



Chanteurs d'Ahellil

LITTERATURE ORALE L'HELLIL

L'ahellil, manifestation à la fois musicale, littéraire et chorégraphique, célébré comme un spectacle profane en même temps qu'une cérémonie quasi religieuse, constitue le genre spécifique du Gourara. L'analyse suivante, en distinguant les aspects musicologiques et littéraires pour la clarté de l'exposé, mutile un mode d'expression en réalité total et intégré.

Les similitudes entre *l'ahellil* et le genre voisin de la « *tagerrabt* » sont telles qu'une étude de l'un serait incomplète sans l'étude de l'autre, au moins sur certains points. La distinction est en tout cas nette à la fois dans la réalisation de chacun des deux genres et la conscience des individus. *L'ahellil* a un caractère plus solennel : il s'exécute debout, le plus souvent dans un lieu public, souvent à l'occasion de fêtes religieuses. La *tagerrabt*, plus intime, est célébrée

à l'intérieur à l'occasion de fêtes domestiques. Les exécutants sont assis. A part cela airs et textes sont souvent (mais pas toujours) les mêmes.

C'est la nuit que l'une et l'autre s'exécutent de préférence. Le nombre des *ahellils* est théoriquement fini. Le chiffre avancé par les informateurs varie entre 60 et 100. Quoiqu'un certain nombre de ksour revendiquent un genre et un lot particuliers *d'ahellil*, dans la pratique on peut dire qu'il existe un répertoire pour ainsi dire classique commun à tous les points du Gourara, auquel on peut ajouter un certain nombre, toujours modique *d'ahellils* locaux. Du reste la revendication de spécificité porte uniquement sur le texte.

Il en est, en effet, de chaque *ahellil* particulier comme de l'ensemble du répertoire : chacun d'eux comporte une masse variable que l'on retrouve à peu près partout, à laquelle une région ou un ksar donnés peuvent ajouter des strophes qui leur sont particulières.

On a pu dénombrer 46 titres *d'ahellil* ⁽¹⁾ et 23 de *tagerrabt*, parmi lesquels 18 sont identiques aux airs *d'ahellil* et 5 sont différents. Beaucoup sont des formules arabes et stéréotypées, un petit nombre sont en zénète. La plupart ont été enregistrés, les plus importants plus d'une fois. Les textes de 34 d'entre eux ont été transcrits, certains sous plus d'une version. Ils ont été recueillis en 5 endroits différents : Kali - Ajdir - Charouine - Zaouïat Debbagh et Guentour. La répartition est suffisamment variée, elle est loin d'être exhaustive ⁽²⁾.

Les textes sont de longueur inégale. Autant qu'à la variété réelle du genre le phénomène est dû aussi à l'inégale compétence des informateurs. Les 5 versions recueillies de « Mamma Laazari » ont respectivement : 12, 26, 32, 36 et 54 vers, les 4 versions de « Salamo » ont : 13, 17 et deux fois 32 vers. Ces deux *ahellils* sont parmi les plus classiques.

La langue employée est en général le zénète, mais des passages entiers sont en arabe : en ce cas il s'agit surtout des formules, pour ainsi dire, « conventionnelles » de la langue religieuse. Le zénète exprime indifféremment les vérités de la foi et les sentiments plus personnels, la distinction n'ayant évidemment rien d'absolu.

La plupart des *ahellils* sont anonymes, du moins dans l'état actuel de l'information. Un certain nombre est attribué à des auteurs connus : ainsi parmi ceux

¹ Le terme est ici employé pour désigner, selon l'usage courant du groupe, tantôt l'ensemble du genre tantôt un morceau particulier (défini par un texte exécuté en une fois).

² Nous n'avons pu trouver le recueil manuscrit *d'ahellil* dont un informateur parle et qui probablement présenterait le plus grand intérêt.

qui ont été transcrits 4 ont été composés respectivement par Moulay Lahsen de Charouine (arsoul a sidi), Dima Aibi (louahid a moulana), Lalla Meryama (sellallah aalik a sidna), Yajja Baali (lall inou). La tradition a gardé le souvenir d'autres auteurs : Belkheir des Hamyan - Sidi Moussa Ou Elmessaoud - Lalla Dima, fille de Sidi Moussa, qu'il ne faut pas confondre avec Dima Aibi, Sidi Mohammed Ou Abdelhay. Il est difficile de dire si la chanteuse réputée Dada Hassa, morte vers 1956, composait en même temps une partie de son répertoire. Hasard ou expression d'un caractère particulier, la proportion des auteurs femmes est ici plus importante que celle des hommes.

