

A propos de la terminologie de la musique d'imzad

MERAKEB Dihia *

Université de Tizi Ouzou Mouloud Mammeri, Algérie
dihia.merakeb@ummto.dz

Reçu: 31/03/2024,

Accepté: 06/11/2024,

Publié: 31/12/2024

About The Terminology of The *Imzad* Music

ABSTRACT: *This article first focuses on the terminology linked to the imzad music, in the light of the ethnomusicology of the Berber domain. Its purpose is to make a description and a semantic study of a sample of terms. Our hypothesis focuses on the role of semantic extensions in the constitution of this musical terminology. To explain different changes, we adopted the method of lexical trope mechanisms, which dictate the ordering of the meaning. We ended up identifying two processes: metaphor and metonymy. The two processes refer to comparisons, formal and functional references linked to gestures and elements of the technological and artisanal space. By comparing the results obtained, it appeared of us that the metaphor and the metonymy play the role of internal resources of the Tamazight language, which a part of the terminology of the imzad music is constructed.*

KEYWORDS: Term, Sense, Acceptance, Extension.

RÉSUMÉ : *Le présent article porte dans un premier temps sur une description de la terminologie liée à la musique d'imzad, à la lumière de l'ethnomusicologie du domaine berbère. Et dans un second temps sur l'étude sémantique d'un échantillon de termes. Notre hypothèse s'accroît sur le rôle des extensions sémantiques dans la constitution de cette terminologie de musique. Pour arriver à expliquer les différents changements sémantiques dans notre corpus, nous avons adopté la méthode des mécanismes de tropes lexicaux qui dictent l'ordonnement des significations d'un terme depuis le sens antérieur de celui-ci. Nous avons fini par dégager deux procédés : la métaphore et la métonymie. Ces deux procédés renvoient à des comparaisons, et à des références liées aux gestes et aux éléments de l'espace technologique et artisanal touareg. En confrontant les résultats obtenus, une fréquence élevée de l'extension sémantique est apparue, jouant le rôle d'un procédé d'enrichissement interne à la langue amazighe, et dont une part de la terminologie musicale d'imzad est construite.*

MOTS-CLÉS : Terme, sens, acception, extension

* Auteur correspondant : MERAKEB Dihia, merakebdihia@gmail.com

Introduction

L'imzad, est une pratique musicale millénaire targuie classée en tant que patrimoine culturel immatériel de l'humanité¹. Il inclue le répertoire musical et l'instrument emblématique dont il se joue. Il s'agit d'un genre de musique purement instrumentale, conçu et conservé par les femmes des communautés touarègues de l'Algérie, du Mali et du Niger². Le nom *imzad*, (qui littéralement signifie « cheveu ») renvoie, à trois significations : l'instrument, sa musique, et le genre que constituent les airs instrumentaux appelées *izlan*, (qui littéralement signifie « branches d'arbre »). Pour recueillir sa terminologie, nous avons exploité l'abondante littérature sur *l'imzad*, en se focalisant sur les études ethnomusicologiques faites sur l'instrument, sa facture et les techniques du jeu de celui-ci³. Ceux sont des sources qui donnent un important écho linguistique, car un ethnomusicologue (Ernest Lichtenhann et François Borel entre autres), interroge les joueuses sur les mots et les expressions dont elles se servent pour désigner tel ou tel mouvement ou phénomène. Nous nous sommes référés à cinq principales références : La thèse de doctorat de Mécheri-Sâada (1987) intitulée *La musique des touarègues de l'Ahaggar (sud algérien)*, qui a un chapitre consacré à une description de la pratique. Les deux articles : *Une vièle éphémère: L'anzad touareg du Niger* de Borel (1989), et *l'imzad* de Augier (2001), discutent la description de l'instrument, son organologie, l'instrumentation ainsi que d'autres informations liés à sa pratique. Les ouvrages: *l'imzad : une musique millénaire* de Badi (2006), et *imzad* de Sellal (2016). Comme nous avons eu recours à une série documentaire⁴ de cinq parties, qui parle de *l'imzad* depuis sa conception par les femmes touarègues jusqu'à l'aire actuelle.

Cet article porte sur la terminologie targuie d'*imzad*. Il s'inscrit dans la branche des lexiques sectoriels du domaine amazigh, cas du lexique d'intérêt musical. Notre objectif est d'étudier la terminologie du violon targui, de décrire ses termes et d'explorer leurs ressources lexicales et sémantiques⁵. Les données linguistiques relevant du terrain de l'investigation des chercheurs sont satisfaisantes, car, pour notre part, elles nous ont permis de répertorier un glossaire de trois catégories de termes : 1) Les termes de l'organologie⁶ de l'instrument ; 2) Les termes techniques du jeu de l'instrument ; 3) Les noms des airs musicaux ou des mélodies.

Dans le glossaire, nous avons remarqué l'apparition d'unités d'autres vocabulaires. Par exemple « courge », « tiges » et « branche d'arbre » sont du vocabulaire de la botanique ; « cheveu », « œil » et « pieds »

¹ Le dossier international a été déposé en 2013 par l'Algérie en son nom ainsi qu'au nom du Mali et du Niger, suite aux travaux des recommandations de deux rencontres internationales tenues à Tamanrasset (Algérie) au cours des deux années 2005 et 2010. Et aujourd'hui, il est disposé d'une école à Tamanrasset nommé ; *Dar el imza d*, ouverte par des chercheurs et dotée d'un studio d'enregistrement performant.

² La légende dit qu'au cœur du Sahara, deux tribus berbères s'apprêtaient à se livrer à un combat mortel. Venus pour faire la guerre, ces guerriers sont devenus les hommes de la paix. Eux, ce sont les « hommes bleus ». On les appelle, aussi « Imouchaghe » ou « Touareg ». Soudain, parvint aux oreilles des combattants le chant d'une femme. Elle saisit un rameau de figuier, le courba et en joint les deux bouts par un fil. Ainsi naquit l'instrument musical de la paix « l'Imzad ». Les cœurs apaisés par les chants, les adversaires laissèrent tomber leurs épées assoiffées de sang et vinrent s'asseoir autour de la femme. L'intensité du moment leur inspira à leur tour des chants qu'ils se mirent à interpréter. « Les rimes aboutissent à un seul refrain: apprendre à aimer...L'Imzad remplit de paix les cœurs ». (Badi 2006, 33).

³ Dont les études, relativement détaillées, de Balout et Sautin (1950), Foucauld et Calassanti-Motyliniski (1922), de Benhazera (cité par Rouanet 1922, 2925-6), de Joset et Lhote (1948), (François Borel, 1989) et celle d'Edda Brandes (1989).

