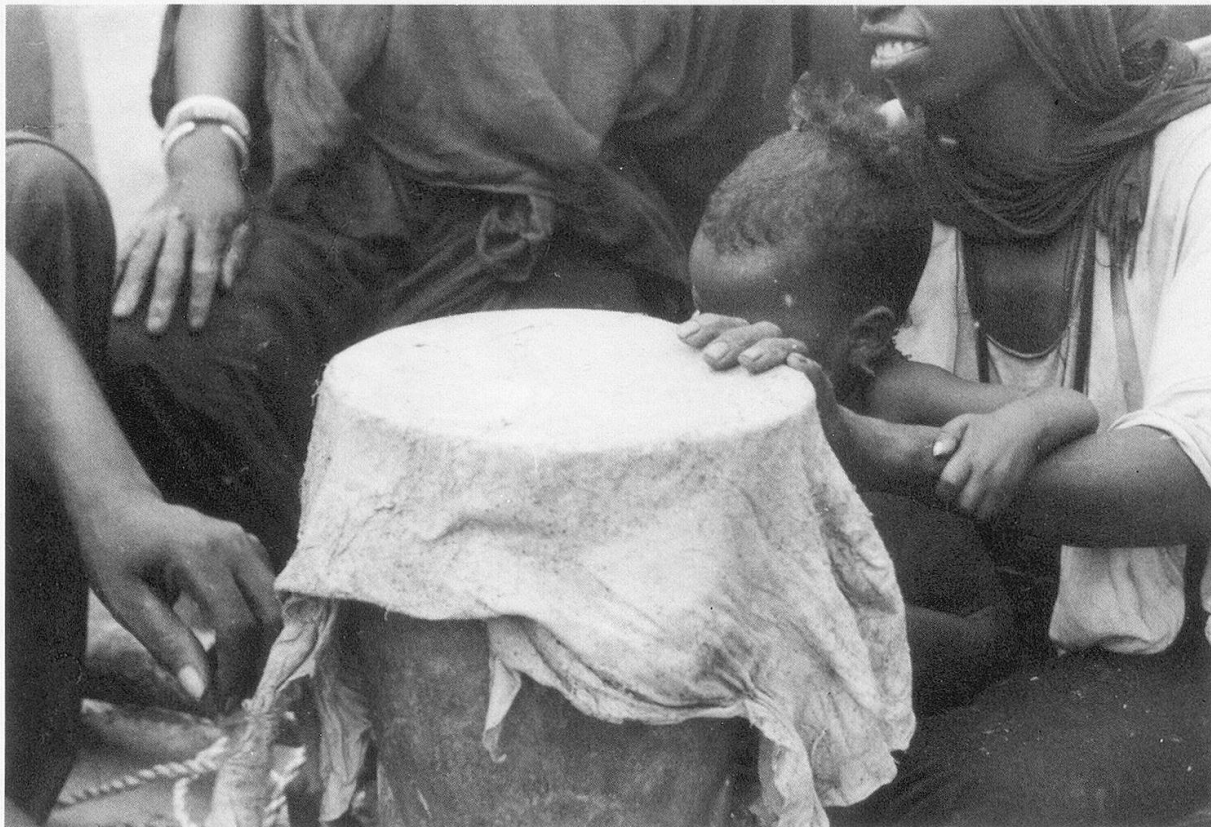
Certes, le corpus de chants sur lequel est fondée cette étude n’est de loin pas exhaustif, car il a été recueilli en grande partie auprès de Khadija. De plus, une partie des chants n’ont pas été enregistrés sur le vif, mais sur commande. Je prends donc le risque de considérer comme critère déterminant ce qui n’est peut-être qu’un trait stylistique propre à la tambourinaire. Cependant, les divers motifs rythmiques que j’ai sélectionnés dans le répertoire de quelques tambourinaires m’ont paru suffisamment récurrents pour en permettre une première classification.

I. Les instruments

1. Le tendé

C’est un tambour à membrane constitué d’un mortier à piler le mil recouvert d’une peau de chèvre fixée par des cordes et tendue grâce à deux pilons-sièges maintenus horizontalement de part et d’autre du mortier. Ce type de tambour est caractéristique des nomades Touaregs et, jusqu’à nouvel avis, il n’est pas utilisé ailleurs.

Dans tous les dialectes touaregs, le mot tendé signifie “mortier” et, par extension, “tambour-sur-mortier”. Comme le rappelle P. Augier (1972: 293), ce terme est utilisé au masculin dans la littérature spécialisée et même par les Touaregs lorsqu’ils s’expriment en Français. Pourtant, l’initiale “t” exprime le féminin en Tamajeq, comme le précise Charles de Foucauld dans son dictionnaire (1952: I/138): “la tindé”, dont il ne mentionne d’ailleurs pas l’usage comme tambour. Malgré cela, il a été convenu d’adopter le genre que l’on rencontre le plus fréquemment: le masculin. Dans la littérature ethnographique, la présence du tendé chez les Touaregs est attestée pour la première fois par Lord Rennell of Rodd (1926: 272), ceci pour la seule région de l’Aïr: “(. . .) the millet mortar with a wet skin stretched over the mouth

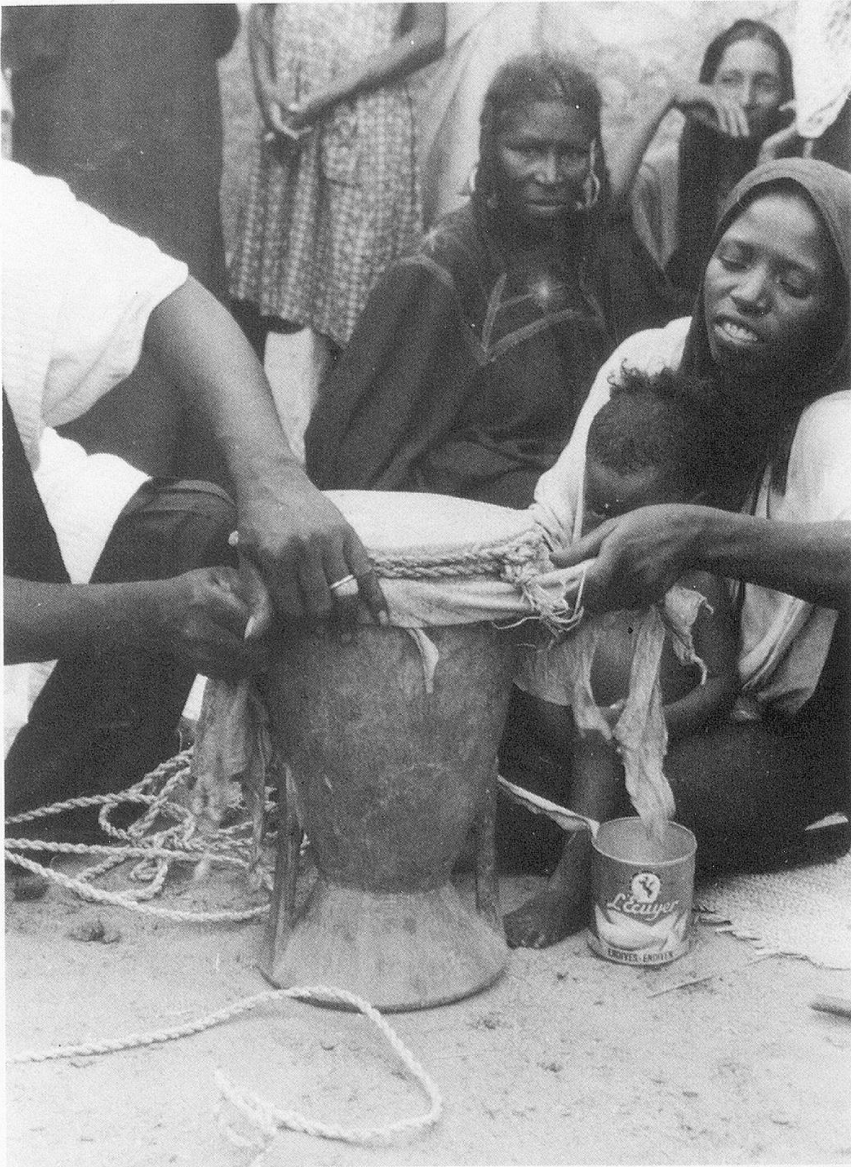


1. Mortier (*tendey*): environ 50 cm de haut, 30 cm de diamètre; pilon (*izaran*; pl. *izarnen*): environ 120 cm de long.

2. Mise en place de la peau de chèvre mouillée au préalable. Peau de chèvre = *agashik*; “je mouille la peau” = *səbdəgəgh əgashik*.