La diversité quelquefois sensible des versions peut dès lors avoir une double raison : une circonstancielle due à l'insertion de passages relatifs à des événements historiques dont la tradition garde plus ou moins longtemps le souvenir, une autre pour ainsi dire littéraire dans la mesure où un auteur exprime dans un *ahellil* des idées et des sentiments personnels.

C'est dire que d'une façon générale *l'ahellil* est un phénomène vivant, mobile, où sédimentent à mesure des apports d'origine et d'époque diverses, que l'analyse ne peut pas toujours aisément distinguer. Certains *ahellils*, et dans chaque *ahellil* certains passages, sont manifestement récents, d'autres réfèrent à une époque plus ancienne, sensiblement antérieure au XIV^e siècle pour quelques-uns. En sorte que *l'ahellil* est en renouvellement à peu près constant.

Malgré la somme d'informations recueillies une explication pleinement satisfaisante de *l'ahellil* est encore difficile à donner. Il est fait de trop d'équivoques et quelquefois de contradictions, la première ambiguïté, celle qui probablement est la plus décisive, est celle de sa destination : cérémonie religieuse ou fête profane ?

Un certain nombre de données plaident en faveur de la première hypothèse. D'abord le nom dont l'aire d'extension, avec des sens remarquablement voisins, est considérable, couvrant le domaine hamito-sémitique presque tout entier. En berbère du Moyen Atlas, *ahellil* désigne une forme de poésie religieuse ; de même en *tamahaq* où « *ahellil s mess inegh* » (*ahellil* au nom de Notre Seigneur) est en même temps le nom d'un genre (religieux) et d'un rythme poétique ; en kabyle « *ihellalen* » désigne les groupes de jeunes qui, les soirs de ramadhan se réunissent pour se divertir et chanter avant d'aller réveiller les dormeurs pour le repas de la nuit. En arabe classique le « *ttehlil* » consiste à répéter en litanie plusieurs fois la formule islamique de la confession de l'unité de Dieu (*la ilaha ila Allah*). En hébreu enfin, et ceci, nous allons le voir, n'est pas le moins significatif, le terme *tehelim* sert à désigner les psaumes (sens premier : louanges ; d'une racine *hilel* louer).

Par ailleurs, c'est principalement au cours de certaines cérémonies religieuses, en particulier les pèlerinages réguliers aux saints, qui rassemblent des foules souvent considérables, que se célèbre *l'ahellil*. Beaucoup des auteurs connus sont des marabouts. Parmi les 34 titres *d'ahellil* recueillis 13 réfèrent à Dieu, 11 au Prophète, 1 à sa fille Fatima, 1 à la Vierge Marie, 1 au grand patron de tous les saints musulmans : Abdelkader El Djilali, et 1 à un saint local : Sidi Amar. Même si le texte ne correspond pas nécessairement au titre, tant s'en faut, le seul fait de placer en exergue une référence islamique est par soi-même un indice révélateur.

A l'intérieur même de *l'ahellil* les thèmes religieux constituent une part très importante. Ils se présentent principalement sous trois formes : des éléments d'orthodoxie musulmane (profession de l'unité de Dieu, de sa toute puissance de son éternité face au monde éphémère) ; d'autres issus plus spécialement de l'enseignement mystique, soit sous la forme savante (amour passionné de Dieu), soit sous la forme populaire (culte des saints, en particulier marabouts locaux) ; d'autres enfin, plus diffus sont l'expression d'une éthique islamique qui doit davantage à la relativement récente idéologie maraboutique qu'aux principes de la religion unitaire à ses débuts.

D'autres données fonderaient plutôt la deuxième hypothèse. D'abord la série significative des interdits : il n'est pas décent qu'un *taleb* assiste à *l'ahellil*, non plus que des parents qui entretiennent entre eux des rapports de pudeur. Un vieillard d'Ajdir, sollicité de réciter des *ahellils*, déclare expressément qu'il les connaît tous et parfaitement, mais refuse obstinément d'en dire, alléguant que seules la foi et la pratique religieuse sont importants ici bas, montrant par-là que pour lui les deux activités sont plutôt exclusives l'une de l'autre.

Actuellement *l'ahellil* est exécuté presque uniquement par des hommes. Il est même stipulé que *l'ahellil* de Sidi Mohammed Ou Abdelhay et celui de Sidi Mohammed Ouled Elmahdi sont les deux seuls auxquels les femmes mariées peuvent assister. Mais un informateur déclare que les *ahellils* étaient jadis mixtes. Il semble que, dans la pratique, l'usage du *kif* soit assez communément associé à *l'ahellil*. Il est vrai que cette pratique est plus nettement liée à la *tagerrabt* ⁽³⁾.

