

Musiques et danses traditionnelles du patrimoine algérien.

Sous la Direction de Mme la Professeur Maya Saïdani
Directeur de recherches au CNRPAH

Edition 2013



وزارة الثقافة

تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية 2011

دائرة التراث غير المادي والكوغرافيا

موسيقى ورقصات تقليدية من التراث
Musiques et danses traditionnelles du patrimoine

ALGERIEN
الجزائري

Edition 2013

showtime
Events & advertising

SHOWTIME Event & advertising.
0560 99 90 69, 0560 99 90 68 - showtime.infos@gmail.com

Sommaire

Avant-propos, 19.

Les reliefs et les villes, 21.

Introduction, 23.

*Les risques de déperdition et les tentatives
passées de préservation, 24.*

De la ville à sa périphérie puis vers l'Algérie profonde

Pour un voyage du nord au sud, 25.

Les instruments de musique, 26.

Présentation du travail, 28.

Direction de l'équipe scientifique, 37.

CHAPITRE 1 / **Le Sud Ouest**

La Saoura

La Saoura, Repères géographiques,

Composante sociale 41,

Poésie 42

La poésie Rasma, 42.

Repertoires musicaux 42

ad-Diwan, 42. al-Farda, 43. Les Zafanât des kenadsa, 43.

Danses traditionnelles 44

La danse hubi, 44. La danse mâyâ, 44. La danse haydus, 45.

Le barûd de Béni Abbès, 45.

Rites - Rituels 46

Le rite carnavalesque : 'Ishu, 46.

Instruments de musique 46

'Aqallal, 46. Gumbri, 46. Gnibri, 47. Qarqabu, 47.

Tabelbala

Langue parlée 49

Tabelbala, 49

Répertoires musicaux 49

Les chants de travail , 49. Le répertoire Rasma, 49.

La musique de célibataire, 50. La hadra, 50.

Danses traditionnelles 50

La danse Ti kedda, 50. La danse Allah yâanina, 51.

Tindouf

Composante sociale 53, Langue parlée 53,

Répertoires musicaux 53

Danses traditionnelles 53

Introduction aux danses de Tindouf et de sa région, 53. La danse twiza, 54.

La danse de la gadha et du tabag, 54. La danse mahrâz (mortier), 55.

La danse maghzal, 55. La danse du maquillage ou lahful, 55.

La danse Shar°â, 55. La danse blidâ, 55. La danse jagwar, 55.

La danse lâtandan, 55. La danse dabûs, 56. La danse guerrière : Tritima, 56.

La danse darâ°â, 56. La danse gîrâ (danse guerrière), 56.

La danses dafâ'ir, 56. La danse taghanja, 57. La danse qarqabu, 58.

La danse ganga, 58. La danse al-rzam (tbal), 58.

La danse al-khîl (cheval), 58. La danse de l'autruche : dhlîm, 58.

Instrument de musique 58

Tazoua, 59.

CHAPITRE 2 / Le Centre

Le Touat Gourara

Introduction générale 63,

Repères géographiques 64,

Repères historiques 64,

Le peuplement du Gourara 65,

Langue pratiquée 65

Répertoires musicaux 66

*Ahellil, 66. Tagarabt, 66. Shalali, 66.
Chants de chaulage à Timimoune, 67.
Chant de fécondation du palmier, 68. Hadra, 68. Tbal, 68.*

Danses traditionnelles 69

*La danse Qarqabu ou 'Tjamjan, 69. La danse Swandî ou Durani, 69.
La danse Twiza, 70. La danse çârâ, 70.
La danse barûd du Touat et du Gourara, 71. La danse Barzana, 71.
La danse Rukbiya, 72. La danse Mhârziyâ ou Thudîs, 72.*

Rites - Rituels 72

Mawlid an-Nabawî au Touat, 72.

Instruments de musique 73

*'Adgha, 73. Aqallal, 46. Bangri, 73. Ganga, 73.
Qarqabu, 47. Tamja, 73. Zamâr, 73.*

CHAPITRE 3 / **L' Ahaggar**

Le Tassili N'Ajjer

Repères géographiques 77,
Composante sociale 78,
Caractéristiques de la littérature touarègue 78,
L'évolution thématique de la poésie 79

Les principaux genres musicaux 81

*Tazammart ou Taghanibt, 81. 'Imzad, 81. Tindé, 82.
'Aliwân, 82. Chant de fécondation du palmier, 83.*

Danses traditionnelles 83

*La danse Tazangharaht, 84. La danse 'Iswat, 84.
La danse Sebeiba, 84. La danse Tahigalt, 85.
La danse Ilugan ou parade des chameaux, 86.*

Instruments de musique 86

*'Aqallal, 46. Eménéiney, 86. Ganga, 86. 'Imzad, 87.
Tazammart, 87. Tindé tambour sur mortier, 88.*

CHAPITRE 4 / **Le Haut Sud Est**

Le Mزاب

Repères géographiques, 91.
Repères historiques 91, L'Ibadisme 91,
Composante sociale 92,
Langue 92,

Poésie et chant 92
Chants liturgiques d'expression arabe 93
Chants liturgiques d'expression amazighe 93

Répertoires musicaux 94
Ensembles connus, 94.

Troupes et chants traditionnels 95
Musiciens, 95. Al-°Aydi du Mزاب 95

Danses traditionnelles 96
Hammaha, 96. Taghiyyadt ou Qarabila, 97. Tikurayin, 97.

Rites et rituels 98
Nfash, 98. Ziyarât, 98. Lmûlûd, 98. Yannar, 99. Abyannu, 99.

Instruments de musique 100
Gumbri, 46. Ghayta ou zurna, 100. Qarqabu, 47. Tbal ou Tabla, 100.

Trésors humains 101
Poètes, 101.

Ouargla et Oued Souf

Repères géographiques 103, Composante sociale 103

Répertoires musicaux 103
Mahfal an-nsa, 103. Nûbâ, 104. Rabakhi, 104. Rahbi, 104.
Le radâsî, 104. Al-ftûl, 105. Hadra, 105. Baba Merzûg, 105.

Danses traditionnelles 106
La danse nakh, 106. La danse zgâyri, 106.

Instruments de musique 107
Bandir, 107. Ghayta, 100. Gumbri, 46. Mazuad, 107. Tbal, 100.

CHAPITRE 5 / **Les Haut Plateaux**

Les Aurès

*Repères géographiques 111, Repères historiques 111,
Composante sociale 111,
Structure poétique et thèmes abordés 112.*

Répertoires musicaux 113

Çrawi, 114.

Variantes du çrawi 115

°Ayash, 115. Dmam, 115. Rakruki, 115. Çalhi, 115.

Danses traditionnelles et fantasia 116

*La fantasia ou barûd, 116. Danse rahaba, 117.
Parade tahriba, 118.*

Danses réservées aux femmes 118

*Danse °abdawi, 118. Danse bandu, 119.
Danse trig al-khîl, 119. Danse mahzam ou zandali, 119.
Danse balbari, 120.*

Instruments de musique 120

*Bandir, 107. Flûte gaçba, 120.
Ghayta ou zurna, 100. Tbal ou Tabla, 100.*

Le Hodna

*Repères géographiques, 122. Repères historiques 122.
Composante sociale 122*

Poésie 123.

Poésie malhûn, 123

Répertoires musicaux 123

Le 'Aiyâi, 123. Nûbâ, 124. Al-°Aydi, 124.

Danses traditionnelles et fantasia 125

*La fantasia ou barûd, 125. La danse mixte Sa°dawi, 126.
La danse Ra°yân al-khîl ou Raqsat al-°awda, 126.
La danse çamawi, 127.*

Instruments de musique 127

*Bandir, 107. Flûte gaçba, 127. Ghayta ou zurna, 100.
Mazuad, 107.*

Les Ouled Nayal

**Repères géographiques 129, Repères historiques 129,
Composante sociale 129,**

Poésie 130.

Poésie malhûn, 130.

Répertoires musicaux 130

Le 'Aiyâi, 130. Al-°Aydi, 130.

Danses traditionnelles et fantasia 130

La fantasia ou barûd, 130.

°bîdhli ou dara, 131. La danse mixte sa°dawi, 132.

Raqsat al - fursân, 132.

Instruments de musique 132

Bandir, 107. Flûte gaçba, 122. Ghayta ou zurna, 100.

Les Ksours

Repères géographiques, 134.

Repères historiques 134.

Composante sociale 134

Poésie 135.

Poésie malhûn, 135.

Répertoires musicaux 135

Le chant °ayti ou ngadi, 136. Le smawi, 136. Al- marbû°, 137.

Danses traditionnelles et fanatsia 137

La fantasia ou barûd, 137. Danse °lawi, 138. Danse Assaf ou Çaff, 139.

Danse haydus, 139. Le diwan, 140.

Instruments de musique 141

Bandir, 107. Flûte gaçba, 141. Gallal, 141.

Ghayta ou zurna, 100. Zamar à corne de Msirda, 142.

CHAPITRE 6 / *La Kabylie*

Le Djurdjura

Repères géographiques 145, Repères historiques 145, Langue parlée 145

Organisation sociale 146

Al-°arsh, 147. Aç-çaff, 147. Le cycle naturel de la vie, 147.

Cycles de la vie de l'Homme 148

La naissance, 148. La circoncision, 148. Le mariage, 148. Le décès, 149.

Types de poésies kabyles 149

Thiksidin (la poésie), 149.

Le chant ancien kabyle 150

Chants de fêtes 150

Thibugarin, 150. Rites d'expression, 150. A°arûs, 151.

'Ashûlû ou 'azûzan (la berceuse), 151. Adhakkar, 151.

Asarqas ou ashthadû, 152. Chant de labeur : 'ashuwiq et 'ahiha, 152.

Chants de résistance, 152.

Instruments de musique 153

'Ajuwraq, 153. Bandir, 107. Daff ou thagdhemt, 153.

Ghayta ou ghidha, 100. Tbal, 100.

Trésors humains 154

CHAPITRE 7 / *Le bourrelet côtier et l'Atlas tellien*

L'Est

Aperçu historique de la ville de Constantine 165

Repères Géographiques 166

Poésie contenue dans le chant citoyen constantinois 167

Introduction au répertoire musical constantinois 168

La nûbâ, 169. Le naqlâb, 170. La silsila, 170.

Le répertoire populaire 171

Hawzi, 171. Qadriya, 172. Mahdjûz, 173. °Rûbî, 174.
Le zdjûl, répertoire en déperdition des hashayshiya constantinois, 174.
La hadwa, 176. Tabla 'u zurna, 177. Le répertoire féminin, 177.

Danses traditionnelles 178

Tahwal danse de possession, 178.
Zandali danse de divertissement, 179.

Rituels us et coutumes 180

Le mariage, 180. La nashrâ, rituel thérapeutique de Constantine, 180.
Le °arbûn, rituel thérapeutique d'Annaba, 182.

Instruments de musique et ensembles 183

Introduction, 183.
Composition de l'orchestre dans la ville de Constantine, 184.
Ensemble fqirât, 184. Ensemble banutât, 185.

Instruments de musique 186

Darbuka, 186. Djuwaq, fhal ou flûte de roseau, 186.
Kamandja ou alto, 187. Nagharât, 188. Qânûn, 189.
Târ, 190. °ûd al-°arbi ou Luth maghrébin, 191.
Zunûdj, 191. Zurna, 100.

Trésors Humains 192

Le Centre

**Introduction 205, Repères géographiques 205,
Repères historiques 206 Composante sociale 207**

Structure de quelques textes chantés 208

Muwashshah, 208. Zadjal, 208. Malhûn, 209.

Répertoires musicaux 209

La çan°a d'Alger, 209. Les 'Inqilâb, 210. L'istikhbâr, 210.
La qâdiriya, 210. Le sha°bi, 211.

Répertoire féminin 212

Msâma° et msam°iyât, 212.

Musique instrumentale 213

Le répertoire zurna, 213.

Danses traditionnelles 214

Daynan : chant et musique du passé, 214.
La danse des foulards d'Alger, 214.

Instruments de musique 215

*Darbuka, 186. Kwîtrâ, 215. Qânûn, 189. Rabâb, 215.
Târ, 190. Tbilât, 216. Zunûdj, 191. Zurna ou ghayta, 100.*

Trésors humains 217

L'Ouest

Cadre historique, socio-économique et culturel 224

Structure de quelques textes chantés 224

Muwashshah, 224. Zadjal, 224. Malhûn, 224.

Répertoires musicaux 225

*Introduction, 225. Le hawfi tlemcénien, 225. Le hawzi tlemcénien, 226.
La çan^oa tlemcénienne, 226. Al-Badwi, 227. al-diwan, 228.*

Répertoire Féminin 229

Fqirât et maddahât, 229

Danses traditionnelles 230

Danse °lawi, 138. Danse Assaf ou Çaff, 139.

Instruments de musique 231

*Bandir, 107. Darbuka, 186. Flûte gaçba, 127. Gallal, 141.
Kamandja ou alto, 187. Kwîtrâ, 215. Qânûn, 189.
Rabâb, 215. Târ, 190.*

Glossaire, 232

Bibliographie, 252

Direction de l'équipe scientifique

- Direction du projet : Maya SAIDANI :
- Membre de l'équipe et régions étudiées

1 - Haut Sud ouest :

- Mohamed TEHRICHE pour la Saoura + Barber BOUCHIBA
- Maya SAIDANI pour Tindouf + les écrits de Cécile FUNKE pour Tabelbala

2 - Touat Gourara :

- Maya SAIDANI
- + Ecrits de : Mouloud MAMERI et Rachid BELLIL,

3 - Ahaggar, Tassili N'ajjer :

- Dida BADI et Mohamed MEHANNEK + *Les écrits de : Nadia MECHERI, Pierre Augier et T. Nikiprovetzky

4 - Haut Sud Est :

- Abdallah NOUH pour le Mزاب
- Mohamed MEHANNEK pour Oued Souf
- Slimane BOUMAKEL et Nacer BOURDOUZ pour Ouargla

5 - Hauts Plateaux :

- Maya SAIDANI pour les descriptifs des répertoires musicaux et des danses traditionnelles ;
- Mohamed MEHANNEK pour les descriptifs des répertoires musicaux de Tissimsilt et sa région ;
- Nacer BOURDOUZ pour les aspects historiques et géographiques. + * les écrits de : Abdelhamid BENMOUSSA, Ahmed BEN NAOUM, Bezza MAZOUZI, Brahim BAHLOUL, Sabiha SENOSSI, Salim KHIAT;

6 - Kabylie :

- Dahbia AIT KADI.

7 - Bourrelet côtier et Atlas tellien :

- 1 - Mourad YELLES pour la région Ouest,
+ Les écrits d'Abdelhamid BENMOUSSA, Ahmed BEN NAOUM, Brahim BAHLOUL, Sabah MESOUANE, Salim KHIAT, Sabiha SENOSSI, Salim EL HASSAR.
- 2 - Nacer BOURDOUZ pour le répertoire *daynan*,
Mimi CHALAH pour le répertoire féminin *msâma*°,
Mohamed MEHANNEK pour le répertoire *zurna*.
+ Les écrits de Mahmoud GUETTAT, Faysal BELKELFAT, Rachid BRAHIM DJELLOUL, A. TAHAR, Djillali BOUROKBA, Mehdi ISIKIOUNE.
- 3 - Maya SAIDANI pour la région Est, Nouha SPIGA pour le répertoire *Hadwa*. + *Les écrits de Zineb BENAZOUZ et Mouni DJEKRIKIF.

Pour la relecture Nezha MAMERI, Dalia KERFA et Paul FAIZANT

Pour les aspects historiques et géographiques Paul FAIZANT

Pour la numérisation d'extraits audio : Mohamed MEHANNEK

Pour la traduction arabe-français : Faiza BOURDOUZ

Pour la traduction français-arabe : Souad KACHER

Avant-propos

Il est très difficile de retracer trait pour trait l'histoire du répertoire musical classique ou populaire du Maghreb, à fortiori celui de l'Algérie et pour cause : les documents sont rares. Il est à supposer que c'est le subtil 'mélange' de mélodies orientales, berbères et occidentales qui donnera naissance à cette musique dont le répertoire le plus connu et le plus étudié est nommé communément musique andalouse, arabo-andalouse ou classique maghrébin.

Cependant, les appellations données à ce répertoire citadin, interprété avec les couleurs locales des villes du nord maghrébin, restent sujettes à caution. Les influences diverses que la musique algérienne aurait subies au milieu de ce gigantesque ensemble qu'est l'Afrique et de façon plus réduite le Maghreb, avec ce qu'elle compte de couleurs et nuances à travers le territoire national, dépendent de l'histoire vécue par diverses régions, au gré des tumultes des guerres, des invasions et des déplacements de populations en quête de travail...

L'arrivée successive des tribus arabes après l'avènement de l'islam sera un événement marquant et une partie importante des textes du patrimoine musical est en langue arabe littéraire ou dialectale. La deuxième langue chantée de la musique algérienne est la langue berbère. Les régions concernées sont la Kabylie, les Aurès, le Gourara, le Mزاب, l'Ahaggar, le Tassili N'Ajjer ... Le territoire compte des sites et climats variés, allant des bords de la Méditerranée au nord avec ses plaines fertiles, en passant par des chaînes montagneuses, les Hauts Plateaux, pour s'enfoncer dans la partie la plus rude et la plus diversifiée et ô combien majestueuse qu'est le Sahara algérien. De ce fait, les contraintes imposées par leur rudesse ou leur clémence ne sont pas sans influence sur les chants et les danses pratiqués par ses habitants.

Toutes ces musiques et ces danses traditionnelles nous parviennent aujourd'hui dans des formes plus ou moins originelles parce qu'elles ont accompagné le vécu de la société algérienne dans ses moments collectifs, célébrations de mariage, rites religieux ... même lorsque les populations étaient sous domination coloniale.

Ce projet n'a pas la prétention de présenter une liste exhaustive des répertoires musicaux et les danses traditionnelles du patrimoine algérien, néanmoins, il nous aide graduellement à en dresser l'inventaire. Cette approche du patrimoine algérien nous donne aussi un aperçu succinct de quelques traditions populaires et afin d'en faciliter la lecture, nous avons choisi le système de translittération suivant :

' : ء	d : د	d : ض	k : ك
b : ب	dh : ذ	t : ط	l : ل
t : ت	r : ر	d : ظ	m : م
th : ث	z : ز	° : ع	n : ن
dj : ج	s : س	gh : غ	h : هـ
h : ح	sh : ش	f : ف	w : و
kh : خ	ç : ص	q : ق	y : ي

Voyelles courtes de début de phrase :

'a' : ا et rarement 'e'
'u' : و et
'i' : ي

Voyelles longues :

'â' : آ;
'û' : و et
L'article demeure 'al-'

Les reliefs et les villes à travers trois grands ensembles

La superficie de l'Algérie est de 2 381 741 km² avec 1300 km de côtes le long de la mer Méditerranée de la frontière marocaine à l'Ouest à celle de la Tunisie à l'Est. Ses frontières sahariennes la séparent du Sahara occidental, de la Mauritanie, du Mali, du Niger et de la Libye.

Le nord de l'Algérie est sillonné d'Ouest en Est par un double relief montagneux (cf. p.18) :

- L'Atlas tellien grossièrement parallèle à la mer avec des chaînes telles que la Dahra, l'Ouarsenis, celles de Kabylie (le Djurdjura, les Babors, les Bibans); plus à l'Est l'Edough;

- L'Atlas saharien avec d'Ouest en Est : les Monts Ksour, le Djebel Amour, les Ouled-Nayal, les Monts du Hodna; plus à l'Est, les Aurès qui culminent au Djebel Chélia à 2328 m et les Nememtcha.

Entre les deux Atlas s'étendent les Hauts Plateaux désignés actuellement plus justement de Hautes Plaines. Au sud de ces trois reliefs, s'étend le Sahara qui couvre 78% du territoire algérien. Il présente des espaces où l'on distingue principalement :

- Les Ergs ou vaste ensemble dunaire ;

- Les Regs, ensemble de plaines ou de plateaux caillouteux laissant apparaître des paysages volcaniques tels ceux du Hoggar ou des plateaux gréseux tels ceux du Tassili N'Ajjer.

Dans le cadre de cette étude, nous avons choisi dans un premier temps de diviser le territoire en trois grands ensembles afin de faciliter notre approche quant à la classification des répertoires musicaux et des danses traditionnelles, principalement dans les espaces urbains.

Au Nord :

- Le bourrelet côtier avec comme villes principales : Ghazaouet, Beni Saf, Mostaganem à l'Ouest. Au Centre : Cherchell, Alger et à l'Est : Bejaïa, Jijel, Skikda, Annaba et El-Kala.

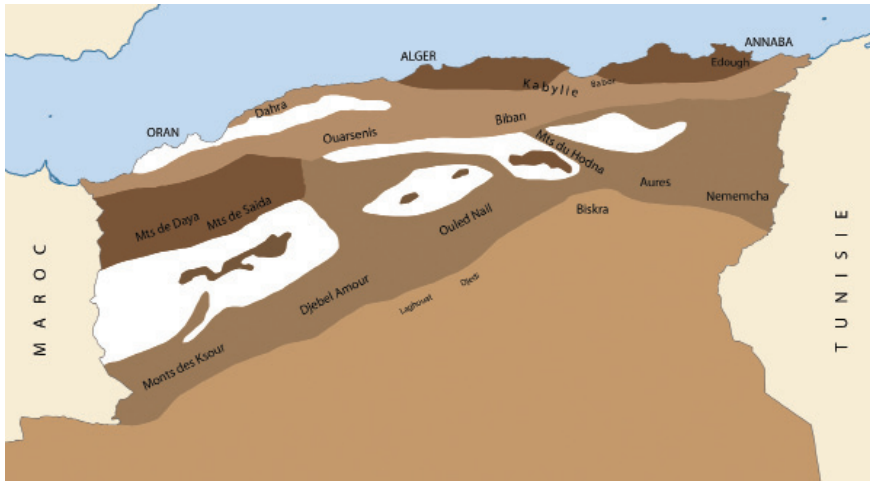
- L'Atlas tellien avec les villes principales à l'Ouest : Nedroma, Tlemcen, Tiaret, Sidi Bel-Abbes, Mascara. Au Centre à partir de Chlef (El Asnam) : Miliana, Blida, Koléa et Médéa. A Est : Sétif, Constantine, El Milia et Guelma.

Au centre :

- Les Hauts Plateaux : Naama, Mecheria, Aïn Sefra, El Bayadh, Djelfa, Bou Saâda, M'sila, Batna, Aïn Bèïda, Khenchela et Tébessa.

Au Sud :

Le Sahara avec d'Ouest en Est les villes septentrionales de : Béchar, Bèni-Abbes, Laghouat, Biskra plus au sud, Tindouf, Timimoune, Adrar, Ghardaïa, Ouargla, Touggourt et El Oued, les villes plus méridionales étant Tamanrasset et Djanet.



Introduction

La diversité des genres et des formes va de pair avec l'étendue territoriale aux sites divers et variés. Ainsi l'Algérien de l'extrême Sud ne vit pas les mêmes contraintes climatiques et culturelles que l'habitant des Hauts Plateaux ni le citoyen des bords de la Méditerranée, pour ne citer que ces cas.

La musique algérienne tant savante que populaire est le plus souvent monodique. Elle n'est ni écrite ni fixée dans des formes rigides et absolues. Cependant, elle est régie par des règles tacites et se transmet de génération en génération à travers la tradition orale. Nul doute qu'elle a subi, au cours de ces transitions, des modifications apportées par ses exécutants successifs selon leurs tempéraments, car elle laisse à celui qui la cultive une grande part d'interprétation personnelle.

La musique populaire rurale chante les légendes, les actes de bravoure, la résistance, l'exil et les événements marquants de la vie sociale et les différentes régions d'Algérie ont donné naissance à des répertoires divers. Les chants mystiques se retrouvent dans tous ces répertoires, et le *madh* reste une appellation commune à travers le territoire et même au-delà. Ces chants mystiques sont pratiqués dans les confréries et dans certaines annexes des mosquées.

À ce jour, aucune étude englobant l'ensemble des chants et des danses du territoire national n'a été publiée. La diversité des genres aux méthodes d'approche diverses relatives aux différentes régions en est une des causes majeures. De plus, il est difficile d'en limiter les contours tant cet ensemble de systèmes musicaux pluriels exige préalablement un long examen du terrain.

L'unique moyen qui nous permettrait d'aborder l'étude de la musique algérienne demeure la recherche. Elle nous aiderait à court terme à élaborer une première classification de nos répertoires musicaux et de nos danses traditionnelles afin d'élaborer une première liste d'inventaire.

Les risques de déperdition et les tentatives passées de préservation

Autrefois, le musicien ou la musicienne devenus référence dans leurs communautés étaient nommés selon les régions *shīkh(a)*, *shaykh la°mal*, *m°alam(a)*, *abshniw / tabshniwt...* Le titre dûment acquis et la reconnaissance par ses pairs péniblement méritée, ils n'avaient pas achevé leur mise à l'épreuve pour autant. Ils étaient à la fois les garants de la tradition et ses gardiens dévoués, la source intarissable et la référence incontestée. Pour acquérir ne serait-ce qu'une bribe de ce savoir, la dévotion du jeune apprenti était le maître mot. De ce fait, la transmission des musiques de l'oralité s'opérait avec le temps. C'est ainsi que le jeune apprenti en contact avec le savoir musical, après de longs mois, voire des années d'écoute, abordera progressivement le chant et/ou le jeu d'instruments ; ses capacités et sa volonté seront déterminants quant à la place qu'il occupera à son tour dans l'orchestre et dans la communauté. Ainsi, par le passé, les critères d'une bonne écoute étaient déterminés par le fait que « la performance des uns est déterminée par la qualité d'écoute des autres, autrement dit par la circulation du savoir entre les uns et les autres. », car « Le mélomane connaît la musique presque autant que celui qui la fait. » A. MERDACI (1991 : 162) .

De toute évidence, ce mode traditionnel de transmission ne satisfaisait déjà pas les conservateurs de la ville d'Alger de la « fin du dix-huitième siècle. Quelques responsables de la communauté musulmane recommandent alors aux maîtres de l'école coranique d'introduire le répertoire dit andalous d'Alger dans les annexes des mosquées, à la condition d'en changer les paroles [...] Cette pratique fut généralisée aux mosquées hanafites de Médéa, de Blida et de Miliana. L'expérience fut tentée aussi par les confréries religieuses. C'est ainsi que dans l'Algérois, cette tentative de sauvegarde a enrichi le patrimoine d'un nouveau genre : le *madh*. » A. et M. E. HACHELAF (2001 : 175).

Cette technique nommée contra facture monodique fut tentée aussi dans d'autres cités. À Constantine, c'est dans la confrérie hançala qu'un grand nombre de pièces furent conservées. Mais la transmission de nos musiques traditionnelles subira d'autres mutations qui ne joueront pas toujours en sa faveur.

La première mutation s'opère pendant la période coloniale : « Les cafés chantants, théâtres et casinos fleurissent à Alger et dans les grandes villes. Les orchestres autochtones sont exhibés à des fins de couleur locale. M. BACHETARZI, ténor de la compagnie musicale *El-Moutribia* (société judéo-musulmane) eut du succès, tant auprès de

la communauté autochtone que coloniale. La compagnie *El-Moutribia* jouera un rôle essentiel dans l'évolution de la musique algérienne. Elle représente un parcours révélateur des changements et aussi des déviations subies par la *çan^oa* ce qui entraîne, entre autres effets :

1 - une modification de l'espace et du rituel régissant le concert traditionnel;

2 - l'introduction d'instruments nouveaux tels : le piano, le banjo, la mandoline,...

3 - l'affaiblissement du marché de fabrication d'instruments traditionnels qui favorise l'acquisition d'instruments importés.
El-Moutribia, notamment à travers la voix de BACHETARZI, associe à l'interprétation de la *çan^oa* d'Alger la technique du *bel canto*, artificielle au regard de la tradition . Ces airs nouveaux figurent depuis au registre de la chanson 'franco-arabe' (Nadia BOUZAR-KASBADJI - 1992 : 87)».

De la ville à sa périphérie puis vers l'Algérie profonde Pour un voyage du nord au sud

Partant du bourrelet côtier, l'on constatera que dans les sociétés citadines, la danse est furtive. Ainsi dans la *nûbâ*, pièce constituée de cinq mouvements chantés (*mçaddar*, *btâyhi*, *dardj*, *inçirâf* et *khlâç*) quelques pas gracieux sont esquissés lors du dernier mouvement : le *khlâç*. Ce répertoire nommé aussi musique classique algérienne ou musique savante est interprété dans le Nord d'Ouest en Est, de la ville de Tlemcen à Constantine en passant par le Centre : Alger. Chaque ville ayant ses satellites : Nedrouma, Oran, Mostaganem pour Tlemcen; Blida, Bejaia, Médéa ... pour Alger et Annaba, Guelma, Skikda ... pour Constantine. Ce qui relie ces centres culturels entre eux, ce sont les textes de la forme *muwashshah* et *azdjâl*, alors que les mélodies et les rythmes restent spécifiques à chaque centre, preuve que ce répertoire commun à tout le Maghreb s'est adapté à la région qui l'a adopté.

Ces villes cultivent aussi des répertoires populaires citadins dont: le *hawzi*, le *°rubi*, le *gharbi* ou *badwi* en plus du répertoire féminin *hawfi*, le répertoire des *maddahât* et des *fqirât* pour Oran et Tlemcen; le *sha°bi*, également le *hawzi* en plus du répertoire *zurna* et du répertoire féminin des *msâma°* et des *msam°iyât* pour Alger et les *zjûl*, le *mahdjûz*, la *qadriya*, le *°rûbî*, ... ainsi que la *hadwa*, de la *tabla 'u zurna*, des *gçab 'u bnâdar* et du répertoire féminin des *fqirât* et des *banutât* pour ne citer que ces exemples à Constantine et à Annaba.

Ces répertoires sont parfois antérieurs au répertoire dit *andarou* ou en sont dérivés.

La plupart des répertoires énumérés relevant du populaire citadin sont prévus pour le divertissement. Les danses sont exécutées individuellement ou à deux, les danseurs se faisant face.

Dès que l'on quitte l'Atlas tellien, où les chants et les danses des campagnes influencent les villes qui se rattachent inlassablement à leur citadinité, on pénètre dans la culture des Hauts Plateaux avec ce qu'elle compte de répertoires et de couleurs.

C'est dans ces régions aux climats capricieux que les danses festives, chorégraphiques ou sans thèmes précis sont les plus denses.

Le Sahara pour sa part offre une autre palette de danses étonnantes par leurs thèmes. Qu'elles soient rituelles, figuratives ou festives, elles représentent par leurs harmonies et les prouesses physiques accomplies une partie du vécu de la communauté et tissent entre ses membres des liens inébranlables.

Les instruments de musique

Le Maghreb compte un nombre important d'instruments de musique; en Algérie, la liste n'est pas des moindres et leur archivage reste un travail de longue haleine. Sur le terrain l'on peut constater les performances accomplies par les musiciens afin d'améliorer le potentiel sonore d'un instrument de musique.

Ces instruments organisés en formations, offrent de nombreuses combinaisons et s'adaptent parfaitement à leur environnement pour offrir à la société qui les abrite une interprétation qui ne peut que la ravir. Du nord au sud, les ensembles changent à la mesure des paysages et des reliefs. Les orchestres propres aux villes usent d'instruments de toutes catégories : à cordes (*rabab*, *kwîtrâ*, *°ûd °arbî*, *°ûd sharqî*, violons ou *kamandja*, banjo, mandoline, mandole...) à vent (*fhal*, *ghayta* et autres instruments à vents occidentaux) et à percussion (*târ*, *darbuka*, *tbilât* ou *nagharât*, *zunûdj*, *bandir*...).

