



L'Ahaggar

et le Tassili N'Ajjer



Extrait du film de M. SLAMNA «L'appel de l'imzad»

Repères géographiques

Les régions de l'Ahaggar et du Tassili n'Ajjer sont surtout connues pour abriter un formidable héritage en art rupestre et de nombreux sites archéologiques, d'innombrables tumulus ainsi qu'une richesse faunique et florale unique en leur genre au Sahara.

En plus des aspects liés à l'héritage archéologique et à la spécificité de leur flore et de leur faune, ces régions recèlent également un savoir et savoir-faire dignes d'intérêt.

Ces savoirs et savoir-faire sont l'aboutissement des expériences culturelles accumulées à travers les âges par les populations actuelles. Le mode de vie, les traditions orales ainsi que les expressions artistiques de ces populations contiennent des indices faisant référence à leurs rapports précoces avec l'Egypte pharaonique et les Romains de l'Antiquité. Dans le tombeau attribué à Tin Hinan, près d'Abalessa, des pièces de monnaie prouvant l'existence de ces rapports entre cette partie du Sahara algérien et les Romains ont été retrouvées.

Parmi le mobilier funéraire découvert dans ce tombeau, figurent des éléments appartenant aux civilisations africaines.

A l'extrême sud-est de l'Algérie, à 2400kilomètres de la capitale se trouvent les deux régions de l'Ahaggar et du Tassili n'Ajjer. Elles cadrent actuellement avec les deux wilayate de Tamanrasset et d'Illizi. L'importance du patrimoine culturel et naturel de ces régions pour l'humanité a été consacrée par la promulgation de textes portant création des Parcs nationaux du Tassili n'Ajjer et de l'Ahaggar, respectivement en 1972 et 1987 et, plus tard, comme réserve mondiale de la biosphère dans le cadre du programme de l'Unesco man and biosphere (M.A.B) en 1986 mais si ces vestiges nous sont parvenus aujourd'hui, c'est grâce aux habitants actuels de ces régions qui sont les représentants de différentes populations humaines habitent ces contrées depuis la nuit des temps. Leur mode de vie, un exemple frappant d'une adaptation ingénieuse aux dures conditions du climat désertique, leur savoir-faire traditionnel, aboutissement des expériences culturelles accumulées à travers les âges au contact de l'ancienne Egypte et du monde méditerranéen, constituent des motifs de fierté pour la communauté nationale.

Dida BADI

Composante sociale

Ces populations dans leur aspect nomade se caractérisent par une grande mobilité à chaque déplacement du campement.

Elles nomadisent autour des petits centres urbains et agricoles qui constituent des niches écologiques et des oasis dans ces immensités désertiques où la vie prospère grâce à l'existence de l'eau.

Une organisation sociale très hiérarchisée, une pyramide à la tête de laquelle se trouvent les nobles qui ont droit au commandement grâce à leur ascendant féminin représente une autre spécificité de ces populations. Cette organisation sociale est soutenue par le rôle de la femme qui constitue une matrice assimilée à la terre et donc à l'origine de l'univers.

Dida BADI

Caractéristiques de la littérature touarègue

La littérature touarègue des régions de l'Ahaggar et de l'Ajjer n'a pas fait l'objet d'étude ni de collecte en vue de sa fixation depuis le travail monumental du Père de Foucauld au début du XXe siècle. Nous ne savons presque rien sur un siècle de production littéraire de cette société, hormis une étude de Nadia Mécheri-Saada, dans les années 80, qui concerne surtout les aspects techniques de la musique, le recueil et la traduction de certains chants anciens de mariage, *aliwen*.

Il est intéressant de comparer le recueil de poésie des Touareg de l'Ahaggar du Père de Foucauld, avant la pénétration coloniale française et les poèmes actuels, afin d'estimer les évolutions subies depuis le début du XIXe siècle. Le recueil en question nous offre une image de la société touarègue au début de l'installation de ce qui a été appelé « la paix coloniale » et le commencement d'une histoire nouvelle que les Touareg ne maîtrisaient plus. Pour la première fois, en effet, les Touareg allaient subir une histoire faite et animée par « l'autre » sans avoir leur mot à dire ni sur son orientation ni sur son évolution. Au lendemain de l'indépendance, comme durant la guerre de libération nationale, ils se sont retrouvés insérés dans un cadre plus large, celui de la nation algérienne dont ils partagent désormais le destin.