³ Le fait qu'immédiatement après l'indépendance des éléments de l'A.L.N. aient cru devoir interdire les jeux réputés licencieux du folklore gourari plaide pour la même hypothèse

Enfin le deuxième grand sujet des *ahellils* c'est l'amour, l'amour profane doublant, souvent dans le même texte, celui de Dieu. Les titres en ce cas sont trompeurs : un seul y réfère expressément (*Ila jjanu* : Ma Dame Khedjidja). En réalité dans le détail des textes à titre religieux les vers où s'expriment des amours très terrestres sont nombreux et souvent bien venus. Ceci pose un problème difficilement soluble. Dans le même morceau on passe d'un thème religieux à un autre profane sans transition ni lien apparent.

De ce point de vue *l'ahellil* apparaît comme composé d'un certain nombre de « strophes » qui peuvent se présenter dans un ordre différent selon les versions. On peut, selon les circonstances ou la compétence des chanteurs, ajouter ou retrancher des strophes. Il en est même un certain nombre qui sont pour ainsi dire mobiles passant d'un texte dans l'autre sans raison très claire : en particulier la « *besmala* », séquence de 12 distiques sous la forme (qui est-ce qui est un ? deux ?... trois ?..., etc...) est insérée dans un grand nombre *d'ahellils* différents. Tout se passe comme si *l'ahellil*, au lieu de présenter un texte défini, était en réalité composé d'un certain nombre de strophes, certaines fixes, d'autres mobiles, en un ordre lui-même assez variable.

Cette proposition, si elle était confirmée par des enquêtes ultérieures, ne serait pas sans intérêt dans la mesure où elle rappelle un phénomène identique dans un autre domaine important de la production orale : les contes (⁴).

Dans l'état actuel de l'information tout essai d'explication de ce caractère composite de *l'ahellil* ne peut être que du domaine de l'hypothèse. La raison en effet peut en être partiellement historique. Actuellement la totalité des *ahellils* connus portent un revêtement islamique uniforme. La région communément appelée Touat dans les chroniques, et qui comprend aussi le Gourara, a connu au Moyen Age une culture, surtout religieuse, relativement plus profonde que la plupart des autres régions du Maghreb rural. Encore aujourd'hui l'enseignement coranique est très répandu et remarquablement intégré à la vie du groupe. Ceci explique que les éléments religieux que l'on trouve dans *l'ahellil* soient souvent d'origine savante. Qu'ils soient exprimés en zénète ou en arabe, ils supposent toujours l'arrière-plan de connaissances théologiques, et particulièrement mystiques, étendues.

⁴ cf. à ce sujet la théorie classique de Aarne Thompson et ses nombreuses adaptations à des domaines extra européens

Certains indices cependant semblent suggérer que dans un groupe jadis partiellement judaïsé des éléments d'origine hébraïque subsistent à titre résiduel ⁽⁵⁾.

Il est difficile de dire si on peut remonter plus loin encore. La terminologie plaide pour une origine ancienne du genre, à coup sûr anté-islamique : en effet, tous les termes employés sont berbères (*abechniw* : le soliste - *tamja* : la flûte - *asi* : l'accompagnement - *tannediht* : la coda).

Si cette hypothèse était fondée, nous aurions affaire à un genre dont les manifestations et peut-être les fonctions se sont modifiées dans le temps mais qui s'est maintenu à travers les siècles en empruntant un habit nouveau. Le phénomène de mutation fonctionnelle n'est pas rare : on en a enregistré des exemples dans des manifestations différentes de la vie sociale, mais à ma connaissance jamais encore de façon aussi expresse dans le domaine de la littérature orale.

Quoi qu'il en soit d'une hypothèse, qui de toute façon doit être plus solidement fondée, le maintien de *l'ahellil*, étant donné son double caractère de réalisation à la fois insulaire et élaborée, a besoin d'être expliqué. Il est issu de conditions historiques à la fois précises et révolues, s'il suppose les conditions d'une culture développée et d'essence plutôt citadine, son caractère très vivant au sein d'un groupe en grande partie ruralisé, la faveur avec laquelle on s'y adonne encore semblent paradoxaux.

De fait *l'ahellil* remplit dans la société actuelle des fonctions importantes et certaines à la limite vitales.

L'ahellil est un rite zénète : par la langue, la masse des exécutants, son caractère insulaire senti et vécu comme tel. Sa fonction sociale d'instrument d'intégration est évidente : on est entre soi ; la figure idéale en est le cercle, forme parfaite de la communion, qui évolue anneaux soudés, ne s'ouvre que pour phagocyter un anneau nouveau.