Lorsque les villes subissent l'influence des campagnes avoisinantes, cela se traduit par des orchestres qui exécuteront des airs de *nûbâ* ou autres chants citadins à l'aide d'instruments champêtres dont la *tabla* ou *tbal* (tambour) et la *ghayta/zurna* (hautbois). Ces orchestres nommés : *zarnadjiya* ou *zurna* à Alger, *hadwa* à Constantine, *tabla' u zurna* à Annaba ouvrent souvent les festivités où la danse fait partie des réjouissances et elle est même de rigueur.

Ces formations instrumentales de type *tbal / zurna* ; *bandir / gaçba*, *gallal / gaçba*... donc une association d'instruments à percussion et à vent au nombre variable, sont très présentes dans la musique rurale de l'Ouest, du Centre et de l'Est algérien.

En règle générale, dans les périphéries des villes du Nord, dans l'Atlas tellien et dans les Hauts Plateaux, l'on retrouvera des formations de type : Percussion / *gaçba* ou *ghayta*. Les percussions sont de différentes formes : *gallal* et/ou *bandir* à l'Ouest ; *tbal* ou *daff* (carré) au centre et *tabla* et/ou *bandir* à l'Est.

Les instruments utilisés au Sahara sont pour la plupart à percussion et certains étonnent par leur double fonction. A titre d'exemples : Le *tindé*, instrument à percussion utilisé par les Touareg, sert de mortier et devient pour des circonstances joyeuses un instrument de musique ; tel est le cas aussi pour la *gaç^oa*, utilisé comme plat de couscous se transforme en instrument à percussion lorsqu'on y tend une peau de chameau. En revanche, dans cette partie Sud de l'Algérie, les instruments à corde sont rares et nous pouvons citer le *imzad* dans la culture Touareg, le *gumbri* dans le répertoire *diwan*, le *bangri* dans le répertoire *tagarabt* variante de l'*ahellil*.

Des instruments à vent sont à signaler : le *tazamart* touareg, la *tamja* dans le répertoire '*ahellil*, le *zamâr* du Touat pour l'interprétation notamment du *shalali* ...

Les instruments de musique contribuant à l'interprétation du répertoire traditionnel sont, pour la majorité d'entre eux, de facture locale et les musiciens n'hésitent pas à en modifier la structure et les pièces qui les constituent afin d'obtenir des sonorités qui répondent à leurs attentes ou faute de matière première.

Dans la longue liste constituant les instruments de musique que comprend le territoire national, les musiciens prêtent certains pouvoirs ou une forme de magie à quelques-uns d'entre eux et nous pouvons citer à ce titre le *gumbri* dans le répertoire *diwan* ou le *imzad* et l'*eménéiney* dans la culture touareg. Mais, qu'ils aient un pouvoir reconnu ou qu'ils soient simplement accrochés au mur d'un quelconque musicien, l'on ne peut les soustraire à nos cérémonies rituelles ou simplement festives. La frappe d'une main sur une peau ou le truchement des doigts sur des cordes souvent en boyau exige de la communauté de nombreux savoir-faire aujourd'hui en perdition. Le jeu d'un flûtiste soufflant dans un morceau de roseau soigneusement choisi pour être confectionné en instrument enchanteur réclame autant de maîtrise de la part de l'instrumentiste que de celle du facteur.

Ces savoirs ancestraux conjugués sont à eux seuls un large patrimoine à préserver, que dire des répertoires mis au point par plusieurs générations de prodiges ?

Présentation du travail

Nos différentes enquêtes de terrain nous ont amené à élaborer diverses stratégies lors de la collecte d'informations. La première fut de répertorier les répertoires musicaux et les danses traditionnelles à travers le découpage administratif : démarche avortée car ce découpage ne tient pas compte des « affinités culturelles » que se partagent deux régions séparées par des frontières officielles. La deuxième tentative fut d'effectuer un balayage du nord au sud du pays : cette démarche, inefficace également, nous a tout de même permis d'effectuer une première classification à travers le territoire national.

Lorsque nous avons été amenée à proposer en 2010 pour l'année de *Tlemcen Capitale de la culture islamique*, un projet de documentaires autour du patrimoine immatériel incluant les répertoires musicaux, les danses traditionnelles, la poésie et même à prendre en compte quelques rituels et parfois à la hâte des savoir-faire tels que : l'art culinaire, le montage des tentes, le tissage, le choix d'un découpage en sept 'zones' s'est imposé à nous comme une évidence pour avoir aussi pendant l'été 2009 lors du 'festival Panafricain' parcouru de nombreuses régions avec une équipe de tournage et recensé à la hâte de nombreux répertoires musicaux et danses traditionnelles.

Les documentaires proposés se devaient d'être didactiques tout en donnant un maximum d'informations sur le patrimoine.

Les membres de l'équipe sont pour la plupart auteurs de ces documentaires, exception faite d'Ali SAYAD et de Saïd MARICHE :

- Mohamed TEHRICHI pour la **Saoura**;
- Moi-même pour le **Touat Gourara**, les **Hauts Plateaux** et **l'évolution de l'orchestre traditionnel du répertoire dit andalou**;
- Dida BADI pour l'**Ahaggar** et le **Tassili N'Ajjer**;
- Abdallah NOUH pour le **Mzab**;
- Ali SAYAD pour la **Kabylie**;
- Mourad YELLES pour le répertoire féminin **hawfi de Tlemcen**;
- Nasr-eddine BAGHDADI pour le répertoire **hawzi de Tlemcen** et
- Saïd MARICHE pour le rite carnavalesque **Ayrad de Tlemcen** et **Azrâr : chants de femmes du patrimoine algérien**.

Ces sept ‘zones’ organisées en ‘parterres culturels’ ont en commun nombre d’affinités dans leurs diverses pratiques culturelles. Il est à noter que l’inclusion parmi un ensemble géographique d’une région appartenant à une tout autre reste possible et c’est le cas de Tissimsilt assimilée aux Hauts Plateaux. Ce choix est volontaire. Bien que faisant partie de l’Atlas tellien, cette ville se caractérise par des pratiques culturelles se rapprochant plus de celles observées dans les Hauts Plateaux. Cet exemple n’est pas isolé car dans nombre de régions, les frontières culturelles restent insaisissables, donc difficiles à définir, tant les zones de clivage sont nombreuses. Le cas de Naama est intéressant car à seulement vingt kilomètres de Mecheria, assimilée aux Hauts Plateaux, cette région abritée par les Monts Ksour, aux portes du désert, entretient autant d’échanges avec la culture des Hauts Plateaux qu’avec celle de la Saoura dans le sud-ouest algérien.

Ce découpage répond dans l’immédiat à nos attentes et nous apporte des solutions intéressantes quant à l’inventaire des répertoires musicaux, des danses traditionnelles et des instruments de musique. Il nous permettra dans l’avenir de préparer d’autres découpages au sein des ensembles que nous énumérerons.

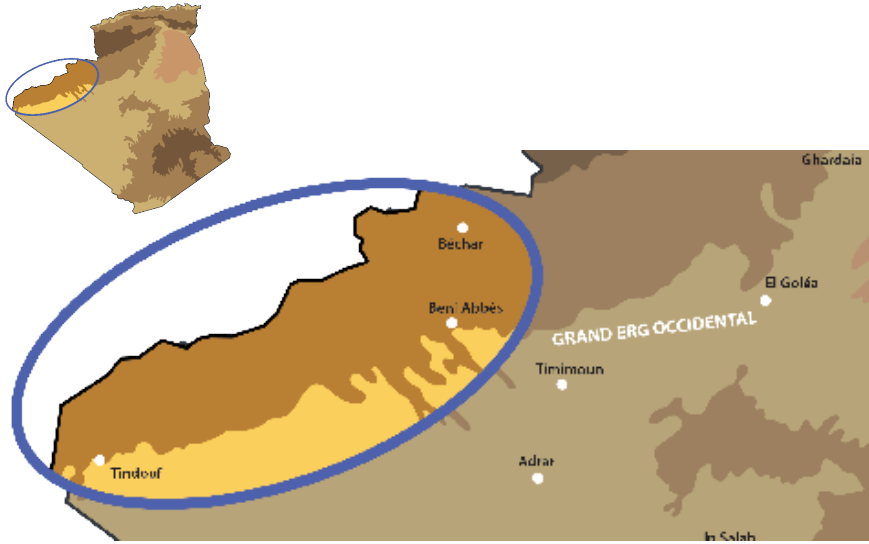
Dans ce projet, nous présentons pour chaque sujet un descriptif en langues arabe et française, un ou plusieurs extraits audio ou vidéo et une interview de chercheurs ou d’une personne ressource. Faute de vidéo ou d’informations de terrain crédibles, nous n’avons pu satisfaire dans tous les cas à cette exigence.

Nos sources sonores et vidéos sont puisées dans les documentaires, leurs rushs déjà cités et autres documents du patrimoine du ministère de la Culture, de la télévision et de la radio algériennes. Qu’il nous soit permis ici de les remercier. Nos plus vifs remerciements vont aussi à Mme Zahia BENCHIKH-EL-HOCINE et au ministère de la Culture pour avoir cru en ce projet démesuré et pour toute l’aide apportée.

Nous avons choisi donc, partant du Sud Ouest, de parcourir le territoire national dans le sens contraire des aiguilles d’une montre combinant ainsi sept grandes ‘zones’ :

- 1 - Le Sud Ouest : Saoura, Tabelbala et Tindouf ;
- 2 - Le Centre : Touat et Gourara ;
- 3 - L’Ahaggar et le Tassili N’Ajjer ;
- 4 - Le Haut Sud Est (Mzab, Ouargla et Oued Souf) ;
- 5 - Les Hauts Plateaux (Les Aurès, le Hodna, les Ouled-Nayal, et les Ksour.
- 6 - La Kabylie : le Djurdjura
- 7- Le bourrelet côtier et l’Atlas Tellien (Est, Centre et Ouest).

1 - Le Sud Ouest : Saoura, Tabelbala, Tindouf



Le Sud Ouest compte divers répertoires musicaux et des danses traditionnelles aux thèmes multiples présentés en trois régions distinctes :

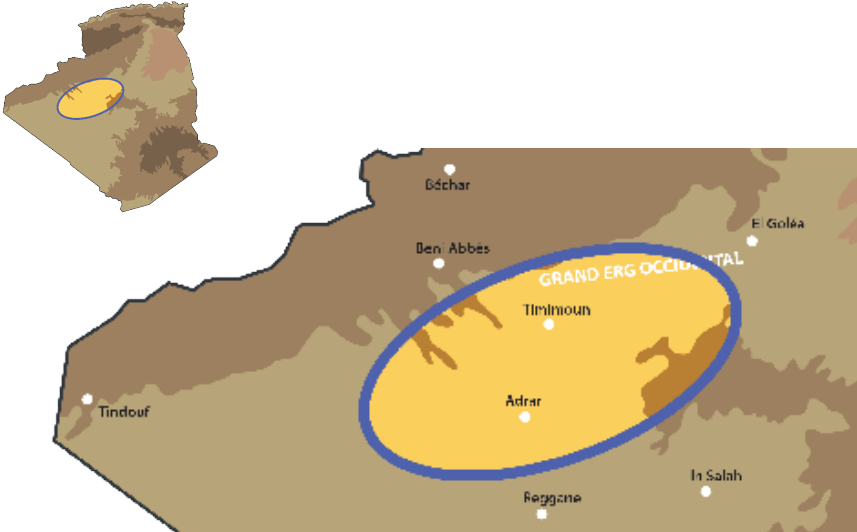
1 - La Saoura où les chants mystiques se mêlent aux profanes et offrent un assortiment de répertoires musicaux et de danses aux thèmes variés.

Le répertoire le plus connu est le *diwan* nommé aussi *gnâwî* que se partagent de nombreuses régions d'Algérie, du Maghreb et d'Afrique ; le *rasm* ou *rasma*, en plus du corpus féminin des *zafanât*, celui des *labas la°ris*, d'*al-farda* autrefois nommé *°âma*. Quant aux danses, elles sont des plus variées, citons le haydus (nommé ahaydus au Maroc), le *hubi* et sa variante le *mâyâ*, une forme de *barûd* ... ;

2 - Tabelbala partageant avec la Saoura quelques répertoires musicaux dont le *rasm* ; quant aux danses, elles semblent, selon les sources écrites, spécifiques à cette contrée : *ti Takeda* et *Allah Allah yâanina* et

3 - Tindouf à l'extrême Sud Ouest abritant de nombreux chants et danses émanant de pratiques culturelles variées.

2 - Le Centre : Touat et Gourara



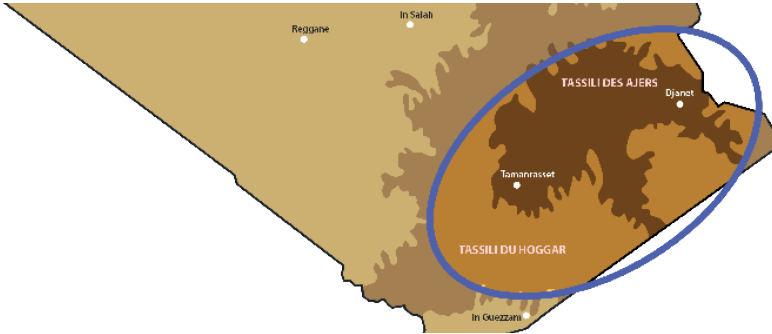
Dans le **Touat** et le **Gourara**, les pratiques culturelles des deux pôles choisis (Timimoune et Adrar) sont en apparence similaires. Cependant, les spécificités dans l'interprétation des danses et autres manifestations artistiques parfois portant la même appellation sont très marquées.

A Timimoune et sa région, le répertoire le plus connu est le *'ahellil* classé au patrimoine universel par l'Unesco en 2005, tandis qu'à Adrar, les musiciens cultivent un répertoire chanté moins connu mais tout aussi fabuleux : le *shalali*.

Les deux régions comptent un nombre impressionnant de danses :

- D'origine subsaharienne dont la *durani* nommé aussi *swindî* et le *qarqabu* ou *'ijamjan* ;
- Relevant de rites agraires : la *twiza* ;
- Guerrières : *çârâ* (entraînement au combat ou à la chasse);
- *barûd* (échange de tir),
- *barzana* (victoire) ;
- Rattachée aux ordres confrériques : la *hadra* ;
- Festives : la *rukbiya* et le *thudîs* ou *mhârziyâ* ...

3 - L'Ahaggar et le Tassili N'Ajjer

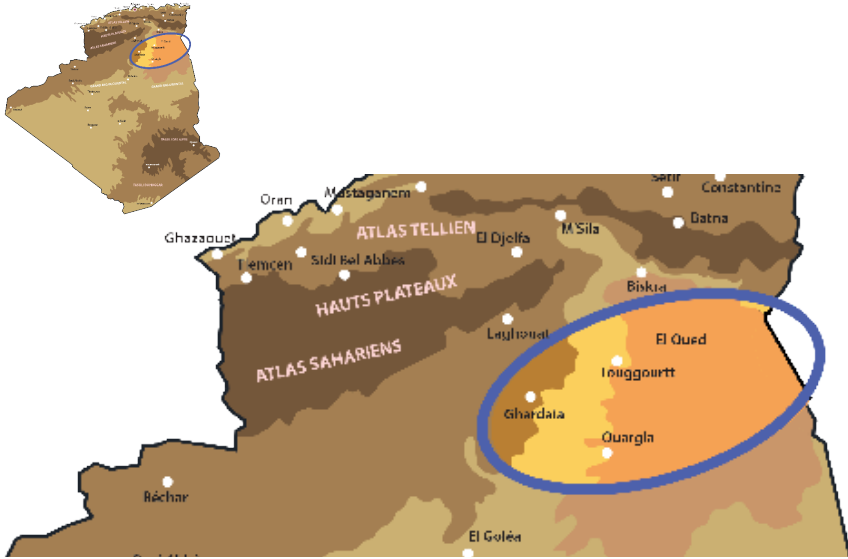


Dans la culture touareg, les répertoires musicaux portent souvent la même appellation que les instruments dont ils font usage. Ainsi, les répertoires les plus importants sont : *'imzad* (vièle à une corde) et *tindé* (tambour sur mortier), en plus du répertoire *tazamart* (flûte oblique) où l'interprète reprend les airs d'*'imzad*. Tout récemment la musique moderne touareg s'est enrichie d'un nouveau genre : guitare. Quant au répertoire vocal *aliwân*, interprété par les femmes, il accompagne la mariée pendant toute la cérémonie.

Les danses interprétées sont d'origines diverses :

- Introduites par les anciens esclaves : *tazangharaht*, *tahigalt* (nommée *tahemmat* dans le Tassili N'Ajjer) ;
- Introduites par les cultivateurs du Touat et du Gourara : *çârâ*, *barzana*, *barûd* ou
- Créées par les associations dans les années 1970 : *takuba*, *'allagh*, ...

4 - Le haut Sud Est :



Dans les cités du haut Sud Est, de nombreuses cultures se côtoient et chaque région cultive des différences très marquées. Ces chants et danses traditionnelles se présentent en trois régions distinctes :

1- Le Mزاب où les répertoires musicaux connus sont le plus souvent mystiques auxquels il convient de rajouter : les chants de travail, le plus usité étant le *°aydi* issu des Hauts Plateaux; ceux accompagnant les rites agraires dont le chant de fécondation du palmier ... Les danses répertoriées sont réservées aux hommes et les plus connues sont la *taghiyart* et la *hammaha*;

2 - Oued Souf, abrite pour sa part un répertoire varié :

- *mahfal an-nsa*, répertoire animé par un orchestre féminin occasionnel. Il célèbre diverses cérémonies dont celle du mariage;
- *nûbâ*, forme instrumentale en quatre mouvements ;
- *rabakhi*, réservé aux hommes, il est accompagné de la *ghayta*;
- *rahbi*, genre vocal privilégiant le texte poétique;
- *radâsî*, chant effectué en position assise et accompagné d'instruments anciens à percussion ...

Quant aux danses, les femmes interprètent le *nakh*, danse rituelle assise des cheveux, elle a pour but le rassemblement des futures brus. Les hommes, en cercle, interprètent une danse festive : le *zgâryi* équivalente au *çamawi* du Hodna et

3 - Ouargla pour sa part, cultive de nombreuses danses mais nous n'avons eu accès qu'à quelques unes d'entre elles : *qarqabu* lié au *diwan* donc aux rites de possession et *takuka* ou *tikuka* dont la thématique est comparable à celle du *nakh* de Oued Souf.

5 - Les Hauts Plateaux :



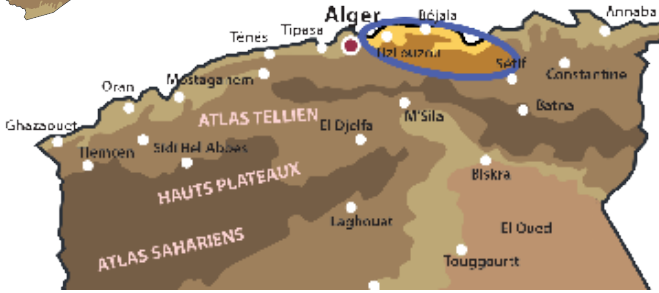
Le patrimoine des répertoires musicaux et des danses traditionnelles des Hauts Plateaux se divise en quatre régions que l'on pourrait étendre à cinq, essentiellement représentées par les monts et les montagnes qui les abritent sont :

- 1-Les Monts Ksour, le Djebel Amour que nous ne citons pas dans nos travaux, liés à la culture ksouri et les villes correspondant à nos investigations sont Naama, Mecheria, Ain Safra;
- 2-Les Monts Ouled Nayal liés à la culture de la tribu des Ouled Nayal pour les villes de Djelfa et de Msaad;
- 3-Les Monts du Hodna liés à la culture du même nom et à la ville de Msila et
- 4-Les Montagnes des Aurès liées à la culture *shawi* et à la ville de Khenchela et à la région d'Aris.

Ce qui relie ces cultures entre elles ce sont l'usage d'instruments à percussion pour accompagner la *ghayta* (hautbois) ou la *gaçba* (flûte oblique en roseau). La *gaçba* sert à interpréter des improvisations souvent accompagnées de chants ou de déclamation de poésie nommés *malhûn* à l'Ouest, *'aiyâi* chez les Ouled Nayal et dans le Hodna et *çrawi* dans les Aurès.

Ces régions connaissent un nombre considérable de danses chorégraphiques ou sans thème précis où l'art équestre est à l'honneur.

6 - La Kabylie :



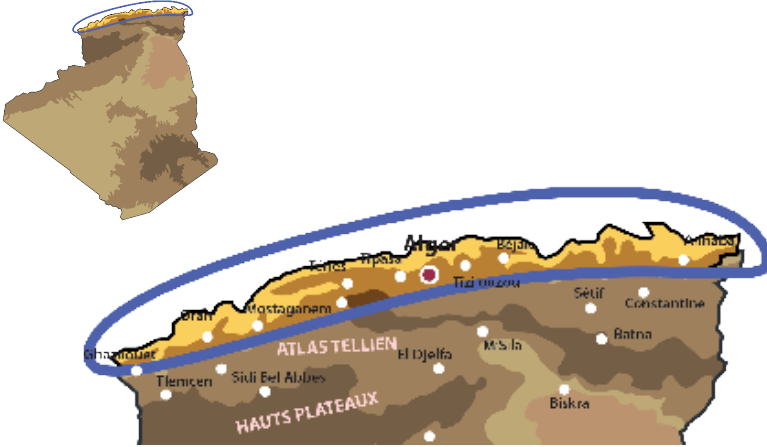
Si la superficie de la région concernée : (le Djurdjura, est moins étendue que les six autres), les chants interprétés, entre corpus profane (*'ashuwiq*, *'ahiha*, *thibugharin* ...) et mystique (*'adhakkar*) en plus des berceuses (*ashthadû* ou *'asarqas*), des chants d'exil ..., offrent une palette impressionnante de mélodies et de rythmes.

L'on recense également des répertoires exclusivement instrumentaux dont le *tbal* équivaut à la *zurna* ou *zarnadjiya* d'Alger et les chants festifs nommés *'urar*.

Ces répertoires musicaux relèvent le plus souvent de rituels ou accompagnent des rites de passage, ils sont aussi prévus pour les différents travaux agraires.

Quant aux danses traditionnelles, hormis celles qu'exécutent les hommes et les femmes lors des cérémonies festives, il ne reste aucune trace des danses chorégraphiques ou individuelles pourtant encore vivace dans la mémoire collective des anciens mimant autrefois les pas de la jument, le dandinement de l'épervier, les gestes effectués lors des travaux agraires ...

7 - Le bourrelet côtier et l'Atlas tellien



Dans le Nord, la musique dite andalouse a bénéficié de quelques privilèges tant dans la recherche musicologique que dans son enseignement et sa diffusion. Chaque centre (Tlemcen, Alger et Constantine) l'a adaptée à ses couleurs locales, la pièce maîtresse étant la *nûbâ* en plus du *naqlâb* et autres répertoires dérivés. Ces villes ont su créer et préserver nombre de répertoires populaires dont : le *hawzi*, le répertoire féminin *hawfi* ... pour Tlemcen; le *sha°bi* et le répertoire féminin des *msâma°* pour Alger et le *zđjal*, le *mahdjûz*, le répertoire féminin des *fqirât*... pour Constantine. Elles recèlent également des trésors en matière de répertoires mystiques qui méritent une attention particulière et nombre d'entre eux ont enrichi les répertoires profanes.

Le Nord connaît quelques danses dont le *°lâwî* à l'extrême Ouest, le *daynan* à Cherchell, quant aux danses individuelles et festives, elles sont diverses : danse des foulards, *haddi*, *zandali*...

Maya SAIDANI



LE SUD OUEST





La Saoura



La Saoura

Le sud-ouest, porte ouverte sur le nord algérien et prolongement naturel du Sahara, a favorisé dans la Saoura une interaction entre plusieurs cultures. De ce fait, les brassages entre divers pèlerins subsahariens, orientaux ou maghrébins ont contribué, à long terme et de façon fondamentale à la fixation et à la maturation des sciences, et cela par l'apport incontournable d'un nombre d'hommes de savoir qui a largement contribué à l'enrichissement de la culture de la région.

Mohamed TEHRICHI

Repères géographiques

La région de la Saoura se caractérise par des sites naturels clairement définis sur le piedmont sud de la chaîne de l'Atlas au nord, le plateau de la *dar°a* à l'ouest et sur l'*îgîdî* et l'*erg shash* au sud. La surface plane de cette région s'étend sur 780 000 km². Les collines bordant ce site culminent à une hauteur avoisinant les 400 mètres d'altitude; rocailleuses, elles ne semblent pas avoir subi d'érosion, contrairement aux chaînes montagneuses situées de part et d'autre de l'oued Saoura dont la chaîne du *djebel Béchar* qui culmine à 1206 m d'altitude, les monts *l'Ougarta* à 902 m et la *hamada dar°* à 990 mètres. Cette dernière constituée de roches calcaires rejoint la colline de Tindouf, le *djebel Grûz* (1835m) et le *djebel Antar* (1953m) au nord de Béchar.

Mohamed TEHRICHI

Composante sociale

Le terme Saoura serait une déformation de «*asauar*»: bracelets car les habitants de cette région en maîtrisaient la fabrication. La Saoura abrite d'importants sites préhistoriques et une mine contenant entre autres gisements, des roches pétrifiées dans la localité de Béni Abbès. L'abondance de sites rupestres dans la région atteste, selon Henri Loth, de la présence humaine depuis le néolithique moyen. L'Oued Saoura est le plus long fleuve de la région; l'abondance de l'eau, cette ressource vitale, a été à l'origine de la création de tous les villages situés sur ses deux rives. Les populations nomades et

sédentaires représentent la composante humaine la plus importante de ces villages. Agriculteurs grâce à l'abondance de l'eau, ils vivent dans les ksour qu'ils ont construits au fil des siècles au sein de remparts fortifiés. Le travail de la terre a favorisé la croissance économique de ces localités et développé d'importants marchés et centres d'approvisionnement et d'échange, lors des transits caravaniers.

Mohamed TEHRICHI

Poésie

* La poésie *rasma*

La poésie populaire déclamée dans le sud-ouest algérien, et plus précisément dans la région de Béchar se compose de deux parties distinctes : *Rasma* et *Dahkil*. *Rasma* signifie chant, demeures anciennes, vestiges. Il s'apparente au *muwashshah* par les principales composantes sur lesquelles il s'appuie dont : *tayr*, *durdjân*, *tayr m°â dradj*, *bûdjnâh*, *al-matbû°*, *al-mardûd*, *bûnuqtâ al-°âytî*, *al-tahûfi*.. *Dahkil* signifie précipitation, hâte. Son rythme correspond au mètre *radjz* (*bahr ar-radjz*) en raison de l'aisance de sa versification. Il est souvent accompagné d'instruments à percussion de type *tbûl*. Il se compose de deux hémistiches : «*harsa*» et «*lazma*». La séquence suivante est *al-harshan*, poème dont le nombre de vers reste indéfini, pouvant dépasser la centaine.

Barka BOUCHIBA

Repertoires musicaux

* *ad-diwan*

Les *gnawa* sont pour une partie d'entre eux, des descendants d'anciens esclaves issus de populations d'origine sahélo-saharienne (Soudan, Ghana...). Ce terme identifie spécifiquement ces populations du Maroc et du sud-ouest algérien. Ils furent amenés par les anciennes dynasties qui ont œuvré à l'économie du Maroc, tel que l'empire Almohade, pour les bâtis des palais et le renforcement des armées. Le répertoire des *gnawa* d'Algérie s'appelle aussi *diwan* à Bechar dans le sud-ouest algérien. Ce même rituel *gnawa* est nommé *Stambali* en Tunisie et en Lybie ; il porte le nom de *zar* en Égypte; ...

Par bien des aspects, ces rituels se ressemblent attestant ainsi d'une origine commune et divergent sur d'autres points du fait des parcours spécifiques que ces populations rencontreront dans les sociétés d'accueil au cours des siècles.

Le *diwan* se réclame de *Bilal* premier esclave noir libéré par Mohamed (que le salut soit sur lui) qui deviendra le premier muezzin de l'Islam. La constitution en confréries des *gnawa* à travers l'Algérie et le Maroc s'articule autour du maître musicien (le *m°alam*) et des instrumentistes. Ils pratiquent ensemble un rite de possession synchrétique «*diwan*», où se mêlent à la fois des apports africains et arabo-berbères et pendant lequel des adeptes s'adonnent à la transe à des fins thérapeutiques.

* *al-farda*

Al-Farda signifie chaussure. Autrefois, l'orchestre connu aujourd'hui sous ce même nom «*farda*» se nommait *°âmâ* pouvant se traduire par rassemblement. La chaussure servait alors à frapper le tambour afin de donner plus d'impact au rythme interprété. La *°âmâ* était constitué d'hommes d'âge mûr souvent adeptes de la *zawiya ziyaniya* des *knadsa* et les chants interprétés étaient exclusivement mystiques. Lorsque tard dans la soirée le champ était réservé aux jeunes, ils interprétaient des chants qui convenaient à leurs attentes et mêlaient aux textes mystiques des poésies profanes.

Al-Farda aujourd'hui est une formation très prisée dans la région de Béchar et donne des concerts dans de nombreux pays étrangers. Lors de représentations officielles, l'orchestre se produit en formant un demi-cercle ; les instruments à percussion sur la droite, les instruments à corde au centre et à gauche.

Dans la majeure partie du temps, le chanteur présente d'abord un prélude non mesuré, enchaîne avec une supplique (إغاثة), puis des louanges au Prophète (qsssl), et termine la représentation par des chants lyriques.

* Les *zafanât* des *kenadsa*

Ce sont des orchestres féminins de la ville de *Kenadsa*.

Ces musiciennes dont les thèmes chantés sont le plus souvent mystiques, usent d'instruments à percussion dont l'*aqallal*, les *qarqabu* sortes de crotale, les *tbal*, ...

Danses traditionnelles

* La danse *hubi*

Le terme «*hubi*» est lié à une danse populaire connue de la région de la Saoura. Elle est spécifique à la tribu de *dwi mnî*^o, dans la localité des *°bâdhlâ* autrefois nommée *Ghîr*, au sud de Béchar. Elle se pratique lors des mariages et autres festivités. Cette danse est destinée à former les futurs couples à marier. Les hommes et les femmes y participent avec, chacun, un rôle à jouer. Les hommes se rassemblent et forment un demi-cercle en scandant des phrases qu'ils accompagnent de claquements des mains et de pieds. Le spectacle commence par la *rasma*, s'ensuit une séquence constituant le début de la présentation et l'entrée de la danseuse dans le demi-cercle, le rythme de la danse s'intensifie crescendo jusqu'à ce que les danseurs et le public atteignent un certain degré d'extase.

Le terme *hubi* se répète tout au long de cette danse dont les origines restent inconnues. Il peut signifier : «*approche-toi, danse, joue ...*». Comme il peut dériver d'une autre expression émanant d'une légende ancrée dans la mémoire collective et qui signifie «*celui qui occupe mes pensées*» ou «*celui dont je suis épris* », car souvent dans le langage populaire on a recours au pronom masculin pour désigner la bien-aimée par souci de préserver le secret de la relation ou par pudeur.

Barka BOUCHIBA

* La danse *mâyâ*

La danse *mâyâ* est interprétée dans la localité d'Oued Saoura par la tribu des *ghnânma*. Exécutée par un groupe de chanteurs et de percussionnistes, munis de tambour sur poterie : *aqallal* et sur cadre : le *bandir*, ces chants traditionnels reposent sur une poésie locale dans laquelle se mêlent des thèmes mystiques et profanes.

La danse *mâyâ* se pratique en rang serré dans les places publiques lors des diverses cérémonies. Elle se décline sous la forme d'une joute verbale agréable entre groupe masculin et groupe féminin, avec une mélodie et une harmonie particulières. Elle est aussi bien exécutée par les hommes seuls que par les femmes seules, mais il arrive aussi que les deux s'y rejoignent.