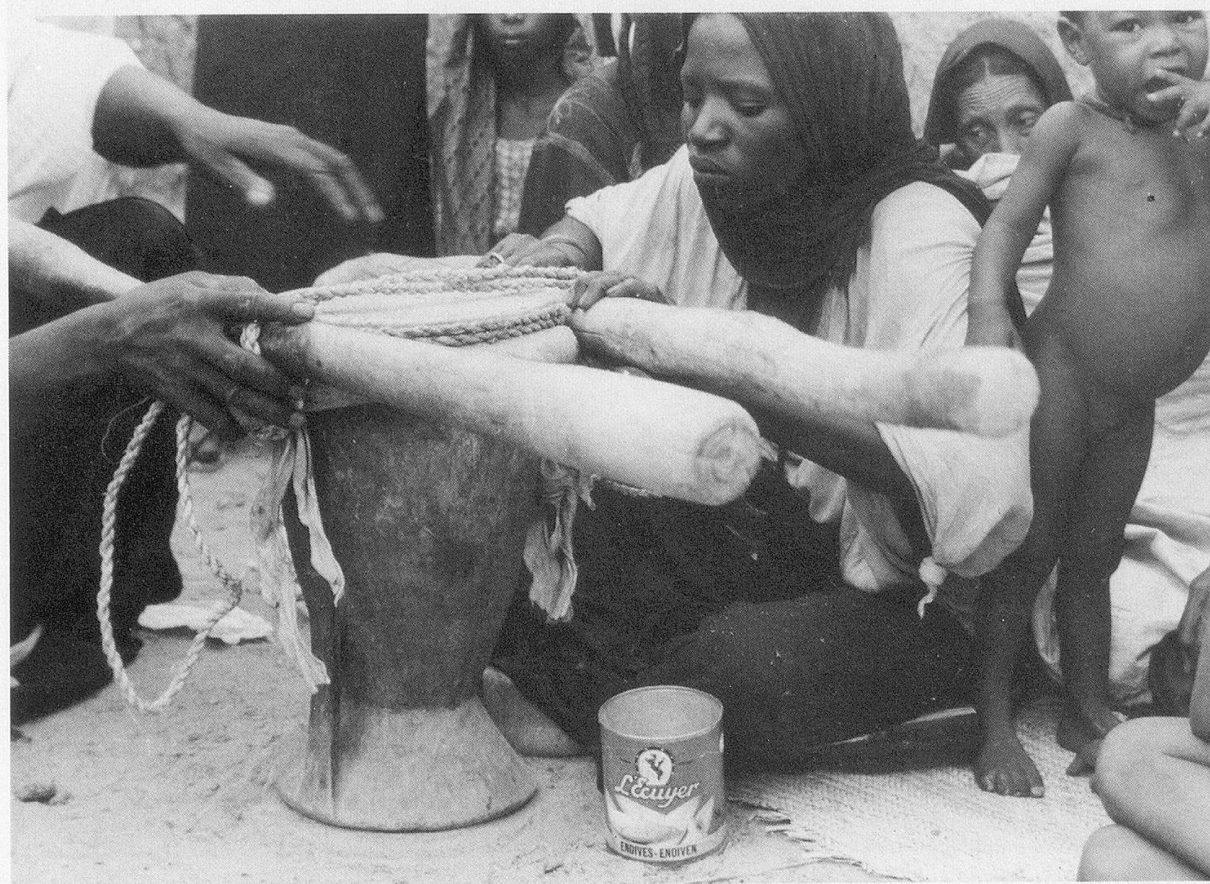
3. La peau est fixée et tendue au moyen d'une corde (*akor; aaghan*).



4. Le restant de la peau est enroulé en boudins circulaires (*addan* = “gros boyau”). Les deux extrémités opposées sont laissées libres.



5. Les extrémités de la peau sont enroulées sur elles-mêmes à l'aide d'une corde double (*cidulen*) commune, de manière à former une "saillie" (*asəbalaka*; pl. *isabəlkat*) de part et d'autre du mortier. De plus, on veille à laisser une certaine longueur de corde non-tendue entre ces deux saillies.



6. 7. Deux pilons viennent reposer en équilibre sur chacune des saillies et tendent le tronçon de corde libre.



8. Le tronçon double est divisé et écarté de force sur chaque bord du mortier. La main droite du forgeron maintient la corde en place.

9. On prépare la corde qui va servir à relier les deux pilons et à les maintenir parallèles.



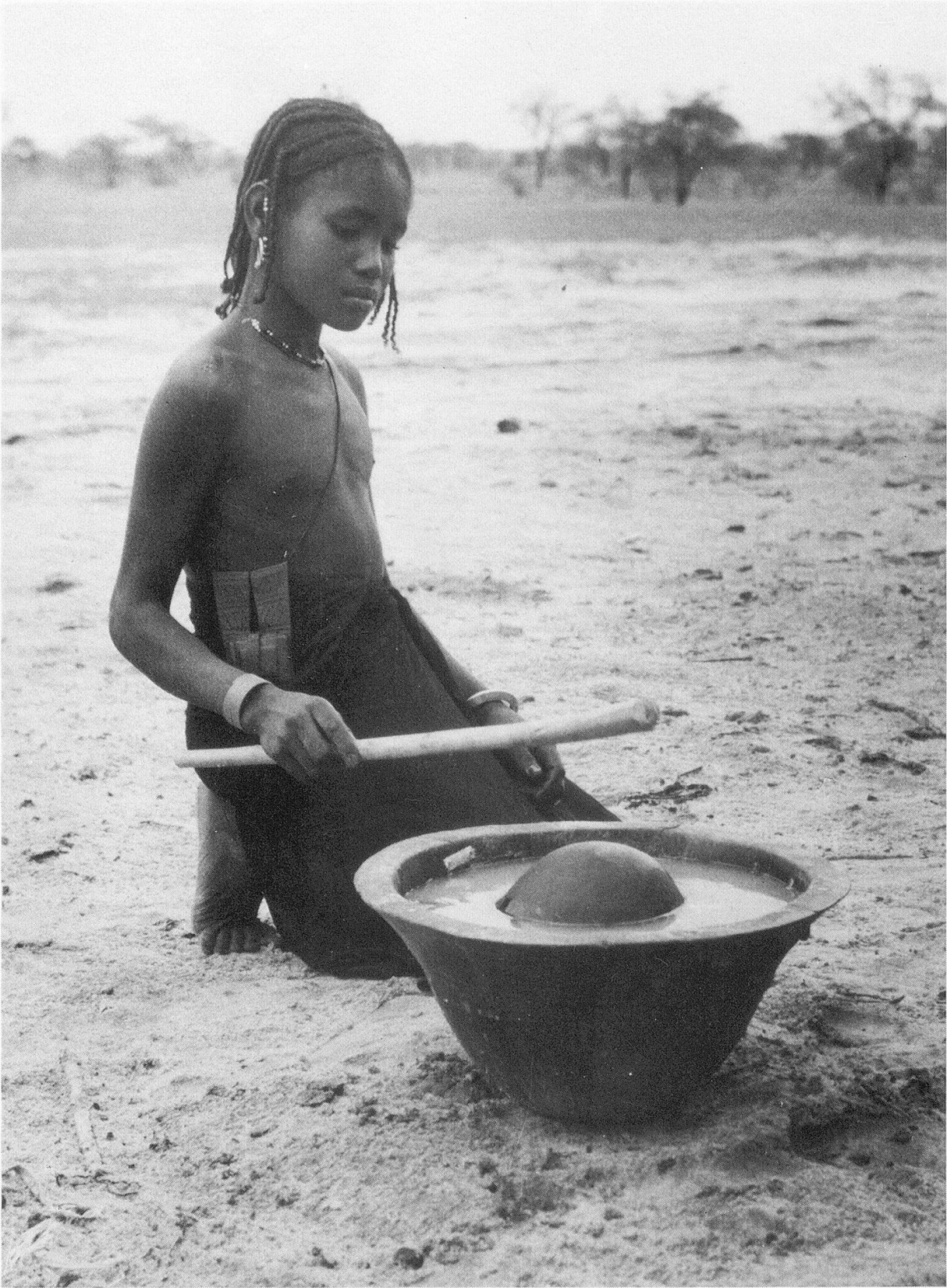
10. Les pilons sont reliés.



11. Khadija et son tendé. Noter la présence des deux femmes assises sur les pilons. Elles maintiennent le mortier en équilibre et assurent la tension de la peau.



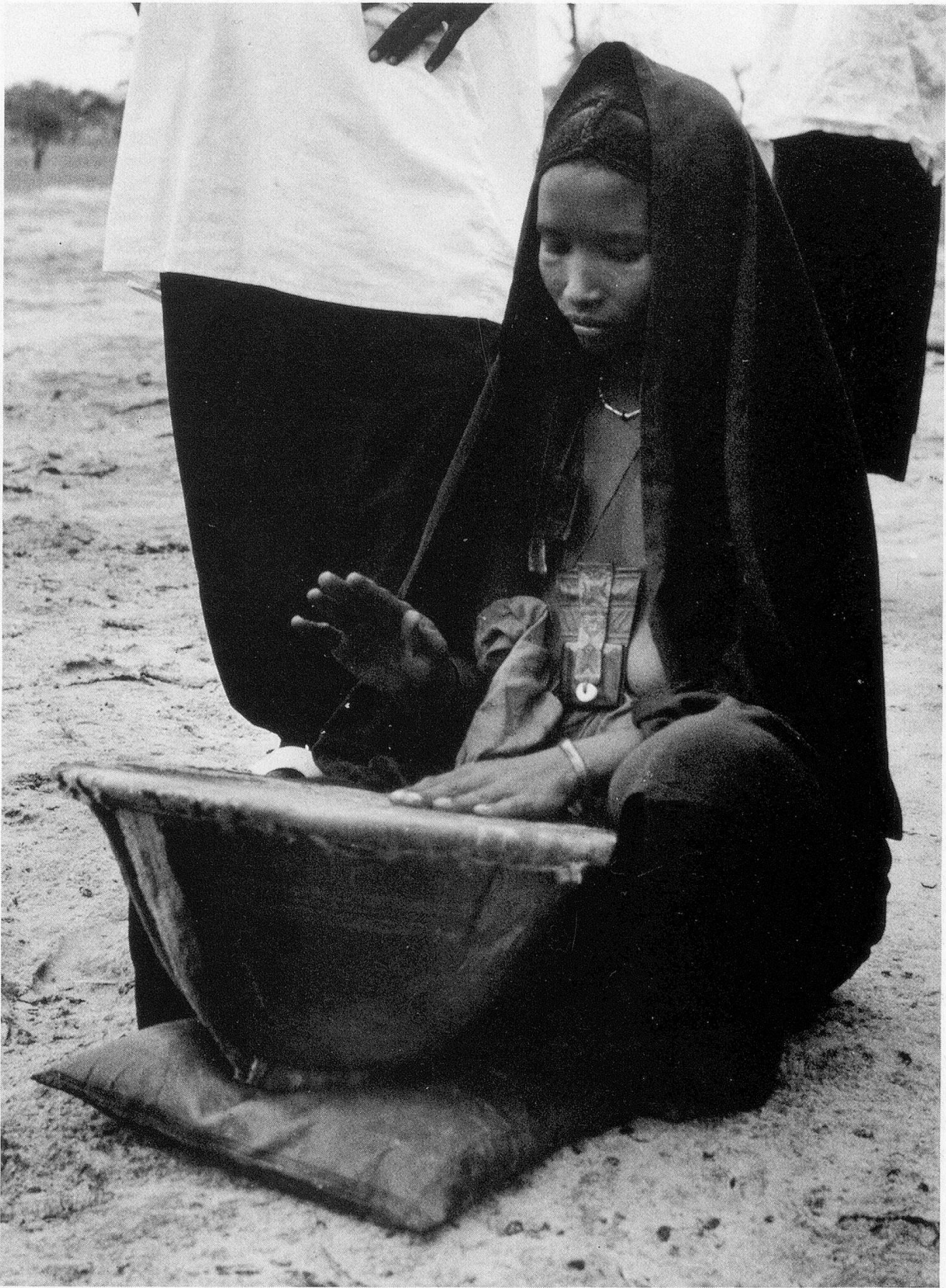
12. Tambour-sur-mortier et tambour d'eau *tendey* et *asakhalabbo* (Campement kel Nan, Tchín Tabaraden, août 1971).