Il se célèbre la nuit, c'est-à-dire au seul moment de loisir que laisse le dur travail des jardins qui prend tout le jour. Il est associé, dans l'éthique patente du groupe et sans doute aussi dans sa pratique, à une série d'éléments qui évoquent le plaisir et la joie : le chanvre indien, les femmes. L'idéologie véhiculée dans les vers *d'ahellil* est à la fois sublimante et consolatrice ⁽⁶⁾.

⁵ Une prochaine publication sur *l'ahellil* reviendra plus longuement sur ce problème.

⁶ Il n'est pas possible dans le cadre restreint de cet article de s'étendre sur un point que la publication évoquée dans la note précédente traitera plus longuement.

Tout se passe comme si *l'ahellil* jouait un rôle de compensation. Dans la vie réelle le Zénète du Gourara mène une vie misérable : il est souvent le métayer d'un maigre jardin qui ne lui appartient pas. Il reste fidèle à l'usage d'un idiome que l'histoire a réduit à être celui d'un groupe politiquement et socialement secondaire. Il a gardé le souvenir plus ou moins confus de son appartenance à une religion que l'Islam orthodoxe a extirpée par la violence.

Il ne peut survivre qu'au prix de la récréation quotidienne d'un ordre idéal qui corrige ou nie l'ordre réel. La sublimation est ici agie : on danse et chante le monde de *l'ahellil* pour le vivre la nuit contre «lui que l'on subit le jour ; elle est collective : le consensus aide à donner plus de consistance à une entreprise qui sans cela risque de se présenter comme une manifestation individuelle quasi pathologique.

Ainsi *l'ahellil* survit parce qu'il remplit une double fonction : une idéologique, parce qu'en mettant l'accent sur des éléments particuliers du dogme islamique il lui donne une couleur nouvelle, plus adaptée à la condition réelle du groupe et à son histoire. Une autre, existentielle, parce que dépassant la fonction pour ainsi dire négative de la catharsis, il crée dans l'ordre du verbe, des symboles et du jeu, un monde qui n'est pas seulement de rêve ou de fuite.

Mouloud Mameri

ETHNOMUSICOLOGIE

Dans un précédent article, une brève présentation avait été faite des documents sonores recueillis au Gourara au cours d'une mission effectuée en 1971 ⁽⁷⁾. Depuis, outre la mission interdisciplinaire de décembre 1972 déjà mentionnée précédemment, plusieurs collectes ont été effectuées à l'occasion de diverses fêtes traditionnelles. Ces opérations ont fait progresser de 85 à 255 unités le nombre des enregistrements musicaux désormais disponibles. Elles ont permis également de procéder sur le terrain à des observations complémentaires en fonction desquelles il est possible de situer plus exactement ces documents, dans un contexte lui-même mieux défini grâce aux recherches conduites parallèlement dans les autres disciplines. Il s'ensuit qu'au lieu d'un simple aperçu du répertoire musical traditionnel de cette région, la collection ainsi constituée peut être considérée comme un échantillon largement

⁷ Augier (P.), Ethnomusicologie au Sahara : les documents sonores recueillis récemment en Abaggar et au Gourara. Lybica, t. XX, 1972, pp. 291-311.

représentatif, sinon exhaustif, de cet aspect de la culture gourarique. Aussi a-t-il été possible d'en extraire le matériau d'un disque auquel le lecteur pourra se reporter pour l'illustration de ce qui suit (⁸).

Les genres musicaux identifiés au Gourara sont actuellement au nombre de sept: *ahellil*, *tagerrabt*, *hadra*, *tebel*, *baroud*, chants avec accompagnement *d'amzad*, et danse avec les *qarqabou*. On retrouve dans cette liste seulement trois des rubriques adoptées pour la classification des 85 documents initiaux (*ahellil*, *hadra*, *baroud*). Les chansons enfantines sont maintenant rangées sous l'étiquette « *divers* », avec des pièces telles que les fragments de psalmodie coranique, le chant pour la fécondation des palmiers, les formules rituelles accompagnant le blanchiment annuel des tombeaux des saints, etc... : insuffisamment nombreux, ou parfois trop incomplets pour être dès à présent caractérisés avec certitude, ces documents seront repris ultérieurement le cas échéant, dans le cadre d'une comparaison avec des chants en provenance d'autres régions. On notera qu'il n'a été recueilli aucune berceuse, sans qu'il soit possible d'affirmer pour autant que ce genre n'existe pas : indépendamment des difficultés qu'un chercheur homme éprouve, en pays d'Islam, à entrer en relation avec le milieu féminin, il a été vérifié en d'autres points du Sahara que la berceuse n'y est pas considérée vraiment comme un chant, moins encore comme une musique, et qu'elle est incluse en conséquence dans un cercle d'intimité dont on souhaite plus ou moins explicitement que les étrangers soient tenus à l'écart (⁹).