Mohamed TEHRICHI

* La danse *haydus*

Le *haydus* interprété par les *berbères shlûh* des *qsur ash-shamâl* au nord de Béchar est une danse à caractère collectif. Elle associe tout à la fois le chant, la poésie et la danse. Généralement, les costumes sont uniformes lors des représentations officielles. Les hommes sont souvent vêtus de djellabas et de pantalons blancs et d'une paire de babouches. Les femmes, portent un costume purement traditionnel. Un seul accessoire accompagne les danseurs du *haydus*, c'est le tambour sur cadre «le *bandir*». Les danseurs se mettent sur deux rangs se faisant face, hommes seuls, femmes seules ou hommes et femmes alternés, étroitement serrés, épaule contre épaule, ils forment un bloc. La danse est rythmée par les *bandir* et par des battements des mains. Les mouvements sont collectifs, un piétinement, un tremblement qui se propage, entrecoupé d'ondulations larges.

Les danseurs témoignent d'un sens du rythme remarquable. Ils effectuent pratiquement le même geste en même temps. Le chant accompagnant la danse *haydus* repose sur des poèmes d'une extrême concision, en général, deux vers se répondent. Le premier est déclamé par le meneur de la danse, puis repris par les danseurs qui le chantent longuement. Le poème est souvent improvisé et le *haydus* peut être l'occasion de joutes poétiques.

* Le *barûd* de Béni Abbès

Le *barûd*, représentation pendant laquelle sont esquissés des pas de danse, soutenus par des chants, se tient lors des festivités du *mawlid*, commémoration de la naissance du Prophète Mohamed (que le salut soit sur lui). Les participants se rassemblent et forment un cercle. Ils commencent leur spectacle en scandant des paroles sacrées au rythme des instruments à percussion et des tapements de mains. Les participants munis de fusils bourrés de poudre exécutent des pas de danse sur une chorégraphie déterminée en scandant ces mêmes paroles sacrées avec plus de ferveur. L'ambiance gagne en intensité lorsque des chants louent le Prophète (qsssl). Le spectacle se termine en apothéose par une salve unique. Toute la population, y compris les enfants nés dans l'année sont conviés à assister à cette cérémonie.

Mohamed TEHRICHI

Rites - Rituels

* Le rite carnavalesque : *'ishu*

'Ishu, rite carnavalesque, était le nom d'un juif habitant autrefois la région de la Saoura. Ce carnaval est célébré le jour de *°ashura*, dixième jour de l'année hégirienne. Les participants déguisés en animaux (lion, cheval, singe, chien et chameau) sont accompagnés de musiciens jouant un répertoire spécifique à ce rite. Les participants et les musiciens font la tournée de la petite ville de Kenadsa précédés par des hommes dont le rôle sera d'assurer leur sécurité et de leur ouvrir la voie. Ce carnaval est un message adressé à la communauté juive, détenant autrefois la plupart des commerces. La communauté musulmane déclame ainsi lors de la parade : qu'en application de la foi du prophète Mohamed (que le salut soit sur lui), ils se considéraient plus digne de la *°ashura* que les juifs qui en ont été les créateurs.

Mohamed TEHRICHI

Instruments de musique

* *'Aqallal*

Il s'agit du tambour à une peau sur vase en terre cuite de forme tubulaire importé du Touat et répandu dans toute l'Afrique du Nord sous le nom le plus courant *qallâl* ou *gallâl*. Cet instrument est d'usage relativement récent en Ahaggar où il n'est joué que par la classe d'âge des jeunes filles pour accompagner un genre chanté et dansé.

Nadia MECHERI SAADA, 1986 : 102

* *Gumbri*

Le *gumbri* est un instrument vraisemblablement d'origine soudanaise. Plus généralement dans le Maghreb et en Algérie, il est spécifique à la population oasienne qui l'utilise durant les cérémonies rituelles nommées selon les régions : *diwan*, *dardba*, *tikurayin*, ... pour accompagner les chants soutenus par les rythmes des *tbal* (tambour) et des *qarqabu* (sortes de crotales). Il est formé par une caisse de résonance rectangulaire creusée dans une seule pièce de bois

et recouverte d'une peau de dromadaire ou de taureau. De la ramme des luths, il possède trois cordes tendues par des lanières de cuir attachées au manche rond ne comportant que deux chevilles. L'instrument est décoré de clous en cuivre, d'amulettes, de coquillages, ... et la peau est ornée de dessins au henné.

* *Gnibri*

Le *bangri* ou *gnibri* instrument à corde utilisé dans le Gourara pour l'interprétation du *tagarabt* variante du *'ahellil*, trouve son équivalent dans d'autres régions du Maghreb dont le *gambar* ou *gnibri* utilisé dans le répertoire *sha°bi* à Alger. Instrument archaïque, il est constitué d'une carapace de tortue qui en fait le corps sonore et d'un long manche rond comprenant des chevilles en bois servant à tendre les cordes reposant sur un petit chevalet.

A défaut de carapace de tortue, on emploie une demi-calabasse ou un tronc de bois creusé recouvert d'une peau de chèvre percé de quelques trous.

Brahim BAHLOUL, 2004 : 15

* *Qarqabu*

«Les *qarqabu* sont des cliquettes de fer (...) en forme de 'double cymbale', dont chaque exécutant utilise deux paires (une dans chaque main). Ils sont répandus dans tout le Sahara où ils sont employés exclusivement par les noirs d'origine soudanaise, descendants d'esclaves affranchis. »

Pierre AUGIER, 1975 : 176 - 177



Tabelbala



Langue parlée

* Tabelbala :

« Un dialecte, unique à Tabelbala, le *kora n'die*, (littéralement parlé de Kora, ancien ksar de *Zaouia*) est à l'image de cette mixité. Usité par tout Belbali dans les relations de parenté et de voisinage, même si l'arabe est parlé par tous, il comporte un vocabulaire en majorité *songhai* (langue pratiquée par plusieurs peuples d'Afrique Noire), riche de formes berbères et de racines arabes. L'entité belbali est composite. Elle semble présenter un caractère fortement perméable, dont la langue *Kora n'die*, en serait l'exemple. »

Cécile FUNKE, 2008 : 165

Répertoires musicaux

* Les chants de travail

Les chants de travail : ils soutiennent tous les travaux ayant trait au système d'irrigation, encourageant ainsi les hommes durant ces durs labeurs. Les chants diffèrent selon le type de tâches à effectuer. De forme antiphonale, ils sont rythmés par la frappe des pieds ou des outils sur le sol. Ces chants, consistant en des formules religieuses adressées à Dieu et à son Prophète, avaient sans doute valeur propitiatoire. Certains sont par ailleurs chantés dans un autre contexte, religieux, celui des *ziyara*.

Cécile FUNKE, 2008 : 166

* Le répertoire *Rasma*

Le répertoire *Rasma* regroupe des hommes de tout âge, comme la danse *Ti kedda*. Il est exécuté lors des grandes fêtes familiales et pour se divertir. Ponctués par la timbale *hadbir*, les chants sont exécutés sur le mode antiphonal, après une longue introduction chantée, *lalayu*, qui débute par l'intervention de trois ou quatre hommes jusqu'à l'entrée de tous les protagonistes. La phrase musicale se développe sur un texte chanté en arabe, assez long au regard des autres chants pratiqués. La phrase mélodique n'est pas partagée entre les deux chœurs, mais exécutée dans son intégralité par chacun. Ici, on n'hésite pas à chanter l'amour des femmes, ce qui est plutôt rare. Ce répertoire est très souvent suivi de *Ti Kedda*, version masculine.

Cécile FUNKE, 2008 : 168

* La musique de célibataire

La musique de célibataire comprend plusieurs formes musicales. En dehors des fêtes, les célibataires se réunissent chaque soir dans une maison à l'écart du village, qui leur est réservée. Ils exécutent alors au rythme de la timbale *hadbir*, et selon leur humeur, *Rasma*, *Ti Kedda* des hommes, mais aussi une musique instrumentale, qu'ils sont seuls à pratiquer et dont ils ont emprunté le répertoire aux nomades *sh°amba*. Celle-ci consiste en des solos de flûte appelés *ayay*, mais aussi des *Marjuh*, chants divers et variés dont ils reprennent les mélodies. Ces derniers peuvent être rythmés par la timbale *hadbir*, et par les battements de mains de l'assemblée, et permettre ainsi à certains de se livrer à la danse, et faire *Alawi*. Cette classe d'âge a des prérogatives particulières au sein des pratiques musicales et plus largement au sein de la société *belbali*. Elle est responsable de la fabrication de la timbale *hadbir*, de sa garde et en a l'utilisation exclusive. De même, le cheikh, responsable du chant et de la danse dans l'exécution de *Ti Kedda* et *Allah yâanina*, est choisi parmi cette classe d'âge et selon son consensus.

Cécile FUNKE, 2008 : 167

* La *hadra*

La *hadra*, est l'apanage d'une classe d'âge (les anciens) et d'un statut particulier (adeptes d'une confrérie religieuse). Leur contenu est exclusivement religieux. Leurs circonstances d'exécution sont les fêtes religieuses, le décès d'un adepte et la réunion des adeptes tous les vendredis. Les chants d'hommes n'ont pas d'accompagnement instrumental. Ceux des femmes par contre sont soutenus par les battements de mains de l'assemblée, et si certaines femmes se livrent à la danse de possession, *zabdat*, on sortira le tambour sur cadre *tisgamt*, pour les aider à sortir de cette 'crise'. Les chants ont une forme antiphonale, sauf la *Fatiha* et *Amin a rasul*, qui sont récités à l'unisson.

Cécile FUNKE, 2008 : 167

Danses traditionnelles

* La danse *Ti kedda*

Ti kedda littéralement «petit (*ti*) pied (*kedda*)», est une grande danse mixte exécutée traditionnellement la nuit, du coucher au lever

du soleil, lors des grandes fêtes familiales (mariage, circoncision et naissance d'un garçon). Dans cette danse, se font face une ligne d'hommes et une ligne de femmes effectuant des petits pas d'avant en arrière. Ici, seuls les battements de mains et l'impact des pieds sur le sol forment un soubassement rythmique au chant antiphonal, où alternent chœurs d'hommes et de femmes. Après une longue introduction chantée par quelques protagonistes, *lalayu* «*lala* (chanter) et *yu* (à plusieurs) » les hommes chantent sur l'onomatopée «*lalala*», tandis que les femmes leur répondent sur la partie à texte. Les battements de mains marquent les temps forts de la danse en appuyant les pas des danseurs.

Cette configuration se répète jusqu'à ce que le cheikh, responsable du chant et de la danse, annonce la fin du chant par une note aiguë. Les textes, au contenu profane, sont en arabe. *Ti kedda* se pratique aussi sous sa forme chantée, sans danse, par les hommes et les femmes mais séparément. Dans ce cas, chacun s'accompagne d'un tambour différent, qui semble être associé au sexe qui l'utilise (la timbale *hadbir* pour les hommes et le tambour sur cadre *tisgamt* pour les femmes.)

Quand les femmes chantent seules *Ti kedda*, la forme change de nom. Elle est alors appelée *wuti n'gueniv*. Dans les deux cas, la configuration du chant est calquée sur *Ti kedda* et reste antiphonale.

Cécile FUNKE, 2008 : 165 - 166

* La danse *Allah yâanina*

Allah yâanina, autre danse mixte, intervient uniquement le troisième jour du mariage, jour de la pose du henné. Danse de déplacement, elle décrit un parcours immuable allant de la porte du ksar à *Imandan* (place de l'ancienne mosquée). Elle s'exécute après la pose du henné de la mariée, sur le chemin menant jusqu'au marié, puis sur le retour après la pose du henné du marié. Sa chorégraphie est calquée sur celle de *Ti kedda* : une ligne d'hommes fait face à une autre ligne de femmes. Les hommes frappent un tambour sur cadre *tisgamt* ou sur poterie *aqallal*, les femmes effectuent des battements de mains ou une gestuelle avec un pan du voile qui couvre leur visage. Le chant est antiphonal, chœurs d'hommes et de femmes se répondent sur l'unique formule chantée «*Allah yâanina, Allah yâanikun*» (Dieu nous protège, Dieu vous protège)

Ces deux grandes danses, sans doute en raison de leur pratique mixte, sont celles pour lesquelles tous les Belbalis ont montré un fort attachement identitaire.

Cécile FUNKE, 2008 : 166



Tindouf



Composante sociale

Le nom des Rguibet (transcrit également par Regueibat) renvoie à une tribu maure, d'origine berbère. Une légende du XIIe siècle affirme, qu'avant de s'installer du côté de l'oued *Dra°â*, puis, en partie à Tindouf, leur berceau aurait été la région de Marrakech. Selon la chercheuse Geneviève Désiré-Vuillemin : «Leur expansion, leurs qualités guerrières (bien qu'ils soient marabouts) ont pesé lourd sur l'histoire de la Mauritanie contemporaine».

Langue parlée

La langue parlée est la *Hasaniyâ*, arabe dialectal de la tribu *Hassan*, dérivé de l'arabe classique et émaillé des mots berbères.

Répertoires musicaux

A Tindouf, le répertoire musical présente quelques similitudes avec celui de son voisin mauritanien. Dans cette région de l'extrême sud ouest algérien, la pratique musicale est surtout une affaire de femmes, où le genre *hûl* est le plus répandu. Les femmes ont aussi l'exclusivité sur quelques instruments dont une percussion, appelée *dandûn*, que l'on retrouve également dans d'autres régions du Sud algérien, il aurait été répandu par de petits éleveurs et par des tribus arabes de cultivateurs lors des transhumances. Les hommes, admis au sein des ensembles féminins, se contentent de jouer du *tidinit*, taillé à la façon d'une guitare et doté de quatre cordes.

Le genre *hûl* se caractérise par cinq mouvements distincts correspondant à des couleurs déterminées : *kar*, *fakou*, *labyadh*, *lakhâl* et *labtît*, tandis que la danse s'organise autour de thèmes différents : *jaguar*, *blaida* et *shara°a*.

M.S

Danses traditionnelles

* Introduction aux danses de Tindouf et de sa région

Tindouf et sa région comptent un nombre important de danses traditionnelles résultat d'un brassage entre plusieurs cultures. Le répertoire chanté est en *hasaniya*, support essentiel pour toutes

les expressions corporelles où l'harmonie entre les danseurs est le maître mot à l'instar de la danse *naqshâ*, *dafâ'il*, *shar°â*, ... Les danses sont pour la plupart d'entre elles régies par la structure rythmique du répertoire *hûl* base de la culture musicale des reguibet. Ces danses sont exécutées lors de diverses occasions : mariages, circoncisions, *wa°da* (commémoration des *wali* (saints) dont : *'ahmad al-rgibi*, *bilal*, ...

Les musiciens en position assises utilisent des instruments à percussion tels que le *tidinit*, le *'aldim*, la *tazua*. De nos jours, seul la *tazua* a été préservée par ses ensembles. La *tazua* est réalisée à partir d'un cadre en bois sur lequel est tendue une peau de chèvre ou de chameau. Afin d'appréhender au mieux l'impressionnante liste des danses exécutées à Tindouf et sa région, nous les classons provisoirement en cinq genres :

- 1- Danses mimant les travaux quotidiens ;
- 2- Danses festives ;
- 3- Danses guerrières ;
- 4- Danses rituelles ;
- 5- Danses figuratives.

M.S

* La danse *twiza*

Les danses mimant les tâches quotidiennes des femmes sont nombreuses, nommées *lablûh*, *gadha*, *tabag*, *mahrâz*, ... elles reproduisent en groupe ou individuellement divers travaux. Ces danses incluent également l'entraide nommée dans le Maghreb *twiza*. La *twiza* est une pratique commune à tous les milieux ruraux lorsqu'un membre du groupe organise d'importants travaux. Mimés, ces travaux divers selon qu'ils sont pratiqués par les femmes ou par les hommes se déclinent en danses. Chez les reguibet, parmi les danses sur le thème de la *twiza*, l'on compte celle pratiquée par les femmes. C'est une danse collective imitant les travaux du quotidien tel que la préparation des grains de couscous, le tissage de la tente, ... Lors de cette représentation, la maîtresse des lieux est tenue de pratiquer cette danse simulant ses tâches quotidiennes.

M.S

* La danse de la *gadha* et du *tabag*

Cette danse mime les travaux effectués par les femmes lorsqu'elles traient les chameaux dans la *gadha* ustensile en calèche et lorsqu'elles boivent le lait accompagné de dattes contenu dans le *tabag* (large plat en rafia).

✳ **La danse *mahrâz* (mortier)**

Danse mimant les gestes de la femme lorsqu'elle pile les céréales ou autres graines.

✳ **La danse *maghzal***

Danse mimant les gestes de la femme lors de ses travaux de tissage.

✳ **La danse du maquillage ou *lahful***

Danse mimant les gestes de la femme lorsqu'elle pratique le maquillage traditionnel.

✳ **La danse *shar°â***

Danse exécutée en couple sur un tempo lent. L'homme est vêtu du *drâ°â*, robe aux larges manches et la femme parée de sa plus belle tenue. Le rythme est réalisé sur la *tazua* accompagné par une guitare.

✳ **La danse *blidâ***

Danse individuelle exécutée par une femme en solo mettant en évidence la grâce des mains accompagnées par le mouvement des genoux réalisant des mouvements horizontaux.

✳ **La danse *jagwar***

Danse individuelle agile exécutée par une femme mettant en évidence les mouvements réalisés par la taille, de la danse sur un rythme très vif.

✳ **La danse *lâtandan***

À l'origine, ce furent des chants très anciens : '*andan, lâtandan, dâni dan*. Ces chants sont accompagnés d'une danse individuelle exécutée par une femme. Dans un mouvement lent et gracieux elle fait bouger harmonieusement ses doigts.

La danse *dabûs*

Danse exécutée par les hommes en groupe munis de canne. Elle se rapproche semble-il de la *barzana* du Touat.

* La danse guerrière : *Tritima*

La danse *tritima* est une danse individuelle offensive exécutée exclusivement par les femmes de la tribu des *rghibat* dans la région de Tindouf. Accompagnée par un ensemble constitué exclusivement d'instruments à percussion, la participante, dans un mouvement de jambes vif, 'faisant du sur place', comme pour prendre le départ, exécute avec les bras des gestes menaçants. Elle exhibe ses bras, montre les poings, exprime avec son visage sa colère et menace du regard ses éventuelles assaillants.

* La danse *darâ°â*

Danse individuelle exécutée par une femme habillée en homme et armée d'un fusil.

* La danse *gîrâ* (danse guerrière)

Danse individuelle exécutée par un homme mimant des postures de guerrier, en équilibre sur une seule jambe, il exécute avec vivacité des mouvements alternatifs vers le haut puis vers le bas.

* La danse *dafâ'ir*

La danse des *dafâ'il*, est une danse rituelle exécutée par un couple de jeunes fiancés. C'est la fiancée qui entre en scène en premier et sa danse est accompagnée par un instrument à percussion. Les paroles interprétées par les femmes lorsque la jeune femme entre dans le cercle où elle exécute la danse sont :

«*Yâ tfayla hazi gtatîk sa°dak râh bîn yadîk* »

«Jeune fille soulève tes nattes ton destin est entre tes mains »

De longues années sont nécessaires à la préparation de cette cérémonie et c'est «lors de la naissance d'une petite fille, que les mères de jeunes garçons rendent visite au nouveau né afin de réserver

la future bru. Lorsque jeunes filles et jeunes hommes sont en âge de se marier, les femmes se réunissent pour les préparatifs de la cérémonie qui consiste à métamorphoser la jeune fille en femme. Pour l'occasion, les femmes se regroupent chez la mère de la nouvelle élue, préalablement mise au courant. La métamorphose commence par la coiffure, une femme lui confectionne de fines tresses qu'elle garnira de pierres décoratives marines (*lakhraz*) et forme sur la tête de la jeune mariée une boule frontale nommée *qubâ*. Les mains sont également embellies par le henné.

La cérémonie des fiançailles débute par les chants rythmés par les mains et la *tazua*, sorte de cuve sur laquelle est tendue une peau de chameau. Les hommes sont conviés à assister au rituel, leur rôle sera de pousser le jeune prétendant à l'intérieur du demi-cercle afin qu'il se dirige vers sa fiancée. Il effectue autour d'elle trois tours rituels, puis la prenant par les mains, il l'invite à se lever.

La jeune fille entame une danse rituelle, elle ôte le tissu couvrant sa tête et l'enroule autour de sa taille pour permettre à l'assistance de voir sa métamorphose. En fixant le sol, et en accord avec le rythme interprété par la *tazua*, elle met un pied devant l'autre, en fléchissant légèrement le buste, elle exécute avec les mains une gestuelle dictée par la tradition. Mettant en suite un genou au sol, elle balance sa tête alourdie par la coiffure dans des mouvements ondulatoires. Lorsque le jeune homme réapparaît, les youyous fusent. Il entoure sa future épouse en déployant les longues manches du *drâ°* (très large gandoura), il sautille sur un pied en joignant les bras. Il se dirige vers sa fiancée, l'enveloppe sous les larges pans de son *drâ°* symbolisant la possession définitive et la protection.»

Brahim BAHLOUL, 1996 : 29 - 37

* La danse *taghanja*

Taghanja signifie la poupée. Fabriquée en bois par les femmes, elle est vêtue d'habits traditionnels. Animée par une des nombreuses participantes, la poupée calée dans la main de celle-ci exécute quelques figures pendant que les autres femmes fredonnent :

«*As-tu vu la belle mon Dieu, donne nous la pluie*» ou «*Taghanja mon Dieu et que les nuages nous apportent la pluie*». Le but de ce rituel est d'implorer la clémence de Dieu pour que la pluie tombe.

✳ **La danse *qarqabu***

Qarqabu (sorte de crotale) est une danse rituelle chorégraphique exécutée exclusivement par des hommes en groupe.

✳ **La danse *ganga***

Danse individuelle exécutée par les hommes ou par les femmes au rythme du *ganga* local.

✳ **La danse *al-rzam* (*tbal*)**

Danse individuelle exécutée par une femme ou par un homme. Lorsqu'elle est exécutée par une femme, tout en dansant elle joue de la *tazua*. L'homme pour sa part finit la danse assis sur l'instrument.

✳ **La danse *al-khîl* (cheval)**

Danse mimant les mouvements du cheval lorsqu'il danse au son du *tbal* (tambour).

✳ **La danse de l'autruche : *dhlîm***

Cette danse mixte exécutée en couple est une imitation de la parade nuptiale des autruches. Ainsi pendant que la femme réalise des mouvements gracieux en reproduisant les danses de femmes de la région, l'homme exécute des bonds, tourne sur lui-même aidé par la tenue traditionnelle. C'est une parfaite imitation de l'autruche dans sa danse nuptiale. Il se rapproche ensuite de la femme, se met à genoux et l'entoure de ses bras.

Instrument de musique

* *Tazoua*

La *tazua* est un instrument à percussion frappé à main nues, elle est utilisée par les populations maures du Maghreb (Sahara occidental, Mauritanie, sud marocain et en Algérie, à Tindouf par la tribu des Reguibet dans l'extrême sud-ouest).

L'instrument est constitué d'une caisse compacte faite d'une section de tronc d'arbre évidée appelée '*tidum*' mesurant environ trente-cinq centimètres de hauteur et cinquante centimètres de large. Une peau de chameau est tendue, adhérant sur le pourtour extérieur grâce à des lanières de cuir entrelacées.

La *tazua*, tout comme le tindé a une double fonction. Elle sert d'ustensile de cuisine pour les grands repas en communs et devient instrument à percussion une fois recouverte d'une peau.

Lors des cérémonies diverses, les femmes préparent la *tazua* et frappent à mains nues sur la peau pour accompagner les chants et les danses rituelles des jeunes filles lors de la danse des *dafâ'il* et des jeunes hommes mimant la parade nuptiale des autruches.

Brahim BAHLOUL, 2004 : 39



LE TOUAT GOURARA





Le Touat Gourara



Introduction générale

Le TOUAT et le GOURARA comptent un nombre important de danses chorégraphiques aux thèmes variés. Les circonstances offrant à ces danses toute latitude de s'exprimer sont nombreuses. Ainsi, certaines se rattachent aux rites agraires, d'autres à l'histoire vécue par la population ; elles sont d'origine sahélo-saharienne ou ont été apportées de la péninsule arabique, d'autres encore évoquent les phases de combat, de la préparation à la victoire... Mais elles restent surtout aujourd'hui une occasion de se réjouir.

Les communautés gouraries et touaties se sont sédentarisées et ont apporté dans leurs bagages des chants de contrées lointaines qu'ils expriment dans des langues qui leurs sont propres, le *Zénète* notamment dans le *GOURARA*. Dans le *TOUAT*, la langue en usage est l'arabe. A première vue, les deux territoires se partagent la même culture musicale lorsqu'elle est liée à la danse, mais à considérer de plus près certains aspects techniques et thématiques, l'on s'aperçoit qu'il existe de nombreuses variantes. La cérémonie réunissant le plus grand nombre de fervents exécutants dans le *GOURARA* et une impressionnante variété de danses est le '*al-Mawlid an-Nabawî ash-Sharîf*' et son septième jour : *as-Sbû*^o. Les cérémonies autour des saints et saintes de la région sont des événements marquants dans les ksour. Pour les commémorations de ces personnages vénérés par leurs descendants, d'importants cortèges affluent comptant aussi dans leurs rangs danseurs et musiciens.

En outre, l'on ne peut évoquer ces régions sans une approche des répertoires interprétés dont les textes sont de très belle facture. Le *GOURARA* est connu pour son *Ahellil* qui n'est plus à présenter et sa variante le *tagarabt*, en plus du *tbal*, de la *hadrà*... Le *TOUAT* cultive pour sa part parmi ses chants un autre répertoire : le *shalâlî*. Leurs différences marquent aussi les spécificités des deux régions.

Maya SAIDANI

Repères géographiques

Dans le découpage administratif, Adrar est le centre administratif du Touat et du Gourara. Cet ensemble est situé à l'Ouest de l'Algérie, il est limité au nord par la wilaya d'El Bayadh, au nord-ouest par Béchar, à l'ouest par la wilaya de Tindouf. La région est formée par quatre zones géographiques majeures :

Gourara, Tanezrouft, Tidikelt et Touat.

Timimoune est située à l'ouest du plateau de Tademaït. La ville est entourée d'un ensemble d'oasis qui bordent le grand erg occidental. Ces oasis sont regroupées dans des sous-régions :

il s'agit de Tinerkouk, Swani, Tagouzi, Aougrou, Deldoul.

Repères historiques

Des millénaires ont été nécessaires pour faire d'Adrar la ville qu'elle est devenue aujourd'hui. De la préhistoire subsistent des vestiges innombrables qui témoignent de la richesse de cette période. Les gravures rupestres, le Tifinagh (l'alphabet berbère) redécouvert dans la région de Tidikelt et les grottes des premiers hommes à peupler la région, relatent les épopées vécues par Adrar le long de sa riche histoire. Aux conflits de diverses civilisations, Adrar sut capter l'intérêt de nombreuses populations. Elle deviendra la plaque tournante des caravanes qui ralliaient l'Afrique occidentale, le Maroc, et le Soudan. Elle fut peuplée en premier par les tribus berbères, les Zénata. Son enclavement, son éloignement des principaux centres urbains et son climat rude firent d'Adrar une contrée sûre, à l'abri des conflits ravageurs. La paix qui y régnait canalisa vers elle les populations opprimées qui découvriront une vraie terre d'asile.

La conquête musulmane apporta également sa part de civilisation. L'affluence et l'arrivée des savants et exégètes musulmans firent qu'Adrar s'est transformée en peu de temps en un important centre de rayonnement scientifique et religieux. De nombreux savants et des oulémas soufis y ont été formés. Au cours du XVIII^e siècle, Temantit devient la première capitale d'Adrar, eu égard à ses attraits spirituel, savant et urbanistique. La région de Timy prendra par la suite le relais de capitale jusqu'à l'arrivée des Français en l'an 1900.

L'occupation

française qui durera soixante deux ans enfantera une farouche résistance. De nombreuses batailles s'y sont déroulées. Dramecha, Cherouine et Talmin, Tsalgua, Rotmaia et Hassi Saka sont autant de combats que les autochtones ont livrés contre l'occupant. La révolte ne s'estompera qu'à l'indépendance de l'Algérie en juillet 1962.

Le peuplement du Gourara

Gourara, de Tigourarin, signifie «campement» et renvoie peut-être à un ancien mode de vie, nomade. Ainsi, les premières populations installées dans la région seraient des populations à peaux sombres. «Par la suite, arrivent les membres d'un groupe libyco-berbère dont les Gétules connus dès l'Antiquité, suivi à partir du II^e siècle après Jésus-Christ de juifs de Cyrénaïque et de Berbères dont faisaient probablement partie des tribus zénètes, puis d'une seconde vague de migrations juives au VII^e siècle après Jésus Christ. Avec l'islamisation du Maghreb, le Touat-Gourara est parcouru à la fois par des Zénètes et des Sanhadja du désert (ancêtres des Touaregs). A partir des XII^e-XIII^e siècles, enfin, arrivent les nomades arabes venus d'Egypte et du Moyen-Orient.

Signalons enfin qu'au moment de la conquête des oasis sahariennes par l'armée française (début du XX^e siècle), des membres d'un autre groupe de nomades arabes, les Châamba, dont l'espace traditionnel était compris entre Metlili et El Goléa, viendront s'installer à Timimoune... »

Rachid BELLIL

Langue pratiquée

«Sur le plan linguistique, le Tinerkouk est pratiquement arabisé (sauf les ksours d'Oudgha et de Tabelkoza) et dans les ksours du Swani cohabitent arabophones et berbérophones. Le Tigourarin était entièrement berbérophone, à part certains ksours dans lesquels s'étaient sédentarisés des nomades arabes (les Khnefsa), mais depuis la colonisation française un grand nombre de Châamba arabophones venus de Ouargla et d'El Goléa se sont installés dans plusieurs ksours. Les ksour d'Asrafat, du Taghuzi et de Charwin sont complètement berbérophones. Les ksour de l'Awgrut sont peuplés de nomades arabes sédentarisés et de Zénètes encore berbérophones. Dans le Zwa, le ksar Igosten s'arabise rapidement mais les autres ksour sont encore berbérophones. Enfin, plus au sud, le Demdoul et Metarfa sont complètement arabisés. »

Rachid BELLIL

Répertoires musicaux

* *Ahellil*

L' *ahellil*, répertoire connu du Gourara et classé en 2005 par l'Unesco au patrimoine mondial de l'humanité, est constitué de quatre phases : le *msarah*, l' *aougroust*, le *tra* et le *'ijdal* (plur. *'ijadlawan*). Ces phases sont de forme responsoriale c'est-à-dire que le chef de chœur (la *tabshniwt* ou l' *abshniw* s'il s'agit d'un homme) se tenant au milieu du cercle muni le plus souvent de l' *Aqallal* (instrument à percussion en forme de gobelet) avec le joueur de *tamja*, chante le vers et le chœur, épaulé contre épaulé, lui répond; processus qui s'inversera vers la fin du mouvement lorsque le chœur prend le relais et répond longuement à l' *'abshniw* dans un *'arrazi* avant que le *tandiht* ne clôture cette phase dans un gracieux mouvement du corps, vers l'avant dans une gèneflexion puis l'ensemble reprendra sa place initiale à la fin de la pièce.

Maya SAIDANI

* *Tagarabt*

Le *tagarabt* obéit aux mêmes règles que l' *Ahellil*, dans le déroulement de ces phases déjà énoncées, et partagera aussi avec ce dernier ces textes en *zénète* et en arabe. Cependant le *tagarabt* s'interprète assis. La flûte *tamja* cédera sa place au *bangri*, instrument à corde qui sera en charge de la partie mélodique et l' *aqalâl*, pour sa part, cédera sa place à l' *'adgha* phonolite percutée par deux petites pierres, elle est parfois remplacée par une bouteille en verre qui sera frappée cette fois par deux objets métalliques. Le tempo du *tagarabt* fera aussi la différence et les interprètes le définiront comme une imitation du galop du cheval alors que celui de l' *ahellil* sera, lui, identifié à l'allure des pas du chameau.