⁴ Une série de cinq émissions conçues et réalisées par Farida Sellal, illustrant son concept « Vivons un livre ». L'émission est animée par Youcef Saïeh avec la participation de 380 touaregs venus de la région de l'Ajjer et de l'Ahaggar ainsi que d'éminents spécialistes, les Professeurs: Slimane Hachi, Pierre Augier, Dominique Casajus, Aghali Zakara, Karim Arib. Ce documentaire est illustré par des VTR tirés des archives que Madame Sellal a filmées depuis les années 2000.

⁵ Par ici, nous inscrivons notre motivation personnelle en tant que musicienne kabylo-phone ayant pratiqué le violon de la famille des cordes frottées, mais n'ayant jamais communiqué à l'aide d'une terminologie amazighe pendant notre formation musicale.

⁶ Terme qui désigne « la spécialité qui a pour objet les instruments de musique et leur fabrication ». Comme il désigne tout simplement la composition d'un instrument.

relèvent du vocabulaire du corps humain. *Imzad* ou *anzad*, par exemple, signifie tout premièrement « cheveu »⁷ avant de finir par désigner la célèbre musique touarègue. On s'est interrogé dans un premier temps sur le rapport qui pourrait lier le cheveu humain à l'instrument, puis sur la relation de sens entre une branche d'arbre à une mélodie instrumentale. C'est ce questionnement que nous appliquerons aux autres cas analogues de cette étude.

Pour arriver à expliquer les liens de sens, nous essayerons d'adopter la conception sémantique de Dumarsais (1823) qui considère les tropes lexicaux comme *des figures par les quelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot*. De ce principe, nous allons tenter le parcours du sens de chaque terme (en tant qu'une unité du lexique), en présentant le sens figuré (le sens obtenu par figure) par rapport au sens propre d'où il dérive. Nous précisons que par sens propre, on désigne le sens considéré logiquement antérieur aux autres sens, et non pas l'étymon. Nous écarterons ce qui relève du discours, seuls les tropes lexicalisés, et les procédés sémantiques relevant de la sémantique lexicale qui figureront durant cette étude. Pour avoir les significations des unités de notre corpus, nous sommes servis du dictionnaire à quatre volumes de Charles De Foucauld.

Avant d'entreprendre notre analyse, nous jugeons utile la reprise de quelques éléments de définition de l'instrument, sa musique et leur terminologie.

1. Eléments de définition et de terminologie

1.1. Définition de l'instrument *imzad/anzad*

Il s'agit d'un instrument de la famille des corde-phones frottées⁸ de conception et de facture féminine. (Foucauld 1951 Tome 03, 1270-1272) le définit dans son dictionnaire en tant que *violon des touaregs*, constitué d'« (...) unealebasse demi-sphérique appelée «ateklas» ou «elkas» qu'on munit d'un manche de bois «tabourit» bâton (manche du violon), sur lequel on tend une peau «elem» et à laquelle on ajuste une corde «aziou» faite de crins de cheval ; un chevalet, formé de deux petits bâtons croisés et liés ensemble, «tiziouin» (petites tiges = chevalet du violon), maintien la corde au-dessus de la peau du violon ; deux ouïes, dont chacune est appelée «tit» œil (ouïe du violon), sont pratiquées dans la peau, l'une à droite, l'autre à gauche du chevalet (...) L'archet «taganhé» est une baguette recourbée en forme de demi-cercle entre les extrémités de la quelle est tendue une corde «aziou» faite en crins de cheval (...) ». (Cf. Annexe 01, toutes les figures).

(Borel 1989, 102-105), définit l'*anzad*⁹ des Touaregs Iullemmeden de l'Azawagh, en tant que *vièle* (instrument à corde frottée), et qu'il s'agit d'un « récipient hémisphérique » (*aghezu*) en bois d'*adaras* d'une écuelle émaillée d'importation (*teghert*) ou d'une demi. Sa corde « *anzaden* » est une mèche de crins (*anzaden*) arrachés à la queue d'un cheval (*ays*). Le manche « *ir* » est une branche d'*(abaraq)*, légèrement courbée. Le chevalet « *tashkiwin* » est constitué d'une paire de bâtonnets croisés. (Cf. Annexe 02, toutes les figures).

Le nom *imzad/anzad*¹⁰ se réalise sous différentes orthographes selon les régions: *imzad* aux régions sahariennes du nord (en Algérie et en Lybie), *anzad* ou *inzad* au sud dans le Sahel (Mali, Niger et

⁷ Terme pan berbère.

⁸ Les instruments de cette catégorie, d'après (Guettât 2010, 97), produisent avec les aérophones (les instruments à vent), des sons longs et soutenus (muttaçila). Avec l'habileté du jeu, ces derniers arrivent à imiter parfaitement toutes les techniques de la voix humaine, c'est pourquoi leur rôle est essentiellement mélodique.

⁹ Borel, explique que l'instrument de l'Azawagh est à caractère éphémère car le récipient dont le résonateur se fait, retrouve sa fonction première d'ustensile alimentaire après avoir servi de corps de résonance. Tandis que dans l'Ahaggar l'instrument est souvent construit pour durer.

¹⁰ Au-delà du lexique, le terme *imzad* s'emploie dans le langage quotidien pour exprimer une quantité négligeable, par exemple, *ur ila anzad/imzad* « il n'a rien ». (Aghali-Zakara 2010, 73). Dans ces derniers cas *imzad* a un rapport avec le cheveu. Dans d'autres expressions l'apport est accordé à l'instrument. Foucauld explique dans son dictionnaire (1951 Tome 03, 1272) que « *âwt imzad* « jouer du violon (à quelqu'un) » signifie quelquefois « dire des paroles très agréables et très flatteuses ». Voir aussi:

Burkina). *Amzad* en revanche appartient au Gourara dans une zone nettement septentrionale, ou il se joue par des hommes (Augier 2001, 3709). Les matières utilisées dans sa fabrication sont d'origine végétale, animale et minérale. L'instrument est étroitement lié à la vie sociale, ou il joue plusieurs fonctions ; ludique, festive et thérapeutique. Il occupe une place privilégiée dans la vie culturelle touarègue, dans les soirées galantes de « duels littéraires ». Il peut être joué soit seul, soit accompagné de *tisiway* « poésie déclamée » ou de chants (Aghali-Zakara 2010, 74). Foucauld le qualifie en tant que « (...) instrument de musique favori, noble, élégant, par excellence (...) » (1951 Tome 03, 1270). Il se joue toujours, et partout dans les régions targuies, en position assise, sur les genoux, la main gauche tenant le manche et pressant la corde, la main droite tenant l'archet. Le jeu instrumental est strictement réservé aux femmes et plus précisément aux femmes de noble condition, tandis que dans les *qsour* du Gourara, ce sont les hommes qui jouent de l'*amzad* pour s'accompagner eux-mêmes en chantant. (Augier 2001, 3710).