Nous n'avons pas recueilli non plus de *chants de travail*. Bien que l'éventualité d'un insuccès au niveau de l'investigation ne puisse totalement être écartée, on est en droit de présumer qu'effectivement il n'en existe pas au Gourara. Les travaux collectifs qui en fournissent l'occasion ne s'y pratiquent pas : ils sont superflus dans les jardins, compte tenu de la faible superficie unitaire des surfaces cultivées et lorsqu'une entreprise nécessite le concours de plusieurs travailleurs (construction d'une maison, creusement ou entretien des *foggaras*), c'est

⁸ Algeria (Sahara) : *Music of Gourara* - disque EMI Italiana CO 6417 969. Enregistrements, notice et illustrations P. Augier. Collection U.N.E.S.C.O. Musical Atlas ». A paraître fin 1974.

⁹ (1) Alan Lomax écrit : « L'Espagne est une région de berceuses - genre rare dans d'autres parties du monde ». (Phonotactique du chant populaire. L'Homme, t. IV no 1, janvier-avril 1964, p. 5). On pourrait légitimement s'interroger sur la réalité de cette rareté. En Ahaggar par exemple, nous avons fini par recueillir des berceuses alors même que plusieurs informateurs nous avaient déclaré que les femmes ne chantaient pas pour endormir les enfants. Il ne faudrait pas pour autant suspecter la bonne foi de nos interlocuteurs. Les concepts de « chant » et de « musique » sont souvent plus nuancés dans leur esprit que dans le nôtre, et généralement en relation avec celui de « fête », ce qui explique la difficulté qu'ils éprouvent à y inclure non seulement les berceuses, mais aussi par exemple le chant pour la fécondation des palmiers (au Mzab en particulier).

qu'elle requiert l'exécution simultanée d'un ensemble de tâches complémentaires, mais individuelles (¹⁰).

Les *chants funèbres* non plus ne sont pas représentés dans notre collection cela tient au fait que l'enquête n'est pas encore parvenue à son terme, et que les occasions ne se sont pas présentées.

Tous les genres énumérés ci-dessus sont chantés, avec ou sans accompagnement d'instruments. La rareté des genres instrumentaux dans la musique saharienne avait déjà été relevée (¹¹) et l'hypothèse du caractère fondamentalement vocal de celle-ci, avancée alors, semble se confirmer à la lumière de l'exemple gourari.

Les instruments ne sont néanmoins pas totalement absents et, dans le domaine de l'organologie, quelques précisions peuvent dès maintenant être apportées. En effet, un nouveau cordophone a été identifié, et cela d'une manière très inattendue puisqu'il s'agit de *l'amzad*, vièle monocorde considérée jusqu'alors comme spécifiquement touarègue. Nous aurons à revenir sur ce point. La situation n'a guère changé dans le domaine des aérophones, puisqu'il se confirme que celui-ci se réduit à la flûte de roseau à six trous (*tamja*) d'environ 60 cm de longueur, utilisée pour *l'ahellil*. Les informateurs consultés à Timimoun en 1971 assuraient qu'il ne restait au Gourara qu'un seul « bon joueur de flûte » : ce dernier a, depuis, entrepris de former un disciple. D'autre part, nous avons pu établir que la flûte est également jouée à Charouïne : le silence observé sur ce point à Timimoun est peut-être à mettre en relation avec une rivalité opposant les chanteurs de ces deux ksour, et dont il est fait état dans le texte de certains` chants. Enfin, une flûte tout à fait semblable est utilisée au Tinerkouk, dans le genre *tebel*. Quant au petit luth employé pour accompagner les chants de *tagerrabt*, et dont l'usage est plus répandu, nous avons pu vérifier qu'il est bien désigné régulièrement sous le nom de *bengri* dans l'ensemble du Gourara. Il s'agit en fait du *guembri* des autres régions du Maghreb, cependant que le terme *bengri* se retrouve au Maroc, dans le Haut Atlas, pour désigner « un tambour

¹⁰ Les femmes se réunissent néanmoins pour préparer en commun le couscous, à l'occasion des fêtes importantes. Elles bavardent beau:oup, apostrophent les passants, plaisantent, mais nous ne les avons jamais entendu chanter. Lorsqu'elles tournent le moulin de pierre pour moudre le grain, il leur arrive, paraît il, de fredonner des chants *d'ahellil*, ce que nous n'avons pas eu l'occasion de vérifier. Mais même si cette information était confirmée, il s'agirait seulement d'un dérivatif à la monotonie de leur tâche, et non d'un véritable chant de travail destiné à en rythmer l'exécution.