Maya SAIDANI

* *Shalali*

Shalali est le nom du poète auteur du répertoire du même nom dans le Touat. Il est originaire de la localité d'al-Bayadh et a vécu au XV siècle, cependant très peu de textes portent sa signature. Ses poèmes, qu'il avait écrits à l'âge de vingt-cinq ans, sont dédiés à une

femme d'une très grande beauté. Il la cherchera désespérément toute sa vie en déclamant sa poésie. Il emploiera la formule onomatopéique *dani dani*, connue de tout l'Ouest algérien, pour exprimer son profond mal-être. Parmi les textes, l'on compte un mystique (il a pour thème la ville de La Mecque) et un autre, connu pour sa singularité : lui aurait été commandé par une *djiniyâ* (masc. *djinn*). Le répertoire *shalali* est apprécié dans tout l'Oued *al-Hana*, de *Tsabite* à *Reggan*. Pour son interprétation musicale, il emprunte au *tbal* (répertoire qui lui est antérieur) son style de la forme responsoriale. Le soliste ou *guwâl* chante un vers ou deux et l'assistance lui répond jusqu'à la fin du poème. Les hommes sont assis en deux rangées parallèles, le *guwâl* au centre et à proximité le joueur du *zamâr*, instrument à vent ayant à sa charge la partie mélodique. La percussion, pour sa part, est assurée par plusieurs tambours sur poterie en forme de gobelet de diverses dimensions (*aqallal*, *taqalalt* et *tabaqayt*).

Interprété par les hommes, le *shalali* ne permet pas la danse. Pendant le chant, un homme se met debout que l'on appelle *al-gatâ°*, lève les bras vers le ciel et déclame : *Allâhuwâ*.

Le *guwâl* est toujours au milieu, c'est sur lui que repose la chorale, et plus les participants sont nombreux, plus beau est le chant *shalali*. Le *shalali* est le noyau autour duquel gravitent des chants de poètes locaux. Le *shalali* était autrefois un répertoire réservé aux hommes mais les femmes ont peu à peu organisé leurs orchestres. Dans le milieu féminin, il n'y a pas de *guwâl*, les femmes chantent toutes en même temps et les percussions leur donnent l'occasion de danser.

Maya SAIDANI

* Chants de chaulage à Timimoune

Ces chants sont interprétés par la communauté et les descendants du saint lors du chaulage du sanctuaire. Par petits seaux, accrochés à une échelle, les hommes forment une chaîne qui commence sur le lieu où la chaux est préparée et se termine sur la voûte et les murs où elle sera déversée. Pendant cette opération des litanies seront interprétées par l'ensemble : *bismi llah, bismi llah, alafdhâyal allah dâyam bismi llah*. Pendant tout le chaulage, le saint Coran est lu par un autre groupe qui en aura la charge. Le chaulage se termine par une distribution de dattes et de pain. Un couscous peut également être offert à l'ensemble des participants.

Maya SAIDANI

* 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 : *bismi allah arrahmân arrahîm...*

Maya SAIDANI

* *Hadra*

«Les chants de *hadra* sont pratiqués indifféremment par les Arabes et les Zénètes et présentent de surcroît plusieurs traits de similitude avec le répertoire de ces derniers. Si les femmes en sont exclues, la *hadra* donne lieu à des chants dont la construction n'est pas sans analogie avec celle des chants d'*ahellil*. On y emplit les mêmes échelles pentatoniques, les effets polyphoniques y sont également fréquents, leur exécution se fait dans le même registre et avec le même type d'émission vocale. Le tempo, est alternativement modéré et animé... Mais la *hadra*, plus proche de la tradition Zénète de l'*ahellil* que de la tradition arabe du *tbol* est un genre essentiellement religieux, lié à l'implantation de confréries nées du mouvement maraboutique.

Seuls les initiés peuvent prendre place à l'intérieur du cercle des danseurs, jouer des instruments d'accompagnement (*bendair* et *gâllal*), et tenir le rôle de soliste. C'est dans cette inspiration islamique (un peu marginale au regard de la stricte orthodoxie) que se manifeste l'influence arabe. »

Mouloud MAMMERI

* *Tbal*

Tbal ou « Le *tbul* dit 'des *Meharza*' est pratiqué au Tinerkouk, où les groupes arabophone sont largement majoritaires. Les femmes en sont exclues. Les hommes chantent dans un registre aigu, avec une émission tendue, souvent nasale, formant un chœur aux timbres peu homogènes. L'ambitus est toujours restreint, réduit parfois à une tierce mineure, et la structure mélodique la plus fréquente est celle de la litanie simple. Le tempo est en général rapide. La plupart de ces caractères coïncident avec ceux du chant bédouin. »

Mouloud MAMMERI

Danses traditionnelles

Les danses chorégraphiques faisant appel aux thèmes relatifs aux étapes du combat et incluant : la préparation (*çârâ*), l'assaut (*barûd*) et la victoire (*barzana*) sont nombreuses dans les deux régions. Nous traiterons, en plus de ce thème, ceux correspondants, aux activités agraires et autres travaux (*twiza*), aux cultes des saints (*qarqabu* et *durani*), ... L'ensemble du répertoire est analysé en parcourant le trajet qui relie Timimoune et Adrar. Cet itinéraire fut en partie celui des caravanes commerciales et de la route du sel qui reliait autrefois Tombouctou à Tlemcen.

* *Qarqabu* ou '*ijamjan*

La danse *qarqabu* fut à l'origine élaborée par les *°bîd* ou esclaves, à une époque heureusement révolue. *Qarqabu* (genre de crotales), est aussi le nom donné à l'instrument dont ils font usage. Ce répertoire accompagné de danses est de toutes les cérémonies et possède son propre rituel lorsqu'il s'agit de la commémoration du saint patron de cette communauté : *sidi Blâl*.

Pendant les mouvements qui accompagnent la danse, les exécutants se divisent en deux groupes, le premier composé de musiciens et le second, des danseurs. Les musiciens sont munis d'instruments à percussion tel que *aqallal*, *taqalalt* et *tabaqayt* plus petit et la *ganga*, en plus des *qarqabu*.

Les danseurs, munis de *qarqabu*, chantent à l'unisson de courtes formules. Divisés en deux petits groupes variant de cinq à sept exécutants, ils se font face à nombre égal, se rapprochent, s'éloignent et se saluent à la fin de chaque phase. Le répertoire *qarqabu* possède sa variante *lunîs*, plus intime, ce répertoire est interprété à l'intérieur des maisons ou dans le sanctuaire. En fait, *lunîs* est au *qarqabu* ce que le *tagarabt* est à l'*ahellil*.

Maya SAIDANI

* *Swandî* ou *Durani*

La danse *swandî*, nommée aussi *durani*, se fait en frappant le sol des pieds, et c'est l'une des principales causes de sa prohibition aujourd'hui. Les raisons évoquées sont que sous cette terre nourricière que l'on se doit de respecter, nos semblables sont enterrés.

Les danseurs ne sont pas munis de *qarqabu* ; tout en frappant le sol, ils agitent les avant-bras d'avant en arrière, les bras étant collés au corps, en chantant une même phrase : «*°Alih salamu, °alih salamu, ...*». Certains voient en cette danse agile et sportive une préparation à une partie de chasse. Les danses *qarqabu* et *durani* sont intimement liées et participent à la commémoration de *sidi Blâl*, le saint patron de la communauté d'origine *°bîd*. Ainsi, elles se partagent les mêmes musiciens, mais les rythmes sont distincts.

Maya SAIDANI

* *Twiza*

Twiza est un concept connu d'une partie du Maghreb, et signifie entraide. Lorsque les femmes roulent une grande quantité de couscous pour préparer un mariage ou pour préparer les provisions de l'hiver, et qu'elles font appel aux voisines, amies, ..., pour les assister dans cette lourde tâche, c'est une *twiza*. Les hommes organisent une *twiza* pour les travaux des champs ou lorsque les canaux d'irrigation alimentés par la *foggara* sont obstrués par le sable.

Afin d'alléger le fardeau de ce lourd labeur, le rythme de l'*Aqallal* et autres instruments à percussion et les mélodies du *zamâr* du groupe des *zâfniyâ* se mêlent aux bruits des pioches et autres outils. Une association en a constitué une danse dont la chorégraphie rappelle ce principe de l'entraide, sans lequel la société n'aurait pu se développer.

Maya SAIDANI

* *Çârâ*

Çârâ est une danse dont les exécutants font preuve d'une grande agilité. En cercle, et munis chacun d'un bâton d'une cinquantaine de centimètres de long, ils tournent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre et chaque danseur croise son bâton avec le danseur se trouvant devant lui puis avec celui se trouvant derrière lui. Cette danse très vive peut laisser croire à un entraînement au combat.

Maya SAIDANI

* *Barûd* du Touat et du Gourara

Barûd est une poudre fabriquée localement pour bourrer les fusils qui serviront d'accessoires à la danse du même nom. Dans le Touat et dans le Gourara; celle-ci se pratique en cercle. Pendant cette représentation, dirigée par le chef de l'ensemble se tenant au centre du cercle, une partie des danseurs munis de leurs fusils interprètent une formule mélodique à laquelle répondra le second groupe. Les pas de danse vont de pair avec les mouvements donnés aux fusils, vers le haut puis vers le bas comme pour se préparer à tirer sur le sol. Le groupe est dirigé par un chef qui donnera à travers des codes connus du groupe (position du fusil, regard, position du corps, ...) l'ordre de tirer. La danse se termine par une seule salve. La différence constatée entre ces deux régions, Touat et Gourara, est d'ordre technique et réside également dans le nombre des exécutants : pas plus d'une trentaine de participants dans le Touat, plus de cinquante dans le Gourara. Les chants interprétés dans les deux régions diffèrent également. Il est à noter pareillement que si le *barûd* est festif dans le Gourara, il est de nature plus agressive dans le Touat.

Maya SAIDANI

* *Barzana*

Selon de nombreuses sources, *barzana* est une formule contractée de : *al-bar jânâ*, qui signifie «la joie est parmi nous». Cette danse exécutée par les hommes au Touat, aurait été créée pour fêter la victoire du Prophète Mohamed (que le salut soit sur lui) sur ses assaillants. Pour son exécution, les danseurs munis de cannes et autrefois, d'épées, avancent à petits pas, lèvent les cannes vers le ciel et les rabattent vers le sol tout en exécutant un chant dans un mouvement d'ensemble parfaitement synchronisé. Cette danse trouve son équivalent en Arabie saoudite.

Dans le Gourara cette même danse est exécutée par les femmes, les cannes sont remplacées par des palmes tressées. Les femmes célébraient ainsi autrefois, le retour des hommes de la guerre.

Maya SAIDANI

* **Rukbiya**

Rukbiya est une danse de femmes exécutée à l'intérieur des maisons. *Rukbiya* dérive de *rukbat* (le genou) et c'est l'élément essentiel de cette danse. Pendant son exécution, deux femmes se font face, sur un rythme très vif accentué par la frappe de leurs mains, de celles de l'assistance et des percussions, elles avancent en soulevant le genou, sautillant sur l'autre jambe, dans une allure vive en accord avec le rythme.

Maya SAIDANI

* **Mhârziyâ ou Thudîs**

Mhârziyâ nommée aussi *Thudîs* est une danse individuelle pratiquée dans le Touat. Elle est exécutée par les femmes à l'intérieur des maisons. Elle se pratique dans une allure modérée où la danseuse ne décolle pratiquement pas la plante des pieds du sol. L'habit traditionnel de la région participe à la grâce dont font preuve les exécutantes et où la danseuse tient du bout des doigts l'*izar*, sorte de voile recouvrant les femmes de cette région.

Maya SAIDANI

Rites - Rituels

* **Mawlid an-Nabawî au Touat**

La célébration du *mawlid* dans le Touat commence par la lecture du saint Coran à partir de la prière du maghrib (coucher du soleil) jusqu'à la prière du soir (*al-°ishâ*). S'ensuit la lecture de *al-hamziyâ* et de *al-burdâ* nommée *al-bashîr* dans la région.

Le dernier jour, le douzième, une fête est organisée pour la naissance du Prophète, et c'est la sortie des drapeaux des saints dans la ville et leur rencontre sur une place choisie à cet effet.

Chaque *ksar* possède son saint patron et à l'occasion des réjouissances du *mawlid*, certains *ksour* organisent la *hadra*, d'autres la *barzana* ou la *çârâ*, la *rukbiya* ou la *mhârziyâ*; ainsi chaque *ksar* a sa manière de fêter le *mawlid* en plus d'offrir le repas à tous les visiteurs.

Instruments de musique

* *‘Adgha*

Instrument à percussion de la famille des idiophones, c’est une meule en pierre percutée avec deux molettes, elle est utilisée dans le *tagarabt* variante du *‘ahellil*.

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

* *Bangri*

Le *bangri* instrument à corde utilisé dans le Gourara pour l’interprétation du *tagarabt* variante du *‘ahellil*, trouve son équivalent dans d’autres régions du Maghreb dont le *gambar* ou *gnibri* utilisé dans le répertoire *sha°bi* à Alger. Instrument archaïque, il est constitué d’une carapace de tortue qui en fait le corps sonore et d’un long manche rond comprenant des chevilles en bois servant à tendre les cordes reposant sur un petit chevalet. A défaut de carapace de tortue, on emploie une demi-calebasse ou un tronc de bois creusé recouvert d’une peau de chèvre et percé de quelques trous.

* *Ganga*

«Ganga est un grand tambour à deux membranes (hauteur 50 à 55 cm, diamètre 30 à 35 cm) frappé, soit d’une baguette recourbée, soit simplement avec la main de l’exécutant. Certains instrumentistes jouent alternativement sur les membranes, employant la baguette pour la membrane supérieure et la main pour la membrane inférieure »

T. Nikiprovetzky, (196 : 61).

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

* *Tamja*

Instrument à vent, c’est une flûte oblique en roseau recouverte d’une peau utilisée pour l’interprétation du *‘ahellil*.

* *Zamâr*

Le *zamâr* est un instrument à vent confectionné à partir de deux roseaux accouplés et attachés, il émet un son analogue à celui du *mazuad* (cornemuse). Il est utilisé dans le Touat.



L'AHAGGAR ET LE TASSILI N'AJJER





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 XIXème 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 *tazanghareht* 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*, *summun* 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 jerrycan 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



LE HAUT SUD EST





Le M'zab



Extrait du film de A. SAIFI «Izabwan»

Repères géographiques

La vallée du Mزاب se situe dans l'Atlas saharien à 600 kilomètres au sud d'Alger. Elle s'étend sur un plateau rocheux désert et caillouteux d'une altitude d'environ 300 mètres, entre les oasis de Hassi Rmel au nord et Zelfana au sud. Le climat est saharien, sec et très chaud l'été, sec et froid l'hiver, avec une pluviométrie faible : 60mm/an. Cinq des cités mozabites (igharman) sont fondées au sommet des collines qui entourent la vallée : Tajnint / Al-Atteuf (fondée en 1012), At Bunur/ Bounoura (1019), Taghardayt / Ghardaïa (1058), at-Izdjan/Ben Izguen (1321), At Mlishat/Melika (1350); Tandis que deux autres sont fondés en dehors de la vallée : Ibargan/ Berrian, (1690) située à 45 kilomètres au nord de Taghardayt , et Guerrara (1631) à 95 kilomètres au nord est de Berrian.

Abdallah NOUH

Repères historiques

Les mozabites se nomment eux-mêmes *At mzab*, du syntagme *At n Zab* « les gens du Zab » Cela est dû, selon une thèse communément admise, au fait que le Zab (région qui s'étend du Ziban jusqu'au sud des Aurès), fût l'origine migratoire d'une grande partie de sa population, depuis le début du XI^{ème} siècle, suite à la chute de Tihert, la capitale de la dynastie Rustumide ibadite, en 904 tombée aux mains des Fatimides (chiïtes). Selon Ibn Khaldoun, la généalogie des Bani Muzab remonte à Jana ou Chana l'ancêtre des Zénètes. Ceci est bien attesté par l'apparement de leur dialecte aux variétés amazigh dites Zénètes. Les cités mozabites furent fondées entre le début du XI^{ème} siècle et le XVII^{ème} siècle, suivant le mouvement migratoire provenant de différents fiefs ibadites au Maghreb.

L'Ibadisme

L'Ibadisme, doctrine puritaine, est l'un des schismes de l'Islam. Issu au départ de la mouvance politique Kharidjite, ce schisme s'est développé depuis 683/64 en doctrine totalement indépendante. Elle tire son nom d'°Abdallah Iban IBADH, un théologien de Bassora (Irak) du septième siècle. Les berbères islamisés avaient aussitôt contesté la gouvernance des chefs guerriers arabes, et l'Ibadisme fut propagé au sein des tribus Zénètes, qui arrivèrent à fonder le puissant royaume Rustumide de Tihart en 776.

Abdallah NOUH

Composante sociale

La société mozabite est dotée d'une organisation tribale basée sur l'*Agharm* (la cité mozabite) qui regroupe généralement trois °*rûsh* tribus (sing. °*arsh*) constituant trois °*çfûf* (alliance politique). Le °*arsh* est constitué d'un ensemble de °*ashâ'ir* (sing. °*ashîra* : fraction). La °*ashîra* regroupe un ensemble de familles élargies. En plus de la population autochtone, berbérophone ibadite, trois tribus nomades arabophones de rite malikite se sont jointes à la société mozabite : les *madhâbîh*, les *Banî Marzûg*, et les *sh°âmbâ*. Ils s'installèrent graduellement au bord de la vallée dès le XVII^e siècle, et constituent aujourd'hui une des composantes de la population du Mzab.

Langue

Le dialecte en usage dans le Mzab appartient à l'ensemble des dialectales Zénètes qui s'étend de Djebel Nafousa en Tripolitaine à l'est, jusqu'au Rif marocain à l'ouest, en passant par les Aurès, le Chenoua et les Oasis du Sahara (Righ, Ouargla, Touat, etc.). Ces dialectes représentent une cohérence remarquable. Cependant, le tamahek, langue parlée par les Touaregs dans l'extrême sud est, pourtant proches géographiquement des tribus Zénètes, constitue un dialectal distinct.

Abdallah NOUH

Poésie et chant

Les °*izalwan* (sing. °*izli*) sont des poèmes berbères lyriques, ils signifient par extension, tous les poèmes en langue amazigh. Les °*izalwan* sont à différencier de la poésie arabe classique. Les textes connus sous l'appellation de *Labyat* (de °*abyât* : vers), sont réservés au domaine religieux traitant principalement de la louange et de l'invocation de Dieu et de son Prophète Mohamed (que le salut soit sur lui). De ce fait, les °*izalwan* (anciens et modernes), renferment la structure littéraire de base de la langue mozabite. L'on peut répartir les °*izalwan* en deux parties essentielles :

°*Izalwan* anciens : Ce sont des poèmes berbères lyriques d'auteurs inconnus. En fait, à part ceux que les écrivains français de l'époque coloniale dont Jean DELHEUR, Jean Marie DALLET, René BASSET, Alain MADLEIN, etc. ont transcrit, la mémoire collective ne nous a

que des bribes d'une dizaine de ces poèmes. Sur le plan thématique, on peut distinguer dans le répertoire poétique mozabite ancien divers chants que l'on peut classer comme suit :

- Les chants d'hommes : Ce sont des chants en Amazigh et en arabe, d'invocations de Dieu. Ces chants de prière et de joie, servent à mobiliser et à stimuler les esprits lors des travaux d'entraide (*twiza*), telle la construction et le renforcement des maisons, la fécondation des palmiers, etc. Ils sont parfois, accompagnés de la danse *hammaha* lors du battage des épis.

- Les chants de femmes : Ils animent les mariages et les fêtes, et traitent de sujets qui relèvent de thèmes liées aux travaux quotidiens et à ses difficultés, tels que : *krad 'amzur* (tresser la chevelure) chanté lors de la circoncision ; *laghriba* (souffrance d'une femme de l'absence de son conjoint), etc.

Le répertoire '*urar* est à signaler. Ces chants féminins festifs prêtant à la danse et au divertissement sont accompagnés d'instruments à percussion tel que le *tbal*.

'*izalwan* contemporains : Ce sont des poèmes d'auteurs contemporains traitant de thèmes divers : religieux, sociopolitiques, culturels, etc.

Abdallah NOUH

* Chants liturgiques

D'expression arabe

- '*Abyannu* : Chants d'expression arabo-berbère pour enfants interprétés lors des festivités de la *°ashura* et du *mawlid an-nabawi* dans la ville de Ben Izguen.

- *Labyat* : Ce sont des poèmes de louange et d'évocation de Dieu et de son Prophète Mohamed. Ils sont interprétés par des chorales liées à l'institution des clercs ibadites et se produisent lors de cérémonies religieuses, et de festivités liés aux mariages. Ces poèmes sont connus dans le monde musulman à l'instar de la *Burda d'al-Busayri*.

* Chants liturgiques

D'expression amazighe

- Ce sont des chants et poèmes amazighs modernes, d'évocation de Dieu et de son prophète (qsssl).

Abdallah NOUH

Répertoires musicaux

Musique : jusqu'à une date récente, la musique était prohibée au Mزاب, car considérée par les clercs, comme contraire à la morale ibadite qui prône le rigorisme spirituel. En effet, la chanson mozabite instrumentale n'est apparue qu'à partir des dernières décennies, en profitant de l'accroissement des medias notamment les chaines de radios, et des festivités officielles.

Chorales : Le chant polyphonique est prédominant au Mزاب; en effet, chaque cité dispose d'une troupe de chorale pour assurer l'animation des mariages. Quant au chant et au jeu d'instruments, ils se limitent à certaines troupes folkloriques et troupes de chants modernes, qui ne se produisent que très rarement, lors des réunions familiales ou des cérémonies officielles.

Chants amazighs du patrimoine : On peut compter une dizaine de chants dont notamment : *Krad amzur, Uqimagh wahd-ikw, Bab ay yur, Ay anuji.*

Chants amazighs modernes : poèmes lyriques de poètes contemporains de thèmes variés : *Lashi, lashi, A lalla zat izatwan, Ighurbat, etc.*

Abdallah NOUH

* Ensembles connus : (chorales, orchestres)

Statistiques de la sous direction des artistes, Direction de la culture, Wilaya de Ghardaïa, 2012

Chorales polyphoniques :

Ghardaia : *El angham Rustumia, El ajial El Saida, Saout El Yaqin, ...*

Bounoura : *Essalam, Ennagham, etc.*

Ben izguen: *Izelwan n Mزاب, Thathqif chabi, etc.*

El Ateuf : *El Wafa, El ferdous, Eddiya, etc.*

Guerrara : *Angham El Fath, Angham El Hayat, Itran n At Ighersan, etc.*

Berriane : *El Amel Rustumi, etc.*

Metlili : *Nassaim El Ruh, Saout El fedjer, etc.*

Troupes musicales :

Chants modernes : *Utchiden , Berrian.*

Itran n Mزاب, Berrian

Chants folklorique :

Troupes de fantasia et de zurna :

- Ghardaïa : *t. Qarabila, t. Sidi Djaber pour la zorna et le baroud.*
- Dayet ben Dehoua : *t. El Asala pour la khiyala et le baroud.*
- Berriane : *t. El djehfa u lbaroud.*
- Ben izguen : *t. Tabjia.*
- El Ateuf : *t. Baroud de tajnint. t. Zornet Rezaq youcef, t. Zornet Dadda.*
- Metlili : *t. Fantazia.*
- El Golea : *t. Baroud El Helka.*

Troupes et chants traditionnels :

- il ya dans la plupart des cités mozabites, au moins, une troupe de *Tikurayin* pour femmes, et une autre pour hommes, dont la plus connue est l'association de **Dendun Sidi Bilal** de *Ghardaïa*.

Abdallah NOUH

Musiciens

Les cités du Mzab abritent des musiciens d'horizons variés. Ben-Izguen a connu le plus célèbre flûtiste feu Sliman Herrada, décédé en 1980. Quant aux chants modernes, on peut compter quelques jeunes guitaristes et synthétistes qui se sont auto formés par la pratique de la musique, tels que Adel Mzab, Djamel Debache, Alga, etc.

Repertoires musicaux

* *Al-°Aydi* du Mzab

°*Aydi* de °*â'id* : 'retourne', est un chant individuel ou en duo, circonstanciel non mesuré. Il prend la forme de joute lorsque l'interprétation se fait en groupe. Ainsi, la poésie chantée effectue une sorte de 'va et vient' entre les participants dans la région centre et centre Est des Hauts Plateaux.

Dans le Mzab, ce chant qui est également une invocation du Prophète Mohamed (qlsssl) est de toutes les circonstances, la structure

mélodique ressemble à celle interprétée dans les Hauts Plateaux, en voici un extrait :

Çalu °la Muhamad çâlu °la Muhamad
jabkum rabi çâlu °la Muhamad ...
Çalu °la Muhamad yâ al-hadrâ

Louez le Prophète louez le Prophète

Puisque le destin nous réunit louez le Prophète

Louez le Prophète noble assistance !

Cette forme d'expression se fait debout lors des festivités de mariages, de circoncision, et à toutes les circonstances festives. Il est également interprété en chant de travail lors de la *twiza* (travaux d'entraide), et c'est un préambule à la danse *hamaha* de battage ou à la danse *taghiyart* où la danse *sa°dawi* est exécutée exclusivement par les hommes à la fin de la représentation.

Maya SAIDANI

Danses traditionnelles

Tout comme la musique, la danse est inconvenante dans le Mزاب. Ceci explique en partie la rareté de toute expression corporelle dans la vie culturelle des mozabites. Elle est l'apanage des familles métisses ou d'origines africaines installées au Mزاب ; elles détiennent de nos jours la plupart des troupes folkloriques de la vallée.

L'on peut identifier trois sortes de danses exécutées par les hommes :

* *Hammaha*

Danse locale, elle exprime la joie lors des festivités. Sous les invocations de Dieu et de son Prophète (qsssl), et les cris de joie, les hommes se mettent en rang serré, parfois en cercle fermé, frappant les pieds, se balançant de droite à gauche. Elle est précédée souvent par *al-°aydi* qui est une évocation du Prophète (qsssl) accompagné d'airs joyeux. La *Hammaha* célèbre les cérémonies de mariage, et stimule les hommes lors de la *Twiza* (entraide) pour le battage des épis dit « *addi 'arnan* » notamment.

Abdallah NOUH

✳ *Taghiyyadt/Qarabila*

C'est une danse accompagnée de la *zurna* ou *ghayta* sorte de haut bois du Mزاب et du *tbal* (tambour). Les exécutants ont pour accessoires des tromblons (*qarabila*). La représentation se termine par la salve du *barûd*. Les membres de la troupe Qarabila dansent aux sons de la *zurna* en tournant en cercle fermé, qui s'ouvre en demi-cercle. Dans une seconde phase, ils lancent les fusils vers le ciel, puis les danseurs tournent sur eux même les fusils à la main. Parfois un des membres se met au milieu du cercle, il danse puis plie la jambe en arrière, en s'appuyant sur l'autre, en changeant de jambe, il balance le fusil de l'épaule droite vers l'épaule gauche. Avant de tirer, les membres de la troupe se mettent en rang serré et droit, ils courent sur une petite distance, dirigent leurs tromblons en avant, puis orientent leurs fusils vers le sol pour produire une salve unique.

Abdallah NOUH

✳ *Tikurayin*

C'est une danse d'origine subsaharienne mythique souvent thérapeutique. Elle est le monopole des familles de ces mêmes régions installées au Mزاب. Cette danse rythmée par le *gumbri*, et les *qarqabu* sortes de crotales nommés *tishaqshaqin* dans la vallée du Mزاب, fait partie d'un rite de possession équivalent du *diwân*. L'homme ou la femme, possédé, danse sur un rythme soutenu jusqu'à la transe. S'il s'agit de «purifier» une demeure, les membres de la troupe dansent en rangs serrés accompagnés des *tishaqshaqin* ou *qarqabu*, en scandant des invocations divines.

Ces danses sont pratiquées de nos jours dans l'ensemble des cités du Mزاب, bien que la *hammaha* est beaucoup plus connue à Ghardaïa. D'autre part, contrairement aux autres troupes, il existe des troupes de *tikurayin* femmes dans chaque cité pour assurer l'organisation des rituels de possession des femmes originaires du Mزاب.

Abdallah NOUH

Rites et rituels

* *Nfash*

Rencontre entre des familles voisines, autour d'un plat collectif afin de concilier les esprits et donner une offrande collective aux nécessiteux. Le plat est préparé après une collecte de semoule, de viande et d'ingrédients, auprès des habitants du quartier ou de la ville. Le couscous est servi aux personnes présentes, et distribué aux nécessiteux, après évocations et prières collectives.

Abdallah NOUH

* *Ziyarât*

Ziyarât (sing. *Ziyârâ* : visite), est un rite pratiqué pour honorer les ancêtres. Le mois de *Yannayar* de chaque année, un grand cortège dirigé par les clercs ibadites fait une tournée de tous les cimetières de la ville incluant les sites historiques. S'arrêtant devant le tombeau de chaque cheikh ou personnalité historique connue, l'on évoque sa vie et ses grandes œuvres. Devant les sites historiques, sont relatés les événements entretenus par mémoire collective.

Abdallah NOUH

* *Lmûlûd*

Le *mawlid* commémoration de la naissance du Prophète Mohamed (qsssl) est célébré dans les cités du Mzab de manières différentes. Mais le rite autour du *mawlid* dans la ville de Ben-izguen reste des plus spectaculaires. La veille, 11 *rabî° al- 'awal* de l'année hégirienne, lors du coucher du soleil, des hommes et des enfants sortent de chez eux dans leurs plus beaux habits, des «*fnar*» à la main. Le *fnar*, lanterne locale fabriquée en cuivre, alimentée à l'huile d'olive, est un accessoire indispensable à la célébration de cette fête religieuse. En marchant, les hommes scandent des évocations annonçant la naissance du Prophète (*mawlid nabi muhammad mustafa siraj al- munir çalla llahu ° alayhi wa sallam...*). Les hommes se dirigent ensuite vers un bassin installé pour la circonstance devant la mosquée où ils verseront l'huile des lanternes. De nouvelles évocations sont scandées sur le Prophète et sa famille.

Ce rite s'arrête après la prière du soir : *al-°isha*. Des allers-retours à la mosquée sont alors effectués par les participants comme pour annoncer la naissance du Prophète (qsssl) tout en déversant sur la mosquée l'huile bénie des lanternes.

Abdallah NOUH

* *Yannar*

Les festivités de *yannar* ou *yannayar* marquent le début de l'année amazigh. La veille de *Yannar* un couscous appelé *khallidha* (mélange) est préparé dans toutes les maisons.

Il est à base de gigot de viande séché appelé *tikhssi n yannar* (la brebis de *Yannar*). Un mélange de semoule, d'orge et de légumes secs et frais, exception faite de l'oignon, piment et tomate symbolisant dans la région la sécheresse et les difficultés, est rajouté à l'ensemble. La composition de ce plat symbolise l'espoir et le renouveau.

Abdallah NOUH

* *Abyannu*

C'est un rite lié à la cérémonie de *°ashura*. Les enfants du même quartier et/ou de la même famille se visitent réciproquement pour fêter '*abyannu*. Une fois rassemblés, on leur offre un mélange de cacahuètes, de bonbons et de confiseries diverses. Ensemble, ils montent au premier étage de la demeure et lancent vers le bas de la maison leurs friandises en chantant : '*abyannu lallannu sadaq allah wa ta°alla hay ! ('abyahannu lallannu !* , Dieu est vrai, il est grand. Hay !). Ils descendent et ramassent ce qu'ils avaient lancé dans des sacs qu'ils emporteront chez eux.