1.2. Description de sa terminologie

Entre la vièle de l'Ahaggar et celle de l'Azawagh, il paraît qu'il y'a une légère divergence de facture mais sans causer aucun impact sur la terminologie¹¹. L'instrument de l'Ahaggar reprend les noms des parties de sa facture; le résonateur c'est la demi-courge, le manche est le bâton, l'archet est la baguette en forme d'arceau et le chevalet garde le nom des deux tiges. Tandis que l'anžad de l'Azawagh, reprend dans sa terminologie les noms des parties du corps humain. Et plus précisément au niveau des essentielles pièces à la sonorité. (Cf. La légende de l'annexe 02).

Partie de l'instrument	Sa réalisation dans l'imzad (Ahaggar)	Sa réalisation dans l'anžad (Azawagh)
La caisse	<i>Ateklas</i> (courge)	<i>Alkas</i> (courge)
La corde sur caisse	<i>Imzad/Aziw</i> (cheveux/crins)	<i>Anzaden</i> (cheveux/crins)
La corde de l'archet	<i>Aziwen</i> (crins)	<i>Anzaden</i> (cheveux/crins)
L'archet	<i>Taganhé</i> (arceau)	<i>Taganze/Esâwey</i> (arceau/arceht)
La face	<i>Elem</i> (peau)	<i>Tedest</i> (ventre)
Le bouton	/	<i>Tizukin</i> (fesses)
Le manche	<i>Taburit</i> (bâton)/ <i>Ir</i> (cou)	<i>Ir</i> (cou)

« *imzad!* « Violon », qui s'agit d'une exclamation de surprise, d'étonnement, d'admiration, d'émotion; cri de guerre ». En outre, l'expression *ihor anzad/imzad* qui veut dire «il mérite l'imzad » indique qu'il est « digne de louanges, d'être flatté », sous-entendu: « c'est un homme courageux, valeureux ». Et comme dernière connotation nous reprenons le témoignage de l'informateur de Borel qui selon lui, « Dans le mot *anzad/ imzad*, on trouve *izod* qui signifie : « c'est qui est doux, sucré; ce qui fait plaisir à l'âme » ». (Borel 1989, 120). Dans ces derniers cas, les connotations ont un rapport direct avec l'instrument.

¹¹ Sauf au niveau de l'ouverture de l'instrument ou on observe une seule sur l'anžad de l'Azawagh. Brandes soulève ces deux majeures spécificités de l'instrument du Sud Algérien ; 1) La grande taille du résonateur mesurant le plus souvent 32cm de diamètre, et 2) Les deux trous acoustiques au lieu d'un seul, pour des raisons acoustiques cherchant une sonorité meilleure (2005, 73). Elle explique que la grande taille du résonateur dépend des courges disponibles sur le marché de la ville de Tamanrasset, ou les femmes commandaient des courges plus grandes faute de changement de situation agricole.

Le chevalet	<i>Tizwin</i> (tigres)	<i>Tickiwin</i> (petites esclaves)
Les trous acoustiques	<i>Tittawin</i> (deux)	<i>Teyt</i> (œil) (une seule ouverture)
Les lanières	/	<i>Idaren</i> (pieds)
L'étrangleur	<i>Tesarit</i> (ruban)	<i>Tagersut</i> ¹² (gorge)

Tableau 01 : La divergence de terminologie entre les deux instruments

1.2.1. Description de la terminologie liée au jeu de l'instrument

Le jeu de l'imzad d'après Brandes, se base surtout sur la construction de l'instrument même, c'est-à-dire la longueur et la tension de la corde et de l'arc, et sur l'application de quatre doigts de la main gauche, avec le pouce et sans l'annulaire (2005, 74). Les techniques du doigté sont presque les mêmes qui se réalisent souvent à travers les régions targuies. (Cf. Les figures de (a) à (f) dans l'annexe 03). Néanmoins, les termes qui renvoient au jeu comprennent toujours: La mise en condition de l'instrument « *asneini* » ; L'instrumentiste « *tamanzat* »; Les techniques des mouvements de l'archet « *téwété n imzad* » ; et le jeu du doigter « *asiwel n idedwan* » ou simplement « *dudwan/idedwan*¹³ ».

A. Dressage et mise en condition de l'instrument

Le dressage est désigné par le verbe *anen* (« être dressé », pour un animal) consiste d'une part à préparer la corde de la vièle et celle de l'archet et d'autre part, à accorder la vièle à la tonalité désirée.

- *Anen* « monter, dresser l'instrument ».
- *Inneini* « L'instrument est en condition ».

B. Instrument/instrumentiste :

Pour ce duel de termes, des locutions se présentent intégrant lexicalement l'imzad/l'anžad :

- *Ta n imzad* ou *ta n anzad* « celle de » qui désignent la joueuse.
- *Messa-s n imzad* ou *Messa-s n anzad* « maîtresse, spécialiste qui pratique celui-ci.
- *Ta teggâtât imzad/ Ta tetâggit anzad* « celle qui frappant », « celle qui fait l'imzad ».
- *Tamanzat* « la joueuse de violon », ou *Tamawât* « celle qui frappe ».

C. Jeu de l'instrument :

Le terme générique du jeu d'imzad est *awt imzad* « frapper, jouer l'imzad ». Cette réalisation est commune presque pour tout le domaine touareg. Ce verbe donne d'autres formes liées au jeu de l'instrument telles que *téwété* « jeu d'imzad », *ewet* « rythme » et *tamawât* « celle qui joue l'archet ». Nous avons aussi des noms de techniques comme :

- *Senker imzad* : « faire lever l'imzad ». Jouer des premiers coups d'archet. C'est-à-dire jouer l'octave à vide.

¹² Signifie « la pomme d'Adam » aux Ahaggars. (Foucauld 1918, 346).

¹³ Le même terme *Aşabié* (doigts), en terminologie musicale classique arabe.

- *Asenker n imzad* : « Action de faire lever l'imzad ». Action de jouer les premiers coups d'archet comme signale que l'imzad est prêt pour le jeu.
- *Tasenkert*, (pl : *tisenkarin*). « Suite des premiers sons de la corde à vide ».
- *Asohoku* : « Frotter ». Frapper (frotter) la corde à vide (sans utiliser le manche), d'une manière rapide et répétée.
- *Asatay* : « Fait de frapper, de donner des gifles ». Fait de frotter la corde pour marquer le tempo de la mélodie. Des frottements discontinus.
- *Anézwén* : Sons produit par le frottement de la corde de l'archet « *aziw* » sur celle de la caisse « *imzad* ».
- *Smnézwén* : Produire des sons à l'aide de l'archet sur la corde de la caisse. Faire résonner l'instrument.

D. La terminologie du doigté :

Le jeu du doigté se dit *asiwel n idedwan* « parole des doigts ». Jouer le doigté sur la corde c'est *ssiwel idedwan* « faire parler les doigts sur imzad », d'où *tasiwelt*, (pl : *tisiwal*) « suite de sons ». L'usage des doigts au sens contraire est désigné par l'expression *asemmezrey n idedwan*.