La difficulté majeure, obstacle à la connaissance de cette littérature, est la transmission exclusivement orale.

Aucun des poètes n'a fixé par écrit sa production poétique. Chacun connaît et conserve dans sa mémoire ses propres compositions; il peut également apprendre par cœur les poèmes de ceux parmi les poètes qu'il a personnellement fréquentés ou dont il a entendu réciter les textes. En conséquence, le répertoire d'un poète peut disparaître presque totalement avec lui s'il n'est pas appris et restitué par l'un des poètes se trouvant dans son entourage immédiat. Même dans ce cas, une production poétique a rarement duré au-delà de trois générations, mais les vers les plus pertinents peuvent subsister sous forme de proverbes passés dans le fond commun et dont, au fil du temps, on oublie tout de l'auteur. Autre conséquence de la transmission orale est la sélection que le poète ou ceux qui ont appris ses poèmes opèrent sur son répertoire selon les conjonctures et les circonstances. Ainsi un poète peut réciter un même poème de sa propre composition sous plusieurs variantes du fait qu'il a soit oublié, soit modifié volontairement la version initiale, parfois même dans son intégralité. Il apparaît que la femme a un penchant pour les contes, fables et légendes et l'homme trouve un malin plaisir à déclamer la poésie.

Dida BADI

L'évolution thématique de la poésie

Dans la poésie contemporaine se retrouvent les thèmes contenus dans le corpus recueilli par le Père de Foucauld à savoir : l'amour, l'honneur, la femme, les grands espaces, le voyage... La persistance de ces thèmes chez les poètes contemporains pourrait s'expliquer comme une nostalgie de la vie de jadis perpétuée depuis des générations quand les Touareg étaient maîtres de leurs espaces, mais aussi comme un refus de se dissoudre dans le modèle civilisationnel moderne que représente la vie citadine. Mais un des thèmes majeurs de la poésie touarègue traditionnelle, le *rezzou*, a disparu dès lors que les Touareg n'exerçaient plus cette importante activité pour leur survie notamment, du fait de l'instauration de la «paix» coloniale française après leur soumission en 1904.

Le thème le plus récurrent de la poésie touarègue est celui de la femme : tous les poètes ont, au moins une fois dans leur vie, fait les

louanges d'une belle femme ou composé des vers à l'intention des bien-aimées. La persistance du thème de la femme est la preuve de la place qu'elle occupe au sein de la société touarègue : toutes les tribus se réclament d'un ancêtre fondateur féminin qui constitue le lien entre ses différents membres, la chefferie se transmet par les femmes qui délèguent les hommes pour son exercice effectif, enfin la terre appartient à la femme, l'homme ne pouvant que bénéficier de son usufruit. Ainsi, le rapport entre la femme et la terre est symbolique et dénote de la place privilégiée qu'occupe celle-ci dans la société des *imuhagh*. La similitude entre la terre et le pouvoir, tous deux détenus par la femme, pourrait être à l'origine même de la cosmogonie touarègue. Mais les Touareg ne vivent plus en vase clos dans leur espace traditionnel et se sont retrouvés intégrés dans une nation plus large où domine le système patriarcal. Cet état de choses a impliqué une certaine dévalorisation des traditions considérées comme contraires à l'orthodoxie religieuse majoritaire, tel que le relâchement puis l'effritement du système matrilineaire. Ceci a induit une infériorisation du statut traditionnel de la femme. Les poèmes de Madia Lahcene qui font animer les montagnes dans des figures féminines, sont un indice du début de l'interdit qui va frapper l'image de la femme pour finir par sa dévalorisation complète au sein de la société touarègue. Il est apparu ces dernières années, un nouveau thème au sein de la nouvelle génération scolarisée. Il s'articule autour de la question de la protection et de la mise en valeur du patrimoine culturel ancestral. Ces jeunes, à l'instar d'*Agahani*, dénoncent certaines attitudes dont le résultat est l'abandon des valeurs faisant la particularité de leur société et exhortent, dans leurs compositions, les générations actuelles à être de dignes représentants de leurs ancêtres ayant su apprivoiser le désert grâce au savoir-faire accumulé depuis la nuit des temps.