Les interprétations sur la signification de ce rite diffèrent, quant au sens du terme '*abyannu*, Jean DELHEUR dans le dictionnaire Ouargli-français, explique qu'il est une déformation de « *bonum annum* » souhait de bonne année en latin.

Abdallah NOUH

Instruments de musique

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

* **Ghayta ou zurna**

«Instrument à vent à anche double apparenté au hautbois et répandu du Maghreb à la Chine sous des noms différents.

La racine sémite du mot «*mizmâr*» évoque la division des sons, par extension la musique. La *zurna* est constituée d'un tube cylindrique en bois dur, s'évasant à la base en un pavillon, percé de huit trous donnant approximativement une gamme diatonique dans un registre variant selon la taille de l'instrument. La technique très particulière d'émission permet de maintenir le son sans aucune interruption. Sa sonorité est puissante, parfois criarde, généralement soutenue par un bourdon et accompagnée par une percussion, la *zurna* tient une place prépondérante dans les fêtes du monde musulman »

Dictionnaire Marc HONEGGER, Vol. II, p : 1107.

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

* **Tbal ou tabla**

Le *tbal* est très répandu dans le Maghreb et il signifie tambour. Il se compose de deux grosses caisses cylindriques en bois de quarante à soixante-cinq centimètres de diamètre, munie de deux peaux tendues par un laçage continu unissant les deux extrémités. La caisse de résonance se compose d'une seule pièce de bois ou parfois de l'assemblage de plusieurs cercles superposés.

L'instrument se porte en bandoulière. L'interprète frappe les temps forts sur la membrane supérieure à l'aide d'une baguette ou bâton arqué, et marque les contretemps à coups doubles sur la peau inférieure avec une fine baguette de bois d'olivier maintenue plaquée sur le bord de l'instrument. Le *tbal* citadin a un cylindre de bois recouvert d'un tissu orné d'une lisière dorée. Le *tbal* kabyle, de taille plus petite est aussi plus léger. Instrument d'extérieur par excellence, le *tbal* est toujours associé à la *ghayta* ou *zurna* (haut bois) et même au *mazuad* (cornemuse).

Brahim BAHLOUL, 2004 : 29.

Trésors humains

* Poètes

Les sources écrites anciennes sur le Mزاب ne relèvent pas de noms de poètes d'expression amazighe. Cependant, aujourd'hui on ne dénombre pas moins d'une quinzaine de poètes contemporains. Ils avaient participé au premier et second festival de la poésie mozabite, organisés respectivement en 2000 à Ghardaïa, et 2002 à Berriane par le Haut Commissariat à l'Amazighité.

Les plus populaires sont : Abdelouahab Hammou FEKHAR, qui a publié deux recueils de poèmes : *Imattawan n Lfarh* (les larmes de joie) en 1975, et *Imattawan 'izaggaghan* (les larmes de sang) en 1989; TIRICHIN Saleh auteur de *Ul-inu* (mon cœur) publié en 1995. Ces deux poètes sont considérés comme des pionniers de la poésie mozabite moderne, au vue de la qualité de leurs travaux et de la variété des thèmes traités. Leurs publications restent une référence.

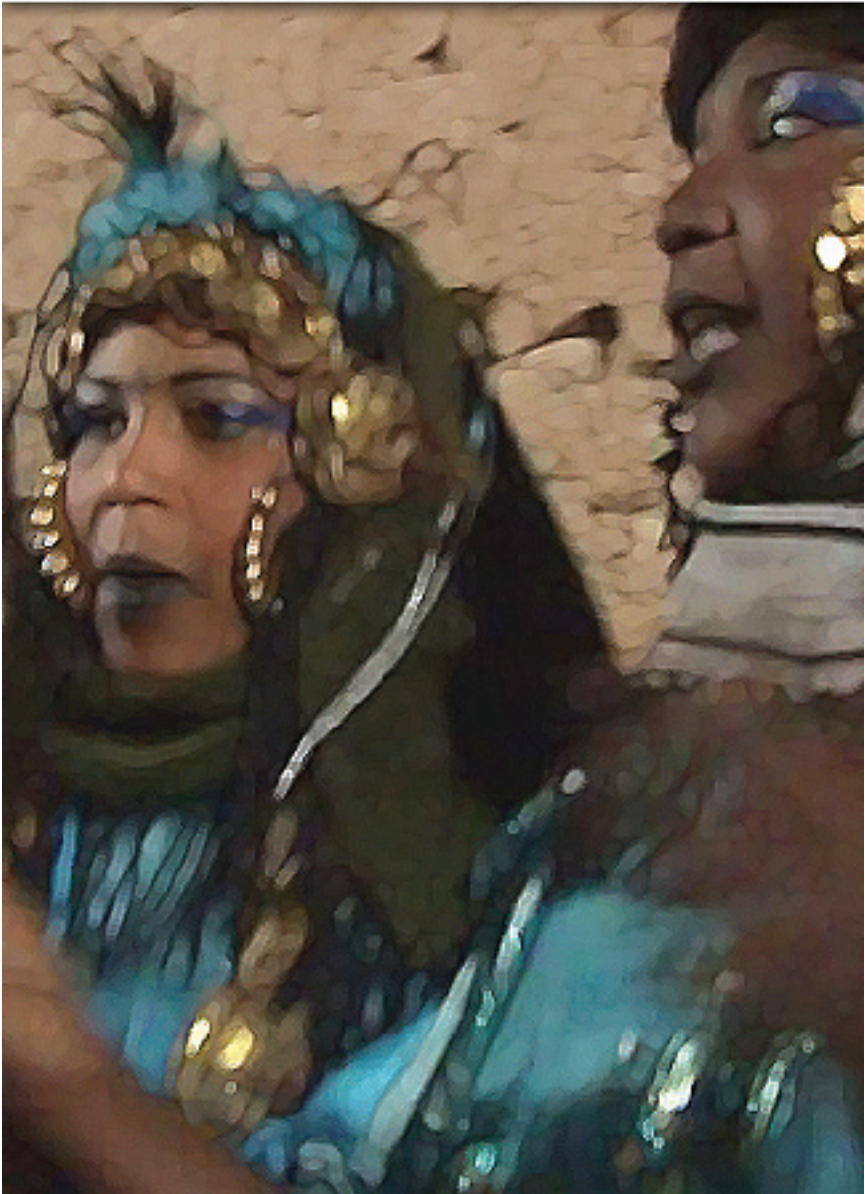
Chanteurs d'expression arabe

Omer ADEL,
Djamal Debbache,
Hadj Marouf,
Alga,
Khlili, etc.

Abdallah NOUH



Ouargla et Oued Souf



Extrait du film de H. SAHRAOUI «Azrar»

Repères géographiques

La région d'Oued Souf située dans le sud-est algérien, est au centre du grand erg oriental dont les dunes de sable s'étendent sur des centaines de kilomètres. Elle se caractérise par la coexistence de deux régions l'Erg Oriental déjà cité et Oued Righ à l'ouest. Elle est limitée au nord par Khenchela et Tébessa, à l'Ouest par Biskra, au Sud par Ouargla et à l'Est par la Tunisie.

Avec son climat sec et ses températures extrêmes, très chaud l'été et très froid l'hiver, la population vit malgré ces contraintes de l'agriculture et de l'élevage.

Composante sociale

Les habitants de Oued Souf nommés : *suwafa* seraient les descendants des peuplades d'°*Adwân* et de *Tarûd* (fils de *Fahm* fils de °*Amrû* fils de *Qays* fils de °*Ilân* fils de *Mudhar* fils de *Nizâr* fils de *Sa°d* fils de °*Adnân*... ;

Les habitants d'Oued Righ, descendraient, eux, de deux tribus : les *Sandjâs* et les *Zénètes* qui occupaient autrefois les anciens ksour d'Oued Righ. On les appelait également les *hshâshna* en référence à leur métier d'agriculteurs.

Les Arabes, eux, seraient arrivés dans la région en provenance des Zibans et du *Djérid* tunisien, et des migrations venant de l'Est.

Repertoires musicaux

* *Mahfal an-nsa*

Mahfal an-nsa pourrait se traduire par répertoire animé par un orchestre occasionnel exclusivement féminin. Ces formations célèbrent diverses cérémonies dont les mariages. Les chants interprétés consistent en un motif mélodique exécuté par les femmes lors des fêtes diverses. Ainsi, chaque femme exécute ses propres mélodies et elles font toutes usage de rythmes destinés à la danse tels que le *zandani* et le *fazani* connu aussi des Tunisiens.

* *Nûbâ*

La *nûbâ* est une forme instrumentale constituée de quatre mouvements. Chaque mouvement est identifié par une échelle ou mode parfois oriental et une cellule rythmique :

- a- Le premier mouvement, de tempo lent, interprété est dans le *maqam hijdâz* et a pour rythme : *nûbâ* spécifique à la région ;
- b- le second mouvement interprété dans le *maqam bayati* et a pour rythme le *zgâryi* dont le tempo cette fois est plus léger;
- c- Le troisième mouvement lent et mélancolique est dans *maqam çabâ* ;
- d- Le quatrième mouvement, léger a pour cellule rythmique le *zandali* et pour *maqam* le *rast*.

* *Rabakhi*

Le *rabakhi* est réservé aux hommes, il est accompagné de la *zurna* et du *bandir*. Il est surtout joué lors des fêtes de mariage et des manifestations culturelles.

* *Rahbi*

Le *rahbi* est un genre vocal privilégiant les textes poétiques. Destiné au chant, il débute toujours par des formules de bienvenue. Les vers prévus pour l'ouverture de la soirée sont mystiques et louent le Prophète Mohamed (qsssl). Les textes réservés à la fin de la soirée sont accompagnés de tambours sur cadre : le *bandir* et de la *zurna*.

* *Le radâsî*

Ce terme *radâsî*, de *'iradas* : piétiner, frapper du pied, vient du fait que le rythme lors du chant est entretenu par la frappe des pieds sur le sol. Ce chant s'effectue en position assise, il est accompagné d'un instrument à percussion sorte d'ancien ustensile, couvert pour la circonstance d'une peau provenant du cou du chameau.

Parfois lorsque l'instrument n'est pas disponible, le rythme est produit par les coups d'une chaussure sur le sol. Ce chant accompagne également une danse assise *nakh* ou danse des cheveux pratiquée exclusivement par les femmes lors de rites de passage, pour diverses cérémonies ou sans occasions précises dans les maisons.

* *Al-ftûl*

Le *ftûl* est un chant a capella. Interprété par les femmes âgées lors de la cérémonie du henné, il est destiné à la mariée et augurent d'une vie conjugale heureuse et réussie, il accompagne le tressage des cheveux de la mariée.

* *Hadra*

La *hadra* ou *wa^oda* se déroule dans de grandes cours en l'honneur d'un *wali* (saint) afin de lui exprimer reconnaissance et dévotion. L'ensemble de musiciens est constitué de 5 *bandir* (tambour sur cadre), d'un *târ* (tambourin) et de *qarqabu* (cliquettes de fer en forme de 'double cymbale). Le chant exclusivement mystique, loue Dieu et à son Prophète (qsssl). Le rythme de la *hadra* se caractérise par sa légèreté et la répétition continue des paroles qui mènent à la danse, voire à un état de transe.

* *Baba Merzûg*

Ce genre musical est interprété avec les *qarqabu* (cliquettes de fer en forme de 'double cymbale) et le *tbal* (tambour), ses rythmes vifs sont accompagnés de danses thérapeutiques et souvent de transes. Les danseurs portent une tenue spécifique : gandoura blanche, ceinture noire et chéchia décorée de noir et blanc.

Ce répertoire, *Baba Marzug* s'interprète dans les rues, et il arrive parfois que les musiciens pénètrent dans les maisons où on leur fait don de denrées alimentaires destinées à la *wa^oda* ou repas rituel autour du Saint *Sidi Marzug*.

Danses traditionnelles

* La danse *nakh*

C'est une danse spécifique aux femmes. On s'y adonne lors des cérémonies de mariage pendant lesquelles les convives forment un cercle. Un groupe de jeunes filles célibataires et vêtues d'habits traditionnels s'alignent en rang. Sur le rythme *radasi*, interprété sur un tambour par des jeunes hommes eux aussi célibataires, les jeunes femmes font des mouvements de tête, en avant et en arrière, leurs cheveux suivent le mouvement et le jeune homme qui aurait jeté son dévolu sur une des jeunes filles pose sur la tête de l'élue un foulard. Les fiançailles deviennent officielles dès lors que les parents de la jeune fille donnent leur accord.

Dans la région de Tindouf, les jeunes filles subissent un rite de passage et dansent pour la première fois devant la communauté.

C'est la danse des cheveux dite *nakh* ou encore danse *zhafâ'ir*. Cette danse qui impose que la chevelure des jeunes filles -qui arrivent avec de nombreuses nattes -soit dénouée, marque le changement de statut de la jeune fille, ici disponible pour le mariage. Les femmes chantent, tandis que deux d'entre elles jouent et battent -à mains nues -la *tazuwa* (*guaçca*), grosse timbale. Les femmes mariées aussi dansent la danse des nattes (Viviane Lièvre, 1987 : 155). Curieusement, cette danse des cheveux ou *nakh*, exécutée par les jeunes filles à marier, devant les jeunes gens, se retrouve dans le Sud-est maghrébin et en Algérie dans la région d'Oued Souf. C'est une danse, dite assise, car seule la tête observe un mouvement semi-circulaire.

À l'Est, ce sont le chanteur poète et le tambourinaire (joueur de *tbal*), qui assurent la musique. Elle est aussi dansée par les femmes âgées dans la région de Biskra, mais ici, pour implorer la pluie.

Viviane Lièvre, 1987 : 127

* La danse *zgâryi*

Cette danse est exclusivement réservée aux hommes.

En cercle, les participants lèvent un pied en s'appuyant sur l'autre, en sautillant ils accompagnent leur mouvement par un harmonieux jeu d'épaules. Cette danse qu'on exécute sur le rythme du même nom : *zgâryi* est accompagnée par les airs de la *zurna*.

Instruments de musique

* *Bandir*

Le *bandir* se compose d'un cadre circulaire en bois sur lequel est tendu une peau de chèvre. Deux, parfois trois cordes en boyau sont tendues sous la peau entre des points de fixation diamétralement opposés afin de donner à ce tambour sur cadre un timbre spécifique. La dimension du *bandir* varie selon les régions.

En Kabylie, son diamètre est de quarante centimètres, dans le sud il est de soixante à soixante cinq centimètres. L'instrument est souvent décoré de motifs au henné. Le joueur de *bandir* engage un pouce dans le trou percé dans le cadre de bois tenant l'instrument verticalement et avec les autres doigts, il frappe sur la peau. Les sons obtenus différeront selon que la peau est percutée au centre ou au bord du *bandir*. Le *bandir* est très répandu dans tout le Maghreb, parmi les populations arabes ou berbères, citadines ou rurales.

Destiné à marquer le rythme, il soutient les danses berbères et bédouines, et accompagne également les chants et litanies de certaines confréries religieuses.

Brahim BAHLOUL, 2004 : 27

* *Ghayta*

Voir sous chapitre Mzab (haut Sud Est), p. 100.

* *Gumbri*

Voir sous chapitre Saoura (Sud Ouest), p. 46.

* *Mazuad*

Le *mazuad* est un Instrument pastoral constitué de deux tubes en roseau accouplés. Ses chalumeaux percés de cinq à six trous forment les pavillons. Ces éléments sont reliés à une outre en peau de chèvre tannée servant de soufflet et que le musicien gonfle au moyen d'un mince tuyau en soufflant par intermittence. Deux cornes de gazelle sont fixées sur la peau au sommet, à la place des deux pattes de l'animal.

Le musicien tient le *mazuad* sous son aisselle de manière à le presser entre le bras et le corps pour la poussée d'air qui provoque la vibration des anches en roseaux taillée en sifflet. Avec ses doigts, il obstrue ou découvre les trous permettant ainsi la diffusion du son. Le *mazuad* est associé à une percussion de type *tbal* ou *tabla*. Très présent dans la culture tunisienne, il est en Algérie utilisé dans quelques localités telle que Souk Ahras, dans le sud Est : Oued-Souf et Biskra, dans la Hodna pour la danse *çamawi*.

Brahim BAHLOUL, 2004 : 25

✳ *Tbal*

Voir sous chapitre Mzab (haut Sud Est), p. 100.



LES HAUTS PLATEAUX





Les Aurès



Extrait du film de L. LAKHAL «Les Hauts Plateaux terre de culture et culture de la danse»

Repères géographiques

Khenchela, située dans la région montagneuse du nord Est algérien, compte parmi les quatre villes les plus importantes des Aurès caractérisées par la diversité de son relief géographique et par le contraste qu'oppose la hauteur de certains de ses sommets avec ses plaines fertiles. Les Aurès se caractérisent également par un climat variable, allant des hivers froids et enneigés à des étés secs et extrêmement chauds. La position intermédiaire de cette région donnant sur le Sahara par le versant sud, et sur le Tell par le versant nord, fait de cette région une fenêtre ouverte aux vents marins. Cette surexposition a quelques avantages dont celui d'offrir à ces terres une couverture végétale intéressante qui se manifeste par un surprenant jeu de couleurs allant du jaune steppique au vert tellien et permettant ainsi la cohabitation du cèdre et du pin aux cotés des palmiers.

Repères historiques

Les Berbères furent l'une des premières populations à occuper cette région. Cette contrée a connu aussi le passage de différentes civilisations dont : Les Phéniciens, les Romains, les Vandales les Byzantins, les Ottomans et les Français. Mais les tribus arabes des *Banu Hillâl* et de *Banu Sulaym* sont celles qui ont le plus marqué cette région. Ces tribus, en effet, se sont installées et ont tissé des liens étroits avec la population de la région au cours du XIe siècle (1045).

Aujourd'hui, les habitants des Aurès sont un ensemble de tribus ou *°arsh*, certains d'entres eux sont sédentaires et occupent les flancs des montagnes et d'autres sont nomades ou semi-nomades et occupent les plaines.

Composante sociale

Al-shawiya est le nom donné aux habitants des Aurès ainsi qu'à leur dialecte amazigh. C'est également le nom de tout un territoire qui s'étend de la wilaya de Tébessa à l'Est à Merouana et N'gaous à l'Ouest, et d'al-Khroub et Souk Ahras au Nord à la partie nord de Biskra au Sud.

La diversité du relief géographique et du climat de la région, ajouté au brassage de nombreuses civilisations ont eu un impact important sur la personnalité des habitants de la région. Cet impact est perceptible dans leur mode de vie et les expressions qu'ils emploient au quotidien pour décrire la nature qui les entoure ou les difficultés qu'ils doivent affronter au quotidien. Toutes ces descriptions sont façonnées avec des termes mélodieux et langoureux, tantôt en amazighe, tantôt en arabe dialectal, et parfois dans un mélange harmonieux des deux langues.

Structure poétique et thèmes abordés

La poésie *shawi* déclamée en langue arabe et en berbère, ne possède pas de structure définie ; chaque poète compose son texte en fonction de sa propre métrique et trouve ainsi une harmonie entre son inspiration et l'équilibre du texte. La poésie *shawi* est chantée dans nombre de genres musicaux dont le *çrawi* et ses nombreuses variantes, la danse *rahaba*, ... Les thèmes abordés par les chants des *rahaba* sont divers : mystiques en début de soirée, appelant à la résistance du temps de la colonisation française, traitant de sujets liés à la société ou lyriques en fin de soirée. Il est à noter que bon nombre de chants dérivent également de mythes et de légendes.

Ainsi parmi les textes interprétés *'Agig 'arabi* constitué de quatre vingts vers raconte l'histoire d'un marié décédé le jour de son mariage et le chagrin de son père qui avant d'annoncer la mort de son fils, s'est mis à esquisser les pas de la danse *rahaba* en déclamant la poésie. La poésie *Hada lala* est aussi une légende connue et chantée dans la région des Aurès.

Dans la tradition *shawi*, les légendes sont aussi contées en musique où les illustrations à la *gaçba* sont édifiantes et l'exemple le plus intéressant reste : *Tota 'itshish 'umwar* (Tota le lion va te dévorer). Il relate la fugue d'une jeune fille *Tota* avec son bien aimé. Le couple sera poursuivi par le lion qui tentera de les manger. Rattrapé par les membres de la tribu, l'animal sera mis à mort et le couple se marie dans la joie.

Maya SAIDANI

Entretien avec Med Salah LOUNISI

Khenchela octobre 2011

Répertoires musicaux

Les Aurès, centre de la culture *shawi*, situé entre l'Atlas Tellien et son prolongement Hodna à l'ouest, le mont Nementchas à l'Est et le Sahara au sud, abrite un important patrimoine musical émaillé de danses traditionnelles d'une extraordinaire richesse, classé en deux parties :

I- Chants et jeux instrumentaux sans percussion :

Ce sont des chants accompagnés à la *gaçba* (flûte oblique locale en roseau) non mesurés où le *çrawi* dans ses formes diverses interprété de Sétif à Bordj et jusqu'à la frontière tunisienne reste le plus connu. Dans la région des Aurès, il possède de nombreuses variantes dont :

1- °*Ayash* interprété exclusivement en langue *shawi*, possède à son tour de nombreuses variantes :

°*ayash marwani*, *sultani* (de la tribu Ouled Sultan), *balbakay* interprété exclusivement à Khenchela ; ...

2- *Dmam* ;

3- *Rakruki* ;

4- *Çalhi* ; ... ;

5- Et, la dernière forme concerne le répertoire lié à la parade *tahriba*, parade exécutée par des hommes armés de fusils accompagnés par les mélodies du *djuwaq* (petite flûte en roseau oblique).

II- Chants et jeux instrumentaux avec percussion :

Ces répertoires sont également nombreux et sont le plus souvent destinés à la danse. Dans le contexte *shawi*, les pas esquissés par les femmes sont nommés '*abrid* en plus de la danse *rahaba* réservée aux hommes. Mais pour toutes les festivités, il faut une ouverture et c'est la *nûbâ* locale.

Voici donc un aperçu des genres musicaux *shawi* où le *bandir* (tambour sur cadre) occupe une place de choix.

1- La *nûbâ* : répertoire interprété par la *zurna* ou *ghayta* accompagnée de plusieurs *bandir*. Elle fait office d'ouverture pour toutes cérémonies religieuses ou profane ;

2- Le °*abdawi* classé parmi les '*abrid* terme *shawi* signifiant en arabe dialectal *trig* : chemin, pas de danse, est le nom donné à une danse réservée aux femmes et au rythme qui l'accompagne ;

3- *Trig al-khîl* (pas ou danse du cheval) est un autre '*abrid* connu de cette région. L'on peut citer d'autres exemples de '*abrid* possédant chacun son propre répertoire toujours accompagné d'un rythme qui le soutient dont voici quelques exemples :

trig najmat aç-bâh (pas de l'étoile du matin) et *trig at-tamabû* (pas de l'automobile), ...

4- *Bandu*, variante de la danse °*abdawi*, est une danse à thèmes, exécutée autour d'un arbre artificiel.

5- *Rahaba* est une danse exécutée en groupe réservée aux hommes mais les femmes y participent aussi occasionnellement. Elle est rythmée selon les tribus par la voix et les pas des participants ou par le *bandir*.

6- *mahzam ou zandali* : rythme de danse lié à un répertoire exclusivement réservé aux femmes ;

7- *balbari* : rythme de danse lié à un répertoire exclusivement réservé aux femmes ;...

Maya SAIDANI

Entretien avec Med Salah LOUNISI

Khenchela octobre 2011

* *Çrawi*

Çrawi, chant non mesuré accompagné de deux *gaçba* flûtes obliques en roseau spécifiques à la région est le plus connu des nombreux répertoires analogues interprétés dans les Aurès. Le terme *çrawi* découlerait du berbère *çrâ* signifiant cime des montagnes, il fut interprété autrefois par les bergers et avait pour fonction de délimiter le périmètre réservé aux troupeaux. Selon une autre source, *çrawi* aurait pour racine *çarw* : le cyprès dont le feuillage favoriserait la propagation de la voix des chanteurs. Ces chants destinés à courtiser les jeunes filles, auraient autrefois conduit les pères à couper ces espèces d'arbres qui entouraient leurs demeures.

Le *çrawi* se divise en deux parties : le *jbayli* de *jbal* ou montagne, interprété par les tribus montagnardes, il est en langue berbère *shawi* et le *bhayri* de *bhayra* ou plaines, exécuté par les tribus de la plaine en langue arabe.

SAIDANI Maya

Variantes du çrawi

* °Ayash

°Ayash est le nom d'un jeune garçon pleuré par sa mère à sa mort. Les chants de cette mère inconsolable seront repris dans toute la région jusqu'à constituer un répertoire à part entière. Ce chant non mesuré, accompagné d'une *gaçba* ou deux, est exclusivement en langue *shawi*, il possède à son tour de nombreuses variantes :

- °ayash *marwani* ;
- °ayash *sultani* (de la tribu Ouled Sultan) ;
- °ayash *balbakay* interprété exclusivement à Khenchela.

Maya SAIDANI

* Dmam

Dmam est un terme *shawi* signifiant le regret, le pardon, et le chant implore à travers la poésie un rapprochement avec l'être blessé. Chant non mesuré des plus mélancoliques, il est interprété exclusivement en berbère accompagné par une *gaçba* ou deux. Son exécution est des plus difficiles. La ligne mélodique d'un large ambitus, contraint le chanteur à accéder successivement tantôt au registre aigu, tantôt au grave, il requiert une voix puissante et une longue respiration.

Maya SAIDANI

* Rakruki

Chant non mesuré, exécuté par les hommes et les femmes, il est interprété en arabe dialectal proche du parler tunisien. Il est accompagné par une *gaçba* ou deux. Son exécution est des plus difficile. La ligne mélodique d'un large ambitus, requiert une voix puissante et une longue respiration.

Maya SAIDANI

* Çalhi

Le *çalhi* se rapproche par certains aspects du *çrawi* car la ligne mélodique d'un large ambitus, contraint le chanteur à accéder successivement tantôt au registre aigu, tantôt au grave, il requiert une voix puissante et longue respiration.

Cependant le *çalhi* traite de sujets mélancoliques et de regrets.

Maya SAIDANI

Danses traditionnelles et fantasia

* La fantasia ou *barûd*

Lors des mariages, dans les Aurès, la fantasia est l'activité la plus spectaculaire. La fantasia est animée par un orchestre composé d'un instrument à vent : la *zurna* ou *ghayta* (sorte de hautbois) et d'instruments à percussion : des *tbal* (tambours) ou des *bandir* (tambour sur cadre).

Ainsi dans le Centre Est dans la Hodna et à l'Est des Hauts Plateaux, région où se mêlent sites montagneux et plaines verdoyantes dont les habitants sont nommés *shawiya* (sing. *shawi*), la technique adoptée dans l'art équestre diffère de celle pratiquée par les cavaliers à l'ouest ou celle des Ouled Nayal au centre des Hauts Plateaux. En effet, à l'Ouest, la fantasia compte un nombre important de chevaux qui chargent en groupe de quinze à vingt approximativement, le chef étant au milieu du groupe. Chez les Ouled Nayal, le nombre de cavaliers, moins important qu'à l'ouest reste tout de même impressionnant, le groupe compte entre dix et quinze cavaliers lors des grands rassemblements. Dirigé par le chef du groupe, il parcourt la piste au trot, marque un arrêt en fin de parcours, puis au galop. La salve retentit lorsque l'ordre en est donné par le chef du groupe.

Au Centre Est et à l'Est chez les *shawiya*, point de grand rassemblement, la technique équestre requiert un cheval ou deux. S'il s'agit d'un seul cheval, le cavalier est muni de trois à sept fusils traditionnels et d'un sabre. Le jeu élaboré nécessite une piste plus longue que celles que pratiquent les cavaliers à l'ouest et au centre des Hauts Plateaux. Le jeu connaît plusieurs étapes, et après avoir arraché le voile recouvrant une des femmes accompagnant la mariée s'il s'agit d'un mariage, le cavalier se lance sur le parcours, les fusils préalablement chargés. Debout sur ses étriers, il brandit en premier son sabre puis tire successivement une décharge de chaque arme accrochée à son épaule. Lorsque les cavaliers sont au nombre de deux, la technique dans ce cas diffère et certains voient en ce jeu une ruse destinée autrefois à tromper l'ennemi car les cavaliers rapprochant leurs chevaux joignent leurs têtes et leurs corps au grand galop pour que de loin, l'on ne perçoive qu'un seul cheval.

La fantasia chez les *shawiya* est accompagnée d'un répertoire interprété par une *ghayta* et deux *tbal* ou *tabla*. Les cavaliers les plus habiles font danser leurs montures, cette pratique est spécifique à cette région.

Maya SAIDANI

* Danse *rahaba*

L'appellation de la danse *rahaba* provient de l'arabe dialectal *tarhab* : souhaiter la bienvenue. Le répertoire musical réservé à cette danse est selon les tribus établis dans les Aurès, rythmé par la voix et les pas de participants ou par le *bandir* (tambour sur cadre). Lors de la danse les deux rangs se faisant face sont soit exclusivement constitués d'hommes, de femmes, ou mixtes. Par certains aspects, la gestuelle développée dans la danse *rahaba* est similaire au *haydus* décrit pour la Saoura et dans la région ouest des Hauts Plateaux.

C'est en été, après les moissons, dans la fraîcheur de la nuit et lorsque les lourds travaux des champs étaient achevés que les chants des *rahaba* étaient autrefois interprétés pour le divertissement. Les thèmes abordés sont divers : mystiques en début de soirée, appelant à la résistance du temps de la colonisation française, ou lyriques en fin de soirée. Il est à noter que bon nombre de chants dérivent aussi de légendes ou de mythes. Ainsi parmi les textes interprétés, *agig 'arabi* constitué de quatre vingts vers, raconte l'histoire d'un marié décédé le jour de son mariage et le chagrin de son père qui avant d'annoncer la mort de son fils, s'est mis à esquisser les pas de la *rahaba* en déclamant la poésie. Il existe plusieurs variantes de la danse *rahaba*, et à Khenchela, l'on en dénombre trois :

- à l'ouest des Aurès, la danse *rahaba* de la tribu *Aith 'Ujana*, se caractérise par des déplacements vifs de l'ensemble des participants et une harmonie entre les mouvements exécutés par les épaules et ceux des jambes. Les textes interprétés lors de la danse sont raffinés et traitent de sujets divers ;

- les *rahaba* de la tribu des *Mamra* se caractérise par un jeu de jambes plus complexe où la frappe sur le sol se fait tantôt avec le pied droit, tantôt avec le pied gauche, les textes sont d'une facture plus modeste ;

- les *rahaba* de la tribu des *Nmamsha* et les *a^orash* (sing. *o^oarch* : fraction) *Shasher*, se caractérise par des textes raffinés et une harmonie entre le jeu de jambes et le mouvement des épaules. C'est une synthèse des deux *rahaba* déjà citées.

Maya SAIDANI

Entretien avec LOUNISI Med Salah

Khenchela Octobre 2011

* Parade *tahrība*

La *tahrība* classée parmi les danses *shawi*, est en fait une parade exécutée par les hommes en habits traditionnels et armés de fusils. Elle est accompagnée par une flûte de roseau de petite taille (*djuwaq*). L'air interprété par le *djuwaq* est spécifique à cette représentation. Cette parade est exécutée par la tribu des *Ath Beni Mlul*, originaire du Djrid tunisien qu'elle aurait fui à l'époque des Hafside. Elle se serait établie dans les Aurès entre le XIVe et le XVe siècle.

La parade se fait à pas lents soutenue par les mélodies du *djuwaq*, l'instrumentiste exécutant les mêmes pas que le reste des participants. En cercle dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, puis en file indienne, un premier coup de fusil est tiré par le chef du groupe, ensuite c'est au reste de la troupe de tirer dans l'ordre les uns après les autres, les fusils étant dirigés vers le sol.