Quant au doigté, ce dernier se dit (*idedwan*)¹⁴ et les joueuses reprennent les noms des doigts de la main selon l'ordre suivant :

- *Agmeh n imzad*, (pl : *igemhen*) : Le pouce. Il prend la place du quatrième doigt.
- *Achhéd n imzad*, (pl: *ichhiden*). L'index. Il prend la place du troisième doigt.
- *Adaggal n imzad*: Le gendre de l'imzad. L'annulaire ou le majeur de la main gauche qui ne touche pas la corde.
- *Tisek n imzad*, (pl, *tiskin*) « celui de la bague ». Annulaire. Peut ou ne peut toucher la corde.
- *Tadat n imzad*, (pl : *tidedwin*) : L'auriculaire. Le premier doigt.

Pour la joueuse, chaque doigt parle et il appartient à la corde, tandis que le doigt (annulaire ou majeur selon la région), celui qui ne touche pas celle-ci, il est appelé *adaggal n imzad* « gendre d'imzad »¹⁵. (Cf. les figures de (a) à (f) dans l'annexe 03).

1.2.2. Description de la terminologie liée aux noms des mélodies

Partout dans les régions touarègues, les noms des mélodies sont généralement composés de trois parties : *azel* « air du violon », *wan* « celui de » et un nom quelconque renvoyant à qui l'air est joué/dédié, ou d'où il est inspiré. Comme ils peuvent être désignés seulement par la seconde partie du composé. Voici quelques exemples :

- *Eydi*: « chien ». Nom donné à un air inspiré du rythme de la démarche d'un chien.
- *Tinere* : « antilope ». Nom d'un air dédié à la beauté d'une espèce d'antilope.
- *Iisan* : « Chevaux ». Nom d'un air sous lequel on dit que des chevaux dansaient sous ses airs.
- *Tisita* : (vaches) : Nom donné à un air, joué inspiré de meuglements de vache.

¹⁴ Mouvement des doigts sur la corde ou l'ordre débute du petit doigt, l'auriculaire qui prend la place du premier doigt, et se termine au niveau du pouce, qui prend la position du quatrième doigt. Aux Ahaggars c'est l'annulaire qui ne touche pas la corde, tandis qu'en Air c'est le majeur. (D'après les explications des techniques de jeu par Pierre Augier et la joueuse et maîtresse Alamine Khaoulen. (La quatrième partie du documentaire Imzad : « le jeu d'imzad ou la parole des doigts : *asiwel n idedwan* » 21mn, 29s).

¹⁵ Une appellation qui tire son origine d'une légende dans la culture Touarègue, et selon laquelle le doigt annulaire (qui porte une bague) ne doit parler comme les autres doigts de la main tenant le manche, car le gendre a toujours honte. D'après la même source.

- *Azel wan talyat* : « azel celui de l'autruche ». Nom d'un air qui est inspiré de la démarche d'une autruche.
- *Azel wan imnâs* « Azel celui des chameaux ». Nom donné à un air inspiré de la démarche des chameaux.
- *Amyar n izlan* : Nom du plus vieil air « *azel* », le sage.
- *Enbel* : « Fait d'enterrer ». Nom d'un air triste joué en hommage à des victimes d'une terrible noyade.

Dans cette terminologie, nous avons remarqué l'absence totale de termes empruntés à un autre code linguistique. Comme elle se caractérise par une prédominance d'unités nominales et une très faible fréquence des verbes et d'adjectifs. Quant à leurs ressources, nous avons deux modes majeurs : la construction lexicale dont la dérivation et la composition, et l'extension sémantique. La morphologie des nominaux comprend des formes simples et d'autres complexes. Ces dernières sont sous formes de noms composés ; tel que *asemmezrey n idéḍwan*, qui est un terme technique ; *Amyar n izlan* et *Azel wan imnâs*, qui renvoient respectivement à des mélodies. Quant aux formes simples, celles qui sont construites sur des bases courantes du lexique touareg, nous avons par exemple : *tamanzadt* « joueuse d'anžad » qui dérive d'anžad, et *tasenkert* « suite des premiers sons » qui dérive du verbe *enker* « faire lever ».

En plus, la terminologie d'imzad dévoile des éléments de recherche terminologique ponctuelle. Il nous est apparue possible d'établir une traduction de la terminologie du violon du français à l'amazighe en raison de la disponibilité d'équivalences conceptuelles entre le violon et l'imzad. Nous citons brièvement ces quelques exemples.

- L'expression *dresser un imzad* peut correspondre à l'expression *positionner le chevalet* en français, grâce à une similitude de la référence à (seller un cheval).
- La joueuse d'un *imzad* qui se dit *tamanzat* correspond à un joueur de violon qui se dit *violiniste*.
- La sonorité étendue de l'archet frottant la corde de l'instrument se traduit en targui par *anéẓwen* ; nous pouvons expliquer ceci comme un effet de réciprocité entre les cordes dites *aziwen*. Ceci peut aussi correspondre au concept de *musique de cordes/orchestre de cordes* qui se dit de la même manière en anglais *string concert*.
- L'archet dont l'origine de la dénomination en français est arc/arceau, se trouve similaire à *taganhé* « baguette recourbée »).
- Le terme *étrangler* en langue française correspond au choix du terme *tagersut* pour le lien d'accordage de la corde.

2. Les figures de tropes dans la terminologie

Dans la terminologie recueillie, nous avons dégagé des termes ayant fini par se spécialiser en vertu de relations sémantiques. C'est-à-dire que ces termes ont passé de leurs significations antérieures à d'autres acceptions, et en vertu de rapports de sens entre deux référents. Nous avons dégagé deux types de changements sous deux types de tropes : la métaphore et la métonymie. Les métaphores sous des formes de comparaisons, et les relations métonymiques sous formes de rapports de référence et d'inclusion. Pour expliquer le lien qui unit chaque acception figurée à l'acception antérieure, nous procédons à retracer l'ordonnancement du sens des termes, en présentant le sens propre (que nous noterons A), au sens figuré (que nous noterons B) et en précisant le lien qui unit les deux acceptions.

2.1. Les figures de métaphore

La métaphore en tant que trope lexical se caractérise par l'emploi de tout terme auquel on en substitue un autre qui lui est assimilé après la suppression des mots introduisant la comparaison. (Dubois et alli 1994, 302). Elle consiste à donner à un mot (à sens antérieur) A, un autre sens (sens figuré) B en fonction d'une comparaison implicite ; en vertu d'une ressemblance précise entre les deux signifiés. (Lehmann & Martin-Berthet 2007, 87). Nous avons ici des figures qui s'accordent à cette considération.

2.1.1. Des figures de métaphore par comparaison implicite

- *Aḍagal*. Sens A : Gendre/ beau-fils → Sens B : Le doigt qui ne parle pas.