Dida BADI

Les principaux genres musicaux

* *Tazammart* ou *Taghanibt*

Le jeu de la *tazammart* est constitué d'airs musicaux dont les titres sont puisés dans le fonds traditionnel commun et relatant des histoires ou des exploits des héros passés dans la mythologie.

A ces airs traditionnels peuvent s'ajouter des compositions personnelles qui doivent répondre aux critères esthétiques du jeu de la flûte, afin de mériter d'être admis dans le répertoire commun.

Autrefois, le jeu de la *tazammart* était l'affaire des bergers restés seuls en pâturages pour garder les troupeaux. C'est pourquoi sa pratique est associée à la solitude et aux grands espaces. Les principaux airs de la *taghanibt* sont :

1-*Aruri*

2-*Timaggouga*

3-*Azgar*

4-*Idayyan iduhena*

* *Imzad*

L'*imzad* est sans doute la musique touarègue la plus célèbre.

L'*imzad* est joué exclusivement par les femmes qui fabriquent, elles-mêmes, leurs instruments. L'*imzad* se joue assis, l'instrument sur les genoux, la main gauche tenant le manche et pressant la corde, la main droite tenant l'archet. L'unique corde de l'*imzad* s'accorde généralement, sur la note DO, mais l'instrumentiste peut adapter son *imzad* selon la tessiture du poète en l'accordant parfois sur le Fa dièse (#) et plus rarement sur le Ré. (L'accordage de l'unique corde de l'*imzad* est lié à la dimension de laalebasse qui influence de son côté la longueur de la corde et du fait sa fréquence.

La première fonction de l'*imzad* est d'honorer les héros et de relater l'un de leurs exploits.

Les sujets de la poésie qui accompagnent la musique de l'*imzad* varient entre les louanges à la bien-aimée, les expériences personnelles vécues lors de voyages aux pays lointains ou la célébration d'événements qui ont marqué la vie de la communauté.

Dida BADI

* *Tindé*

L'une des musiques touarègues les plus populaires est le *tindé* («chants avec tambour»).

Ce genre musical tire son appellation du mortier en bois qui, lorsqu'il est couvert d'une peau de chèvre mouillée et étirée par deux pilons latéraux, devient, pour la circonstance, un instrument de percussion. Le *tindé* peut être exécuté soit par les hommes, soit par les femmes, mais un bon *tindé* est celui dont la percussion et le chant sont assurés par les femmes avec accompagnement en chœur par les hommes. Le répertoire du *tendi* est composé des chants et des rythmes dont les plus célèbres sont :

Teddem teddem ; Ehewehew...

Le *tindé* s'exécute pour la célébration des grandes occasions comme les mariages ou lors des fêtes religieuses. Il peut également avoir une fonction thérapeutique et donne alors souvent lieu à la transe. Mais la principale fonction du *tindé* est essentiellement la réjouissance.

Dida BADI

* *'Aliwân*

Les *'aliwân* sont exécutés par les femmes dont un groupe tient le chœur et l'autre répète des chants anciens tirés, pour la plupart, du répertoire populaire commun et ce, pendant les moments forts qui jalonnent le cérémonial du mariage.

Des compositions récentes peuvent, également, être introduites et chantées à condition qu'elles respectent le rythme et la mélodie traditionnels des *'aliwân*. Les thèmes chantés dans les *'aliwân* varient, selon les phases, entre les conseils prodigués à la jeune mariée, les louanges de ses mérites et des avertissements, sous forme de conseils, à l'adresse du nouveau marié pour qu'il prenne soin de sa jeune épouse. D'une manière générale, le thème récurrent tourne autour de la gestion du nouveau foyer et de la sensibilisation de deux jeunes mariés à leurs responsabilités mutuelles afin de réussir une vie conjugale exemplaire.