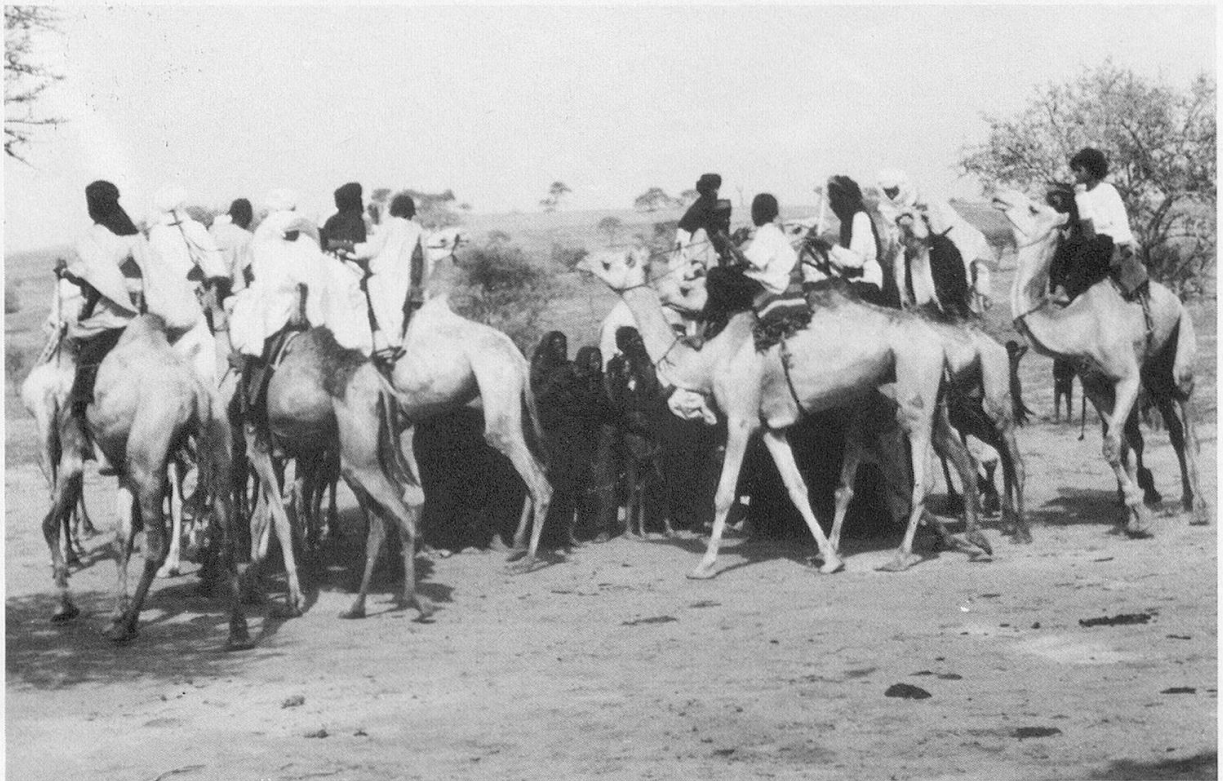
13. Tambour d'eau *aghaleb* ou *asakhalabbo* (campement kel Nan, Tchín Tabaraden, août 1971).



14. Variante du tambour d'eau *asakhalabbo*: le récipient à lait *tazenut*, frappé avec une sandale (Ingall, septembre 1980).



15. Timbale *tazawat* (campement kel Nan, région de Tchén Tabaraden, août 1971)



16. Technique de jeu *azenmezzəri n duduan* dans le rythme *bakkabokan* (Campement de Chefferie kel Fadey, Tarazeyna, avril 1978).

17. Ronde des chameaux *asaghəli* (Campement kel Nan, Tchın Tabaraden, août 1971).

by two parallel poles weighed down with large stones lying across their ends.”⁶ Dès lors, on pourrait supposer que l’instrument fut introduit dans l’Air lors des migrations touarègues vers le Sud à partir du Hoggar. Pourtant, à part l’existence d’instruments d’origine arabe et celle du tambour de chefferie touarègue *tobol* (*ettebel*), le tendé est apparemment inexistant dans le Hoggar avant les années 1930–1940. En effet, G. Mounier affirme que “La coutume d’utiliser *la* (sic) tindé comme tambour ne s’est répandue au Hoggar que depuis une dizaine d’années;”⁷ et la première publication qui en fasse mention est celle de L. Zöhrer (1941: 141): “Tenditrommel”. Pour le même G. Mounier, le tendé trouverait son origine dans l’Adragh des Ifoghas: “elle [la coutume] vient de l’Adragh des Ifoghas et des tribus Ibettenaten. Autrefois, les femmes Hoggar se servaient d’un *tobol* de petites dimensions en bois de *taouilla*⁸ recouvert d’une peau de chèvre cousue à la *talakat*.”⁹ Cette localisation dans l’Adragh des Ifoghas semble être confirmée par A. Schaeffner (1936: 97): “le mortier peut aussi se placer à l’origine du tambour à membrane: au Sahara, près du poste de Tin Zaouaten, des femmes Touaregs tendaient sur l’ouverture d’un mortier une peau, elle-même recouverte d’une étoffe indigo tenue constamment mouillée pendant le jeu.” Il s’agit ici d’un endroit situé dans l’Adragh: Fort Pierre Bordes. A noter également que dans aucun de ses ouvrages, F. Nicolas ne mentionne la présence du tambour-sur-mortier chez les Touaregs Iullemeden de l’Est du Niger. Bref, quelle que soit l’origine de cet instrument, on peut simplement remarquer qu’il est actuellement présent dans tout le monde touareg, même si les femmes-tambourinaires du Hoggar ont pris l’habitude de le remplacer par un jerrycan. Celui-ci ne demande en effet aucune préparation, ni aucun entretien, et son timbre peut être modifié grâce à l’ouverture adéquate du clapet de fermeture (voir à ce sujet P. Augier 1972: 294).

Les diverses étapes du montage de l’instrument sont présentées ci-après à l’aide de photographies prises par Ernst Lichtenhahn à Ingall (cf. Photos 1–11). La chanteuse-tambourinaire Khadija monte elle-même le tambour avec l’aide d’un forgeron. Khadija est en possession de ces documents.¹⁰

D’après Mounier, cité par P. Augier (loc. cit.), il existe deux types de montage du tendé. Le premier n’exige pas l’utilisation d’une seconde corde puisque les pilons, ou perches, sont attachés directement à la peau de part et d’autre du mortier. L’autre type, selon P. Augier lui-même (ibid.), se réduit à une peau fixée au mortier avec une corde, mais vraisemblablement sans pilons.

D’autre part, ce sont en principe deux femmes qui prennent place sur les traverses du tendé pour en maintenir l’équilibre et assurer la tension de la peau. En principe seulement, car Rennell of Rodd (loc. cit.) a observé une autre manière de procéder dans l’Air: “. . . two parallel poles weighed down with *large stones* lying across their ends.” Le dessin illustrant cette description montre d’ailleurs clairement les deux blocs de pierre reposant sur leur berceau. C’est apparemment le seul auteur à avoir

6 Sur les variantes du montage cf. infra.

7 G. Mounier 1942, cité par P. Augier 1972:294/1.

8 Il s’agit probablement de bois de *tuwila* (*Sclerocarya Birrea*).

9 cf. Foucauld 1952:III/1029: *talakat* = “Cercle rigide de moyenne ou de grande dimension”. Il s’agit ici du bord du récipient auquel est fixée la peau.

10 A noter que la construction d’un instrument chez les Touaregs ne donne lieu à aucun rituel particulier.

mentionné cette variante. J'ai moi-même observé un tendé maintenu par deux sacs de sable dans la région d'Abalak.