Selon la joueuse Khaoulene (Imzad, troisième partie, mn 24), « tous les doigts de la main gauche parlent, sauf l'annulaire, car c'est le gendre d'imzad aux Ahaggars. Le gendre a toujours honte et ne parle pas en présence de sa belle-famille ». En plus, c'est le doigt qui porte la bague ou l'alliance. De ce fait, on peut déduire que l'application du sens A *aḍagal* « gendre » au sens B « doigt écarté du jeu » se fait par comparaison du comportement silencieux de l'annulaire par rapport aux autres doigts de la main à celui du gendre d'une famille.

- *Anen*. Sens A : Monter à cheval → Sens B : Dresser un instrument¹⁶

Le verbe *anen* signifie premièrement (monter à cheval), et s'applique à (dresser un imzad). L'opération c'est d'accorder à la corde de l'instrument la position adéquate selon une hauteur donnée sur le chevalet¹⁷. Le montage de la corde de l'instrument se simule à la position du cavalier à cheval tenant les rênes du filet. Et d'où l'expression *inneini* « imzad est dressé ».

- *Awey*. Sens A : Apporter quelque chose → Sens B : Jouer un air, une mélodie

L'acception (apporter quelque chose) s'applique à l'acception (jouer un air) en vertu d'une métaphore, selon laquelle l'instrument apporte une mélodie que l'on voudrait écouter (la concrétiser) à un moment donné. C'est-à-dire que jouer une mélodie donnée, ressemble au fait de l'apporter.

- *Engey*. Sens A : Cour d'eau perdue dans le sable → Sens B : Mélodie qui ne revient plus à l'oreille.

La similitude entre les deux sens A et le B repose sur le caractère de disparition dans l'espace. C'est-à-dire que la mélodie qui ne revient plus à l'écoute se perd comme une cour d'eau dans le sable.

- *Tamawayt*. Sens A : Celle qui apporte → Sens B : Joueuse d'imzad

Le nom *tamawayt* signifie premièrement (celle qui apporte), et s'applique à (joueuse d'imzad). Le nom dérive du verbe *away* dont la seconde acception est « réaliser un air ». Il serait possible de dire que *tamawayt* (apporteuse) s'applique à (joueuse) comme si elle apporte des mélodies de loin. On pourrait parler d'une analogie fonctionnelle dans ce cas.

- *Asiwel* (n iḍedwan). Sens A : Fait de parler/Parole → Sens B : Jeu du doigté

¹⁶ La même expression qui est attestée au dialecte kabyle « aserkeb ».

¹⁷ Le terme se trouve dans plusieurs domaines, et s'applique en terminologie de musique à tout support servant à tenir élevés les cordes de tout instrument à cordes. Et s'applique en artisanat, à tout support d'ouvrage qui sert à élever à une hauteur suffisante l'espace de travail.

Dans le jeu du doigté l'action *Asiwel* (fait de parler/parole), qui nomme l'action *siwel* (parler), s'applique pour désigner (jeu du doigté) en raison de la production des sons. Notons ici, que les femmes targuies accordent la parole pour chaque doigt touchant la corde imzad.

- **Sewel.** Sens A : Tourner → Sens B : Jouer une mélodie fréquente

Le verbe (tourner) s'applique à la répétition d'un air mélodique qui se joue souvent, qui est connu dans le répertoire d'imzad). D'où le nom *taséwelt* (mélodie qui tourne). La similitude entre le sens A et le sens B repose sur le fait de réapparition : c'est-à-dire que l'air mélodique a une fréquence dans l'espace et l'oreille.

- **Asenker** (n imzad). Sens A : Fait de faire lever → Sens B : Les deux premiers sons de la corde à vide.

Asenker (faire lever/ commencer), s'applique aux (deux premiers sons) en vertu d'une comparaison, qui serait probablement au niveau des deux premiers sons qui ressembleraient aux deux premiers pas.

- **Azel.** Sens A : Branche d'arbre → Sens B : Une mélodie d'imzad

Selon Foucauld, *les airs du violon sont comme les diverses branches sortants du même tronc* (1951 Tome 4, 1955). Le sens A s'applique au sens B en vertu d'une analogie formelle. C'est-à-dire que chaque mélodie d'imzad représente une branche d'un tronc qui est pour les touarègues l'instrument dont elle se joue. C'est pour cette raison que le répertoire des mélodies comprend plusieurs branches (mélodies) ou l'air dit *amyar izlan* prend la place du plus vieil air de l'imzad, par rapport aux autres mélodies du répertoire.

2.1.2. Des figures d'analogie formelles

- **Tiɣ.** Sens A : L'œil → Sens B : Le trou acoustique de l'instrument.

Une relation métaphorique s'opère au niveau des deux acceptions en vertu d'une analogie formelle. Et selon laquelle le trou acoustique de l'instrument prend le nom de l'œil due à une ressemblance implicite au niveau de la forme ronde des deux référents.

- **Ir.** Sens A : Le cou → Sens B : Le manche de l'instrument

La relation métaphorique qui pourrait lier l'acception (cou) à l'acception (manche de l'instrument) serait une analogie de positionnement. Car les instruments à cordes pourvus de manches disposent d'une partie supérieure qu'on appelle « tête ». Et comme l'imzad a cette composition, il ne demeure pas moins que l'acception « cou » aurait passé à l'anatomie de l'instrument pour signifier « manche » en vertu d'une analogie d'emplacement. C'est-à-dire en le comparant au coup qui est en position inférieur à la tête.

- **Tagersut.** Sens A : La gorge → Sens B : L'étrangloir de la corde au niveau du manche

Considérons la relation précédente dont le manche de la vièle est appelé *ir* (le cou). La (gorge) serait liée à l'acception (étrangloir) en vertu d'une analogie de positionnement. Selon laquelle l'étrangloir de la vièle prend le nom de la gorge en touareg par analogie au point de l'étranglement : au niveau du cou (le manche).

- **Tazbet.** Sens A : La boucle d'oreille → Sens B : Le cordier

La boucle d'oreille en forme d'anneau est dite (*tazbet*). Dans ce cas, la relation qui lie l'acception (boucle) à l'acception (cordier) de l'instrument est une analogie formelle. Selon laquelle le cordier qui est en forme d'anneau, est comparé implicitement à une boucle en forme ronde.

- **Tedist.** Sens A : Le ventre → Sens B : La face plane de l'instrument.

La métaphore entre *tedist* ayant le sens antérieur (ventre) et l'acception (face plane de l'anžad) serait une analogie formelle, selon laquelle la forme plane de l'instrument est comparée à la surface plane du ventre du corps humain.