Les différentes phases d'*'aliwân* :

- azigeh* ou la visite à la mariée par toutes ses amies ;
- Ikouramban* ou le montage de la tente et du lit nuptiaux ;
- Wi n emnas* ou la parade des chameaux ou *ilugan*.
- Alaway* ou le cortège de femmes qui escortent, en soirée, la mariée à son lit nuptial.

Dida BADI

✱ Chant de fécondation du palmier

Il est tout à fait possible de compter ce chant très court parmi les chants de rites agraires. Afin d'aider à la pollinisation de la fleur de palmier, les agriculteurs montent en haut de ce dernier afin d'insérer la fleur mâle parmi le bouquet de fleurs femelles ; cette opération se passe lorsque le soleil est au zénith. Cette acte si délicat et duquel dépendra la future récolte est accompagné de chants de louange.

Dida BADI

Danses traditionnelles

En arrivant dans le pays au milieu du XIX^{ème} siècle pour mettre en valeur les terrasses des oueds, les agriculteurs du Touat-Tidikelt ont enrichi par leurs apports le répertoire musical local en introduisant de nouveaux instruments comme le *qarqabu* « ou *'isaqawqawan* ». C'est un instrument qui accompagne les chants du *barûd* et qui est aussi utilisé dans la danse de *durani* que jouent les Harratins originaires du Touat. Les danses les plus connues sont la *tahigalt* et la *tazangharaht*. La *tahigalt* «danse introduite autrefois par les esclaves», correspond à la *tahemmat* de l'Ajjer d'où elle est originaire. Le terme *tazangharaht*, qui désigne à la fois la danse et le chant, est tiré du son que dégagent les danseurs une fois dans l'arène. La *tazangharaht* continue de se perpétuer dans les centres de culture et fait nouveau, au sein de certaines associations culturelles. La *tazangharaht* qui se déroule habituellement le soir jusque tard dans la nuit, donne lieu très souvent à la transe. Cette forme musicale qui n'utilise pas d'instruments est rendue par une alternance de chanteuses soutenues par un accompagnement choral et des battements de mains. Un autre apport culturel dû aux gens du Touat-Tidikelt est le chant religieux appelé *al-Burda*. Il a été introduit par les tolba originaires de cette région et nouvellement installés en Ahaggar. C'est une litanie religieuse chantée exclusivement par les hommes à l'occasion des mariages. Dans une procession qui accompagne le mari à la demeure nuptiale et qui a lieu le premier jour du mariage, deux groupes d'hommes la chantent tour à tour. Avant l'introduction d'*al-Burda* la procession des hommes était silencieuse alors que celle des femmes donnait lieu aux chants d'*'aliwân*.

Dida BADI

✧ *Tazangharaht*

La *tazangharaht* est organisée, en général, le soir, quand les activités liées au travail agricole déclinent. Elle constitue une occasion de défoulement pour ces jardiniers très occupés pendant la journée par les travaux des champs. Les femmes peuvent également improviser une *tazangharaht* pour guérir une personne atteinte de folie.

La *tazangharaht* se distingue des autres genres musicaux par l'absence d'instruments de musique. En effet, la composition musicale de la *tazangharaht* consiste en un chant de femmes en solo. Au cours du même chant, plusieurs solistes peuvent chanter en alternance ou en même temps des parties mélodiques distinctes.

Ces danses donnent souvent lieu à la transe considérée comme un état de folie recherché, car le corps s'y libère et s'y débarrasse ainsi de toutes les fatigues accumulées pendant la journée de labeur dans les champs.

Le répertoire de *tazangharaht* contient onze titres dont chacun possède ses propres textes comme suit :

Erambah, Tablohammit, Tadibarget, Izirayen, In Tamloumalin

Dida BADI

✧ *Iswat*

'*Iswat*, signifie réunion. Cette représentation rassemble une ou plusieurs chanteuses solistes sans accompagnement instrumental.

