

**La musique associée au rituel de mariage en Kabylie:
Contexte et morphologie rituelle**
**Music Associated with The Wedding Ritual in Kabylia:
Context and Ritual Morphology**

BESSALEM Azouaou¹,

¹ Ecole Normale Supérieure (ENS), Kouba, Alger, bessalemazouaou@gmail.com

Reçu le: 24/09/2020

Accepté le: 13/11/2020

Publié le: 31/12/2020

Résumé :

À travers une étude de cas issue du patrimoine musical Algérien, cet article analyse le rapport entre la morphologie du rituel de mariage en Kabylie et le répertoire musical qui lui est associé. Basée sur la transcription et l'analyse musicale (structurelle, mélodique et phraséologique), cette étude propose de définir les genres musicaux, qui composent ce répertoire, dans leur contexte d'exécution. Le rapport entre la morphologie du rituel et la musique qui lui est associée indique que la musique n'est pas un simple accompagnement des actions rituelles, mais une composante essentielle de la configuration du rituel.

Mots clés : Patrimoine musical Algérien ; Musique kabyle ; Musique rituelle ; Musicologie ; Classification.

Abstract:

Through a case study from Algerian musical heritage, this article analyzes the relationship between the morphology of the wedding ritual in Kabylia and the musical repertoire associated with it. Based on musical transcription and analysis (structural, melodic and phraseological), this study proposes to define the musical genres, which make up this repertoire, in their context of performance. The relationship between the morphology of the ritual and the music associated with it indicates that the music is not a simple accompaniment of ritual actions, but an essential component of the configuration of the ritual.

Keywords: Algerian Musical Heritage; Kabylia Music; Ritual Music; Musicology; Classification.

★ *Auteur correspondant: BESSALEM Azouaou, bessalemazouaou@gmail.com*

1. Introduction :

Le rituel représente un cadre idéal qui nous offre la possibilité d'observation et d'analyse des pratiques leur contexte d'exécution. La musique associée au rituel est propice à l'étude, car elle représente l'expression authentique et collective d'une culture et constitue un élément commun, avec des spécificités locales et des éléments de contenus propres à chaque région.

Il s'agira dans cet article d'analyser le rapport entre la morphologie du rituel, la musique qui lui est associée et le contexte d'exécution. Pour ce, nous avons choisi le rituel de mariage tel qu'il est pratiqué en Kabylie. Le répertoire musical associé à ce rituel est composé de divers genres avec des musiques vocales accompagnées par des percussions ou exécutées a cappella et de la musique instrumentale.

La musique— au-delà des autres fonctions— répond à des fonctions structurelles que la discipline de l'analyse musicale définit comme étant l'architecture d'une musique. Les musiques rituelles sont associées au rituel et de ce fait, il est pertinent de poser la problématique suivante : quel est le rapport entre la morphologie du rituel et la structure de la musique qui lui est associée ?

L'objectif de cette étude est de comprendre, dans un premier temps, le rapport entre la morphologie d'un rituel et la structure de la musique qui lui est associée, et dans un second temps, comment la pratique de la musique s'organise à l'intérieur de cet espace rituel. Enfin, élaborer une classification des genres — en rapport avec la morphologie du rituel — qui constitue le répertoire musical associé au rituel de mariage en Kabylie.

2. Approche théorique :

La musicologie avec ses deux disciplines majeures qui sont, l'histoire de la musique et la théorie de la musique, pourrait largement être définie comme étant l'étude et la réflexion sur la musique. Malgré le fait que la musicologie tend actuellement à englober la plupart des disciplines liées aux sciences de la musique, elle reste néanmoins, rattachée à la musique savante. En effet, le musicologue qui aborde l'étude d'une œuvre du répertoire savant suppose que le compositeur prend en considération, dans son processus créateur, les règles de la forme et de la structure. De ce fait, aborder la question des musiques de tradition orale exige un regard croisé entre la musicologie qui nous donne la possibilité d'aborder les aspects techniques tels que la forme, la structure et les modes, etc., la musicologie comparée — qui malgré les critiques, du fait qu'elle considère la musique comme étant objet d'étude, de recherche et de réflexion, qui forme son propre contexte et qui utilise des concepts distincts — nous permet de soulever les tendances universelles d'une pratique musicale, notamment lorsqu'il s'agit des musiques rituelles, puisque la majorité des rituels de par le monde, se déploient en musique et enfin, l'ethnomusicologie qui prend en compte l'aspect externe de la musique. À cet égard, la classification des genres qui sera proposée prendra en considération ces trois disciplines.