La parade se poursuit par les tirs individuels des participants, par petits groupes de trois, puis de cinq, ..., ils parcourent une courte piste, s'arrêtent, tirent et retournent au point de départ, puis c'est un autre groupe qui prend le relais jusqu'à la fin de la parade.

Maya SAIDANI

Entretien avec Med Salah LOUNISI

Khenchela octobre 2011

Danses réservées aux femmes

* Danse °*abdawi*

Classée parmi les *'abril*, terme *shawi* signifiant *trig* : chemin, pas de danse en arabe dialectal, °*abdawi* est le nom donné à une danse réservée aux femmes et au rythme qui l'accompagne à l'exemple de *trig al-khîl* (pas ou danse du cheval) ou *trig najmat aç-bâh* (pas de l'étoile du matin) ou *trig at-tumubil* (pas de l'automobile), Après la *nûbâ*, interprétée en ouverture, la danse °*abdawi* ouvre les festivités dans les milieux féminins, accompagnée par la *ghayta* nommée le plus souvent *zurna* dans la région et les *bandir*. La mère du marié ou du circoncis, sort sur la piste réservée à la danse, jette une poignée de sel, puis une poignée de sucre et se met à danser rejointe par les convives et la famille. Le °*abdawi* est dansé également par les °*zriyât* (sing. °*zriya*) danseuses payées pour animer le mariage parmi les hommes. La danse °*abdawi* se pratique à l'extérieur et l'exécutante évolue sur la piste telle une perdrix, ce qui lui vaut aussi l'appellation *tahjilt*. À deux, trois ou plus, elles parcourent

un large espace, s'arrêtent et effectuent avec les pieds quelques figures au cours desquelles le pied droit touche tantôt le sol sur la pointe, tantôt sur le talon, en accord avec des mouvements horizontaux de gauche à droite de la tête. La danseuse reprend ensuite le parcours au son des *bandir* exécutant le rythme du même nom.

Maya SAIDANI

* Danse *bandu*

Chaque printemps, les *shawi* d'Arris célèbrent un rite de fécondité nommé *bandu* «arbre desséché» auquel on suspend des fruits secs et des légumes, en guise d'offrande. Au cours de ce rite, les jeunes filles dansent aussi une autre forme de *°abdawi*. On joue de la *ghayta* ou hautbois et des *tbal* ou gros tambours à deux peaux. On danse et on festoie en plein air. A l'arrivée du cortège, formé d'une chorale féminine, suivie des tambourinaires, les jeunes femmes dansent deux par deux, autour du *bandu*. Après avoir «évolué en cercle et en s'entrecroisant, elles s'immobilisent et dansent dos à dos. Durant cet arrêt, «seul un de leurs pieds bat le sol, et l'on entend alors les tintements des *khalkhâl*» (Brahim Bahloul, 1986 : 22)

Ensuite elles repartent soudainement en soulevant le volant de leur robe, maintenue avec les doigts aux extrémités du revers. Ces danses collectives, qui sont fort différentes de celles exécutées par des *azriyât*, se rapprocheraient plutôt des danses du Moyen Atlas et Nord marocain.

MAZOUZI Bezza, 1990 : 40

* Danse *trig al-khîl*

Trig al-khil, danse réservée aux femmes, fait partie des *'abrid*, où les pas de la danseuse se confondent avec ceux du cheval ou de la jument lorsqu'un cavalier habile fait danser sa monture.

* Danse *Mahzam* ou *zandali*

Rythme de danse lié à un répertoire exclusivement réservé aux femmes.

✱ **Balbari**

Rythme de danse lié à un répertoire exclusivement réservé aux femmes.

Instruments de musique

✱ **Bandir**

Voir sous chapitres Ouargla, Oued Souf (haut Sud Est), p. 107.

✱ **Flûte *gaçba***

« ..., dans les traditions musicales bédouines, on utilise essentiellement la flûte qui porte l'appellation de '*gaçba*'. Ce terme trouve sa racine dans l'arabe classique : '*qaçaba*', pl. *qaçabât*. (...).

Indiscutablement, la *gaçba* de la tradition bédouine reste l'instrument principal par la place et le rôle qui lui sont dévolus, par une pratique issue d'une longue gestation. Aussi trouve-t-on ce même instrument dans presque la majeure partie des autres traditions musicales, qu'elles soient des cités, de la montagne, des plaines, des régions semi-désertiques ou encore celles du Ahaggar ».

Abdelhamid BENMOUSSA, 1989 : 30

✱ **Ghayta ou zurna**

Voir sous chapitre Mزاب (haut Sud Est), p. 100.

✱ **Tbal ou Tabla**

Voir sous chapitre Mزاب (haut Sud Est), p. 100.



Le Hodna



Extrait du film de L. LAKHAL «Les Hauts Plateaux terre de culture et culture de la danse»

Repères géographiques

Cette région steppique située dans le Nord Est algérien occupe la partie sud des Hauts-Plateaux. Elle représente le point de jonction entre l'Est et l'Ouest, le Nord et le Sud ; son climat est continental. La ville de Msila est sa capitale régionale, est réputée pour son élevage ovin et son lac salé.

Repères historiques

L'histoire de cette région remonte à l'âge de pierre dont témoignent les diverses gravures rupestres. Elle fut également à l'époque romaine, dont les vestiges romains sont visibles, un royaume berbère indépendant. D'autres vestiges de la période islamique, dont la *qal'a* de *Bani Hammad* fondée par *Hammad ibn Belkin al-Sanhadji* témoignent de l'importance que revêtait cette contrée par le passé et particulièrement sur le plan culturel et cultuel que la *zawiya* d'*al-Hamal* lui octroyait.

Boussaâda fait également partie d'Al-Hodna. Enchanteresse par la beauté de sa nature, l'hospitalité de sa population et la profondeur de sa culture, elle fut la muse du célèbre artiste peintre français Etienne Dinet qui la choisit pour être sa dernière demeure. Ne l'a-t-il pas lui-même qualifiée de « la Mecque des artistes ». Sa population est en majorité issue de la grande tribu des Ouled-Nayal.

Composante sociale

L'arabisation d'une grande partie de la population amazighe occupant la région s'est faite avec l'arrivée des tribus *Banu hillâl* et de *Banu Sulaym* dans la région. Leur intégration progressivement à la population locale a inmanquablement accéléré ce processus d'arabisation. Le patrimoine culturel des nomades est aujourd'hui exclusivement d'expression arabe.

Poésie

* Poésie *malhûn*

« Le terme *malhûn* dérive de la racine 'l.h.n ' dans presque toutes les acceptations (user de propos persuasifs ou allusifs, incliner vers la mélodie dans le chant ou la récitation, commettre un lapsus linguae). Ce terme évoque une idée d'écart (louable ou blâmable) par rapport à un état habituel.» (...), « ...La bivalence sémantique de la racine 'l.h.n.' se retrouve simultanément dans l'idée que nous nous faisons aujourd'hui du '*malhûn*' algérien : une poésie en arabe parlé, ou peu s'en faut donc, en langue incorrecte, faite au moins initialement pour être chantée. » (A. TAHAR, sans date).

Le malhûn doté d'une ossature plus souple et d'une versification plus décontractée, voire plus légère que celles de la *qaçida* de l'arabe classique, trouve sa dynamique et sa survivance dans la multiplicité de ses thèmes touchant tous les aspects et comportements des Bédouins algériens. (...). Il est possible de distinguer deux formes principales constituant l'ensemble du répertoire *malhûn* du chant '*aiyâi*' :

- 1- La *qaçida* monorime à structure isométrique, proche parente de la *qaçida* classique arabe ;
- 2- La *qaçida* à structure strophique ou section avec variantes : strophes courtes ou longues de deux vers et plus, avec des rimes égales ou encore croisées.

Abdelhamid BENMOUSSA, 1989 : 35-70

Répertoires musicaux :

* Le '*Aiyâi*'

La forme musicale '*aiyâi*' se définit par rapport à la société nomade d'origine hilalienne. Une société qui se compose en grandes confédérations de tribus et qu'on trouve dans les régions du *Zâb* à l'Est en passant par les régions Djebel Amour, vers l'Ouest de l'Algérie centrale.

Le terme « '*aiyâi*' » pour sa part, se lit selon nombre d'artistes au sens de « viens, suis moi », et c'est en fait la flûte oblique : *gaçba* qui aura la charge d'accompagner et de suivre les courbes mélodiques dessinées par le chanteur, quand la seconde flûte jouera le rôle de basse continue.

Le chant repose sur un rapport de tension entre la poésie de type *malhûn* et la structure mélodique, fondements mêmes du

chant avec ce qu'elles recèlent d'échelles (*taryâsh, srûji, bâbûr, ...*). L'interprétation d'un chant «*'aiyâi*» obéit en général chez la majorité des musiciens bédouins à des règles presque identiques répondant à la subdivision d'un chant en deux éléments : l'introduction instrumentale, puis l'alternance équilibrée poésie-musique pour clore sur l'interjection «*'aiyâi*» ou sur une finale purement instrumentale de la *gaçba rkiza*.

Cette formule interjective «*'aiyâi*» sert régulièrement soit d'introduction soit d'intermède. Il est à noter que l'emploi de formules du même groupe que *'aiyâi* dans le monde arabe et musulman telles que : *'amân 'amân, yâ lîl, yâ lalani, taratilan ...* servent aussi dans leurs contextes respectifs à asseoir, à équilibrer et à bien agencer l'exécution vocale et instrumentale.

Abdelhamid BENMOUSSA, 1989 : 128 - 148

* *Nûbâ*

La *nûbâ*, répertoire exclusivement réservé aux hommes, est exécuté par un groupe de musiciens et de chanteurs. La *nûbâ* fait office d'ouverture pour toutes festivités organisées dans la région qu'elles soient sacrées (visites aux Walis, retour de pèlerins de la Mecque, ...) ou profanes (mariage, circoncision). Les textes sont exclusivement mystiques et louent Dieu et son Prophète Mohamed (qsssl). Le groupe de musiciens est constitué de deux *gaçbâ* spécifiques à la région, de deux à trois *bandir* et de chanteurs.

* *Al-°Aydi*

°Aydi de *°â'id* : 'reviens', est un chant individuel ou en duo, circonstanciel non mesuré, c'est une invocation du Prophète Mohamed (qlsssl). Il prend la forme de joute lorsque l'interprétation se fait en groupe, ainsi, la poésie *malhûn* chantée effectue une sorte de 'va et vient' entre les participants. Cette forme d'expression se pratique debout entre poètes et chanteurs lors des festivités de mariages, de circoncisions ou pendant toute autre circonstances festives.

Maya SAIDANI

Danses traditionnelles et fantasia

* La fantasia ou *barûd*

Lors des mariages, dans les plaines du centre est des Hauts Plateaux nommés Al-Hodna, la fantasia est l'activité la plus spectaculaire.

La fantasia est animée par un orchestre composé d'un instrument à vent : la *ghayta* (sorte de hautbois) et d'instruments à percussion : les *bandir* (tambours sur cadre).

Ainsi dans le centre Est et à l'Est des Hauts Plateaux, région où se mélangent sites montagneux et plaines verdoyantes dont les habitants sont nommés : *shawiya* (sing. *shawi*), la technique adoptée dans l'art équestre diffère de celle pratiquée par les cavaliers à l'ouest ou celle des Ouled Nayal au centre des Hauts Plateaux. En effet, à l'ouest, la fantasia compte un nombre important de chevaux qui chargent en groupe de quinze à vingt approximativement, le chef étant au milieu du groupe. Chez les Ouled Nayal, le nombre de cavaliers, moins important qu'à l'ouest reste tout de même impressionnant, le groupe compte entre dix et quinze cavaliers lors des grands rassemblements. Dirigé par le chef du groupe, les cavaliers parcourent la piste au trot, marquent un arrêt en fin de parcours, au galop, la salve retentit lorsque l'ordre en est donné par le chef du groupe.

Au centre Est et à l'Est chez les *shawiya*, point de grand rassemblement, la technique équestre requiert un cheval ou deux. S'il s'agit d'un seul cheval, le cavalier est muni de trois à sept fusils traditionnels et d'un sabre. Le jeu élaboré nécessite une piste plus longue que celle de l'ouest et du centre des Hauts Plateaux. Le jeu connaît plusieurs étapes. Après avoir arraché le voile recouvrant une des femmes accompagnant la mariée, s'il s'agit d'un mariage, le cavalier se lance sur le parcours, les fusils préalablement chargés. Debout sur ses étriers, il brandit en premier son sabre puis tire successivement une décharge de chaque arme accrochée à son épaule.

Lorsque les cavaliers sont au nombre de deux, la technique dans ce cas diffère et certains voient en ce jeu une ruse destinée autrefois à tromper l'ennemi car les cavaliers rapprochent leurs chevaux, joignent leurs têtes et leurs corps pour que de loin, l'on ne perçoive qu'un seul cheval. Il est à noter que dans la région d'*Al-Hodna*, à titre exceptionnel, la fantasia peut atteindre quatre chevaux.

Maya SAIDANI

* La danse mixte *sa°dawi*

La danse *sa°dawi* nommée aussi, *tawsi*, *nayli*, *°amari*, ... est un fait rare en Algérie, dans la mesure où elle est une danse mixte dans les nombreux *°rûsh* (sing. *°arsh* : fraction) de la tribu des Ouled-Nayal, d'où elle est semble-t-il originaire. Elle est répandue dans toute la région-centre des Hauts Plateaux : Djelfa, Bou-Saâda, Massaâd, Aflou, Laghouat, ... et centre Est : Msila, où elle est nommée *nasha°i* et s'est aussi étendue à la partie Sud Est : Biskra, le Mzab, ... Les pas de danses sont les mêmes pour les deux partenaires, mais l'homme danse avec un bâton ou un fusil en le brandissant. Quant aux femmes, la différence observée entre les danseuses dans diverses tribus et régions réside dans la gestuelle élaborée des mains.

Chez les Ouled-Nayal, les femmes reproduisent les gestes effectués dans les travaux qu'elles accomplissent au quotidien lorsqu'elles roulent le couscous ; qu'elles filent la laine ou lorsqu'elles tissent pour ne citer que ces exemples. C'est une danse en groupe ou en solitaire. L'évolution des pas de danse est régie par des formules rythmiques, dont chacune correspond à un motif de danse. En règle générale, si le «premier pied se déplace sur la plante, le second suit à demi-pointe » (B. Bahloul, 1986 : 40). A Sidi Aïssa, prévaut le style *tawsi*, littéralement «*paon*», qui est une danse de femmes - en duo - inspirée par la noble démarche de l'oiseau. (Viviane Lièvre, 1987 : 145).

Bezza MAZOUZI, 1990 : 42

* Danse *ra°yân al-khîl* ou *raqsat al-°awda*

Cette danse réservée aux hommes fut selon des sources locales inventée par les éleveurs de chevaux d'où son appellation *ra°yân al-khîl*. Exécutée lors des mariages, elle ouvrait le cortège lorsqu'autrefois la mariée était transportée à cheval et que les convives se déplaçaient à pied, à cheval ou à dos de chameaux.

Lors de son exécution, les danseurs miment les mouvements et les postures du cheval ou de la jument, ce qui justifie sa deuxième appellation : *raqsat al-°awda* (danse de la jument). Ils font correspondre aux mouvements de la tête faisant une série de mouvements : verticaux vers le haut et vers le bas puis horizontaux de droite à gauche, ceux de la jambe droite. Le mouvement des bras munis d'un bâton n'est pas en reste. Ils effectuent des figures en accord avec le rythme du *bandir*. La danse est accompagnée par la *ghayta* (sorte de haut bois) et les *bandir* (tambour sur cadre). Le répertoire interprété est spécifique à cette danse.

* La danse *çamawi*

La danse *çamawi* se pratique sur le rythme *faza°i* ou *fazani*. Un musicien explique que c'est une variante du *zgayri* pratiquée à Oued Souf ceci qui explique en partie la présence de la cornemuse nommée *mazuad*. Le rythme est assuré par les *tbal* (tambours). Autrefois, individuelle, réservée aux femmes, cette danse est aujourd'hui, pratiquée par les hommes en groupe. La chorégraphie qui lui est appliquée est récente et semble destinée à la scène.

Maya SAIDANI

Instrument de musique

* **Bandir** : sous chapitres Ouargla Oued-Souf (haut Sud Est), p. 107.

* Flûte *gaçba*

« ..., dans les traditions musicales bédouines, on utilise essentiellement la flûte qui porte l'appellation de '*gaçba*'. Ce terme trouve sa racine dans le mot de l'arabe classique '*qaçaba*', pl. *qaçabât*. (...).

Indiscutablement, la *gaçba* de la tradition bédouine reste l'instrument principal par la place et le rôle qui lui sont dévolus, par une pratique issue d'une longue gestation. Aussi trouve-t-on ce même instrument dans presque la majeure partie des autres traditions musicales, qu'elles soient des cités, de la montagne, des plaines, des régions semi-désertiques ou encore celles du Ahaggar.

A l'époque actuelle, un flûtiste bédouin dispose d'un certain nombre de *gaçba* de tailles et de grosseurs différentes, elles portent différentes dénominations (...):

- *Sbûla* (l'épi) pour la plus petite d'entre elles ;
- *Rubâ°i* (la quatre ou médium) ;
- *Khmâsi* (la cinq ou moyenne) ;
- *Sdâsi* (la six, plus longue que la moyenne) ;
- *Tmâni* (la huit et c'est la plus grande).

Abdelhamid BENMOUSSA, Berlin 1989 : 92

* **Ghayta ou zurna** : Voir sous chapitre Mzab (haut Sud Est), p. 100.

* **Mazuad ou shakwa (cornemuse)** : Voir sous chapitre Ouargla Oued-Souf (haut Sud Est), p. 107.



Les Ouled Nayal



Extrait du film de L. LAKHAL «Les Hauts Plateaux terre de culture et culture de la danse»

Repères géographiques

La région centre des Hauts Plateaux est steppique, semi-aride, elle est le lien entre le Tell et le Sahara. Ses hivers sont rudes et rigoureux et ses étés chauds et secs. La ville de Djelfa est sa capitale régionale, située à 300 kilomètres au Sud d'Alger. Sa population est agropastorale, connue pour sa célèbre ceinture végétale : le barrage vert.

Donnés géographiques

Les prospections archéologiques effectuées à Djelfa attestent de la présence humaine dans la région depuis la préhistoire. *Maghrawa*, est la première tribu amazighe à occuper la région. En 1049, les tribus arabes des *Banu Hillâl* et de *Banu Sulaym* ont occupé la région, suivies plus tardivement de la tribu des Ouled-Nayal. Cette dernière descend du cheikh *Mohamed ban Abdallah*, un des disciples de *Sidi Ahmed ban Yusaf*, personnage religieux vénéré de Miliana et qui s'est attribué le patronyme de Nayal. Sidi Nayal serait donc le noble descendant de *Moulay Idriss*, fondateur de la dynastie *'idriside* du Maroc. Il fut un homme de bien, et un preux cavalier issu de la famille du Prophète Mohamed (qlsssl).

Composante sociale

Les Ouled-Nayal sont arabophones d'expression et de culture nomade. Ils forment la principale population de la région avec d'autres *°arûsh* (fractions) tels que les *°baziz*, les *Shârî* et bien d'autres encore. La cohabitation et les mariages contractés entre ces différentes populations a fini, avec le temps, par créer une culture commune et unifiée bien connue aujourd'hui par le patrimoine *Nayali* ou patrimoine culturel des Ouled Nayal.

Poésie

* Poésie *malhûn*

Voir sous chapitre centre-Est : Hodna (Hauts Plateaux), p. 118.

Répertoires musicaux

* Le 'Aiyâi

Voir sous chapitre centre-Est : Hodna (Hauts Plateaux), p. 118.

* *Al-°Aydi*

°*Aydi* de °*â'id* : 'reviens', est un chant individuel ou en duo, circonstanciel non mesuré, c'est une invocation du Prophète Mohamed (qlsssl). Il prend la forme de joute lorsque l'interprétation se fait en groupe, ainsi, la poésie *malhûn* chantée effectue une sorte de 'va et vient' entre les participants. Cette forme d'expression se pratique debout entre poètes et chanteurs lors des festivités de mariages, de circoncisions ou pendant toutes autres circonstances festives. Le premier vers est invariable, il se compose comme suit :

Çalu °la Muhamad çâlu °la Muhamad Çalu °la Muhamad çâlu °lih 'u zidu ...
Louez le Prophète louez le Prophète Louez le Prophète Louez le inlassablement

Le °*aydi* est souvent lié à la fantasia chez les Ouled-Nayal. Il en donne le départ, et accompagne les cavaliers jusqu'à la limite de la piste avant que la charge ne soit ordonnée par le chef du groupe.

Maya SAIDANI

Danses traditionnelles et fantasia

* La fantasia ou *barûd*

Lors des grands rassemblements de tribus, dans la région-centre des plaines des Hauts Plateaux, la fantasia est l'activité la plus spectaculaire. Le faste affiché dans l'habillement des cavaliers munis de leurs fusils n'a d'égal que le harnachement brodé d'or de leur monture. Ces rassemblements, incluent également musiciens et poètes.

Cependant chaque région possède ses propres codes et techniques dans le déroulement de la fantasia. Dans la région centre des Hauts Plateaux, dans la tribu des Ouled Nayal, le chant nommé °*aydi* donne le départ dont voici un extrait :

Çalu °la Muhamad çâlu °la Muhamad Çalu °la Muhamad çâlu °lih 'u zâu ...
Louez le Prophète louez le Prophète Louez le Prophète Louez le inlassablement

En demi-cercle, faisant face aux musiciens munis d'une *ghayta* et de deux *bandir*, les cavaliers et leurs montures écoutent le chant °*aydi*. Il est suivi d'une invocation du Prophète Mohamed (qsssl) en ces termes 'an-nibi' et d'un coup de feu. Les musiciens prennent alors le relai et jouent un répertoire spécifique à cette circonstance : le départ de la fantasia est donné.

La fantasia s'exécute en groupe de dix à quinze cavaliers et parfois plus. Le premier mouvement est une traversée de la piste jusqu'à sa limite extrême, au pas et en un seul rang. Le chant °*aydi* est à nouveau interprété pendant ce parcours, comme cela est le cas pour le chant *ngadi* ou °*ayti* dans la région ouest des Hauts Plateaux. La particularité de ce chant est que la mélodie est invariable. Seul le texte diffère pour s'adapter à la circonstance.

Le retour de l'escadron de cavalerie, toujours en rang, se fait au galop, épaule contre épaule. Alors, un cri du chef se fait entendre pour demander au cavalier de se préparer à tirer en ces termes : "la°yât ou *makahal*!" L'ordre de tirer leur est donné par un cri fort *guttural* : "Ah !!! " et la salve des fusils retentit dans un galop effréné en veillant à l'alignement du rang, et surtout à la synchronisation de la salve des dix ou quinze fusils.

Maya SAIDANI

* °*bîdhli* ou *dara*

La danse °*bîdhli* aujourd'hui nommée *dara* est connue de la localité de *Mas°ad* dans la wilaya de Djelfa. Exclusivement réservée aux hommes, elle se pratique en cercle en sens contraire des aiguilles d'une montre. Le mouvement des participants est accompagné par les percussions des *bandirs*, tambours sur cadre très utilisés dans la région et la *ghayta* locale. Les hommes en tenue traditionnelle (*djellaba*, *burnous*, *chach*, chaussures traditionnelles, ...), ont pour accessoires des fusils qu'ils mettent en rotation tout en formant un cercle, la salve retentit lorsque l'ordre de tirer est donné par le chef de la troupe.

Maya SAIDANI

✳ **La danse mixte *sa°dawi* :**

Voir sous chapitre centre-Est : Hodna (Hauts Plateaux), p. 121

✳ ***Raqsat al - fursân* :**

Fursân (sing. *fâras*) signifie cavaliers, exécutée exclusivement par les hommes, elle mime à pied, fusils à la main, la posture du cavalier lors de la fantasia.

Instruments de musique

✳ ***Bandir* :**

Voir sous chapitres Ouargla Oued-Souf (haut Sud Est), p. 107.

✳ **La flûte *gaçba* :**

Voir sous chapitre centre-Est : Aurès (Hauts Plateaux), p. 127.

✳ ***Ghayta* ou *zurna* :**

Voir sous chapitre Mزاب (haut Sud Est), p. 100.



Les Ksours



Repères géographiques

La wilaya de Naama, au nord ouest des Hauts Plateaux est frontalière avec le Maroc. Ce territoire considéré comme l'une des portes du Sahara, jouit d'une grande diversité quant à sa couverture végétale. Son climat continental est marqué par des étés secs et chauds et des hivers rigoureux bien que peu pluvieux. Mecheria et Ain Sefra font partie de ses communes les proches et les plus importantes.

Repères historiques

Naama est un site riche en vestiges préhistoriques et paléontologiques remontant à l'âge de pierre, les gravures rupestres et ossements de dinosaures en sont les témoins. L'Atlas saharien est en lui-même un des plus importants musée à ciel ouvert du monde, il renferme plus de 150 stations de gravures rupestres.

C'est à Ain Sefra, que la célèbre journaliste, Isabelle Eberhart a terminé sa vie emportée par les terribles inondations d'octobre 1904.

Composante sociale

La population locale actuelle est un brassage des différentes peuplades et tribus qui ont transité par cette contrée depuis des temps anciens. Aujourd'hui, les *shleuh* berbères, les *Banu °Amar* et les *Banu Hillâl* sont la plus importante composante sociale de la région. Cette région a connu la grande révolte de Cheikh *Bu°mama* contre l'occupant français en 1881.

Poésie

* *malhûn* :

Voir sous chapitre centre-Est : (Hauts Plateaux), p. 118.

Répertoires musicaux et chants traditionnels

A travers deux pôles : Tissimsilt et l'ensemble Naama, Mechria et Ain Safra, il est possible de donner une plus grande liste de répertoires musicaux et de danses traditionnelles.

Les formes et les genres musicaux les plus connus et les plus usités dans cette région ouest des Hauts Plateaux sont : le *malhûn*; le *smawi*, le *marbû*^o ; le *ngadi* nommé aussi *°ayti*, répertoire lié à la *fantasia*, le *diwan* pratiqué surtout à Ain Safra; aux répertoires instrumentaux liés aux danses traditionnelles ajoutons le *°lawi*, le *haydus*, le *çaff*...

Les formes vocales se basent sur la poésie de la forme *malhûn* que le poète déclame accompagné d'une flûte oblique en roseau spécifique à la région : la *gaçba*. Cette forme d'interprétation prévaut dans la région de Naama, Mechriya, Ain Safra... d'autres formes vocales sont aussi interprétées dans la région et de ce fait, si le *smawi* est interprété par les hommes et les femmes, le *marbû*^o, forme équivalente, est exclusivement réservé à la gente féminine. Concernant le *°ayti* ou *ngadi*, il est interprété par un membre du groupe de cavaliers pendant la *fantasia*. Les textes chantés varient selon le thème de la cérémonie : *ziyara*, *wa°da*, fête nationale, mariage, ...quand le motif mélodique est invariable.

Pour ce qui relève des formes instrumentales, elles varient selon les régions. Ainsi pour la forme *°lawi*, chaque région fera usage de ses propres rythmes et mélodies. Les instruments marqueront aussi cette différence : *gaçba* et *bandir* pour le *°lawi* et sa variante *dara* dans la tribu des Oulad Nhar dans la région de Tlemcen ; *zamâr* à corne, *bandir* et *gallal* dans la tribu *°Arfa* dans la ville de Msirda et sa région, *ghayta* et *bandir* pour le *°lawi* de la région extrême ouest des Hauts Plateaux (Naama, Mechria, Ain Safra, ...).

Maya SAIDANI

✱ Le chant °ayti ou ngadi

Le °ayti nommé aussi *ngadi*, est un répertoire lié à la *fantasia* dans la partie ouest des Hauts Plateaux. Il est interprété par un membre du groupe de cavaliers avant que le signal de départ ne soit donné. Ce chant varie les textes pour s'adapter au thème de la cérémonie: *ziyara*, *wa°da*, fête nationale, mariage, ... quand le motif mélodique est invariable. Lors de rassemblements de chevaux, ce chant a une fonction déterminée.

«Il est concentration et accumulation de la charge agressive qui suit le pas du premier mouvement puis, le trot du second mouvement : la voix lente évoque le désir en termes érotiques et quelquefois triviaux. La censure, elle-même violence, recule pour laisser place à une phrase qui dit l'appel à l'amour dans sa ... nudité, ou à la guerre. Le °ayti peut être consacré au Maître du sens fondateur de la voie religieuse. Dans tous les cas, il est préparation à la décharge de l'agressivité, à l'attaque, à l'assaut. La voix qui appelle, au bout du champ, laisse place à la charge au triple galop et à la fureur de la salve de coups de feu qui sont extase et extinction symbolique du désir pulsionnel. Les coups de feu et la chute de l'extrême tension sont suivis de you-you ... »

Ahmed BEN NAOUM, 2008 : 105

✱ Le *smawi*

C'est une forme de poésie chantée, interprétée dans un dialecte local, dont les thèmes traitent aussi bien du profane que du sacré. Le répertoire se compose de deux parties :

- a) Le prélude non mesuré ;
- b) Le *smawi* où une même mélodie est interprétée pour le vers et le refrain nommé *saraba*.

L'interprétation du chant *smawi* s'exécute en groupes divers :

- exclusivement masculin ;
- exclusivement féminin ;
- mixte.

Lorsque le *smawi* est interprété par les hommes, il se pratique dans les mosquées et les confréries ou *zawiya*. Les chants sont, dans ces cas, religieux. Il fait aussi office de chants de travail lors des récoltes. Dans les milieux de femmes, ce chant est interprété pendant les cérémonies de mariage, de circoncision ou pendant le *mawlid*. Il est à l'occasion de la *twiza*, forme de volontariat, un chant de travail. Le *smawi* est accompagné de percussion de type *bandir* (tambour

sur cadre) chez les hommes et de la *darbuka* (tambour sur poterie) chez les femmes.

* *Al-marbû*°

Il est ainsi nommé car il est interprété par quatre femmes qui se regroupent en binômes. Le premier binôme interprète les premières parties du chant et le second répond en interprétant les autres parties. Ce répertoire est surtout connu dans la région de Theniet el-had.

Danses traditionnelles et fantasia

* La fantasia ou *barûd*

Lors des grands rassemblements de tribus, dans les plaines ouest des Hauts Plateaux, la *fantasia* est l'activité la plus spectaculaire. Le faste affiché dans l'habillement des cavaliers munis de leurs fusils n'a d'égal que le harnachement brodé d'or de leur monture. Ces rassemblements, incluent également musiciens, poètes. Cependant chaque région possède ses propres codes et techniques dans le déroulement de la *fantasia*. Dans la région ouest des Hauts Plateaux, les termes qui la régissent sont : *al-ghadhba*, *at-taslim*, ... «Une *fantasia* s'exécute dans la concurrence performative de quelques groupes de dix à douze cavaliers qui s'exhibent à tour de rôle. Le premier mouvement est une traversée du champ jusqu'à sa limite extrême, au pas et en un seul rang. «C'est le mouvement du °*ayti*,» nommé aussi *ngadi*, exécuté par un cavalier, où la mélodie est toujours identique ; seul le texte diffère pour s'adapter à la circonstance. «Le retour de l'escadron de cavalerie, toujours en rang, au point de départ, se fait au trot rapide. C'est alors le trot qui se fait entendre, la poussière soulevée et les cavaliers qui, dans les mêmes mouvements des coups, adoptent des postures déjà agressives redressement des bustes, tête hautes, fusils verticaux, étriers et éperons plus proches des flancs des chevaux. Le deuxième mouvement s'achève dans un demi-tour rapide, un alignement du rang épaule contre épaule. Alors, au cri aigu du chef, l'escadron charge dans un galop effréné en veillant à l'alignement du rang, et surtout à la synchronisation de la salve des dix ou douze fusils en fin de parcours. La décharge des fusils est le summum de l'agressivité feinte contre un ennemi fictif. Elle s'accompagne de cris de guerre et de prouesses techniques de chaque cavalier maniant à la fois son fusil et sa monture.»