Cette performance musicale dédiée à l'amour et à la bravoure est strictement réservée aux jeunes hommes et femmes célibataires.

Dida BADI

✧ *Sebeiba*

La tradition locale fait remonter l'origine de la cérémonie de la *sebeiba* à la noyade « du Pharaon » dans les eaux de la mer Rouge lorsqu'il chassa Moïse de l'Égypte. La *sebeiba* s'exécute en deux temps :

1-*Timulawin*, terme signifiant « louanges ». Elles durent huit jours durant lesquels les deux protagonistes procèdent aux préparatifs pour le jour « j ».

2-*Tilalin*, *summum* de la manifestation où les deux groupes se rencontrent dans le lit de l'oued *Igariw* (la mer). Cette rencontre qui dure une journée entière est entrecoupée de moments de répit pour permettre aux danseurs de reprendre leur souffle.

-Les hommes portent des masques en tissu de couleur rouge qui couvrent entièrement les visages. Les masques sont décorés de pendentifs en argent (*tira*) de forme rectangulaire.

-Les instruments qui entrent dans le jeu de la *sebeiba* se résument aux tambours de forme sphériques (*gangatan*). Ceux-ci sont recouverts, sur les deux côtés, de peau étirée et sont frappés à l'aide d'un bâtonnet recourbé dit *tagurbat*. Il y a également la flûte à embouchure large ou *ghayta* jouée par un seul flûtiste.

-Les chants et les battements de tambours (*gangatan*) qu'exécutent les femmes déterminent les mouvements chorégraphiques des danseurs. Les chants sont des compositions féminines rythmées dont le thème principal est de louer les mérites de son village ou qui sont, au contraire, des affronts lancés à l'encontre du village adverse.

Dida BADI

✱ *Danse tahigalt*

Tahigalt est le nom d'une forme musicale et d'une danse originaire de l'Ajjer où elle est plus connue sous le nom de *tahemmat*. Autrefois *tahigalt* se faisait la nuit pour toute occasion de réjouissance ou pour le plaisir de la danse collective. Actuellement les *tahigalt* sont exécutées dans une forme qui ne diffère guère de celle des *tindé* : les femmes sont assises en groupe serré autour d'une soliste et d'un tambour qui peut actuellement être remplacé par un *tindé*, un jerry can métallique ou tout autre tambour. Quelquefois, lorsque l'exécution se déroule dans un cadre intime, une femme ou deux osent esquisser quelques pas de danse qui consistent en de légères genuflexions pendant que les bras restent à l'horizontale, tenant parfois un bâton, et que les mains font de petits mouvements amplifiés par les pans de la robe.

Nadia MECHERI SAADA, 1986 : 79

✳ ***Ilugan* ou parade des chameaux**

Il s'agit du divertissement le plus brillant et le plus solennel des kel-Ahaggar; elle accompagne toute grande réjouissance et surtout les noces (Foucauld, dict., III : 1094-1095). Son nom, est '*ilugan*, pluriel de *élawag*, « petit bâton pointu » et par extension, « toute course effectuée à une allure quelconque par un homme monté à méhari » (id.).

Les '*ilugan*, généralement traduits en français par « fantasia à méhari » (ch. De Foucauld) ou « carrousel de chameaux » (H. Lhote), ont lieu dans un lit d'oued ou sur un plateau assez uniforme, à proximité de la tente nuptiale. Ils se déroulent en fin d'après midi, en plusieurs étapes.

Nadia MECHERI SAADA, 1986 : 55

Instrument de musique

✳ ***Aqallal*** : Voir sous chapitre Saoura (Sud Ouest), p. 46.

✳ ***Eménéiney***

Ganga de petite taille, est employé dans le genre *sebeiba* tandis que l'*uzarnaz* et l'*ékanzam*, *ganga* de grande taille, sont plus particuliers à la *tahammat* où il est joué sans baguette, directement avec les mains.