3. Musique et contexte rituel :

La question des musiques rituelle a suscité un grand intérêt auprès des musicologues et des compositeurs, et ce, dès le début du XXe siècle avec la naissance de la musicologie comparée et les premiers moyens d'enregistrements, notamment ceux réalisés par l'ethnomusicologue roumain Constantin Brailoiu dans sa collection intitulée : « The World Collection of Folk Music »¹. Tous les rituels se déploient en musique et de ce fait, il conviendra de définir la musique qui fait partie intégrante du rituel et la musique qui prend place à l'intérieur du rituel, ainsi que le rôle et la fonction de chaque genre (Tiago de Oliveira Pinto, 1992, p54).

Par musique rituelle, on parle d'un genre particulier, intimement lié au rituel. En effet, la contingence (dépendance au contexte) de ce genre fait qu'il ne peut être extrait du rite auquel il appartient et dans le cas contraire, il renvoie aux mêmes rites. Ce genre a un rôle présupposé symbolique, il participe à l'intensification des croyances communautaires.(Alcorta, Candace et Richard Sosis, 2005, p.348).Aussi, ces chants interviennent pour favoriser les mutations sociales identitaires lors des rites de passage ou initiatiques (Baranowski, Ann, 1998, p.20).

La musique associée au rituel de mariage en Kabylie est divisée en deux grands répertoires, le premier est la musique vocale accompagnée ou exécutée en a cappella, que nous allons appeler après analyse (chants liés à l'action rituelle, chants de l'intermède), et le second est la musique instrumentale des tambourinaires (idhbalen), celui-ci, avec la prédominance des percussions, en particulier les tambours, intervient entre les actes du rituel pour marquer les phases rituelles(Jackson, Anthony, 1968, p.295).

4. Chants liés à l'action rituelle, entre parole descriptive et tradition discursive :

Lors de la célébration du rituel de mariage en Kabylie, divers chants sont exécutés. Ces chants sont souvent appelés de manière générale *iccwiqen*² *outibuyarin*³ pour désigner les épithalames créés par les femmes en l'honneur des mariées et de leurs familles, ou encore des chants de danses lors des *urar lخالat*⁴. À côté de ces épithalames, il existe des chants spécifiques où toutes les étapes contenues dans le rituel sont décrites et relatées dans des chants qui leur sont dédiés. En effet, qu'il soit lors du rite de l'habillement de la mariée ou lorsqu'elle part puiser de l'eau de la fontaine (M. Mahfoufi. 2006, p.121), etc. ces rites sont décrits par des chants spécifiques. Ces chants indiquent le moment, l'origine ainsi que l'action rituelle depuis son début en passant par les différentes étapes jusqu'à l'aboutissement du rituel. Cette façon d'associer la parole chantée à l'action rituelle indique une grande proximité entre les deux.

Ces chants ont pour but de décrire l'action rituelle au moment où elle se passe — une sorte de mise en scène de l'acte rituel, ainsi qu'une

description scrupuleuse de ce dernier — avec des références dénotatives qui situent le contexte et le cadre de l'action ancrer dans la sphère sociale et historique ; des éléments encyclopédiques et documentaires, informatifs et didactiques ; une fonction poétique et esthétique avec la prédominance des stéréotypes ; une approche symbolique qui traduit les impressions et crée une atmosphère spirituelle afin de véhiculer des valeurs morales, et enfin, des références évaluatives et axiologiques.

Aussi, cette façon de décrire l'action rituelle n'implique pas pour autant que ces chants sont de simples descriptions des actions rituelles, mais par leur forme et leur contenu ils sont des composants essentiels de la configuration caractéristique de l'acte rituel. L'analyse des actions rituelles, de la performance des exécutrices et des chants révèle une dynamique discursive sous-jacente avec un discours raisonné qui ne laisse pas de place à l'improvisation. Ainsi ce genre agit comme élément conducteur de l'action rituelle, et de ce fait, il n'est pas simplement lié à l'action rituelle, mais il est une partie intégrante.

Cette double fonction à la fois descriptive et discursive confère à ces chants un caractère presque sacré, comme si l'acte rituel risquerait de s'annuler avec le non ou la mauvaise interprétation de ces chants.

5. La structure des chants liés à l'action rituelle :

Une analyse musicale sur le plan mélodique et phraséologique nous révèle que les chants liés à l'action rituelle sont souvent exécutés sur des formules mélodiques répétitives de deux ou trois mesures dans un registre moyen, et un ambitus très restreint.