Lors du montage de l'instrument, la peau est humidifiée au préalable pour en faciliter le façonnage¹¹. En cours de jeu, plus elle sèche, plus elle se tend et plus le son devient aigu¹². La peau doit donc être humidifiée périodiquement pour accorder le tambour. Chez les Touaregs "arabes" Eddès (environs d'Ingall), Ernst Lichtenhahn a observé le même procédé d'accordage que celui auquel A. Schaeffner fait allusion à Tin Zaouaten (cf. supra p. 113): on frappe le tendé recouvert en permanence d'une pièce de tissu humidifiée. Cependant, la manière la plus rapide et la plus fréquemment utilisée pour tendre la peau consiste à frapper sur les bords de la peau et sur les pilons avec un bâton ou un caillou, parfois même en cours de jeu.

Il serait bien pratique de voir dans l'utilisation du tendé par les femmes de la classe des ex-captifs (dont fait partie Khadija) le reflet de leur condition servile, concrétisée par l'ustensile de cuisine que représente le mortier. Or, d'après les Imajeghen kel Fadey (notamment Sidaghmar ag Sidi), le tendé, en tant qu'instrument de rythme, n'était joué autrefois (quand?) que par les femmes de la classe des Imajeghen. Elles étaient en effet les seules à jouer d'un instrument, alors que les captives se contentaient de chanter et de battre des mains pour rythmer la danse "des pieds" (*takbast, asak*) exécutée par les hommes. Il apparaît donc que de grands changements se sont opérés dans l'attribution traditionnelle des instruments chez les kel Fadey et leurs voisins puisqu'actuellement, ce sont plutôt les femmes "captives" et "vassales" qui frappent le tambour, que ce soit pour les chameaux ou les génies. De plus, il est rare de voir dans ces groupes une femme "noble" piler le mil et, a fortiori, frapper le tambour-sur-mortier. Par ailleurs, un certain nombre de chansons anciennes furent créées par des femmes "nobles", d'où l'hypothèse de l'origine "noble" du jeu du tendé et de la transmission orale du répertoire des chants aux classes serviles, les nobles conservant pour elles-mêmes les chants consacrés aux génies afin de les utiliser de temps à autre. D'ailleurs, les kel Fadey racontent que le tendé fut à l'origine joué chez eux uniquement pour la musique curative; ce n'est que plus tard que son utilisation pour la ronde des chameaux est intervenue à partir du Hoggar.

2. Le tambour d'eau

En principe, l'instrument est composé d'une grande cuvette en bois (ou en métal émaillé) remplie d'eau. A la surface, flotte une demi-calebasse retournée dont le diamètre est environ la moitié ou le tiers de celui de la cuvette. Cette calabasse est frappée avec un bâton (cf. photos 12 et 13). Il en résulte un son très sourd, parfois dominé par le bruit que produit le choc du bâton contre la calabasse.

11 D'après G. & B. Calame-Griaule, l'humidification de la peau chez les Dogon du Mali s'explique ainsi: "Certains instruments n'ont que l'eau; ainsi la plupart des tambours. L'eau se trouve dans la peau, qui est humectée au moment de la fabrication de l'instrument. Mouiller la peau du tambour revient à mettre en elle la parole du Moniteur, qui lui permettra ensuite de résonner." (1957:11)

12 A l'inverse: "... [les femmes] en tirent un son très plein d'autant plus grave et plus puissant qu'elle est plus mouillée." (Mounier loc. cit.)

Comme pour le tendé, c'est Rennell of Rodd (1926: 272) qui mentionne pour la première fois la présence du tambour d'eau dans l'Air. Toutefois, l'eau est remplacée par du *lait* (pénurie d'eau?). En revanche, l'instrument semble peu connu dans le Hoggar. Holiday (1956: 50) y fait pourtant allusion en suggérant que le tambour d'eau est apparu récemment, puisque, d'après ses observations, la grande écuelle remplie d'eau est obligatoirement métallique, donc importée.

En ce qui concerne le Niger, F. Nicolas mentionne le mot *aghalabba* et le traduit par "tambour" dans un des poèmes de *Folklore Twareg* (1944: 330, cité par G. Calame-Griaule 1977: 311). Quant à T. Nikiprovetski (196?), il désigne l'instrument sous son nom touareg: *asakhalabbo*. Khadija appelle le tambour d'eau *aghaleb*, mot dérivé du terme *aghalebleb* ou *aghaleblaben* qui désigne le bruit de l'eau qui ruisselle. Il existe d'ailleurs une montagne qui porte ce nom au N-W d'Ingall.

Il arrive que le tambour d'eau soit remplacé par un autre type de récipient dont la sonorité s'apparente à celle de l'*asakhalabbo* et dont il garde la même appellation. Chez les Aît Awari, il consistait en une jarre à col en poterie appelée *talikint* ou *tilikint*, dont l'orifice est frappé avec une sandale. L'autre variante, fréquente chez les kel Fadey, est unealebasse servant habituellement à contenir le lait (*tazenut*), dont le col est frappé avec une sandale (cf. photo 14).

La quantité d'eau contenue dans l'écuelle n'influence pas la tonalité du tambour. Celle-ci est plutôt déterminée par le volume de laalebasse retournée, sur le fond de laquelle on percute le battoir. Il est donc tout-à-fait possible d'accorder l'instrument en plongeant plus ou moins cettealebasse dans l'eau, ce qui modifie le volume de la "cavité" ménagée entre le fond interne de laalebasse et la surface de l'eau. Quant au récipient principal, il doit être rempli presque à ras bord, de manière à ce que le fond de la demi-alebasse émerge suffisamment de l'écuelle pour en permettre la percussion.¹³

Dans tous les enregistrements de chants-de-tendé des Archives sonores MEN, l'*asakhalabbo* est frappé à l'unisson avec les battements de mains des femmes du chœur. Il est d'ailleurs parfois difficile de percevoir la très basse fréquence de l'instrument. En fait, c'est souvent le choc du battoir sur laalebasse ou celui de la sandale sur le col de la jarre qui prédomine.

Il est possible que la basse fréquence du tambour d'eau soit nécessaire pour compléter le spectre sonore des battements de mains, ou celui du tendé¹⁴. A noter que le tambour d'eau n'est apparemment jamais utilisé isolément, que ce soit chez les Touaregs ou chez d'autres populations, les Malinké par exemple.

13 cf. M. Leiris (cité par A. Schaeffner 1936:99/5): "Les diables de l'eau ou *dyidé* montent desalebasses remplies d'eau sur laquelle unealebasse plus petite est renversée, résonnant sous les coups de baguette des femmes qui la frappent."

14 cf. G. Calame-Griaule 1977:311: "Les Touaregs résumant la complémentarité du geste et de la parole dans une métaphore musicale qui compare (implicitement) la parole au grand tambour, *tende*, et le geste au tambour d'eau qui lui sert d'accompagnement: 'Les gestes sont le tambour d'eau de la parole' (*asammatkwey imoos aghalabba n magred*)."

3. La tazawat¹⁵

En Tamajeq, le mot *tazawat* qualifie une sorte de récipient en bois du même type que celui contenant l'eau de l'asakhalabbo. Une peau de chèvre ou de bovidé est tendue sur l'orifice. Elle est nouée par plusieurs pans sous le récipient. Les côtés de la peau sont serrés au moyen de liens circulaires en fibre d'écorce. Organologiquement, il s'agit d'un tambour à membrane de type "timbale" (cf. photo 15).

L'instrument, tel qu'il a été observé et enregistré chez les kel Nan, dans la région de Tchîn Tabaraden, est apparemment absent de toute littérature. La seule allusion possible pourrait avoir été faite par E. Guignard (1970: 78) lorsqu'il parle de "musique rythmée (*azawa* ou *Ettebel*)". Il est également possible que la *tazawat* ait été confondue avec le *tobol*.

Les enregistrements (Archives MEN Li 198–214) montrent que la *tazawat* est en général accompagnée par l'asakhalabbo et les battements de mains, mais qu'elle peut être jouée par une tambourinaire indépendante de la chanteuse soliste et parfois même accompagner l'anzad. Dans ces enregistrements, la tambourinaire fait preuve d'une grande imagination dans le choix de ses rythmes d'accompagnement. En effet, presque chaque chant possède son propre motif rythmique. Cette diversité s'explique peut-être par la plus grande liberté dont dispose la tambourinaire pour choisir ses motifs, à l'inverse de la joueuse de tendé, laquelle doit en outre improviser son chant ou respecter un texte, tout en veillant à la justesse de la mélodie.

4. Le *tobol* (*ettebel*)

Extérieurement, le *tobol* ressemble à la *tazawat*¹⁶. Il en diffère pourtant sensiblement par la manière d'en jouer et surtout par son utilisation. En effet, cet instrument symbolise le pouvoir de la chefferie et, en tant que tel, servait autrefois à alerter et à rassembler les groupes nomades suzerains d'un *amenukal*. F. Nicolas a d'ailleurs établi la liste des codes de frappes utilisés dans ce but (1939: 585; 1950: 192). D'autre part, le *tobol* est frappé alternativement par deux hommes (forgerons ou captifs) à l'aide d'un battoir souple en cuir (*attakor*), alors que de l'autre main, ils tiennent l'instrument par des poignées. Actuellement, un *amenukal* possède toujours son *tobol* sous sa tente, mais ne s'en sert que pour réunir ses chefs vassaux ou pour donner l'alerte, si un enfant s'est perdu par exemple.