2.1.3 Des figures d'analogie fonctionnelle

- **Tizukin.** Sens A : Les fesses (humaines) → Sens B : La face arrière arrondie de l'instrument¹⁸

La relation métaphorique entre (fesses) et (face arrière arrondie de l'instrument) serait une analogie formelle et fonctionnelle. La comparaison repose sur la forme arrondie de la face arrière et qui a la fonction de faire assoir cette instrument.

- **Idaren.** Sens A : Les pieds → Sens B : Lanières qui fixent la peau de l'instrument.

La métaphore entre (pieds) et (lanières) serait une analogie fonctionnelle. Selon laquelle une comparaison implicite est entre les pieds qui fixent le corps humain sur le sol, et les lanières qui ont la fonction de fixer la peau du corps de résonance vers le bas (vers un bouton).

- **Tickawin.** Sens A : Les petites esclaves → Sens B : Le chevalet

En organologie de l'anžad le chevalet (deux tiges croisées en forme V) est appelé *tickawin* qui signifie littéralement « petites esclaves ». Le rôle des deux tiges, consiste à maintenir la corde tendue et supporter toute sa pression comme des petites esclaves. On pourrait parler ici d'une analogie fonctionnelle.

Entre toutes les figures de comparaison qu'on vient de voir, celles se rapportant aux parties du corps humain sont surtout utilisées pour désigner des parties essentielles à la sonorité de l'anžad de l'Azawagh : 1) Le terme « œil », représente le trou acoustique du violon, 2) et une référence aux bijoux est présente dans la comparaison faite entre le cordier et la boucle d'oreille *tazbet*. 3) Quant au chevalet, il doit supporter tout le poids et la tension de la corde, d'où son appellation « les petites esclaves ». Plus proches encore de la morphologie même du corps humain, 4) le « ventre », 5) les « pieds », 6) les « fesses », 7) la « gorge » et 8) le « cou » donnent une idée de la position dans laquelle les Touaregs se représentent l'instrument, c'est-à-dire allongé « sur le dos », en position de jeu, « l'arrière » (c'est-à-dire le bouton) proche du corps de la joueuse. Borel parle d'une *symbolique d'anthropomorphisme* que donnent les femmes à leur instrument. C'est-à-dire qu'elles représentent dans cet instrument l'image d'un être humain (1989, 111-112). Ce qui explique donc l'apparition des unités du vocabulaire du corps humain, et particulièrement dans l'organologie de l'instrument de l'Azawagh, c'est le fait que les joueuses accordent des comportements humains à leur instrument favori.

2.2. Les figures de métonymie

Contrairement à la métaphore qui renvoie à des points de similitudes, la métonymie joue sur des points d'inclusion pour nommer un objet par le nom d'un autre objet en raison d'une contiguïté entre ces deux objets. (Lehmann & Martin-Berthet 2007, 90). « (...), les deux termes ou notions étant liés par

¹⁸ Qu'on appelle en terminologie de musique : le dos de l'instrument, en renversant la face.

une relation de cause à effet (la *récolte* peut désigner le produit de la cueillette et non pas seulement l'action de cueillir elle-même), par une relation de matière à objet ou de contenant à contenu (*boire un verre*), par une relation de la partie au tout (*une voile à l'horizon*) ». (Dubois et alli 1994, 302-303). Nous avons des cas ou des points d'inclusion qui s'accordent avec les définitions sémanticiennes.

2.2.1 La relation de matière pour objet

Ce type de métonymie repose sur le fait que la matière de fabrication nomme l'objet. Voici quelques correspondances :

- **Ateklas.** Sens A : Une courge → Sens B : La caisse de résonance de l'instrument

La courge, est la matière dont se fait le résonateur de l'instrument, et le résonateur prend le nom de cette matière.

- **Elém.** Sens A : La peau → La table d'harmonie de l'instrument

La table d'harmonie est la surface plane qui résulte de l'étendue de la peau tirée tout au long de la surface qui couvre la demi-courge. Cette partie prend le nom de sa matière de fabrication.

- **Taziwin.** Sens A : Tiges végétales → Le chevalet de l'instrument

Le chevalet d'imzad est une forme de lettre V fabriquée de deux tiges végétales. Cette partie prend le nom des deux tiges.

- **Aziwen.** Sens A : Crins, cheveux → L'unique corde sur caisse

La mèche de cordelettes dont se fait frotter la corde du résonateur est fabriquée de crins de cheval ou d'étalon : *aziwen/anzaden*. Cette partie prend le nom des crins ou des cheveux.

- **Imzad/Anzaden.** Sens A : Un cheveu. Cheveux → La corde de l'instrument

La corde de l'instrument se fait d'une mèche de crins/cheveux agglutiné. Cette partie prend le nom de la matière de sa fabrication. (Foucauld 1951 Tome 04, 1978), donne l'ample précision : « tous les crins appelés *aziw* sont des *imzad*, mais pas l'inverse ».

- **Taburit.** Sens A : Une branche/ un bâton → Sens B : Le manche de l'instrument

Le manche de l'instrument se fait d'un bâton. Cette partie prend aussi le nom de sa matière première.

- **Taleket.** Sens A : Un bâton de laurier → Sens B : La baguette d'archet

La partie portant les crins de l'archet prend le nom de la baguette à laquelle les cordelettes s'attachent.

- **Tesařit.** Sens A : Un ruban, tissu → Sens B : L'étrangloir de la corde

La partie sur le manche étranglant la corde est faite d'un simple ruban de tissu. Cette partie prend le nom de sa matière.

2.2.2. La relation de partie au tout

Ce type de métonymie dont la relation repose sur une seule partie qui désignera le tout de l'objet ou de la chose. Nous avons deux exemples :

- **Imzad.** Sens A : La corde de l'instrument → Sens B : L'instrument monocorde

L'unique corde frottée sur le corps de l'instrument nomme celui-ci.

- **Imzad.** Sens A : La vièle monocorde → Sens B : Le genre instrumental¹⁹

L'instrument dont se jouent les airs musicaux de celui-ci nomme le genre musical joué à l'aide de cet instrument.

2.2.3. La relation de cause à effet

Dans ce type de métonymie, nous avons des changements de sens issus de rapport de causalité ; c'est-à-dire sur ce qui a produit l'effet ou la chose signifiée.

- **Ewét.** Sens A : Fait de frapper → Sens B : Rythme donné par une frappe
- **Enbel.** Sens A : Fait d'enterrer → Sens B : Air joué en hommage aux personnes enterrés suite à un drame de noyade.
- **Téwété.** Sens A : Frappe → Sens B : Coup d'archet donné par l'action *awt imzad* (frapper l'imzad).
- **Eydi.** Sens A : Chien → Sens B : Air inspiré de la démarche de celui-ci
- **Ténééré/Ténéren.** Sens A : Antilope → Air inspiré des sauts de celui-ci
- **Iysan.** Sens A : Chevaux → Sens B : Air inspiré à la danse de ceux-ci
- **Tisita.** Sens A : Vaches → Sens B : Air inspiré des meuglements de celles-ci
- **Imnâs.** Sens A : Chameau → Sens B : Air inspiré de la démarche de chameaux
- **Talyat.** Sens A : L'autruche → Sens B : Air inspiré de la démarche d'une autruche.