Nadia MECHERI SAADA, 1986 : 101

✳ ***Ganga***

Les deux membranes du *ganga* de l'Ahaggar sont tendues sur un cadre en bois de 10 cm de large environ, qui forme un cercle imparfait dont le diamètre varie entre 40 et 60 cm. Les bords des deux peaux sont percés d'œillets à travers lesquels passent des lanières qui les tendent et les relient entre elles. Une poignée est fixée au cadre sous laquelle passe la main qui s'étend sur le cadre pour le tenir. L'autre main frappe l'une des membranes à l'aide d'une baguette en bois recourbée appelée *tagurbât*. C'est ce bout en crosse qui est percuté au centre de la membrane, la baguette étant dans un plan perpendiculaire à la peau. Une seule membrane est donc utilisée comme surface de tambourinage, l'autre servant seulement de fond

au résonateur. Ce n'est pas le cas en Ajjer où les joueuses de *ganga* frappent aussi la deuxième peau de la main qui tient le cadre (ce qu'elles peuvent faire avec plus de facilité lorsqu'elles sont assises, le *ganga* reposant verticalement sur une des cuisses).

Nadia MECHERI SAADA, 1986 : 101

✳ *'Imzad*

L'*imzad* est une vièle monocorde dont la caisse est constituée d'une demi-calebasse recouverte d'une peau tendue sur laquelle sont pratiquées deux ouïes. Une manche en forme d'arc traverse la caisse de part en part, laissant apparente environ la moitié de sa longueur. La corde, constituée d'une mèche en crin de cheval, est fixée de part et d'autre du manche par des lanières en cuir. L'*imzad* ne comporte pas de chevilles et c'est une de ces lanières qui sert d'étrangloir et qui, en couissant de long du manche, modifie la longueur utile de la corde. Le chevalet de l'*imzad* se compose de deux tiges de bois assemblées entre elles en une sorte de V inversé. L'archet, en forme d'arc fortement arrondi, est fait d'un morceau de bois entre les extrémités duquel est tendue une autre mèche en crin de cheval.

Nadia MECHERI SAADA, 1986 : 83

✳ *Qarqabu* Voir sous chapitre Saoura (Sud Ouest), p. 47.

✳ *Tazammart*

La *tazammart* est une flûte à embouchure simple dont la longueur est de l'ordre de 60 cm, sa section variant entre 2 et 3 cm, fabriquée en étui d'écorce d'acacia. Elle comporte quatre trous de jeu disposés par paires. L'espacement entre les trous d'une même paire est d'environ 5 cm, celui entre les deux paires mesure le double.

Les kel-Ahaggar distinguent deux sortes de flûte suivant le matériau dans lequel elle est fabriquée : en bois, en métal. La première est fabriquée à partir d'une racine de *tamat* (acacia seyal), préalablement

chauffée au feu, puis évidée par simple traction de la partie centrale. Il ne reste plus alors qu'à sectionner l'écorce suivant la longueur voulue et à y effectuer les quatre trous de jeu.

Nadia MECHERI SAADA, 1986 : 92

* **Tindé tambour sur mortier**

Le *tindé* est un tambour sur mortier avec pied monté selon le même principe que les autres tambours sur caisse fermée c'est-à-dire en tendant une peau (de chèvre) au-dessus de l'ouverture.

Il y a au moins deux façons de tendre cette peau préalablement tannée et mouillée sur le tindé. La première est de la fixer au moyen d'une corde enroulée très serrée autour de la partie supérieure du mortier. Dans la deuxième manière, on procède pareillement puis on relève les bords de la peau en les enroulant sur eux-mêmes et autour d'une partie de la première corde laissée libre, de façon à former deux saillies diamétralement opposées sur lesquelles on pose deux perches, généralement les pilons du mortier, maintenues horizontales et parallèles par entrelacement d'une autre corde. Pendant le jeu du tindé, deux femmes sont assises sur les perches de part et d'autre du mortier, comme sur une balançoire, de façon à entretenir la tension de la peau.

Nadia MECHERI SAADA, 1986 : 100