* Danse °lawi

Le terme °lawi désigne à la fois un rythme populaire et une danse chorégraphique très répandue dans l'ouest algérien. elle se pratique en groupe homogène, en ligne ou en cercle, avec des remuements frénétiques d'épaules et des coups répétés du pied, que rythment la voix du meneur. Exécutée dans plusieurs localités : Mascara, Oran, Sidi Bel-Abbès, Relizane, Ain Tamouchent, Sebdou, Tlemcen, Maghniyya, Oujda, et Mecheria..., elle est toujours accompagnée d'instruments à percussion de type *gallal* (tambour tubulaire à une membrane) ou *bandir* (tambour sur cadre) selon les régions et d'un instrument à vent de type *gaçba* (flûte oblique en roseau), *ghayta* (sorte de hautbois) ou *zamâr* à corne de *M'cirda*. Chaque région fera usage de rythmes et de mélodies qui lui sont propres. Les instruments marqueront aussi cette différence : *gaçba* et *bandir* pour le °lawi et sa variante *dara* dans la tribu des Oulad Nhar à Sebdou dans la localité de Tlemcen ; *zamâr* à corne, *bandir* et *gallal* dans la tribu des °Arfa dans la ville de Msirda et sa région, *ghayta* et *bandir* pour le °lawi de la région extrême ouest des Hauts Plateaux (Naama, Mechria, Ain Safra, ...). Cette danse est réputée pour sa symbolique de danse guerrière où les différentes phases d'un combat sont mimées par les danseurs. « Les formes de la danse °lawi assimilable à une fantasia à pied mettant en scène des fantassins et non des cavaliers, sont variables selon les régions de l'ouest de l'Algérie et de l'extrême est du Maroc. (...) Le premier mouvement appelé *dakhla* ou *raggada* soit, «entrée» ou «dormante» est lent, régulier et s'exécute par un rang de danseurs de deux à six fantassins habillés obligatoirement de l'ample robe appelée °*abaya* et portant en bandoulières croisées, des étuis de pistolets, des cornes à poudre vides et des baudriers factices. La mesure, c'est-à-dire le rythme de fond réel, invariable jusqu'à la monotonie, est donnée par une flûte en roseau à trois enjambements. Le rythme des corps est, sur ce fond, mélodique à trois temps, rendu par les tambourins. Le deuxième mouvement, appelé °*rayshiya* est une syncope brutale qui rompt la «dormante» en trois battements des pieds et trois mouvements d'épaules synchronisés, nettement plus rapides que les battements de l'entrée. Il s'exécute sur un commandement du meneur adressé aux percussionnistes. Le troisième mouvement enfin, appelé *sbaysiya*, s'exécute, lui aussi après un retour à la dormante, sur un commandement hurlé par lequel toute violence peut se dire: '*ugtal* : tue ; '*al°ab* : joue ; '*mît* : meurs ; etc. Il s'exécute sur un commandement du meneur adressé aux percussionnistes. Il est composé lui aussi de trois battements des pieds et de trois mouvements d'épaules synchronisés, extrêmement rapides, souvent accompagnés de cris ou de phrases incompréhensibles ; souvent accompagnés de cris ou de

phrases incompréhensibles ; ce dernier mouvement, couronnement du mouvement total par la violence du rythme des corps saisis par le commandement du meneur aux percussionnistes, exprime une stratégie du mouvement général du rang des danseurs qui font face aux instrumentistes, c'est-à-dire à l'ennemi fictif.»

Ahmed BEN NAOUM, 2008 : 107

* Danse *assaf* ou *çaff*

Aç-çaff, est une forme d'expression exclusivement féminine exécutée debout. Sa pratique collective impose à l'ensemble des participantes de se faire face. Les deux groupes disposés en deux rangs parallèles se rapprochent, s'éloignent à-reculons, à petits pas, rythmés par la frappe du *bandir* (tambour sur cadre).

Le groupe est dirigé par une meneuse nommée *zara*^o qui a à sa charge d'organiser des deux lignes de participantes se faisant face , d'annoncer l'amorce pour laquelle le rang d'en face donne la réplique. Le chant est de la forme responsorial car le rang annonceur chante le premier hémistiche, le second complète le vers en répondant par le deuxième. La *zara*^o indique pour chaque variation de rythme, le changement de pas.

De Sebdou à Béni S'nous, de Sidi Bel Abbès à Témouchent, le *çaff* constitue l'une des distractions les plus appréciées par les femmes de tout âge. La pratique du *çaff* est aussi vivace dans les régions ouest des Hauts Plateaux (El Bayad, Mécheria et Saïda) et sud ouest (Naama et Ain Safra).

La dynamique du chant varie selon les sujets abordés; le tempo lent et la mélodie mélancolique convient aux plaintes et aux lamentations, les textes mystiques sont abordés dans une allure modérée s'accéléralant peu à peu sous les indications de la *zara*^o.

Le *çaff* compte aussi des textes patriotiques, narrant des événements passés ou des récits de guerres. Ils relatent également le quotidien des hommes et des femmes de la communauté...

Sabiha SENOUSSE, 2011 : 53-60

* Danse *haydus*

Le *Haydus* interprété dans la région nord des Hauts Plateaux, est une danse à caractère collectif. Elle associe tout à la fois le chant, la poésie et la danse. Les hommes sont souvent vêtus de djellabas et de

pantalons blancs et d'une paire de babouches. Les femmes, portent un costume purement traditionnel.

Un seul accessoire accompagne les danseurs du *haydus*, c'est le tambour sur cadre « le *bandir* ». Les participants(es) se mettent sur deux rangs se faisant face, hommes seuls, femmes seules ou hommes et femmes alternés, étroitement serrés, épaule contre épaule, ils forment un bloc. La danse est rythmée par les *bandir* et par des battements des mains. Les mouvements sont collectifs : un piétinement, un tremblement qui se propage, entrecoupés d'ondulations larges. Les danseurs témoignent d'un sens du rythme remarquable. Ils effectuent pratiquement le même geste en même temps.

Le chant accompagnant la danse *haydus* repose sur des poèmes d'une extrême concision, en général, deux vers se répondent. Le premier est déclamé par le meneur de la danse, puis repris par les danseurs qui le chantent longuement. Le poème est souvent improvisé et le *haydus* peut être l'occasion de joutes poétiques.

* Le *diwan*

Les *gnawa* sont pour une partie d'entre eux, des descendants d'anciens esclaves noirs issus de populations d'origine subsaharienne (Sénégal, Soudan, Ghana...). Ce terme identifie spécifiquement ces populations du Maroc et du sud-ouest algérien.

Le répertoire des *gnawa* d'Algérie s'appelle aussi *diwan* dans la région sud ouest et notamment à Ain Safra. Ce même rituel *gnawa* est nommé *Stambali* en Tunisie et en Lybie ; il porte le nom de *Zar* en Égypte ; ... Par bien des aspects, ces rituels se ressemblent attestant ainsi d'une origine commune et divergent sur d'autres points du fait des parcours spécifiques que ces populations rencontreront dans les sociétés d'accueil au cours des siècles.

Le *diwan* se réclame de Bilal premier esclave noir libéré par le Prophète Mohamed (que le salut soit sur lui) qui deviendra le premier muezzin de l'Islam.

La constitution en confréries des *gnawa* à travers l'Algérie et le Maroc s'articule autour du maître musicien (le *m^oalam*) et des instrumentistes. Ils pratiquent ensemble un rite de possession syncrétique : *diwan*, où se mêlent à la fois des apports africains et arabo-berbères et pendant lequel des adeptes s'adonnent à la transe à des fins thérapeutiques. «Le rythme est de ce point de vue au service de la transe. «Il n'est pas accessoirement produit » pour reprendre l'expression de Bernard Lorta-Jacob et Roving Miriam Olsen au sujet de la musique, « jamais, pour ainsi dire, un ingrédient secondaire; au contraire, il est puissance

vitale. Il constitue (ou peut constituer) l'essence de l'acte dévotionnel». Les caractères d'accelerando et de crescendo, c'est-à-dire les accélérations et les amplifications du son attribuent à ces Noirs une liberté de se réaliser et, donc, d'être continuellement en rapport avec leur histoire d'origine, mais dépendent en premier lieu de la nature de la relation qui existe entre le possédé et l'esprit qui l'habite.

Pour ceux qui les ont produites, la vision est autre. En accordant une place prépondérante à l'utilisation des instruments (*gumbri*, *ibal* et *qarqabu*) et des voix, et dont les chants syllabiques exécutés à la criée se succèdent pour appeler «*Nana Aïcha* et *Lala Mériama*», ils accèdent au décryptage de la symbolique de pareil thème, classé dans la catégorie des génies féminins, et beaucoup d'autres qui sont sous le patronage d'autres génies-rois et franchissent, alors, les limites de leur discours identitaire, en appréhendant à juste valeur la culture d'origine. »

Salim KHIAT, 2012 : 42 - 51

Instrument de musique

* *Bandir*

Voir sous chapitres Ouargla Oued-Souf (haut Sud Est), p. 107.

* Flûte *gaçba*

« ..., dans les traditions musicales bédouines, on utilise essentiellement la flûte qui porte l'appellation de '*gaçba*'. Ce terme trouve sa racine dans l'arabe classique '*qaçaba*', pl. *qaçabât*. (...). Indiscutablement, la *gaçba* de la tradition bédouine reste l'instrument principal par la place et le rôle qui lui sont dévolus, par une pratique issue d'une longue gestation. Aussi trouve-t-on ce même instrument dans presque la majeure partie des autres traditions musicales, qu'elles soient des cités, de la montagne, des plaines, des régions semi-désertiques ou encore celles du Ahaggar.

Abdelhamid BENMOUSSA, 1989 : 92

* *Gallal*

Les plus anciens *gallal* connus sont généralement en bois de noyer. Ils se présentent sous la forme d'un morceau de tronc d'arbre évidé

d'environ soixante centimètres de long. L'unique membrane en peau de chèvre maintenue par un collage recouvre l'extrémité la plus large, elle est de vingt-cinq centimètres de diamètre quand la seconde extrémité mesure quinze centimètres. Deux cordes en boyau tendues sous la peau vibrent à son contact ; créant ainsi le timbre particulier du *gallal*. En position assise, le musicien pose l'instrument sur une cuisse près du genou. Debout, il le porte en bandoulière sous l'aisselle. L'interprète humecte avec sa salive la membrane, la frotte avec la paume de sa main afin d'obtenir le timbre désiré. Le *gallal* est employé principalement en Oranie, il accompagne le chant bédouin et notamment la danse °*lawi*.

Brahim BAHLOUL, 2004 : 36

* *Ghayta ou zurna*

Voir sous chapitre Mzab (haut Sud Est), p. 100.

* *Zamar à corne de Msirda*

C'est un aérophone composé de deux tubes en roseau armés chacun d'une anche simple et de deux cornes de bœuf.



LA KABYLIE





Le Djurdjura



Extrait du film de R. IFTINI «Si la kabylie m'était contée»

Repères géographiques

Donnant sur la Mer méditerranée, la Kabylie est située au nord de l'Algérie. Elle englobe dans son espace géographique les wilayas de Tizi-Ouzou, de Bejaïa, la majeure partie de la wilaya de Bouira, l'est de la wilaya de Boumédès, le nord de Bordj Bou Arreridj et le nord ouest de Sétif. Les habitants de cet ensemble géographique parlent le dialecte kabyle, ce qui vaut à cette région d'être appelée «*tammurt lakbayal*» : le pays des Kabyles.

Dahbia AIT KADI

Repères historiques

La Kabylie, région ouverte sur la Méditerranée a connu diverses invasions, notamment phénicienne, romaine, vandale et autres. Avec l'avènement de l'Islam, son histoire s'est trouvée liée à celle du Maghreb central et la ville de Bougie proclamée capitale des Almohades et des Hammadides. Quant à la période ottomane, elle fut ponctuée de soulèvements. Sous la colonisation française, la Kabylie, malgré les événements dramatiques, a su sauvegarder son organisation sociale et politique basée sur la *djma*^o*a* : le droit coutumier.

Dahbia AIT KADI

Langue parlée

Les habitants de la Kabylie parlent le kabyle, dialecte issu de la langue *tamazight*, une langue chamito-sémitique ; elle était transcrite aux anciens temps à travers un système d'écriture qu'on appelle «*tifnagh*». Cependant, le dialecte kabyle reste essentiellement oral même si parfois, on fait allusion à quelques anciens écrits relatifs à des lois de la *djma*^o*a*.

Dahbia AIT KADI

Organisation sociale

La famille étendue était le pilier de la société kabyle par le passé. Cette famille étendue comprenait le père, la mère, les enfants, les grands-parents, les tantes paternels, et les oncles, quant aux membres de la famille maternelle, ils occupaient la troisième position après l' *adhrum* : le clan.

Chaque membre de la famille se voit attribuer un rang et un rôle bien précis. L'époux a le rang du chef de famille et doit assumer toutes les responsabilités inhérentes au rôle de chef. L'épouse vient en second, elle a le devoir d'assister son époux dans ses responsabilités, son rôle majeur est celui de la procréation et de l'éducation des enfants. *Takharubt* se positionne à la seconde place dans l'organisation sociale, juste après la famille. Il s'agit de l'ensemble des familles qui descendent du même ancêtre, elle forme ainsi une seule entité. La terminologie du mot *takharubt* équivaut au patronyme souvent, communément porté par plusieurs familles.

Le village, lui, reste la plus grande structure sociale fondée sur les liens de sang et les alliances.

Tajma^ot, *tajma'it* ou *djma^oa*, est tout à la fois une organisation politique et législative. Elle veille à l'application des lois en vigueur et légifère sur des nouvelles lois si le besoin s'en fait pressentir. Cette *djma^oa* est dirigée par le *'amin* du village.

La société kabyle est formée de trois composantes sociales bien distinctes : les marabouts, les Kabyles (non marabouts) et les anciens esclaves. Chaque classe sociale se suffit à elle-même et les mariages entre les différentes franges de la société traditionnelle étaient autrefois quasi interdits, cette interdiction prévaut encore aujourd'hui surtout entre les descendants d'esclaves et les membres des deux autres classes.

Cette forme d'organisation sociale doit sa pérennité au principe de la solidarité. En effet, le villageois est plus soucieux de l'intérêt de la famille et du village que de son intérêt propre. Cette solidarité est présente lors des heureux et malheureux événements vécus par les villageois au quotidien.

L'entraide est également un principe de vie chez les Kabyles puisque les villageois s'organisent, dans le cadre de la *tiwizi*, pour apporter une aide bénévole à tout membre du village qui en exprime le besoin. La *tiwizi* s'exprime lors de la construction des maisons, la préparation des mariages, la moisson, le forage d'un puits, etc.

* *Al-°arsh*

Al-°arsh comprend l'ensemble des villageois situés dans la même entité géographique, il est dirigé par l'°*amin* des °*amin*. Ces villages sont liés entre eux par des liens d'échanges, d'entraides et d'alliances. Le °*arsh* se réunit aussi souvent que le besoin s'en fait pressentir, par exemple pour faire face à une attaque extérieure ou pour modifier certaines conditions matrimoniales tel le montant de la dot,

* *Aç-çaff*

C'est une sorte d'organisation défensive provisoire qui rassemble un groupe d'hommes nourris d'une quelconque ambition. Ce groupement se fait en dehors de l'organisation structurelle du village et du °*arsh* car ces regroupements génèrent des troubles dans le fonctionnement de l'organisation établie.

Dahbia AIT KADI

* **Le cycle naturel de la vie**

L'homme kabyle est étroitement lié à la terre à travers la noblesse qu'il confère à son travail. C'est ce qui explique l'existence de quelques rites qui accompagnent l'évolution de certains produits agricoles depuis leur mise en terre jusqu'à leur récolte. Pour que les récoltes et les pluies soient abondantes, il était d'usage de faire des offrandes qu'on appelait l'°*uzi°a* ou *thimashrat*. Il existe aussi un rite ancien qu'on appelle °*anzar*, il s'agit d'un rituel pour implorer la pluie. Il est pratiqué par les femmes et consiste en une procession exécutée autour des foyers du village en chantant et en réclamant des offrandes. Les femmes portent avec elles une louche qu'elles habillent et ornent telle une mariée. Elles sont animées par l'espoir que ces chants apporteront les pluies nécessaires à une belle saison agricole.

Quand le premier jour du printemps arrive, les villageois se lèvent très tôt et rejoignent leurs champs ; ils cueillent des fleurs et des herbes qu'ils cuisineront pour la circonstance. Les fleurs seront suspendues aux portes et sur les seuils des maisons. Des chants seront aussi entonnés pour que l'année soit fertile et abondante.

Cycles de la vie de l'Homme

* La naissance

La naissance d'un enfant, en particulier mâle est un événement capital dans la famille kabyle, et la fête est à la hauteur de cet événement. La naissance est annoncée par des youyous et des tirs de fusils, s'ensuit l'organisation d'un repas, les troisièmes et septièmes jours auquel sont conviés tous les membres de la famille et les amis. La mère se pare à cette occasion de beaux habits neufs et de bijoux et des chants animent la maisonnée pendant toute cette période de festivité. La sage femme ou l'accoucheuse donne le bain au nouveau-né, et il est de tradition de laisser la lampe ou la lumière allumée durant le troisième ou le septième jour.

* La circoncision

La circoncision est une sorte de rite de passage du garçon de l'univers des femmes vers celui des hommes, en effet, l'enfant rejoint les autres enfants de son âge en se détachant, petit à petit, du cocon maternel. Les préparatifs de la cérémonie de la circoncision commencent trois jours avant l'événement lui-même. Les hommes participent au ramassage du bois. Les femmes se rassemblent pour la préparation du couscous, forme de rituel puisque des chants et des youyous annonçant la fête accompagnent le travail difficile de la préparation des grains. Le premier soir de la fête, un parent du côté maternel ou paternel enduit de henné les mains de l'enfant et celui-ci reçoit en cadeau une somme d'argent sous les chants et les youyous des convives. Le deuxième jour, le maître, *lam°alam* pratique la circoncision. Le bout du prépuce retiré à l'enfant sera introduit à l'intérieur d'un roseau puis jeté sur le toit de la maison familiale.

* Le mariage

Les préparatifs pour la fête du mariage se rapprochent de celle de la circoncision, en effet les amis et les voisins sont conviés à y assister. Le matin du premier jour, la famille du marié se rend chez la famille de la jeune fiancée pour lui offrir sa dot accompagnée de fruits, de légumes et de viande. Dans la soirée, la cérémonie de l'imposition du henné sera pratiquée au couple chacun dans sa famille respective. Le lendemain, la mariée est accompagnée à sa nouvelle demeure. C'est seulement au troisième jour que la mariée sera montrée aux invités. Un jeune garçon sera désigné pour lui passer une ceinture autour de sa taille afin que le premier né soit un garçon.

La deuxième phase consiste à coiffer la jeune mariée. La jeune femme se consacrera ensuite à sa vie d'épouse et de belle-fille et aux tâches ménagères du quotidien.

* Le décès

Le décès est un malheureux événement touchant tout le village. La famille du défunt est soutenue par tout le clan. Une veillée religieuse est célébrée dans la maison du défunt pendant laquelle les confrères: *lakhwan* (hommes de foi ou adeptes d'une *zawiya*) , psalmodient des versets coraniques et chantent des invocations dédiés à Dieu et à son prophète Mohamed (qsssl).

Le jour de l'inhumation, le corps est lavé selon le rituel musulman. Pendant ce temps, les femmes chantent des invocations : *'adhakar*. Quand l'heure du départ au cimetière arrive, la famille allume des bougies dans la pièce où était étendu la dépouille mortuaire pour signifier que son âme ne quittera pas la maison avant le quarantième jour. Au troisième jour, les femmes se rendent au cimetière et s'attèlent à tasser la terre de la tombe du défunt en priant pour le salut et le repos de son âme.

Dahbia AIT KADI

Types de poésies kabyles

Il existe deux types de poésie en Kabylie :

* *'Asafu (le proverbe ou prose) :*

Ce sont des proses fixes formées de trois séquences. Chaque séquence compte trois vers : le premier et le troisième comptent sept pieds tandis que le deuxième en compte cinq. La rime est de la forme : AAB, AAB, AAB.

* *Thiksidin (la poésie)*

Ce sont de longs poèmes mystiques dont le sujet principal est l'éloge du Prophète (qsssl), de ses compagnons et des saints. Ils obéissent à une rime externe unique et à la métrique de la poésie lyrique *malhûn* pratiquée essentiellement dans le répertoire *sha°bi* d'Alger et dans la partie ouest et centre est des Hauts Plateaux.

Il existe aussi une forme de poésie qui n'est soumise à aucune des règles précédentes.

Dahbia AIT KADI

Le chant ancien kabyle

Transmis de génération en génération, on en connaît ni les auteurs, ni les compositeurs s'il s'agit de la partie mélodique de la pièce. Ces chants expriment la vie et ses contraintes en des temps anciens. Ils ne sont interprétés que pour évoquer le passé.

Dahbia AIT KADI

Chants de fêtes

* *Thibugharin*

Le genre musical *thibugharin* est représenté par un ensemble de chants accompagnant les cérémonies de mariages et de circoncisions. A chaque étape des préparatifs correspond un chant spécifique tel que le chant exécuté lorsque les femmes roulent le couscous, ceux réservés à la présentation du trousseau à la mariée, un autre réservé au rituel du henné, ceux accompagnant la mariée à la fontaine une fois installé dans son nouveau foyer...

Le chant *thibugharin* est nommée selon les thèmes abordés, *amdjadh* ; *sa°âdhâ*, ou *ashakâr*. *Amdjadj*, est un chant mélancolique lors duquel l'interprète extériorise la douleur d'un drame vécu, s'ensuivent les chants *mabdhâ* (chant d'ouverture) de *bidâyâ* : début. Les chants interprétés à la suite du *mabdhâ* expriment la joie et le bonheur dont '*ashakar* de *shukr* : remerciements, clôturant la cérémonie.

Thibugharin signifie tout à la fois bonheur, éloges et remerciements, ce terme est dérivé du verbe « *asbûghâr* : dire, entonner les chants *thibugharin* ». Quant à « *abghûr* », il signifie bonheur, joie et par extension le garçon car porteur de joie et de bonheur.

Dahbia AIT KADI

* Rites d'expression

Il est à noter que par le passé, dans la région de Kabylie, il n'existait pas de chanteuses au sens professionnel du terme. Il était donc de coutume de compter parmi ses convives, des femmes qui avaient des voix mélodieuses et une connaissance sans faille des textes poétiques. Ces femmes, qu'on appelait respectueusement les vieilles bénies « de la baraka », étaient invitées à égayer la cérémonie avec leurs chants, et souvent elles s'y prêtaient volontiers, sans être priées et elles bénéficiaient d'un traitement particulièrement par leurs hôtes qui leur offraient des cadeaux et autres privilèges.

Le chant s'effectue à l'abri du regard des hommes qui eux, jouent d'instruments à percussion, ils étaient parfois accompagnés de danseuses par le passé. Le chant était exécuté par quatre femmes, se faisant face.

Dahbia AIT KADI

* *A°arûs*

Le terme '*A°arûs* signifie escargot. Avant de se constituer en répertoire chanté, c'était un rituel qui consistaient à chanter des vœux de bonheur et de santé, éloignant le mauvais œil et le malheur, et surtout le divorce à la jeune mariée. Pendant ce rituel qui se déroule le second ou le septième jour des noces, la jeune épouse est assise au centre de la pièce entourée des femmes entonnant des chants faisant aussi l'éloge de la nouvelle venue.

Dahbia AIT KADI

* '*Ashûlû* ou '*azûzan* (la berceuse)

C'est un chant interprété par les femmes en berçant les bébés. Le contenu de ce chant est souvent une prière aux anges afin qu'ils veillent sur l'enfant. Mais le plus souvent, les femmes interprètent leurs souffrances, leurs préoccupations et leurs chagrins, c'est pour toutes ces raisons que l'ethnomusicologue Mehenna MAHFOUFI a appelé ces chants, les 'chants-refuges'.

AIT KADI Dahbia

* *Adhakkar*

'*Adhakkar* dérive de *dhikr* chant mystique. Il s'agit de chants sacrés louant Dieu et le Prophète Mohamed (qsssl). Ils sont interprétés par les adeptes des *zaouïa* ou les sanctuaires des wali (saints) lors des *ziyarat* (visites rituelles). Ces chants sont accompagnés par des danses extatiques : *jadba* (transes), souvent effectués par les visiteurs malades venus recueillir la baraka ou bénédiction du wali (saint).

Ce type de chant ne se limite pas au contexte religieux il est interprété à divers occasions dont les veillées mortuaires.

* *Asarqas* ou *ashtheadû*

C'est un chant qui exprime l'amour fusionnel entre la mère et son enfant dans la société kabyle. En interprétant ce chant, la mère joue avec son enfant, le prend par-dessous les bras, les pieds de l'enfant étant sur les jambes de la mère. Cette dernière le fait légèrement sautiller vers le haut en lui tapotant en douceur le dos. Elle entonne alors un chant dans lequel elle exprime sa grande fierté en répétant le mot '*ashtadû*'.

Dahbia AIT KADI

* **Chant de labeur : '*ashuwiq* et '*ahiha***

Selon les régions, l'appellation '*ashuwiq* est originellement donnée au chant lyrique appelé également « '*ahiha* ». C'est un nom que portent aussi quelques '*thibugharin*' et les préludes introductifs des chants actuels. Le '*ashuwiq* est un chant de travail le plus souvent. Les femmes l'interprètent lorsqu'elles roulent le couscous, tissent la laine ou moulent le grain etc.

Le rythme de l' '*ashuwiq* varie selon l'exécution des tâches à accomplir. Le sujet abordé lors de ce chant, interprété exclusivement par les femmes est lié au labeur lui-même ou aux préoccupations et aux difficultés du quotidien.

Dahbia AIT KADI

* **Chants de résistance**

Ce sont des plaintes dont le rôle est d'encourager les hommes qui partent en guerre et de donner aux familles des guerriers la force d'accepter le destin souvent fatal du fils, du frère ou du mari.

Dahbia AIT KADI

Instrument de musique

* *Ajuwaq*

Instrument à vent, c'est une flûte oblique constituée d'un tube en roseau d'environ trente centimètres, percée de six trous à égale distance, n'ayant pas de bec à l'embouchure. Elle est utilisée comme le *nay* et la *gaçba* où le musicien souffle sur la partie biseautée du tube. Connue et utilisée par les bergers kabyles et *shawi*, l'instrument entre aussi dans la composition des formations de musique dite andalouse et des orchestres populaires algériens.

Brahim BAHLOUL, 2004 : 21

* *Bandir*

Voir sous chapitres Ouargla Oued-Souf (haut Sud Est), p. 107.

* *Daff ou thagdhemt*

Sur un cadre en bois carré est étendue de chaque côté une membrane en peau de chèvre. Elles sont fixées par des clous en cuivre ou cousues l'une à l'autre. Le musicien joue sur les deux faces de l'instrument. Le *daff* est présent dans le centre et l'ouest du Maghreb, notamment en Kabylie et dans la vallée du *Drâ*° dans le sud marocain.

Brahim BAHLOUL, 2004 : 31

* *Ghayta ou ghidha*

Voir sous chapitre Mزاب (haut Sud Est), p. 100.

* *Tbal*

Voir sous chapitre Mزاب (haut Sud Est), p. 100.