3. Discussion des inclusions entre les référents d'imzad : une suite d'enrichissement sémique

Imzad. Sens A: Crin/cheveu → Sens B: La corde d'instrument → Sens C: L'instrument (vièle monocorde) → Sens D: Le genre musical joué à l'aide de la vièle monocorde.

Selon cet enchaînement de référents, le sens B (la corde de l'instrument) prend le nom du cheveu ou du crin au moyen de *la matière pour l'objet*. Au sens C (l'instrument) prend le nom de la corde unique sur la caisse (monocorde), au moyen de *la partie d'un tout*. Et au sens D (le genre musical), ce dernier prend le nom de l'instrument dont il se joue au moyen d'un *élément pour un ensemble*. Et en renversant l'ordonnancement, le genre musical prend le nom de l'instrument dont il se joue ; L'instrument prend le nom de son unique corde ; Et la corde prend le nom de l'unité dont elle est fabriquée. C'est ce que nous confirme la linéarité des acceptions sémantiques depuis le sens antérieur d'imzad. Cette suite de changements de sens entraîne un enrichissement sémique. Ce modèle d'extension sémantique est le seul dans cette terminologie.

¹⁹ Comme d'autres genres musicaux méridionaux : *tayanibt* ou *tazammart* et le *tende...* entre autres, dont la dénomination renvoie à l'instrument avec le quel sa musique se joue.

Au-delà de la terminologie propre à cette pratique, les Touaregs donnent une image pour chaque chose significative dans la pratique de leur musique favorite.

- L'anthropomorphisme dans la terminologie de l'instrument. C'est-à-dire qu'il y'a une image de l'être humain dans l'instrument produisant la musique : le cheveu *imzad*, nommant la corde et l'instrument ; les yeux *tittawin* nommant les trous acoustiques ; la gorge *tagersut*, désignant le lieu de l'accordage de la corde.
- La parole accordée aux doigts touchant l'instrument « *asiwel n idedwan* » et dont l'ultime geste qui produit les sonorités et les mélodies.
- L'arbre des airs mélodiques. Les airs sortant d'un même violon sont comparés aux branches sortant d'un même tronc d'arbre. C'est à dire que les touaregs accordent au répertoire d'imzad la structure de l'arbre.
- L'espace dans *asenker n imzad* : la mise en route de l'instrument, le faire lever ou bien partir avec celui-ci. C'est-à-dire que celle qui vas prendre à jouer, incite à faire un voyage dans le temps en interprétant des airs anciens et récents.
- Le rapprochement et l'éloignement: Les sons graves et aigues sont plutôt considérés par la joueuse comme des sons proches et éloignés.

Conclusion et perspectives

En grosso modo, nous avons essayé d'étudier les glissements ou les extensions sémantiques qui se présentent dans la terminologie liée à l'imzad. A l'aide de la méthode des tropes, nous avons dégagé deux mécanismes : la métaphore et la métonymie. Les termes issus du procédé de métaphore sont obtenus à l'aide de comparaisons implicites, d'analogies formelles et d'analogies fonctionnelles. Ces dernières représentent des similitudes et des imitations des gestes de la vie quotidienne et de l'environnement artisanal targui. Quant aux termes issus du procédé de métonymie, ils sont obtenus à l'aide des relations référentielles de la matière pour objet et de cause à effet. L'ensemble des changements de sens que nous avons vu se traduisent dans les indicateurs linguistiques des dictionnaires avec les abréviations : (*fig.*) pour *sens figuré* ; (*par ext.*) pour *par extension* et (*par anal*) pour *par analogie*.

Pour conclure, nous pouvons dire que cet essai sur l'étude de la terminologie musicale de l'imzad représente un pas vers l'étude du lexique d'intérêt musical amazigh en général. Les termes du corpus démontrent que la terminologie du violon targui est étroitement liée au langage courant, à la vie sociale.

Références bibliographiques

- Aghali-Zakara, M. (2010). Emblème d'une identité menacée. Recueil de communications de la deuxième rencontre internationale d'imzad.71-78. Tamanrasset du 14 au 16 Janvier 2010. Association « Sauver l'imzad ».
- Augier, P. (2001). Imzad. Encyclopédie berbère. (24), 3709-3710. <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/1565>.
- Borel, F. (1989). Une vièle éphémère L'anzad touareg du Niger. Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles. (02), 101-124. <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2333>.
- Brandes, E. (2005). Les caractéristiques d'imzad dans la tradition : instrument, jeu, répertoire. Menacé ou enrichi par le Moderne ? ». Recueil des communications du premier colloque international sur l'imzad. 72-77. Tamanrasset du 31 Mars au 03 Avril 2005. Association « Sauver l'imzad ».
- Dida, B. (2006). Imzad, une musique millénaire touarègue. Association les amis du Tassili, Algérie.