5. Battements de mains (*eqqas*)

Ils accompagnent toujours le tendé, la *tazawat* ou la danse, et même parfois l'anzad (chez les kel Nan). En général, on bat des mains à l'unisson avec le tambour d'eau, sur un rythme régulier qui sert en quelque sorte de "mesure" rythmique. Dans le

15 Préfixe *t*: le mot est féminin.

16 cf. E. Bernus 1976:86: "L'ettəbəl était fait d'un très grand récipient (*tazawat*) en bois d'*ates* (*Acacia albida*) ou de *tuwila* (*Sclerocarya birrea*), recouvert d'une peau de vache blanche ('eləm n təst mellet ghas', la peau d'une vache blanche seulement). Ses parois étaient couvertes d'inscriptions de sourates du Coran écrites à la plume. . .".

Hoggar, les femmes battent des mains “à l’Arabe”, de manière syncopée, en formant des motifs indépendants du rythme du tendé. Cette façon de faire n’est pas du tout appréciée par les kel Fadey.

II. Technique de jeu du tendé

Après avoir décrit les instruments et leurs variantes, et avant de passer à l’analyse du résultat sonore et rythmique obtenu grâce à ces mêmes instruments, il est nécessaire de parler des différentes manières de frapper le tambour qui permettent à la tambourinaire touarègue de réaliser les différents rythmes de son répertoire.

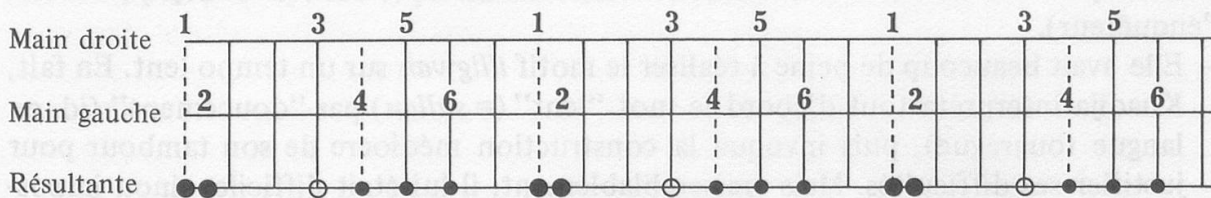
A vrai dire, celle-ci ne possède pas à proprement parler de terminologie se rapportant aux types de frappes, aux accentuations, aux tempi, comme c’est souvent le cas en Afrique noire, où le tambour est utilisé en groupe, afin de créer des rythmes complexes nécessitant de la part des tambourinaires une technique de jeu passablement élaborée. Ici, il faut se contenter de décrire le jeu de l’instrument à l’aide de quelques termes empruntés au vocabulaire courant, en se souvenant qu’ils ne seront pas forcément ceux qu’utilisent les groupes touaregs voisins des kel Fadey.

F. Nicolas (1944: 7) et P. Augier (1972: 294) disent que le tendé peut être joué par les deux femmes assises sur les pilons. C’est possible, mais cela semble difficile à réaliser. En effet, pour obtenir la force et les nuances optimum, la tambourinaire doit avoir la surface de percussion à hauteur de poitrine. C’est sans doute pourquoi elle est assise ou agenouillée devant le mortier. Quant aux deux femmes assises, elles devraient se placer à califourchon sur les pilons pour faire face au tambour, ce qui ne manquerait pas d’être très malaisé. De plus, leurs mains tendues ne seraient pas suffisamment parallèles à la surface du tambour pour en tirer une frappe bien résonnante.

L’action de jouer du tendé se dit *tendey iwat* (= frapper tendé) du verbe *ewet* (= frapper). Par extension, ce terme désigne aussi l’action de jouer de l’anzad. On dira *anzad iwat*.

En principe, la tambourinaire exécute ses motifs rythmiques avec ses deux mains frappées *alternativement*. En effet, ni les joueuses du film (cf. filmographie), ni Khadija n’ont été observées frappant deux coups successifs de la même main. D’autre part, dans un motif rythmique déterminé, l’alternance main gauche – main droite est toujours identique.

Afin d’analyser plus en détail la succession des frappes, voici un exemple tiré du motif *illigwan* (cf. p. 121)¹⁷:



17 Les divisions verticales pointillées expriment les battements de mains.

Chacune des mains effectue donc trois frappes alternées avec celles de l'autre main. Cette transcription est forcément incomplète: il lui manque l'accentuation des frappes. Dans ce cas, c'est la frappe 3 qui est la plus accentuée, alors que 1 et 2 le sont moins et que 4, 5, 6, peuvent être considérées comme des frappes de liaison. Ces nuances peuvent être réalisées à l'aide de trois éléments différents qui se combinent entre eux: la zone de frappe à la surface du tambour, la *partie percutante* de la main et la *force* de frappe.

Les zones de frappe sont moins précisément déterminables que celles qu'a décrites par exemple A. M. Jones dans *Studies in African Music* (1959: 62–64). Pour sa part, Khadija ne distingue que le centre de la peau (*ammas*) et sa périphérie, qu'elle appelle "surface" (*tasshagədawt*). Cette périphérie se divise en deux zones situées de part et d'autre du centre par rapport à l'axe du corps de la tambourinaire, c'est-à-dire une zone "proche" et une zone "éloignée". Les frappes 1 et 2 sont réalisées dans la zone périphérique éloignée, la 3 dans la périphérie proche, et les trois dernières au centre, ce qui implique un *mouvement de va et vient* alterné entre les deux mains. Le centre de la peau peut être considéré comme la zone offrant le moins de sonorité (parce que la moins tendue), alors que la zone périphérique proche est celle que la main percute avec le résultat sonore maximum.

La frappe sonore 3 est réalisée avec la longueur des doigts tendus et serrés. Dans le contexte du motif rythmique *asaghali* (cf. p. 122), on l'appelle *afos n iyen* (= "main d'une seule"). Les autres frappes, d'intensité variable, sont généralement réalisées avec l'extrémité des doigts non-tendus qui ne font parfois qu'effleurer le centre ou la périphérie éloignée. Il existe en outre une série de frappes "amorties" par le bas de la paume gauche reposant sur la périphérie proche, et effectuées par trois doigts de la même main "tapotant" le centre (dans l'ordre: annulaire, majeur, index) (cf. photo 16). Ce type de frappe est appelé *azenmezəri n duduan* (= "changement des doigts"). D'autre part, on rencontre parfois des frappes "silencieuses" effectuées avec le bas de la paume contre le bord (*ifangayen*) du mortier. Elles servent en quelque sorte à "équilibrer" le mouvement alternatif des mains.

La force de frappe dépend en grande partie de l'inertie acquise par la main au cours de son va et vient. C'est sans doute pourquoi la frappe 3 est la plus puissante, puisque la main effectue alors le "parcours" le plus long (périphérie éloignée – périphérie proche) et qu'elle se trouve dans la position la plus favorable (bien parallèle à la surface). Il est d'autre par évident que les frappes du bout des doigts sont les plus discrètes.

L'enquête a permis de constater que Khadija était dans la quasi-incapacité de réaliser certains mouvements. Il faut toutefois reconnaître que les conditions de jeu ne lui étaient pas très favorables (interview sous tente, tendé mal tendu, présence de l'enquêteur).

- Elle avait beaucoup de peine à réaliser le motif *illigwan* sur un tempo lent. En fait, Khadija interpréta tout d'abord le mot "lent" (= *sullan*) par "doucement" (id. en langue touarègue), puis invoqua la construction médiocre de son tambour pour justifier ses difficultés. Mais vraisemblablement, il lui était difficile, sinon impossible, de réaliser un rythme "pour les chameaux" éloigné du tempo naturel du galop des chameaux.
- Il lui fut impossible de réaliser le motif *illigwan* complet avec une seule main, que ce soit la gauche ou la droite. Par contre, elle parvenait fort bien à "isoler" d'une main la partie 1, 3, 5, ou 4, 5, 6 de ce motif (main gauche). Là aussi, il semble que

la restitution du galop implique l'alternance des deux mains, comme le galop implique l'alternance des quatre pattes du chameau¹⁸.

Ces remarques permettent de supposer que le jeu de la tambourinaire est étroitement lié au contenu des chants, à leur occasion et même à leur fonction. Cependant, en sa qualité de chanteuse-tambourinaire confirmée, Khadija est capable de chanter et jouer hors du strict contexte de la ronde des chameaux et des chants de possession. Elle en a l'habitude et ne refuse pas les cadeaux qu'on lui offre en échange de ses prestations. Par contre, il lui est quasi-impossible d'envisager sa propre technique de jeu sous un angle *théorique*, de recourir à des abstractions pour en parler et, par conséquent, de posséder une terminologie et une codification de sa technique de jeu. Un rythme, qu'il soit pour les chameaux ou pour les génies, doit être joué selon certaines normes établies. Hors de ces normes, il cesse d'exister en tant que tel. Que penser alors des expériences de A. M. Jones (1959) qui demande à son *master drummer* ghanéen de frapper un rythme sur un appareil apparenté au manipulateur morse, afin d'obtenir une transcription rigoureuse, éloignée de tout contexte rituel risquant de troubler l'objectivité scientifique de l'expérience.

D'après Khadija, le jeu du tendé est enseigné par imitation, sans recours à une quelconque formulation abstraite. C'est à de multiples occasions durant sa jeunesse qu'une fillette assimile les chants et les rythmes qui les accompagnent. Elle les restitue avec ses amies aux moments les plus inattendus, sous forme de jeux enfantins, en utilisant comme tambour les ustensiles et les matériaux les plus divers. C'est apparemment la faculté de coordination et l'indépendance des mains par rapport à la voix, et réciproquement, qui est le plus difficile à acquérir, et c'est d'ailleurs là le seul critère de jugement précis auquel recourt Khadija lorsqu'elle désire critiquer le jeu d'une autre tambourinaire.