Figure N° 1. Exemple de formule mélodique répétitive.

chant lié à l'action rituelle
rituel de mariage

Produite à partir du « le mariage en Kabylie. 2 »,
par Yamina Aït-Amar ou-Saïd., 1960, p. 135,
Fort-National (Grande Kabylie) : Centre d'études
Berbères.

voix

e sswas a ba bas a - ma n
 yel lik e myi gelr yeḡ ma n
 a truh a tbed dl imaw la n

Esswas a babas aman Donne lui de l'eau à boire, toi, son père
 Yellik emyirgele yeyman Ta fille aux cils teints
 Atruh atbedel imawlan Va changer de famille !

Source : Produite à partir du « le mariage en Kabylie. 2 », par Yamina Aït-Amar ou-Saïd., 1960, p. 135, Fort-National (Grande Kabylie) : Centre d'études Berbères.

Au-delà de la présupposer correspondance entre la redondance du rite et l'action répétitive du chant, il convient d'abord de rappeler que la fonction principale de ces chants est de décrire ainsi que de diriger l'action rituelle, ce qui implique la prédominance du discours sur la mélodie. Dès lors, on privilégie des formules mélodiques répétitives au lieu des mélodies développées afin que l'attention des exécutrices et des présents ne soit pas détournée du texte. Aussi, ces chants sont produits sur un ambitus très restreint —cela est certainement dû au fait qu'un ambitus plus élargi aurait obligé les exécutrices à aller chercher des notes trop aiguës, ou au contraire trop basses, ce qui risque de dénaturer le sens de certains mots ou leurs mauvaises prononciations—. Enfin, le choix du registre moyen a pour but, d'une part, de permettre aux exécutrices de chanter dans leurs registres naturels en utilisant une voix de poitrine qui procure un son plein et ininterrompu, et d'autre part, de le rendre accessible à toutes les personnes désireuses de participer.

Un autre signe caractéristique des chants liés à l'action rituelle est l'effet agogique produit à la fin de chaque phrase. En effet, ce léger ralenti à la fin de la dernière mesure de chaque phrase — représenté sur la partition par le signe du point d'orgue (figure.1) — permet aux exécutrices de synchroniser le chant avec l'action rituelle.

À cet égard, il est à signaler l'existence de certaines formules mélodiques répétitives qui reviennent plusieurs fois dans le même rituel avec le même discours ou pas. Dans ce cas, ces dernières agissent comme élément stable dans le rituel. Aussi certaines formules apparaissent dans plusieurs rituels et constituent le trait commun d'un rituel à un autre. (Cartry, Michel, 1992, p.20).

6. Les chants de danses :

Les chants de danses sont des chants exécutés lors des *urar-s n laxalat*. Ces chants font partie de la musique associée au rituel de mariage. De fait, *urar* est un rite qui prend place au début du rituel de mariage et constitue le préambule de celui-ci. Les chants de danses sont exécutés en homophonie accompagnés par des tambours sur cadres et des claquements de mains par deux chœurs qui se répondent alternativement. *Urar* représente un espace artistique où les femmes entament des chants de danses et sa structure varie d'une région à une autre. La structure de l'*urar* que nous avons observé se présente comme suit :

1. **Chants caractéristiques de bienvenus** : afin de déclarer le début du *urar*.
2. **Chants de danses 1** : la maîtresse de maison ouvre le bal suivi des membres de sa famille.
3. **Chants de danses 2** : chants improvisés et créés par les femmes du village. Leur nombre dépend de la durée de l'*urar*.
4. **Chant de l'au revoir** : de forme fixe et invariable, il est exécuté à la fin des *urar-s*

5. **Chant élogieux** : chant de forme fixe et invariable ; il n'est pas dansant.

Hormis les chants élogieux et le chant de l'au revoir qui sont invariables, les autres chants de danses se renouvellent à chaque fois, d'autant plus que les femmes inventent et créent des chants de danses tout le long de l'année. Aussi, le chant de l'au revoir peut-être exécuté lors du départ du cortège qui emmène la nouvelle mariée vers sa nouvelle demeure.

Par ailleurs, cet espace artistique sert de parole libre aux femmes kabyles. Il permet à ces dernières de transcender la rigueur du quotidien pour se donner à la gratuité, et ce, afin de résoudre certains conflits qui ne peuvent être résolus de manière ordinaire (T. Yacine 1990, p.29-30).