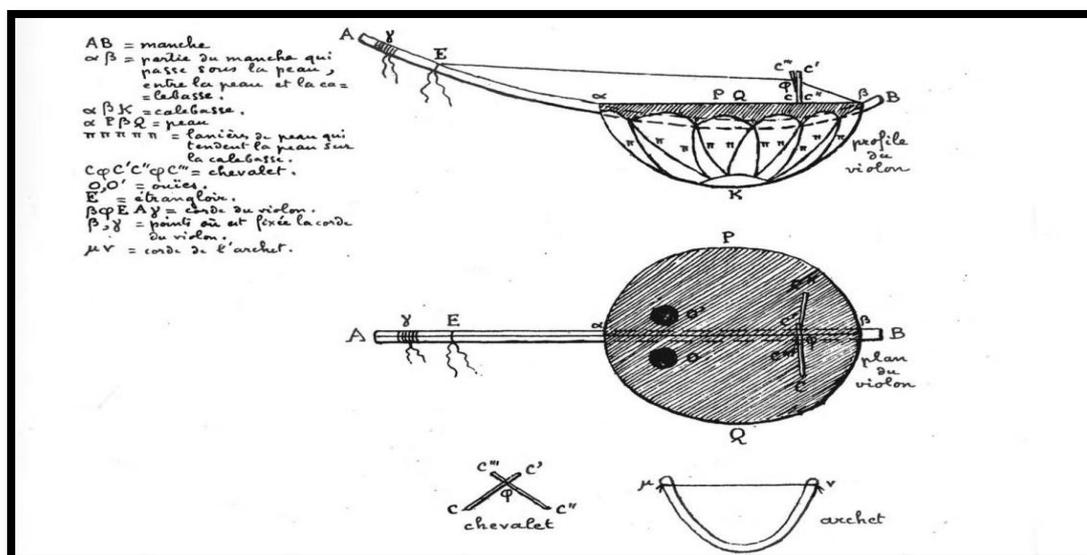
- DU Marsais, M. (1823). Des tropes ou des différents sens dans lesquelles on peut prendre un même mot dans une langue. Imprimerie d'Auguste Delalain, France.
- Dubois J, et alli. (1994). Dictionnaire de la linguistique et des sciences du langage. Larousse, France.
- Foucauld, Ch. (1951). Dictionnaire touareg-français. Dialecte de l'Ahaggar, Tome 03, Imprimerie nationale de France. <https://archive.org/details/DictionnaireTouaregfrançaisDialecteDeLAhaggar/page/n9/mode/2up?view=theater>.
- Foucauld, Ch. (1951). Dictionnaire touareg-français. Dialecte de l'Ahaggar, Tome 04, Imprimerie nationale de France. <https://archive.org/details/DictionnaireTouaregfrançaisDialecteDeLAhaggar/page/n9/mode/2up?view=theater>. Date de consultation : 15.12. 2023.
- Guettât, M. (2010). Place de l'imzad dans la diversité des vièles monocordes ». Recueil de communications de la deuxième rencontre internationale d'imzad. 97-102. Tamanrasset du 14 au 16 Janvier 2010. Association « Sauver l'imzad ».
- Lehmann, A. (2007). « La polysémie » : Les changements de sens. Dans Lehmann., A & Martin-Berthet, F, Introduction à la lexicologie : Sémantique et morphologie. (Pp 02-015). Arman Colin, Paris.
- Mecheri-Saada, N. (1986). La musique de l'Ahaggar. Thèse de doctorat de 3^{ème} Cycle. Université Paris 10.
- Sellal, F. (2016). L'Imzad. Casbah, Alger.
- Sellal., F & Ouzalia, N. (2016). Imzad : Vivons un livre. Documentaire télévisé. Canal Algérie. Algérie. [\(950\) farida sellal imzad - YouTube](#).

Biographie de l'auteur

Dihia Merakeb, doctorante de la faculté des lettres et des langues de l'université Mouloud Mammeri de Tizi Ouzou, affiliée au laboratoire d'aménagement et de l'enseignement de la langue amazighe (LAELA). Elle s'intéresse en linguistiques amazighes aux domaines de la sémantique lexicale et discursive et à la reconstruction et diachronie. Elle est spécialisée en variation et aménagement de la langue. Elle finalise son projet de thèse de doctorat dans le domaine des terminologies et lexiques de spécialité, portant sur la terminologie musicale en amazighe.

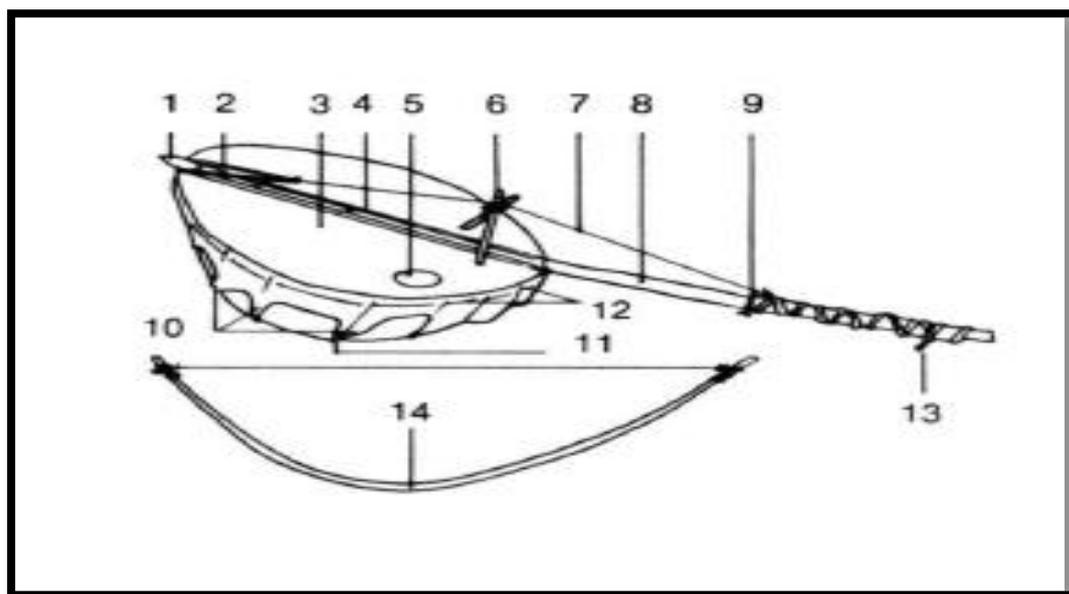
La doctorante a présenté des communications dans des colloques nationaux et internationaux, portant sur des thématiques liés aux domaines: de lexicographie (la dictionnaire en amazighe); la pédagogie (l'exploitation des proverbes et des chants traditionnels dans l'enseignement de la langue) et la terminologie (l'exploitation des racines lexicales en traduction terminologique vers l'amazighe).

Annexe01 : Dessin vièle imzad des touarègs de l'Ahaggar : Faces de plan et de profile. Source : Charles De Foucauld (1951 T 4, 1272).



Annexe 02 : Dessin vièle anzad des touarègues du Niger, montée et sa terminologie. Source : (François Borel 1989, 104).

Composants : 1. *Alakam* « ce qui vient derrière », c'est-à-dire le bouton de l'instrument ou l'extrémité du manche à laquelle est fixé le cordier. 2. *Aseder* « lanière » servant à fixer la corde (cordier); ou *tazbet* « boucle d'oreille ». 3. *Tedist* « ventre », c'est-à-dire table de résonance. 4. *Sadef* « poignée », c'est-à-dire lanière renforçant la fixation du manche entre le bouton et l'emmanchure. 5. *Shat ou tyett* « œil », c'est-à-dire ouïe. 6. *Tishkawin* « les petites esclaves », c'est-à-dire le chevalet. 7. *Anzad ou anzaden* « le (s) crin(s) », c'est-à-dire la corde. 8. *Iri* « le cou », c'est-à-dire le manche. 9. *Tagersut* « gorge », c'est-à-dire lien d'accordage, étrangleloir. 10. *Idaran* « pieds » ; lanières de fixation de la peau. 11. Sous le récipient: *tizuken* « les fesses ». 12. « ceinture » de l'instrument. 13. *Esirkeb* « ce qui tire », c'est-à-dire extrémité de la lanière supérieure de fixation de la corde. 14. *Esawey* « celui-qui-fait-frapper » ; l'archet ou *teganze* « arc ».



Annexe 03 : Position de prise d'imzad et les différentes positions du doigter (asiwel n iǧedwan) du premier au quatrième doigt. Source : (François Borel 1989, 117).