III. Le rythme des chants-de-tambour

Les kel Fadey ne possèdent apparemment pas de terme désignant le rythme. Cette notion semble déjà comprise dans le nom qualifiant tel ou tel rythme. On dira: frapper + le nom du rythme, par exemple *illigwan ewet* (= frapper illigwan). Selon F. Nicolas (1944: 8-9), "rythme" se traduit chez les kel Dinnik par *ezele* lorsqu'il se rattache au sens de rythme poétique. Pour de Foucauld (1952: 1361), c'est le mot *anea* qui correspond à rythme poétique. Par conséquent, l'utilisation du mot "rythme" dans ce travail n'est due qu'à des raisons pratiques. Par contre, les termes "texte" et "chant" possèdent leur équivalent en langue touarègue: respectivement *tesawit*, pl. *tishiway*; *ezele*, pl. *izelan* ou *izeliten*).

18 J'ai moi-même tenté de réaliser *illigwan* sur le tendé en sa présence. Khadija m'a fait remarquer, au-delà du fait que ma performance n'était qu'une pâle imitation du motif, que mes mains ne "bougeaient" pas assez au-dessus de la peau. Il se pourrait alors qu'un lien existe entre le mouvement des mains et celui des chameaux galopants.

1. Rythmes pour les chameaux

Ce sont les plus nombreux dans le répertoire de Khadija. Leur caractéristique réside dans le fait qu'ils servent en quelque sorte à *diriger* les mouvements des chameaux par l'intermédiaire de leurs chameliers (quoiqu'on puisse parfois se demander si ce n'est pas le chameau qui réagit instinctivement aux changements de rythme). Le nom de ces rythmes est étroitement lié aux chameaux et au genre de pas adopté par ceux-ci. Il est d'ailleurs probable que chaque pas possède son motif équivalent frappé sur le tambour. Autres caractéristiques: leur tempo est en général assez vif, ils présentent une structure plutôt syncopée et on aurait tendance à les interpréter comme déterminant une mesure à caractère ternaire.

Le système graphique adopté pour la transcription des rythmes l'a été de préférence à l'écriture musicale traditionnelle, car les symboles utilisés dans cette dernière tiennent compte surtout de la *durée* des sons, exprimée par la *valeur* des notes. Or, ce qui nous intéresse, c'est avant tout le *moment* où sont produites les frappes et la *durée* qui les sépare, d'où le recours à un axe temps horizontal quadrillé.

Chaque transcription porte une ligne supérieure sur laquelle sont exprimés les battements de mains (bdm) par le signe x, lesquels déterminent également la division de base (ou mesure) du rythme, selon que le motif frappé présente un caractère binaire ou ternaire. Le tambour d'eau, généralement à l'unisson avec les bdm, n'est pas indiqué sur la transcription.

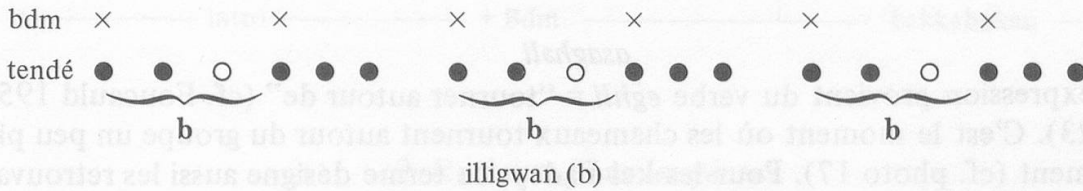
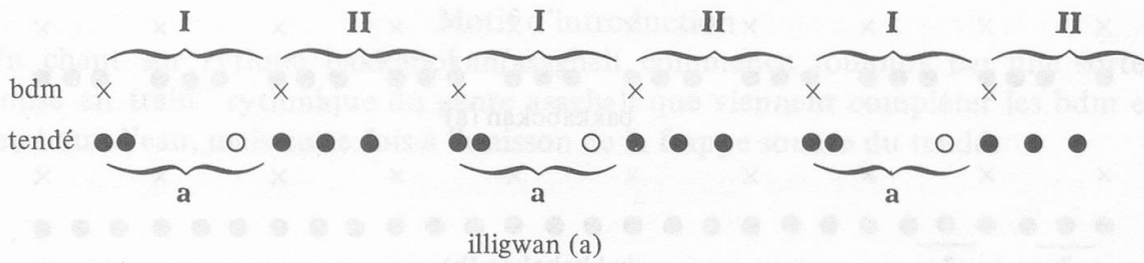
La ligne inférieure porte les coups frappés sur le tendé ou la tazawat: symbole o pour les frappes sonores, symbole • pour les frappes "discrètes", et des () pour les frappes "sous-entendues". Les frappes qui ont tendance à être groupées par trois dans un espace à caractère binaire sont marquées du symbole du triolet $\frac{3}{3}$ ou $\frac{3}{-}$.

Le symbole des bdm x est aussi utilisé pour l'indication du tempo (x = nombre de frappes à la minute). De manière générale, le tempo des chants accélère progressivement.

Le rythme *illigwan*

C'est le motif le plus répandu à la fois dans le répertoire de Khadija et dans celui des autres tambourinaires de la région. Le mot *illigwan* est le pluriel de *elawag* = "cravache faite d'une mince baguette de bois". Lorsque la tambourinaire joue *illigwan*, les chameaux trottent à une petite distance du groupe des femmes du chœur et effectuent un large cercle autour d'elles.

Ce rythme est caractérisé par un motif composé de 6 frappes successives dont la 3ème est plus accentuée que les autres. Il peut être divisé en deux parties déterminées par les bdm. La première (I) présente des variantes qu'on rencontre souvent au cours d'un même chant et qu'on peut situer entre les deux extrêmes suivants: parfois, les deux premières frappes (dont la 1ère est à l'unisson avec les bdm) sont très rapprochées l'une de l'autre, constituant presque une frappe unique suivie d'un silence précédant la frappe sonore (a). Parfois, les trois frappes forment une sorte de triolet (b). La seconde partie du motif (II) est composée de trois frappes régulières plutôt discrètes (dont la 1ère est à l'unisson avec les bdm) qu'on peut considérer comme les trois premiers éléments d'un segment à caractère binaire. On peut donc voir l'originalité du motif *illigwan* dans la succession de segments alternativement ternaires et binaires, celui-ci restant toutefois inachevé.



En règle générale le rythme *illigwan* demeure inchangé pendant tout la durée d'un chant, à part les variantes décrites ci-dessus. Il arrive pourtant que, vers la fin du chant, le rythme change pendant un court laps de temps et adopte le motif de la *course*. C'est le signal donné aux chameaux qui partent au grand galop jusqu'à l'autre bout du campement, leurs pattes s'agitant de tous les côtés. La tambourinaire ne frappe alors plus que des coups sonores, en doublant la "mesure" donnée par les bdm:



Rythmes *bakkabokan* et *asaghəli*

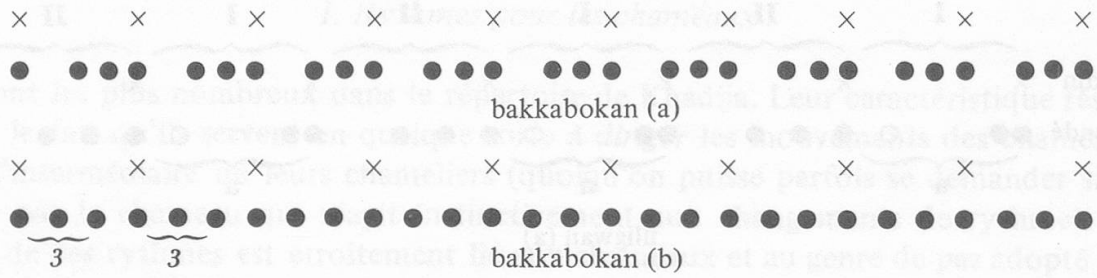
Il s'agit d'une combinaison de rythmes pour les chameaux, très répandue aussi dans le répertoire de Khadija. Elle est jouée quand les chameaux tournent autour du groupe des femmes entourant la tambourinaire, parfois si près qu'ils les piétinent presque. Les deux motifs *bakkabokan* et *asaghəli* alternent au cours d'un chant et sont reliés par de courts motifs de transition.

bakkabokan

C'est un motif très discret, réalisé selon la technique *azenmezəri n duduan* (cf. chap. Technique de jeu), qui semble assez bien correspondre au pas que les chameaux adoptent à ce moment-là, afin que les chameliers puissent bien entendre les paroles du chant. Les frappes sont d'ailleurs si discrètes que seuls ressortent les bdm et surtout le son du tambour d'eau (cf. Arch. MEN Bo 49).

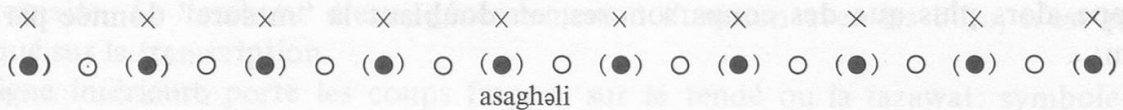
Quant à l'expression *bakkabokan*, elle sert peut-être à désigner soit le pas du chameau, soit la résultante rythmique du tambour¹⁹. Ce motif n'est composé que d'une partie unique dont il existe deux variantes (a) et (b). (b) est caractérisé par une tendance au triolet.