7. Les entractes :

Le rituel de mariage est composé de plusieurs actes qui se succèdent dans une forme processus préétabli où les actes sont séparés par des entractes. Ces derniers, sont des petits spectacles de musique et de danse qui, dans une pièce de théâtre ou un opéra, ont pour but d'amuser les présents afin que les personnages principaux puissent se reposer ou se préparer à l'étape qui suit. Au-delà de cette fonction, ces entractes, dans le rituel de mariage, ont un rôle hautement symbolique et structurant, car ils agissent comme indicateur temporel. Ce sont des espaces qui abritent des pratiques musicales dont les fonctions principales sont de maintenir la continuité du rituel et de marquer les différentes phases du rituel tout en assurant d'autres fonctions citées plus haut. L'entracte fait partie intégrante du rituel, mais avec ses propres codes et ses propres interprètes.

Ces entractes sont principalement représentés par un chœur féminin (chants de l'intermède) et les tambourinaires (musique instrumentale).

7.1 Les chants de l'intermède :

Entre les actes du rituel de mariage, on retrouve un chœur féminin semblable à celui des *urar-s* qui exécute des chants divers et de caractère varié. Ils peuvent être de caractère religieux, élogieux, éducatif ou satirique, etc., tout dépend de la phase du rituel. En effet, avant d'aller chercher la

nouvelle mariée, par exemple, le chœur entame des chants élogieux à son égard, lors de la venue de la mariée vers sa nouvelle demeure, le chœur entame des chants éducatifs sous forme de recommandations pour la femme en devenir, etc. Parmi les chants de l'intermède, on retrouve des chants qui rentrent dans la catégorie des hostilités rituelles. Ces dernières ont lieu durant les rituels qu'on peut qualifier de joyeux et pratiquées par les hommes et les femmes. Chez les hommes, elles se présentent sous la forme de jeux-défis, et les femmes les pratiquent sous la forme de joute verbale ou de chants — chants satiriques, etc. (Bourdieu 1972, p. 30).

7.2 La structure et la fonction des chants de l'intermède :

Sur le plan de leur structure, les chants de l'intermède sont des chants cadencés qui évoluent généralement sans changement de mesure. Ils sont de forme (A.B.A) qui correspond à la forme d'une chanson avec un couplet sur lequel se déroule un nouveau texte à chaque fois, et un refrain, identique ou légèrement varié, qui revient à la fin de chaque couplet. Aussi, du fait qu'ils ne sont pas liés à l'action rituelle, ils contiennent beaucoup d'éléments improvisés et de ce fait, il est difficile de fixer le nombre de couplets et de refrains de chaque chanson.

Il est à signaler que cette structure couplet/refrain des chants de l'intermède pourrait constituer un trait caractéristique de ces derniers. En effet, dans la chanson populaire, algérienne en général et kabyle en particulier, cette structure est généralement renversée et se présente sous la forme du refrain/couplet.

Au-delà des fonctions esthétiques et sociales des chants de l'intermède, leur fonction principale, dans la structure du rituel, est de maintenir la continuité de ce dernier. Souvent entre un acte et un autre, un moment de vide s'installe. Ces moments sont plus au moins longs, dès lors, le chœur féminin entame des chants afin de remplir ce vide et garder une atmosphère rituelle. D'ailleurs pendant le déroulement du rituel, une femme, souvent la mère du marié, veille à ce que la musique ne s'arrête jamais pendant toute la durée du rituel.

Figure N° 3. Chant de l'intermède de caractère satirique.
chant intermède (chanson saterique)
 rituel de mariage

Transcrit par BESSALEM Azouaou
 d'après l'enregistrement réalisé par
 Brailoiu dans sa collection intitulée :
 « The World Collection of Folk Music »

♩ = 100 voix – Mesures 2 à 18 :couplet

voix

e - ccah e - ccah a ta - m - gha - rt e mmim ye - fka_

6

voix

_ yi du - ru - e mmim ye - fka_ yi du_ ru ma - yu - yitt u ru ha_

12

voix

_ ni ruh a - te zid_ a qa_ ru_ ruh a te zid_ a qa_

18

voix – Mesures 18 à 28 : refrain

voix

ru e - ccah e - ccah a ta mghart e mmi-m tu - ra_ ib - an i - nu all - ah

24

voix

all - ah si - ba_ wen an - ez - hu si_ ga - wa_ wen

Source : Transcription réalisée à partir de l'enregistrement de Constantin Brăiloiu – « Collection Universelle De Musique Populaire/ The World Collection Of Folk Music (1913 - 1953) », vol 1. Suisse : Disques VDE-Gallo -VDE CD-1261-1264