¹¹ AUGER (P.), Répertoire des musiques sahariennes - bilan des travaux. Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, no 11, 1er sem. 1972, Aix-en-Provence, pp. 171177

cylindrique à deux peaux lacées, semblable, en plus petit, à celui dont se servent les Gnawa de Marrakech », que l'on appelle aussi « parfois *genza*, c'est-à-dire l'instrument *nègre* » (¹²).

Il y a peu de choses à ajouter, en revanche, à ce qui avait été dit précédemment à propos des membranophones et des idiophones. Pour les premiers, les *gâllals* forment une famille complète de tambours à une seule membrane, fabriqués en cinq dimensions différentes, avec corps en poterie de forme dite « en gobelet » (¹³). Les formats des *bendâir* (sing. : *bendir*) sont moins nettement diversifiés, bien que l'on distingue sous l'appellation *bendir* (en zénète : *taydimt*) le modèle le plus grand. Le diamètre de ce tambour sur cadre à une seule peau peut atteindre, voire dépasser 70 cm. Les *gâllals* sont utilisés dans la *tagerrabt*, ainsi que dans *l'ahellil*, mais de façon moins constante. Ils sont associés aux *bendâir* pour la *hadra* et pour le *baroud*. Les *bendâir* interviennent seuls dans le *tebel*. Les tambours à deux membranes sont de deux sortes : *dendoun*, de forme cylindrique et dont la hauteur égale presque le diamètre (environ 50 cm) et *genza* (voir plus haut) de section souvent irrégulière et sensiblement plus petit (diamètre de 30 à 40 cm - hauteur : 10 cm). Ces deux derniers instruments ne sont employés que dans la danse avec les *qarqabou*.

Les peaux de ces tambours sont quelquefois décorées de dessins au henné représentant une croix, trois cercles concentriques ou trois traits parallèles. Les musiciens ne reconnaissent aucune signification symbolique à ces figures, mais leur attribuent parfois une fonction acoustique (on fait des dessins sur les peaux « pour les rétrécir » ou « pour leur donner la voix fine »).

¹² LORTAT-JACOB(B.) et ROUGET (J.). *Musique berbère du Haut-Atlas*. Disque « Vogue » LD 786, et notice de B. Lortat-Jacob en collaboration avec H. Jouad, collection du Musée de l'Homme, Paris, 1971.

¹³ Les plus petits, dont l'appellation est féminisée en *tagâllalt*, ont souvent une forme simplifiée se rapprochant du type dit « en sablier ».



Fig. 6. — Joueur de ganga.

Fig. 7. — Joueur d'amzad.

Le groupe des idiophones ne comprend que les *qarqabou* et *l'adgba*. *L'adgha*, meule de pierre frappée avec deux molettes, ne se rencontre que dans la *tagerrabt* c'est le seul exemple de phonolithe actuellement connu sur l'ensemble du territoire saharien.

Dans l'une des très rares études déjà parues concernant les traditions populaires du Gourara, une distinction était établie entre les fêtes selon qu'elles étaient considérées comme d'origine arabe, zénète ou soudanaise (¹⁴). Vis-à-vis des genres énumérés plus haut, cette classification se révèle à la fois pertinente et excessivement sommaire. De fait, s'il est encore possible de distinguer les communautés qui se sont établies successivement au Gourara et si plusieurs siècles de voisinage étroit, et généralement pacifique, n'ont pas suffi pour homogénéiser totalement leur patrimoine culturel, des phénomènes d'amalgame ne pouvaient manquer de se produire. Ils rendent parfois malaisée la définition des critères propres à déterminer ce qui, dans l'ensemble considéré, relève des apports zénète, arabe ou soudanais. Aucun des genres reconnus n'est à coup sûr entièrement exempt de métissage. Ce que l'on peut dire, c'est que *l'ahellil* et la *tagerrabt*, inconnus en dehors du Gourara - du moins en l'état actuel de notre information - localisés de surcroît aux ksour traditionnellement berbérophones de la sebkha de Timimoun et du *TaRbouzi*, constituent bien

¹⁴ ROGER (C.J.), Fêtes religieuses et réjouissances païennes au Gourara. Travaux de l'I.R.S., t. III, Alger, 1945.