19 Peut-être que le terme *bakkabokan* est à mettre en relation avec le mot *akabur* = "petit trot" (cf. Foucauld 1952:II/732).



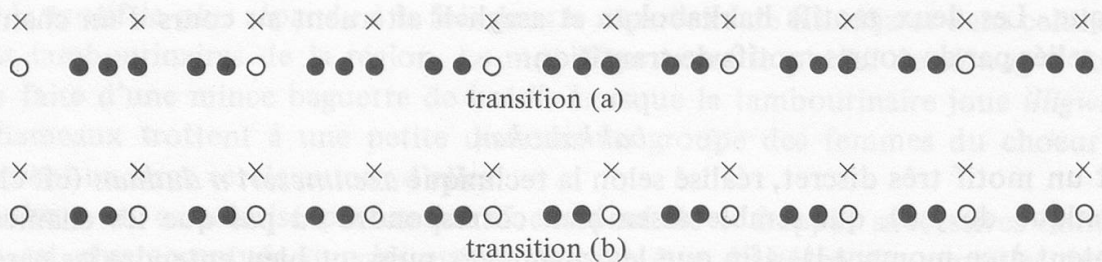
asaghali

Cette expression provient du verbe *eghli* = “tourner autour de” (cf. Foucauld 1952: IV/1723). C’est le moment où les chameaux tournent autour du groupe un peu plus rapidement (cf. photo 17). Pour les kel Fadey, ce terme désigne aussi les retrouvailles: “On se retrouve enfin, on ne s’est pas vu depuis longtemps, on est jeune, on veut montrer sa beauté et son beau chameau, on a entre 15 et 35 ans ” (Khadija *dixit*). Ce motif est réalisé avec la technique *afos n iyen* (cf. chap. Technique de jeu). Il s’agit d’une frappe sonore placée à contretemps des bdm, alors que subsiste une frappe discrète “d’équilibre” à l’unisson des bdm.

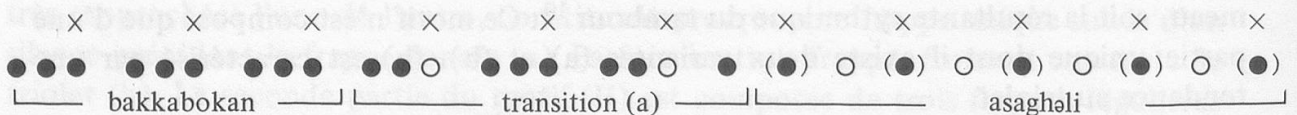


Motifs de transition

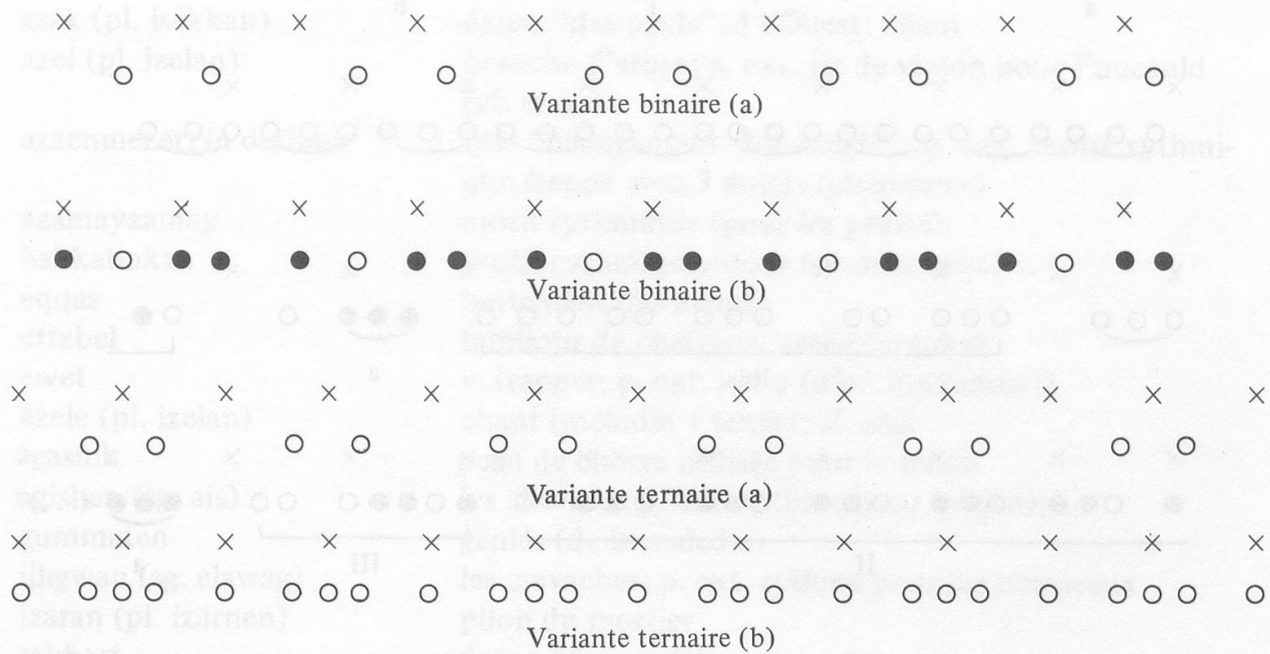
Entre les motifs *bakkabokan* et *asaghali*, il existe une courte phase de transition qui prépare les chameaux à augmenter ou ralentir leur allure. Il s’agit d’une frappe sonore qui vient s’intercaler entre ou après deux motifs *bakkabokan* (a) ou (b), à l’unisson avec les bdm:



Le “passage” par la transition (a) s’effectue ainsi:



est difficile à établir avec précision. Il existe plusieurs variantes de ce rythme, selon qu'on "l'entend" en mesure ternaire ou binaire.



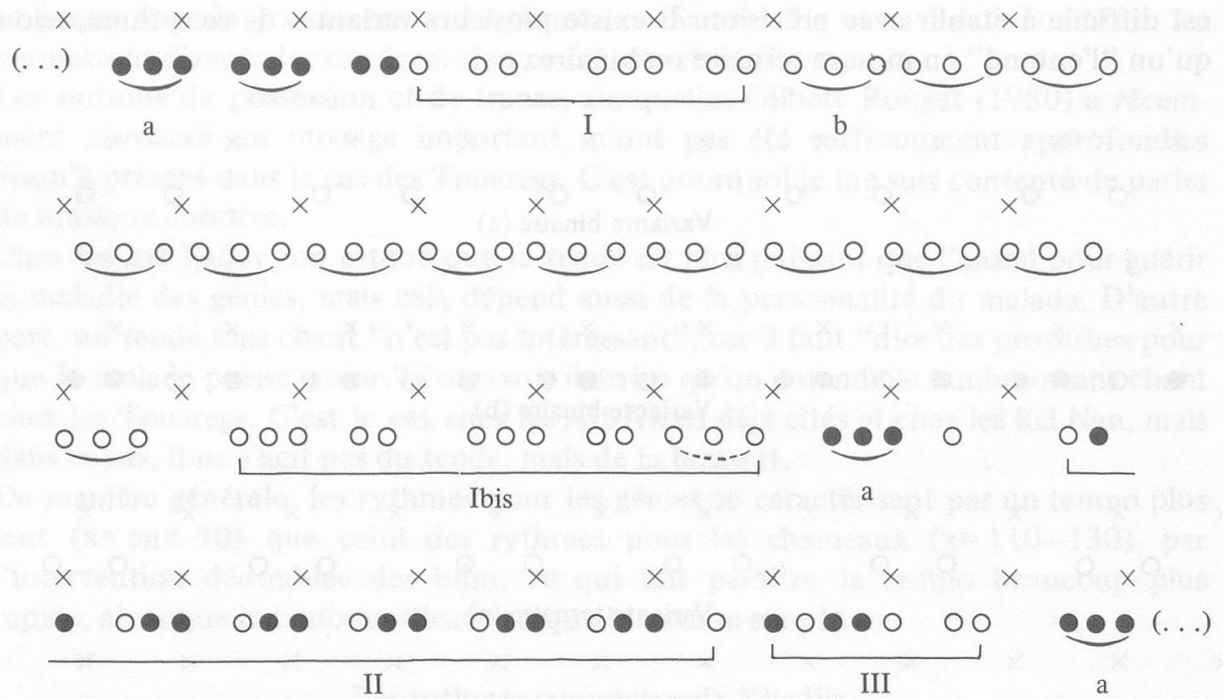
Autre rythme pour les génies

Enregistré à deux endroits différents, chez les kel Nan en 1971 et chez les Aït Awari en 1973, ce rythme présente une structure que je qualifierai de "complexe", tout à fait identique dans les deux cas. Le premier exemple a été joué sur une tazawat, le second sur un tendé, dans un contexte réel de musique curative, au milieu de la nuit. Chacun des exemples était accompagné des bdm et du tambour d'eau, mais n'accompagnait aucun chant.

Lorsque Khadija a entendu ce rythme au magnétophone, elle est restée indifférente: elle ne le connaissait pas et surtout, l'absence de chant faisait qu'il ne correspondait pas à sa propre conception des chants de tendé.

Il semble d'ailleurs difficile d'imaginer que ce rythme puisse accompagner un chant. En effet, comparé aux autres, il présente le plus grand nombre de motifs différents, non pas juxtaposés en série, mais combinés pour former une sorte de phrase rythmique répétée régulièrement et périodiquement sur une trame de motifs à caractère ternaire inscrits dans une structure binaire.