7.3 Les tambourinaires comme marqueur de phase rituelle :

Les tambourinaires (idhbalen) sont une formation de quatre musiciens qui interviennent dans toutes les circonstances rituelles en Kabylie. Elle est composée de deux joueurs de hautbois et de deux percussionnistes, un joueur de tambour *tbal* et un joueur de tambour sur cadre *abendayer*. Il y a deux sortes de formation de tambourinaire en Kabylie. Une formation avec un tambour *tbal* et un tambour sur cadre *abendayer*, comme celle de Ain El hammam, et une autre formation avec deux tambours *tbal*, comme celle des Ait Abas. (M. Mahfoufi. 2006, p.220).

Leur musique est dominée par les percussions, plus particulièrement le tambour *tbal* — d'ailleurs leur nom est dérivé de cet instrument — c'est une musique basée sur la polyrythmie ou la mélodie est rarement composée, mais puisée du répertoire populaire. Dans le rituel de mariage, les tambourinaires sont une sorte d'indicateur temporel, ils agissent comme élément pivot dans le processus rituel en marquant les phases rituelles, mais aussi, et surtout pour achever un acte et déplacer l'action rituelle vers l'acte suivant. Cette fonction apparaît clairement dans la dénomination de certains morceaux, tels *quenouba n rwah*, littéralement le tour du départ, qui sont des airs de trajet ou encore *nouba n teslit*, le tour de la mariée, etc. Ces *noubat* portent toutes le nom et correspondent à des actes rituels.

Figure N° 4 : ouverture instrumentale : début de l'urar final (Rwah tsughalin).

Danse
Rwah tsughalin

compositeur: Kaci Boudrar
transcription: Bessalem Azouaou

$\text{♩} = 90$

Oboe, lghidha

Percussion, tbal

4

Ob.

Perc.

7

Ob.

Perc.

10

Ob.

Perc.

13

Ob.

Perc.

Source : Transcription réalisée à partir de l'œuvre de Kaci Boudrar. *Rwah tsughalin* [enregistré par IZENZAREN (Ahmed Cherfaoui)]. Folklore d'Algérie. Algérie : IZENZAREN.

8. Musique et morphologie rituelle :

La notion que nous appelons morphologie représente le lien qui existe entre la forme générale du rituel (macro forme) et les actes qui le constituent (microformes). Comme dans un opéra, les actes qui constituent le rituel se déploient dans une forme fixe où les participants accomplissent des actions en musique. L'aspect structurant de la musique apparaît clairement dans l'alternance des genres musicaux. En effet, la musique entre en action dans chacun des rites avec des genres qui s'alternent de

façon systématique pour structurer le rituel. Chaque acte est accompli par un chant qui lui est dédié qui met en scène le rite, un entracte avec des chants de l'intermède qui préservent la continuité du rituel —ceux-là, dans le cas où un temps de vide s'installe entre deux actes — et enfin la musique instrumentale achève et déplace l'action rituelle vers le rite suivant. La fonction de chaque genre dans le déroulement des étapes du rituel est comme suit :

- **Urar, Chants de danses** : Début du rituel.
- **Chants liés à l'action rituelle** : interpeller, décrire et diriger l'action rituelle.
- **Chants de l'intermède** : maintenir la continuité du rituel.
- **Musique instrumentale** : ouvrir, achever et déplacer l'action rituelle.

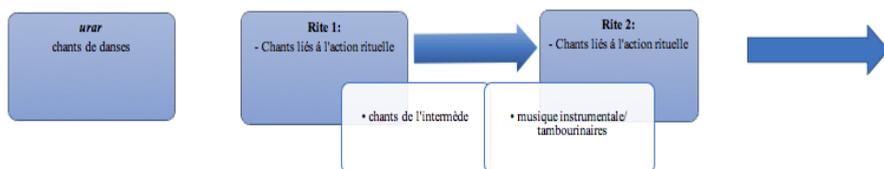


Figure N° 5. Modélisation de la fonction de chaque genre dans le déroulement des étapes du rituel.

Malgré le fait que la morphologie du rituel au niveau macro forme a une forme fixe — étant donné que les rites sont connus par les agents du rituel — sa représentation se rapproche plus de la forme processus, car le rituel se déploie dans un environnement imprévisible, et à cet égard des changements peuvent être apportés à n'importe quel moment.