à ce titre le volet le plus original du répertoire gourari. Il y a, en conséquence, de sérieuses raisons de présumer que les caractères fondamentaux du chant zénète, jamais encore bien définis, sont très proches de ceux de *l'ahellil* ou de la *tagerrabt* : mixité et même admission des femmes au rang de soliste, homogénéité des timbres vocaux du groupe choral, dans un registre de médium avec émission peu tendue et exempte de nasalisation (celle-ci étant pratiquée en revanche par les solistes hommes), prédominance des échelles pentatoniques, avec emprunt aux gammes par tons, usage de la polyphonie, relative complexité des structures mélodiques et de l'architecture générale des chants, préférence pour un tempo lent ou modéré. L'influence arabe se confond ici avec celle de l'Islam : inclusion de formules religieuses en langue arabe, éviction progressive des femmes. Cet interdit est déjà pratiquement toujours observé à Timimoun en ce qui concerne *l'ahellil*, en raison du caractère public de ce dernier.

Mais cette situation ne concorde pas avec les observations de J. Roget⁽¹⁵⁾ : elle est donc très récente. D'ailleurs on peut encore dans les petits ksour de l'erg, voir quelques femmes dans le cercle des chanteurs. Et la participation féminine se maintient. même à Timimoun, dans la *tagerrabt* où l'on chante les mêmes chants qu'à *l'ahellil*, mais en privé : pour la naissance d'un enfant mâle, sa circoncision, son premier anniversaire, le départ d'un pèlerin pour la Mecque ou simplement pour le plaisir de se retrouver entre amis.

De même que *l'ahellil* et la *tagerrabt* ne se rencontrent que dans la partie berbérophone du Gourara, le *tebel* dit « des Meharza »⁽¹⁶⁾ est particulier au Tinerkouk, où les groupes arabophones sont largement majoritaires. Les femmes en sont exclues (au stade actuel de l'enquête, il n'est pas encore possible de préciser quelle sorte de chant elles pratiquent de leur côté). Les hommes chantent dans un registre aigu, avec une émission tendue, souvent nasale, formant un chœur aux timbres peu homogènes. L'ambitus est toujours restreint, réduit parfois à une tierce

¹⁵ « Autour d'un feu de djerid, hommes et femmes serrés les uns contre les autres forment un cercle au centre duquel prennent place la chanteuse (tabechniout), le chanteur (abechniout - sic), le joueur de flûte (issado) et le joueur de tambourin (imirane). Quelques notes de flûte annoncent quelle sera la chanson. Puis la chanteuse, serrée contre le flûtiste, commence en déroulant sa mélodie, une lente promenade à l'intérieur du cercle ». I.I. p. 109.

Nous n'avons jamais assisté à un *ahellil* conforme à cette description. La dernière grande chanteuse (tabebhniout) est décédée en 1957.

¹⁶ Selon J. Bisson, le terme « Meharza », nom des premières tribus Maliennes qui s'introduisirent au Gourara au début du XII^{ème} siècle, « sert à désigner aujourd'hui tout habitant arabe du Tinerkouk, quelle que soit son origine, à l'exception des Chaamba et des Zoua... » Cf. Besson(J.). *Le Gourara*, étude de géographie humaine. Mém. no 3, I.R.S., Alger, s.d. (1956) Cf. également ci-dessus pp. 241-244.

mineure, et la structure mélodique la plus fréquente est celle de la litanie simple.

Le tempo est en général rapide. La plupart de ces caractères coïncident avec ceux du chant bédouin. On voit qu'ils s'opposent point par point aux caractères correspondants du chant zénète (¹⁷). Pourtant, on retrouve dans le *tebel* un rappel de l'architecture des chants *d'ahellil* : l'un et l'autre se terminent par une *codæen* ostinato, désignée en langue zénète, par le terme *taneddiht* (en arabe : *mordjouah*). On y relève également des traces de polyphonie, mais elles sont souvent fugitives, et il demeure délicat de déterminer si elles sont accidentelles ou intentionnelles, auquel cas elles pourraient être admises également comme un indice d'influence zénète.