Cette trame est constituée d'une suite de frappes discrètes triples (a). A un moment donné, un motif de "tension" intervient (I), suivi d'une série de frappes sonores en triolet (b), ou motifs "d'attente" qui introduisent un nouveau motif de tension (I bis) interrompu par un motif discret (a) complété par une frappe sonore isolée ouvrant une séquence de motifs "inversés" (II). Ceux-ci aboutissent à une séquence de "résolution" (III) qui réintroduit la trame régulière des motifs a (extrait de l'enregistrement Archives MEN Bo 37):



Conclusion

Le tambour-sur-tendé (comme la vièle anzad) est présent dans la quasi-totalité des groupes nomades Touaregs du Niger. Ses éléments constitutifs (mortier, pilons, peau, corde), ustensiles de la vie courante, en font un instrument occasionnel à l'existence éphémère qui ne nécessite pas de soins particuliers: un instrument de nomade.

Le répertoire des "chants-de-tendé" revêt une double fonction: celle de faire tourner et galoper chameliers et chameaux lors des fêtes; celle de "chasser les génies" de la tête d'une personne perturbée psychiquement. Certains rythmes (*illigwan*, *bakka-bokan*, *asaghali*) peuvent être joués à l'une ou l'autre de ces occasions: d'autres sont réservés à la musique curative (*gummaten*, *egishen*, *azamayzamay*). La tambourinaire Khadija des kel Fadey possède pour cela une technique passablement élaborée qui recourt à l'alternance de coups forts et de frappes à peine esquissées venant s'intercaler entre les battements de mains et les coups sourds du tambour d'eau.

Alors que l'anzad fait exclusivement partie de l'univers de la tente, le tendé revêt un caractère ambivalent: il peut être joué aussi bien à l'extérieur, au vu et au su de tous et pour tous, qu'à l'intérieur de la tente, pour le mieux-être d'un membre de la communauté.

Termes d'intérêt ethnomusicologique utilisés dans cette étude

(Classés selon l'orthographe phonétique utilisée)

afos n iyen	litt. "main une seule" = p. ext. rythme frappé avec une seule main (pour les chameaux)
aghaleb	tambour d'eau
alem (pl. imenas)	chameau
anea	rythme poétique selon Foucauld
anzad	cheveu, poil = p. ext. vièle monocorde

asaghəli	v. eghli = tourner autour de; p. ext. rythme pour les chameaux
asakhalabbo	tambour d'eau; cf. aghaleb
asak (pl. isakkan)	danse "des pieds"; à l'Ouest: chant
azel (pl. izelan)	branche d'arbre; p. ext. air de violon pour Foucauld (cf. ezele)
azzenmezeri in duduan	litt. "changement des doigts"; p. ext. motif rythmique frappé avec 3 doigts (chameaux)
azamayzamay	motif rythmique (pour les génies)
bakkabokan	motif rythmique (pour les chameaux)
eqqas	battement des mains
ettebel	tambour de chefferie, arabe: al-tubel
ewet	v. frapper; p. ext. jouer (d'un instrument)
ezele (pl. izelan)	chant (mélodie + texte); cf. azel
əgashik	peau de chèvre utilisée pour le tendé
əgishen (sg. ais)	les chevaux; p. ext. rythme pour les génies
gummaten	génies (de la maladie)
illigwan (sg. elawag)	les cravaches; p. ext. rythme pour les chameaux
izaran (pl. izarnen)	pilon du mortier
takbəst	danse "des pieds"
talakat	bord circulaire d'un récipient en bois
talikint ou tilikint	jarre en poterie remplaçant le tambour d'eau
tazawat	récipient évasé en bois servant occasionnellement de tambour
tazenut	récipient enalebasse pour conserver le lait servant occasionnellement de tambour d'eau
tendey	mortier; p. ext. tambour-sur-mortier
tesawit (pl. tishway)	texte du chant; poème
tobol	tambour de chefferie; cf. ettebel
tasinsirt	flûte à embouchure terminale (tenue obliquement)
tozzomard	idem

Ouvrages consultés

- Augier, Pierre
 1971 "La polyphonie dans les musiques du Sahara", *Libyca* XIX, 217-233.
 1972 "Ethnomusicologie saharienne. Les documents sonores recueillis récemment en Ahaggar et au Gourara", *Libyca* XX, 291-311.
- Bernus, Edmond
 1969 "Maladies humaines et animales chez les Touaregs sahéliens", *Journal des Africanistes* XXXIX, 1: 111-137
- Bernus, Edmond
 1976 "L'évolution des relations de dépendance chez les Iullemeden kel Dinnik", *ROMM* 21: 85-99
- Bernus, Edmond et Suzanne
 1972 "Du sel et des dattes", *Etudes nigériennes* 31.
 1975 "L'évolution de la condition servile chez les Touareg sahéliens", *L'esclavage en Afrique précoloniale*, prés. par Cl. Meillassoux, Maspéro, Paris.
- Calame-Griaule, Geneviève et Blaise Calame
 1957 "Introduction à l'étude de la musique africaine", *La Revue Musicale* no. spécial 238.

- Calame-Griaule, Geneviève
 1977 "Pour une étude des gestes narratifs", *Langage et Cultures africaines*, prés. par G. Calame-Griaule. Maspéro, Paris.
- Card, Caroline
 1973 *The Music of the Tuareg Tribes of the Central and Southern Sahara*. M. A. Dissertation, Hunter Coll., City of New-York, ronéo.
- Foedermayr, Franz
 1966/67 "The Arabian influence in the Tuareg music", *African Music* 4 (1), 25–37.
- Foley, Henri
 1930 "Moeurs et médecine des Touareg de l'Ahaggar", *Archives de l'Institut Pasteur d'Algérie* VIII (2).
- Foucauld, Père Charles de
 1952 *Dictionnaire Touareg-Français, dialecte de l'Ahaggar*. Paris, Impr. Nationale. Vol. I–IV.
- Fraternité Charles de Foucauld
 1968 *Initiation à la langue des Touaregs de l'Aïr*. Agadès.
- Gabus, Jean
 1971 "Rapport brut de la mission chez les Touareg de la République du Niger (juillet-août 1971)", *Bibliothèques et Musées*, Ville de Neuchâtel.
- Gast, Marceau
 1962 "Mission ethnographique en Ahaggar (mai 1961)", *Bulletin de liaison saharienne* XIII (46): 140–169.
- Guignard, Erik
 1970 "Ethnologie et musique chez les Touareg Iwullemmeden", *Littérature orale arabo-berbère* 4, 75–78.
- Holiday, Geoffrey
 1956 "The Tuareg of the Ahaggar", *African Music* 1 (3), 48–52.
- Holiday, Geoffrey et Finola
 1960 "Tuareg Music of the Southern Sahara" (notes du disque *Ethnic Folkways* FE 4470).
- Jean, C.
 1909 *Les Touareg du Sud-Est: l'Aïr*. Paris, Larose.
- Jones, A. M.
 1959 *Studies in African Music*. Oxford Univ. Press.
- Lhote, Henri
 1944 *Les Touareg du Hoggar*. Payot, Paris.
- Lichtenhahn, Ernst
 1971 "Rapport brut de la mission chez les Touaregs de la République du Niger (juillet-août 1971) II. Ethnomusicologie", *Bibliothèques et Musées*, Ville de Neuchâtel.
- Nicolas, Francis
 1939 "Note sur la Société et l'Etat chez les Twareg du Dinnik (Iull. de l'Est)", *Bulletin de l'IFAN* 1, 579–586.
 1944 "Folklore Twareg. Poésies et chansons de l'Azawarh", *BIFAN* 6.
 1949 "Dictons, proverbes et fables de la "Tamajeq", *Anthropos* XLI–XLIV (4–6), 807–816.
 1950 *Tamesna, les Ioullemmeden de l'Est ou Touareg "kel Dinnik"*, Paris, Impr. Nationale.
- Nikiprovetzki, Tolia
 196? "Nomades du Niger" (notes du disque *OCORA* OCR 29).
 1964 "L'ornementation dans la musique des Touareg de l'Aïr", *Journal of the International Folk Music Council* XVI, 81–83.
- Poncet, Yveline
 1976 "Nomades du Niger" (notes du disque *BAM* 5886).
- Rennel of Rodd, Lord
 1926 *People of the Veil*. Reprint 1970.

Rouget, Gilbert

1980 *La musique et la transe*. Paris, Gallimard.

Sachs, C. et E. M. von Hornbostel

1914 "Systematik der Musikinstrumente — ein Versuch", *Zeitschrift für Ethnologie* 46, 553–59)

Schaeffner, André

1936 *Origine des instruments de musique*. Paris, Mouton. Reprint 1968.

Shiloah, Amnon

1964 "L'islam et la musique", *Encyclopédie des Musiques sacrées*.

Zöhrer, Ludwig

1941 "Studien über die Tuareg (Imahaj) der Sahara", *Zeitschrift für Ethnologie* 72, 138–152.

Discographie sélective

Tuareg Music of the Southern Sahara. Recorded by Finola and Geoffrey Holiday. Folkways Records FE 4470.

Nomades du Niger. Musique des touareg et des bororo. Enregistrements par Tolia Nikiprovetzki. OCORA OCR 29.

Les nomades du Niger. Enregistrés par Moussa Hamidou. Disques BAM, éd. AZ LD 5886.

Filmographie

"*Tendé*". 16 mm, n/b, env. 15 min., son magnét., suite de plans non-montés, tournés par la TV suisse-romande à la Mission Gabus 1971.

"*Tazawat*" mêmes caractéristiques.

Toutes les photographies sont de Ernst Lichtenhahn, à l'exception de la no. 16, qui est de l'auteur.