9. Conclusion

À travers cet article, on a abordé la problématique du rapport entre la morphologie du rituel et la structure de la musique qui lui est associée dans son contexte d'exécution. Le corpus de la musique associée au rituel de mariage consiste en deux grands répertoires, à savoir la musique vocale exécutée en a cappella ou accompagnée par des percussions et le répertoire de la musique instrumentale.

Le choix du rituel de mariage devait nous permettre de savoir l'affiliation qui existe entre la structure musicale et la morphologie du rituel.

La structure de la musique associée au rituel de mariage en Kabylie est déterminée par la morphologie du même rituel, dans le sens où elle coïncide avec le déroulement des différentes phases rituelles. Cette association révèle un rapport étroit entre la musique et les actions rituelles. En effet, les chants liés à l'action rituelle adhèrent étroitement aux actions rituelles et servent à décrire, commenter, interpeller et à diriger l'action rituelle. Les chants de l'intermède et les chants de danses —malgré le fait qu'ils ne soient pas associés aux actions rituelles proprement dites — remplissent des fonctions symboliques majeures, d'abord, ils sauvegardent la continuité du rituel à travers la musique, mais aussi ils permettent aux femmes de constituer un espace de liberté et de transcender les tabous de la société, notamment à travers les hostilités rituelles. Enfin, la musique instrumentale sert d'indicateur temporel en marquant les phases rituelles et en déplaçant ses actions.

Les fonctions de la musique associée au rituel de mariage sont multiples et interdépendantes. Si les chants de danses, chants liés à l'action rituelle, chants de l'intermède et la musique instrumentale n'utilisent pas les mêmes procédés musicaux, néanmoins, les fonctions qu'elles visent convergent toutes vers une même fonction principale à savoir : accentuer la catharsis rituelle. Sur cette fonction principale, viennent se greffer la fonction culturelle qui sert de conservation des valeurs de la société traditionnelle avec une pédagogie collective qui renforce les concepts axiologiques.

10. Notes :

¹Cette collection comporte, entre autres, six chants kabyles, trois chants religieux, un chant de travail, une berceuse, un chant satirique et une musique instrumentale.

² Chant féminin typiquement kabyle non mesuré, exécuté dans diverses circonstances.

³ Un genre musical homophone chanté et exécuté par un chœur féminin en a cappella ou accompagné par un tambour sur cadre, par les femmes lors des fêtes en Kabylie.

⁴ Littéralement « jeu de femmes », c'est un rite indépendant qu'on retrouve dans plusieurs rituels et indique les soirées musicales dansantes organisées par les femmes lors des fêtes.

11. Bibliographies

- Alcorta, Candace & Richard Sosis, 2005, 'Ritual, Emotion, and Sacred Symbols. The Evolution of Religion as an Adaptive Complex,' *Human Nature*, 16.
- Baranowski, Ann, 1998, "A Psychological Comparison of Ritual and Musical Meaning", *Method & Theory in the Study of Religion*, 10.
- Cartry, Michel, 1992, "From One Rite to Another. The Memory of Ritual and the Ethnologist's Recollection", in: Daniel de Coppet (ed.), *Understanding Rituals, (European Association of Social Anthropologists), London, New York: Routledge (ISBN 0-415-06120-2/0-415-06121-0)*.
- Jackson, Anthony, 1968, "Sound and Ritual", *Man* 3.
- Mehenna Mahfoufi. 2006. Chants de femmes en Kabylie : fêtes et rites au village : étude d'ethnomusicologie — *Centre national de recherches préhistoriques anthropologiques et historiques, Alger*.
- Pierre. B., (1972). Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois essais d'ethnologie kabyle, Paris (1ere éd. : Genève, Droz, 1972), Seuil.
- Tassadit Yacine (2011), « L'art de dire sans dire en Kabylie », *Cahiers de littérature orale*, 70.
- Tiago de Oliveira Pinto (1992) « La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 5.
- Yamina Aït-Amar ou-Saïd(1960), « le mariage en Kabylie. 2 », Fort-National (Grande Kabylie) : Centre d'études berbères.

Source audio :

- Constantin Brăiloiu — — « Collection Universelle De Musique Populaire/ The World Collection Of Folk Music (1913 - 1953) », vol 1. Suisse : Disques VDE-Gallo -VDE CD-1261-1264. 1960.
- Kaci Boudrar. *Rwah tsughalin* [enregistré par IZENZAREN (Ahmed Cherfaoui)]. Folklore d'Algérie. Algérie : IZENZAREN. 2001.