Les chants de *hadra* et de *baroud* sont considérés par J. Roget comme « d'origine arabe ». Bien que, d'une part, la langue zénète n'y soit pas utilisée, et que d'autre part ces deux genres soient largement répandus, hors du Gourara, dans les régions arabophones, cette affirmation mérite pour le moins d'être nuancée. Ils sont en effet pratiqués indifféremment par les Arabes et les Zénètes et présentent de surcroît plusieurs traits de similitude avec le répertoire de ces derniers. Si les femmes en sont exclues, la *hadra* donne lieu à des chants dont la construction n'est pas sans analogie avec celle des chants *d'ahellil*. On y emploie les mêmes échelles pentatoniques (¹⁸), les effets polyphoniques y sont également fréquents, leur exécution se fait dans le même registre et avec le même type d'émission vocale. Le tempo en est

¹⁷ Nous nous sommes partiellement inspirés, pour cette présentation très schématique du répertoire gourari, du « cantometric system » d'Alan Lomax, dont l'avantage dans le cas présent était de faciliter la mise en évidence de l'homogénéité des caractéristiques de Chaque genre, et de conduire de ce fait assez rapidement à une ébauche de typologie. (Cf. Louez (A.). *Folk Song Style and Culture*. Washington, American Association for Advancement of Science, 1968). Il faut remarquer

a) que d'autres approches méritent d'être envisagées. En particulier, notes avons dès à présent pu discerner les indices d'une structuration très élaborée des chants *d'ahellil*, qu'une étude des rapports de « parenté paradigmatique » existant entre leurs éléments, ou une « analyse distributionnelle ou classificatoire », aiderait à préciser. On pourrait en déduire les normes d'une syntaxe dont la connaissance permettrait sans doute, en surmontant l'obstacle des particularismes locaux, de comprendre et de remettre en question l'aspect insulaire de la culture musicale gourarie, qui ne laisse pas d'être irritant. (Cf. Amann (J.J.). *Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale*. Musique en jeu no 10, Paris, Ed. du Seuil, mai 1973).

b) que malgré l'intérêt d'une telle démarche, la vocation immédiate du laboratoire d'ethnomusicologie du C.R.A.P.E. impose de la différer. Le territoire du Sahara algérien ne se réduit pas au seul Gourara, et la prospection en sera longue avec les moyens actuellement mis en œuvre. Il est indiscutablement plus urgent de réunir le maximum de témoignages sur une culture promise à une évolution accélérée que de se livrer à l'analyse approfondie mais prématurée d'une documentation parcellaire.

¹⁸ Le recensement des airs de *hadra* est encore loin d'être exhaustif. Cependant, dans ceux dont nous avons eu connaissance, nous n'avons observé aucun exemple de gammes par tons.

alternativement modéré et animé. De plus, l'un des chanteurs de *hadra* que nous avons consultés, et qui semble être un informateur particulièrement digne de foi puisqu'il est seul à avoir transcrit la totalité des textes venus à sa connaissance (63 chants), nous a révélé que l'usage était, par le passé, de faire succéder ces chants selon un ordre qu'il nous a indiqué, du moins pour les cinq premiers. Or, si nous n'avons pas eu de témoignages aussi précis concernant une organisation similaire des séances *d'ahellil*, ces dernières se composent néanmoins de trois parties successives auxquelles correspondent des répertoires distincts, et quelques initiés citent encore le chant qui devrait toujours servir d'ouverture, si les traditions étaient constamment respectées. Mais la *hadra*, plus proche de la tradition zénète de *l'ahellil* que de la tradition arabe du *tebel* ⁽¹⁹⁾, est un genre essentiellement religieux, lié à l'implantation de confréries nées du mouvement maraboutique. Celle de Timimoun célèbre la mémoire de Moulay Tayeb, qui vécut à Ouezzane, dans l'Atlas marocain, à la fin du XVI^e siècle.

Elle compte une centaine d'adeptes dont le recrutement sanctionne une période d'initiation consacrée, entre autres choses, à l'apprentissage des chants ⁽²⁰⁾. C'est dans cette inspiration islamique (un peu marginale au regard de la stricte orthodoxie) que se manifeste l'influence arabe.



Danseurs de Hadra

¹⁹ La tradition arabe, bien évidemment, ne s'incarne pas uniquement dans *le tebel* des Meharza. Les constatations formulées ici sous-entendent un système de références limité pour l'instant au seul répertoire gourari.

²⁰ N'importe qui peut prendre part à la danse de la *hadra*, et, par voie de conséquence, s'associer au chant dans le cho.ur. Seuls les initiés, en revanche, peuvent prendre place à l'intérieur du cercle des danseurs, jouer des instruments d'accompagnement (*bendair et gâllal*), et tenir le rôle de soliste.

Nous possédons pour l'instant peu de spécimens de chants de *baroud*, et là aussi nous avons affaire à un genre dont la diffusion s'étend à l'ensemble du Sahara, sous réserve des régions non encore prospectées.



Fig. 9. — Danseurs avec les qarqabou.