Trésors humains

✳️ الشيخ أعراب أزلاق

اسمه الحقيقي بعوز العربي، هاجر إلى غرנסا في الأربعينيات، وبعد الاستقلال عاد إلى الجزائر، ودخل سلك الشرطة. ولاتعرف أشياء كثيرة عن حياته، (6) وهذا مقطع من أغنية يتحدث عن الغربية :

إناس إناس إناس إناس ألك إقراذ فلي أعساس	قل له قل له قل له هكذا حكم علي الولي
إناس إناس إناس ربي يراذ نك كملغاس	قل له قل له قل له الله قدر علي وساعدت القدر
أبق على خير أتم ورثيو	وداعا يا بلادي
إقهوجر وليو	الذي هاجر قلبه
الغربة بزاف ثوعر	الغربة صعبت كثيرا

أعساس بمعنى الحارس ويفصد به الأجداد والأولياء وحراس البيوت

أشفق على والدي	أيغظن ذ مولنيو
الذين سيشتقان لرؤيتي	أذشهين أذميو
حتى في الأعياد	ألم ذقلعوشار
أطلب منهما الدعاء لأكون سعيدا	أذعوث أذهو وليو
وميسور الحال	أرذفع إمنيو
سنتقي قريبا إن شاء الله	أمس إن شاء الله أنمزر

✳️ سليمان عزام

ولد في 19 سبتمبر 1918 بـ "أقفي قعران" ولاية تيزي وزو، وتوفي في فرنسا يوم 28 جاتفي سنة 1983 ودفن هناك. أصبحت أغانيه أقالا مأثورة ترددها الأجيال، وأدخلته السلطات الفرنسية السجن بسبب أغنيته "أفغ أيجراد ثمورثيو" أي : أخرج أيها الجراد من بلادي. (7)

وبعد استقلال الجزائر منعت أغانيه من البث في الإذاعة في أواخر الستينات، ولم يقتصر المنع على الأغاني الملتزمة، بل مس حتى الأغاني العاطفية. يقول في إحدى الأغاني منتقدا المجتمع :

أرقاغ ويذ يمثان	رأيت في الحلم الأموات
أفغثان مزال أحيان	لايزالون أحياء
سقسغسغ ذشو ثنيوغن	سألتهم ماذا أصابهم؟
زيغ مزال ذقسن أرفان	لأن الغضب يسكنهم
لتسرون غفيذاك يدران	إنهم يبكون على الأحياء
أمزون غرمدن أموثن	الذين يعتبرون كالأموات

✳️ فريد علي

اسمه الحقيقي خليفي علي، ولد في بونوح بولاية تيزي وزو سنة 1919 وتوفي سنة 1981. كان عضوا في الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، وفي سنة 1958 سجل اغنيته * وطنيتين في تونس *، تقول إحداها :

المحن أك أزدسنشفو	أرو أتسنرذلقصاص
أيم صبر أرتسرو	سقول أرقطع لباس
أم أس أزد نجبو	إنشاء الله ميراذ أعساس
أهدر أرنو	جزاير أزدتسنحيو
أيم أعزيزن أرتسرو	مذتسار أمثدرغ
ذالعزة أهدر أرنو	ذجندي أقلبي عوساغ

ذقدرار لتسنضعاغ

سنذكرك هذا الشقاء	وسنرد الثار
أمي كوني صبورة ولا تبكي	ولا تيأسي
سنعود قريبا	إن أراد الله
أكثرني من القول	الجزائر ستحيا
أمي العزيزة لا تبكي	سانتقم لك
تكلمي وأعيدي بعزة	أنا جندي أقوم بالحراسة

وأقاتل في الجبل

✦ الحاج محمد العنقاء

اسمه الحقيقي أيت واعراب محمد أويذير، ولد في 20 ماي 1907 بالقصبة من عائلة تنتمي إلى منطقة أزفون، هو أحد أعمدة الغناء الشعبي، ولقب بالكردينال. غنى في بداية مشواره بعض الأغاني بالقبائلية منها : "أرواح أرواح" واغنية "إزريو يغلب لحمالي"، التي غناها عن ابنه مصطفى العنقاء عندما التحق بالثورة، منها هذا المقطع :

إزريو يغلب لحمالي
دونيث ثقلي ذذليلي
أول إحاق ديم يحزن
قسمي ثغابظ أم أعيزن

أشفوكيد ماشي ذلحق
ثجيطد ثساو ثحرق
أل ذصيفك ثعرق
أشتغ أذميكدين
أليويغ أذلق
سقرفن ذلمحين

دموعي أكثرمن المطرالغزير
أصبحت حياتي مرة كالدفلى
وقلبي متشوق وحزين
منذ أن غبت يا ابني العزيز

تذكر أنه لا يحق لك
أن تترك كبدي مكتو
وحتى أوصافك غابت عني
ويست من رؤية وجهك
قلبي يريد أن ينفجر
من الغضب والهموم

✽ زروقي علاوة

ولد في 15 ماي 1915 بأمالو بسيدي عيش ولاية بجاية، وتوفي بباريس في 17 نوفمبر 1968. كان يحسن العزف على عدة آلات، غنى عن الوطن والحب والغربة 8 التي من بين ما قال فيها :

العيد يوطاد ذلثين

إخاق وول مسكين

ولاش وذ إدغفر

أطاس لحباب أرنسين

عيطاغ أردسلين

أيثم إقبعد أمشوار

لكن لعباذ أرنمعين

غاس أرثن أكين

ثموسن نسان ذخسار

أل وين شبعاغ أدروح بخلاف أفروخ أمرقو

أركب ينك إلبابور إلبجر مريتسمجو

لام وطاست إتعزيرث أجيج أقبو إتسرو

أل وين شبعاغ أدروح بخلاف الباز ممشهور يسميس

أبريديك عد الباري ثوطييد لخباريس

إناس هاثيث إبريس أسروال أفتويثيس

يعشق قلبال يعشقلال قلبال يشقاق آل دسروال

كان العيد يوم الإثنين

وقلبي المسكين مشتاق

لا يود أحد أزوره

كثير من الأحباب لأعرفهم

ناديت ولم يسمعوا

ما أبعد المسافة يا إخوتي

لكن الناس الأشرار

أبعدهم عني

معرفتهم ضرر

لم أجد رسولا إلا طائر السمان

سفره في سفينة عندما تشق الأمواج

بلغ سلامي للحبيبة التي تركتها في أقبو

لم اجدرسولا إلا البازي ذي الاسم المشهور
مرعلى باريس وعرفني عن أخباره
إنه في بارباس والسروال على كتفيه
يعشق في الحفلات حتى صار لا يملك سروالا

✳️ الشيخ الحسناوي

اسمه الحقيقي خلوات محمد، ولد في 25 جويلية 1910 بإحسانون ولاية تيزي وزو
انتقل إلى الجزائر العاصمة وهو لا يتعدى سبع سنوات من عمره. ثم هاجر إلى
فرنسا، وتوقف عن الغناء سنة 1968 ومات في جزيرة رنيون. وغنى كثيرا عن
إمراة أحبها في قريته (9)، ومن ذلك :

ساني ساني أتسروحظ أويي أذدوغ
مثبغيط أيثربحظ أخير أذدوغ

مثبغيط يذك أديغ ساني إكهوأنروح
كتش أتسلوظنك أخلينغ أنزهو أيفروخ
غوري الحق ذكتش أيسعينغ أطفغك أركبروغ

أرزمرغ أكجغ أتسروحظ وحذك
مثهلكظ أقم أكبدغ الهم أرثنسلك
أيثحملظ أكحملغ شريك أثبذوغ

خذني معك حيث تذهب
اجعلتي أتسلى إن أردت أن تكسب مودتي

إن أردت أن أرافقك سنذهب حيث تشاء
سنرتاح نحن الإثنين وسنلهوياطيري

أت نصيبي وأنا على حق ولن أتركك طليقا

لن أتركك تذهب بمفردك
سأقف إلى جانبك وستتغلب على الهموم
سأحبك وستحبي وسأكون شريكك

❖ بهيمة فرح

اسمها الحقيقي : بونوار فاطمة الزهراء ولدت في بوييرة سنة 917، عاشت يتيمة. انتقلت إلى الجزائر العاصمة، وكانت بدايتها في الرقص الشرقي، ثم انتقلت إلى الغناء. هاجرت إلى فرنسا، ومن أغانيها "أطاس أينصبر"، تقول فيها :

أطاس أينصبر	مثور نفؤح	صبرنا كثيرا	وجاء وقت الفرح
أنقرز الجط	ذلوقت أنشطح	وسنكون على استعداد	لأن وقت الفرح حان
أنقرز الحط	أذفرح وليو	سنكون على استعداد	وسينشرح قلبي
أديوغال وزيين	أثررت ولنيو	سيعود حبيبي	وستراه عيني
أنقرز الحط	أدسقم وسان	سنكون على استعداد	وستحلو الأيام
أديوغال وزيين	أثررن إمولان	وسيعود حبيبي	لبراه الأهل

❖ حنيقة

اسمها الحقيقي : إغبل لربع زوبيدة ولدت سنة 1924 "في قرية يغيل مهني" بأزفون. وتوفيت سنة 1981 في فرنسا. كانت أغانيها سجلا لحياتها الخاصة : أكثر من زواج فاسل، هروب من بيت زوجها الأول، تلاه فرارا إلى الجزائر العاصمة التي تربت فيها - خوفا من غضب أخيها. كانت من النساء الأوائل اللواتي التحقن بالإذاعة. من أغانيها نذكر هذا المقطع:

ذهريو إذسب ذهريو	أرثسذوين أطبأزهريو
أزهريو أك إكيهوا	مدن فرحن نك أتسروغ
إزريو إسح أملهوا	أرسعبغ حد أسحكو
أزريغ أرسعبيغ دوا	إجروحيو أرحلوغ
أيسثم ويطلمن	ينكر مسخدمغ الخبر
أيسسثم ويرقمن	أنبغ ذسمح أيخير
ذهريو إتسخدمن	مذليق أريتخير

حظي هو السبب فلا ينفع العلاج
لماذا تبكييني باحظي والناس في فرح؟

عيوني نتهمر كالمطر ولا أجد من أتحدث إليه
أعلم أن لادواء لي وروحي لن تشفى
من ظلمي يا اخواتي فهو ناكر الجميل
من شتمني يا اخواتي فانا أسامحه
لا لوم لإحظي والقلق لا يفارقني

✳ شريفة

اسمها الحقيقي : بوشمالل وردية ولدت بقرية "أيت حالت"، بلدية إلماين، ولاية بجاية. كانت يتيمة انتقلت إلى الجزائر العاصمة، والتحت بالإذاعة وهي صغيرة. عرفت بغناء نوع "أشويق" تناولت فيه هموم المرأة وأفراحها.. الخ ومن أغانيها المشهورة "أزواو"، تقول فيها :

أرقص يا أزواو بمنديل أصفر	ألا لا لا أه يا زواو(*) وسمنديل أورغ
قامت لترقص ولا نعرف اسمها	ترسد أتسشطح أرنسين إسميس
وحلي الفضة بين نهديها	الحرز الفط قار ثذمرنيس
لماذا طلقته أيها الشيخ الشقي	أيمغرامشوم أشم إستبريط
الشتاء ها هي قادمة	أتساي شثوا كنعغ اسميط
وستشعر بالبرد	أتساي شثوا كنعغ اسمبط

✳ شريف خدام

ولد في 1 جانفي 1927 في عين الحمام وتوفي بباريس في 23 جانفي 2012 درس في زاوية بولاية بجاية، ثم انتقل إلى الجزائر العاصمة، وبعدها إلى فرنسا حيث أحتك بالموسيقى الشرقية، وتأثر بمحمد الجاموسي. كما تأثر بالموسيقى الغربية. ويظهر كل ذلك في إنتاجه الغنائي والموسيقي. ندرج هنا مقطعا من أغنية "نادية" :

نادية أتمليح نطيط ثزينت قارثقبيليين
ذقسم إنمفرق أول أرحب ثعيونين
أويقان ذشعرة أدمغيغ قرلشفوريم

أرددع ديم دين أذرع إطيح أفلنيم
فلام أريتسغظور كلش أين إحب الخطريم

نادية ياجميلة العينين ياأحلى القبائليات
منذ فراقنا لم أعشق عيونا
ليتني شعرة أنبت بين أهدابك
سأستقر هناك وأحمي عيونك من الشمس
لن أرفض لك طلبا وأبني كل ماتريدين

✽ مقران أقوا

اسمه الحقيقي وعلي محند أمقران، ولد في قرية "أيت أعطلي" بالأربعاء ناث
إراثن، وتوفي سنة 2009 عن عمر يناهز 83 سنة. ارتبط اسمه بأداء المدايح الدينية
"أذكار"، وبمرافقه مجموعة نسوية. ومن مداخله هذا المقطع :

لا إله إلا الله لا إله إلا الله	أيقعيزي سميك أالله
أرسول أشيخ إمونس	أوين فيزه أخلقيس
أتصلين مכול الجنس	إتسقوي ربي نوريس
وين ين ييغان أذفراس	يخلق الجنث إبابيس
لا إله إلا الله	محمد رسول الله
أخوان أقالغ نساد	أريتسي حد أشخيس
الطاعة ماشي قيلاس	غار وول مينو بيبس
إالبطن يشعل ثيمس	ألميثاق أتسرون ولنيس (سلطان)
لا إله إلا الله لا إله إلا الله	يفتى العبد ويبقى الله
لا إله إلا الله لا إله إلا الله	ما أحب أسمك عندي با الله
يارسول المنير المؤمنس	يا من أسعد أتباعه
تصلي عليك كل الأجناس	ويقوي الله من نورك
من أراد أن يستغل الفرصة في العبادة	فالجنة وجدت لمن يستحقها
فالجنة وجدت لمن يستحقها	محمد رسول الله
لا إله إلا الله لا إله إلا الله	لم ينس أحد منا شيخه سعة
ها نحن أتينا يا «لخوان»	وإنما تكون في القلوب الصافية
الطاعة ليست في الكلام	وفي الظاهر (عند شيخه) تبكي عيناه
في الباطن يفعل الشر	يفنى العبد ويبقى الله
لا إله إلا الله لا إله إلا الله	



LE BOURRELET CÔTIER ET L'ATLAS TELLIEN





L'Est



قلت افرغ بماض من شعري فالت له رفاضي الله جسيم من غرر وخبير
 ولم تصب مع النكان اوجر لورجود الشيبيل فقال له حتى انما الوفا قبل
 فتح فالت انفسه فاما بماض انت مشا عزمي ويايد ب ارب وحين يقول ما
 زوتني وخبيركنا او سمعنا من عبيها وانت تغور من نلعا فليس باثنا الله
 بمسوق فالت اجزا وورق نلعا انت بلخير والشور في الكل اجنون البلد ومغنون

Aperçu historique de la ville de Constantine

Si nous ignorons à quelle date Constantine fut conquise par les Arabes, nous savons par contre qu'elle fit parler d'elle au début du IXe siècle sous les Fatimides. Elle fut le chef-lieu de province sous les Zirides et les Hammadides, de la fin du Xe siècle au milieu du XIIe. Elle perdit de son influence sous les Almohades, du milieu du XIIe siècle au milieu du XIIIe pour reprendre un éclat particulier sous les Hafsides et devenir la ville la plus importante après Tunis et Bougie durant trois siècles, du milieu du XIIIe au milieu du XVIe.

«Bougie la capitale des Hammadides, continuatrice de la *Qal'aa*, après l'invasion Hilalienne, avait connu une prospérité réelle jusqu'au temps des Hafsides. Prise par les Espagnols en 1510, Bougie céda la place à sa voisine Constantine qui n'a pas cessé d'être dans son histoire, un foyer prospère et l'un des centres les plus importants d'Algérie. Bougie et Constantine avaient des rapports constants avec l'*Ifriqiya* (actuelle Tunisie) » Mahmoud GUETTAT, 1977 : 209

Mais si Bougie, Constantine et *Ifriqiya* avaient des rapports constants au seizième siècle, comment expliquer que les structures des *nûbâ* de Bougie et d'Alger soient si proches ?

Autre question qui restera ouverte, ce transfert de l'activité de Bougie vers Constantine n'a-t-il pas également contribué à un déplacement d'Andalous.

La date à laquelle Constantine fut conquise par les Turcs reste incertaine. Il est vraisemblable que cela ait eu lieu après la conquête de Tunis par *KHEIREDDINE*, c'est-à-dire vers 1535, et à partir de cette date, Constantine entra dans une nouvelle ère de son histoire. Elle ne dépendait plus de Bougie ni de Tunis mais d'Alger, la capitale de l'Algérie turque ; elle devint capitale de l'Est algérien et le restera.

Repères Géographiques

Constantine, aujourd'hui peuplée de plus de 450 000 habitants (environ 120 000 en 1960), est située au nord-est de l'Algérie.

L'évolution géologique du site est assez extraordinaire. Au quaternaire le Rocher de Constantine n'était pas détaché de celui de Sidi M'Cid, et à cet endroit les eaux d'un torrent coulaient vers le Sud (à l'inverse du cours actuel).

Plus tard le Rhumel, qui jusqu'alors passait à l'Ouest du Rocher, vint buter sur la falaise. Les eaux creusèrent une galerie souterraine, et trouvèrent une issue vers le Nord. Les voûtes s'écroulèrent donnant peu à peu l'aspect actuel.

Le canyon fait 1800 mètres de long, profond de 135 mètres à son début, il atteint près de 200 mètres à Sidi M'Cid.

La ville s'étend sur un plateau rocheux à 649 mètres d'altitude. Elle est coupée des régions qui l'entourent par des gorges profondes où coule l'oued Rhumel, de tous côtés sauf à l'ouest.

Le choix de cet emplacement est avant tout une stratégie de défense. Aux alentours, la région dotée de terres fertiles a fait de Constantine le grenier du pays à l'époque romaine.

L'ouverture sur la mer est assurée par le port de Skikda (ex Philippeville), qui avec Constantine et Annaba forme un site de défense stratégique important.

La géographie de la ville elle-même est unique. Sa situation a nécessité la construction de nombreux ponts.

A la fin du XIXe siècle, Guy de Maupassant décrit : *"Huit ponts jadis traversaient ce précipice. Six de ces ponts sont en ruines aujourd'hui."*

Aujourd'hui les ponts les plus importants sont, le pont suspendu de Sidi M'Cid à 175 mètres au-dessus du Rhumel, le pont d'El-Kantara ouvrant la route vers le nord, et le pont de Sidi Rached long de 447 mètres et reposant sur 27 arches dont une de 70 mètres.

La ville comptait également plusieurs portes : *Bab-al-Kantara, Bab-al-Djadid, Bab-al-Oued, et Bab-al-Djabya.*

La vieille casbah conserve de très belles demeures des XVIème et XVIIème siècles. D'autres monuments comme la grande mosquée ou le palais du Bey témoignent de la richesse architecturale de Constantine. Le musée de Cirta rassemble le patrimoine culturel de la ville. Aujourd'hui la ville se modernise : le building de 22 étages de l'Université, et l'élégante silhouette de l'Université des sciences islamiques «Émir Abd al-Kader» en sont l'expression.

Anonyme

Poésie contenue dans le chant citadin constantinois

Les textes du répertoire constantinois peuvent être classés en deux parties : classiques (*muwashshah* et *azdjâl*) et populaires. L'inclusion des genres populaires portés par le parler arabe, souvent d'origine rurale, s'impose pour l'étude de la musique citadine de Constantine. Ces traditions se sont intégrées progressivement à la culture de la cité, à travers une longue interaction de la ville avec son environnement et des migrations successives de ruraux vers la métropole de l'Est algérien. D'autant plus que le *mahdjûz* considéré par certains musiciens comme d'origine constantinoise est bien antérieur au *mâlûf*. S'agissant du *muwashshah* et du *azdjâl*, les textes qui sont en usage dans les *nûbâ* constantinoises et les genres classiques autres, comparés au modèle de référence, présentent des différences dont l'une d'elles est l'absence de rimes. Une autre différence constatable sur le terrain a été soulignée et reprise dans l'ouvrage *al-muwashshahât wal-azdjâl* (J. YELLES et A. HAFNAWI, (1982, 3 vol.) : on y relève en effet qu'un poème identique aux trois écoles algériennes peut être le premier mouvement d'une *nûbâ* constantinoise, le second d'une *nûbâ* algéroise et le dernier d'une *nûbâ* tlemcénienne. L'on peut induire de ce constat qu'un tel poème a été adapté à la sensibilité et aux rythmes de chaque région.

Les textes chantés dans les *nûbâ* décrivent une vie de loisirs de notables citadins. J'ai classé les textes des *zadjâl* dans le répertoire classique alors que les maîtres les classent sans hésiter dans le répertoire populaire. La raison en est que j'assimile ces textes à la forme *zadjal*. Il me paraît par conséquent plus logique qu'ils figurent dans cette première partie consacrée à la poésie classique, du reste, l'interprétation musicale originelle relève de la pratique populaire.

La remarque la plus intéressante quant au *zadjal* de la forme musicale *zadjâl* est qu'à l'inverse des *zadjal* et des *nûbâ*, communs à tout le répertoire algérien, les textes des *zadjâl* ne sont connus et pratiqués que par des Constantinois. Ils forment à eux seuls, un important répertoire. La poésie populaire algérienne est constituée en grande partie par le genre *malhûn* dans lequel s'ajoutent les poèmes chantés dans la tradition *hawzi* et *°rûbî*. Notons que chaque genre populaire se définit autour d'une forme poétique locale. Ainsi, le *mahdjûz* (pl. *mhâdjaz*) n'a pas d'équivalent dans les autres centres. Cette poésie riche en informations, contient un grand nombre de termes techniques.

Maya SAIDANI, 2006 : 91 - 97

Introduction au répertoire musical constantinois

Constantine est incontestablement la capitale culturelle de l'Est Algérien. Dans les grandes villes voisines, en particulier Annaba et Guelma, c'est le genre constantinois qui prévaut avec dans l'interprétation, quelques différences rythmiques ou mélodiques négligeables. Ce patrimoine musical s'est transmis par la tradition orale : seuls les textes sont l'objet de transcriptions écrites et produits dans des recueils que l'on appelle *sfina*. Ils sont connus et mémorisés par la quasi totalité des musiciens constantinois.

Le répertoire constantinois, reste difficile à structurer tant il foisonne de formes. Le patrimoine musical repose sur deux répertoires principaux : classique et populaire. Le premier est désigné par les vocables : *mâlûf* et/ou musique arabo-andalouse. L'origine du mot *mâlûf* est sujette à controverse. Pour certains, sa racine viendrait de *ta'lif* (composition) pour d'autres, ce mot procéderait de l'expression *mâ 'ulifa samâ'uhu* qui se traduit par (ce que l'on s'est habitué à écouter). Pour autant, ces deux explications ne sont pas, d'une part, antinomiques et d'autre part, un consensus existe pour considérer le *mâlûf* comme désignant la musique classique pratiquée dans le Constantinois, en Tunisie, en Libye et au Soudan.

Cependant, le *mâlûf* constantinois présente des particularités qui en font une tradition à part entière. Le concept de *mâlûf* à Constantine recouvre toutes les formes du chant traditionnel classique, c'est-à-dire ce qui a trait aux *nûbâ*, auxquelles il convient de rattacher les *inqilâb* ou *naqlâb* et les *madjmû'ât* ou silsilât. Quant au répertoire populaire, il compte les formes suivantes : le *mahdjûz*, constantinois par excellence, le *hawzi*, le *°rûbî*, la *qadriya*, etc.

Les pièces populaires du répertoire constantinois sont en arabe parlé algérien de Constantine et résultent d'un métissage de musique savante et de musique d'essence populaire. Conçues pour distraire, grâce à un rythme agréable et un vocabulaire généralement clair et intelligible à tous, ces musiques jouent aussi un rôle important dans la vie sociale et intellectuelle.

Maya SAIDANI

* La *nûbâ*

La *nûbâ* est une composition en cinq mouvements chantés commençant le plus souvent par une ouverture instrumentale préfigurant ce qui va caractériser cette suite musicale (ou *nûbâ*), et qui consiste en un dialogue entre musique et chant, voix et instruments typiques tel le *°ûd al-°arbi* (luth maghrébin), le *kamandja* (violon alto), le *djuwaq* ou *fhal* (flûte oblique de roseau), etc... L'exécution d'une *nûbâ* se développe sur différents rythmes et théoriquement sur un *tab°* (mode) bien défini. Cependant, cette règle n'est pas toujours respectée, car, pour ne citer que ces deux exemples, je rappellerai que la *nûbâ mâyâ* est interprétée dans le *tab° dhayl* et la *nûbâ raml al-kbîr* dans le *tab° zidân*. Cet état de fait n'est pas ignoré des musiciens. La *nûbâ* constantinoise commence par le *bashrâf* et plus rarement par la *tûshiya*. Cette ouverture est jouée sur un rythme vif, appelé *bashrâf* ou *mrabba°*. Au *bashrâf* succède une introduction vocale et/ou instrumentale, non mesurée : l'*istikhbâr*. Après l'*istikhbâr*, l'orchestre entier aborde le *mçaddar*, d'un mouvement lent.

Le chanteur dialogue avec l'orchestre, en disant les couplets d'une voix très concentrée et expressive. Au *mçaddar*, succède le *dardj* qui est le deuxième motif, d'un mouvement plus animé, toujours accompagné de chant. Le *btâyhi* ou troisième motif, ramène au tempo du *mçaddar*. Il est suivi de l'*inçirâf*, dont le tempo est à nouveau plus rapide avant que le *khlâç* ne vienne, sur un mouvement rapide, sur un rythme dansant, mettre un point final à la *nûbâ* dont l'interprétation dure en moyenne 50 à 60 minutes.

Cet enchaînement reflète la tradition de Constantine dont le *dardj* précède le *btâyhi*. La *nûbâ* constantinoise compte d'autres différences avec ses consœurs à travers l'Algérie. A titre d'exemple, le répertoire constantinois dénombre deux *tûshiya* car il leur préfère les *bashrâf*. De plus, à la fin des *nûbâ* et en guise d'embellissement, le meneur ou *shaykh* peut rajouter quelques petites pièces classiques tel que : le *naqlâb*, le *barwal*, le *bûrî*, le *zđjal mshaghal* et les *nwâwar* : fleur, ce sont de courtes pièces qui font partie du répertoire classique et que l'on place à la fin de la *nûbâ* en guise d'embellissement.

Maya SAIDANI, 2006 : 140 - 156

* Le *naqlâb*

Le *naqlâb* ou '*inqilâb* (plur. *inqilabât*) ne tient pas une aussi grande place dans le répertoire constantinois comme c'est le cas dans les répertoires algérois et tlemcénien dont il est, semble t-il, originaire. Les poèmes qui forment le *naqlâb* ont une texture modeste comparée à ceux contenus dans les *nûbâ*. Dans le répertoire classique algérois il est question de '*nûbat al-inqilabât*', qui est une 'mini *nûbâ*' : ensemble de poèmes.

L' '*inqilâb* serait donc à l'origine un *dardj*, un *inçirâf* ou même un *khlâç* dont le rythme a été soit inversé soit ralenti.

Constantine compte deux *silsila* des *inqilabât*, l'une dans le mode *dhayl* la seconde dans le mode *hsayn*. Ces deux pièces sont régies par le même rythme *shâyab 'u shbâb* encore appelé °*âyib* (boiteux) : 7/8. L'on apprend qu'il existe aussi des *naqlâb* qui ont pour rythme 4/4, DARSOUNI explique dans une interview donnée au journal *al-Açil* en décembre 1999, ces *inqilabât* ne sont pas nombreux et cite en exemple la pièce '*sabrî qalîl*'.

A Constantine, le *naqlâb* est également interprété séparément à la suite d'un *inçirâf*. A cause de leur allure vive, ces poèmes courts entraînent les musiciens à leur agencer les finales de *nûbâ* selon T. BESTANDJI, propos contredits par DARSOUNI qui estime que dans la tradition constantinoise le *naqlâb* n'a pas sa place dans la *nûbâ*.

Maya SAIDANI, 2006 : 163

* La *silsila*

La *silsila* est un ensemble de poèmes chantés. Une *silsila* peut, à l'instar de la *nûbâ*, relater une histoire ou bien n'être seulement qu'un ensemble de poèmes. A l'inverse de la *nûbâ*, qui évolue sur différents rythmes et un mode unique, la *silsila* peut contenir jusqu'à quatre modes mais un rythme unique ou tout au plus deux qui diffèrent d'une pièce à une autre. Ces huit *silsila* sont :

- 1- *Inqilabât dhayl*;
- 2- *Inqilabât hsayn*;
- 3- *Mâyâ maghribiyya*;
- 4- *Nûbat gharnâtâ*;
- 5- *A lâ yâ mudîr ar-râh*;
- 6- *Dam°î djarâ*;
- 7- *Nafar man hawayt*;
- 8- *Yâ câshiqîn nâr al-mahibbâ*.

Le répertoire populaire

* *Mahdjûz, hawzi, °rûbî et qadriya*

Le répertoire populaire compte les formes diverses : le *mahdjûz*, constantinois par excellence, le *hawzi*, le *°rûbî*, la *qadriya*, etc. Les pièces populaires du répertoire constantinois sont en arabe parlé de Constantine et résultent d'un métissage de musique savante et de musique d'essence populaire.

* *Hawzi*

Nous ne savons pas à quelle date le *hawzi* a été introduit pour la première fois à Constantine, mais une photo témoigne de la participation de musiciens constantinois à un festival du *hawzi* qui s'était tenu à Fez en 1932 dont : *Abdelkader Siaf TOUMI*, *Bal°amri* (1893-1966), *Omar CHAQLAB* (1902-1942), *BELKARTOUSA* (1881- 1946). A Tlemcen, ces musiciens constantinois s'étaient recueillis sur la tombe du poète *Ibn Msâyab* et lui auraient dit : « *khlaqtaalna al-hawzi 'u khalitnâ hâçlîn* : tu as créé le *hawzi* et nous, musiciens, sommes aujourd'hui désemparés ». *TOUMI* et ses prédécesseurs pour exprimer leur intérêt au *hawzi* disaient « *Tlemcen çan°at 'u qçantîna tabcat* : Tlemcen a créé le *hawzi* et Constantine l'a remodelé. ».

La racine du mot *hawzi* est *hawz* (plur. *hwâza*) signifie périphérie ou alentour. On a longtemps pensé que ce genre était né hors des murs de la cité de Tlemcen, aujourd'hui les spécialistes qui se sont intéressés au sens étymologique de ce genre penchent non pas pour les contours de la ville pour l'interprétation du terme *hawz* mais pour ceux de la *nûbâ*. C'est donc un genre populaire citadin dont le texte reproduit la structure du *muwashshah* et du *zadjal* et dont l'interprétation musicale proche de celle de la *nûbâ* en reprend quelques structures.

Les grands noms de la poésie du genre sont *Ban Msâyab*, *Ban Sahla*, *Ban Triki* ... Certains noms sont souvent cités à la fin d'un poème, comme pour imposer une signature. De Constantine nous pouvons compter *Bendabbah* dont Constantinois et Tlemcénien revendiquent l'appartenance. Le second est le cheikh et 'imam °*Abd al-°Ali Lakhdari*, il était directeur de la medersa d'Al-Katanya de Constantine; les Constantinois l'ont volontairement effacé de leur mémoire car il aurait été proche des services français. Il est décédé en 1958 des mains des Algériens. Parmi les pièces les plus connues qu'il avait écrites : *man dhâ al-hub shaghshab hâlî*.

Nous constatons à travers les différentes pièces écoutées, que les *hawzi* dans leur majorité ne respectent pas l'unité du mode : certains n'en comptent plus de quatre. Pour passer d'un à l'autre, le chanteur fait ce que les musiciens désignent par le *çiyâh* ou *çyâh* (plur. *çyâhât*). Pour parler de ces improvisations, l'auditoire dira que le chanteur '*içîh*' (il crie) et la pièce est par conséquent un *bît* '*u çyâh*, *bît* : vers et *çyâh*, cris de l'interprète. Le changement de mode inclut aussi un changement de mélodie (*çan^oa*). Cette improvisation est aussi nommée *zarûti*.

Maya SAIDANI

Communication donnée pour le festival du hawzi en juin 2008
publiée par la direction de la culture de Tlemcen.

* Qadriya

DARSOUNI définit ce genre de la manière suivante : Les textes du genre *qadriya* (plur. *qadriyât*) ont des origines diverses. Les *qadriya* sont des morceaux qui ne font partie ni du *°rûbî*, ni du *mahdjûz*, ni d'aucun autre genre. Il n'était pas convenable de chanter ce genre en famille. L'on peut citer quelques exemples dont : *Ghzâlî hâfi* (Mon bien aimé aux pieds nus), *°Aqlî fi hwâk mdhâlî* (mon cœur est harassé par ton amour), La *qadriya* se présente sous deux formes :

1- Pièce à part entière dont le texte est écrit : *Ghzâlî hâfi*.

2- Poème introduit au milieu d'une pièce et mis en musique, il sert à sortir l'auditoire de la monotonie modale et permet au chanteur de reposer sa voix. Ceci est fait aussi dans un but d'embellissement. Voici une autre définition de T. BESTANDJI (1994 : 14), « Les *qadriya* sont des petites pièces vocales et instrumentales qui servent à chanter des quatrains de poésie amoureuse ou bachique. Un poème de *qadriya* peut se chanter dans différents modes placés à la fin ou au milieu d'une *nûbâ* et regroupés par quatre, six ou huit vers. Dans ce dernier cas, ils composent une pièce qui prend le nom du premier vers. Les quatrains sont indépendants les uns des autres et adaptables à des situations mélodiques diverses. Pour les accommoder et en équilibrer la métrique, les chanteurs y ajoutent des vocalises. (...) Le cycle *shâyab 'u shbâb* (asymétrique) sur lequel sont jouées les *qadriya* est la structure rythmique la plus complexe de la musique constantinoise. La composition mélodique use de subtils motifs pour pallier à d'éventuels 'déséquilibres' rythmiques. Les *qadriya*, généralement interchangeable, sont, à Constantine, assez ordonnées. »

TOUMI quant à lui explique ce qui suit: « La *qadriya* est une poésie populaire. Elle possède un genre mélodique ou *çan°a* qui lui est propre. Dans la confrérie *hançala*, lorsque nous donnions une fête, le poème nommé '*al-shâduliya*' qui décrit le mysticisme, peut s'interpréter en *dakhla* (pièce que l'orchestre interprète à l'entrée de la demeure où se déroulent les festivités). Pour cela on prenait les mélodies du genre *qadriya* sur lesquels on greffait des poèmes mystiques. Mais on ne peut pas dire qu'il existe des *qadriya* mystiques. Dans le répertoire algérois, la *qadriya* clôtur le concert. »

Maya SAIDANI, 2006 : 170

* *Mahdjûz*

Pour Sylvain GHENASSIA, le *mahdjûz* est apparu à travers un groupe de personnes qui partait en hiver dans le sud de l'Algérie pour chercher de l'or. Ils revenaient à Constantine l'été avec leurs gains et des chansons.

La définition qui est donnée par DARSOUNI du *mahdjûz* correspond à celle de A. COUR (1802 : 225-240) : « Dans la tradition constantinoise, il est rare de voir des improvisations (*çyâh*) dans le genre *mahdjûz*. De la centaine de *mahdjûz* recensée, seule une trentaine sont encore interprétés. »

Pour TOUMI, le *mahdjûz* est constantinois, les poètes sont parfois tunisiens et il cite *Muhammad al-Kâfi* mais il n'y a pas trace de cette forme en Tunisie. Il ajoute qu'il y a trois ou quatre siècles, le *mahdjûz* était le seul chant que connaissait cette région. Il n'y a aucune preuve écrite de ce qu'il avance, il s'en tient à ce que rapportaient *ahl az-zdjûl* (interprètes du genre *zjûl*).

Les *mahdjûz* débutent le plus souvent par les *twâla°* (sing. *tâla°* : refrain) et parfois par les *abyât* (sing. *bayt* : vers). Il faut noter que la poésie du *mahdjûz* possède son propre lexique mais les musiciens empruntent aussi celui de la poésie classique.

Le *mahdjûz* peut débiter aussi par le *rkâb* qui correspond au couplet. Le *shaykh* chante le premier vers et la chorale répond, puis le deuxième, ... La deuxième partie du *mahdjûz* est la *turida*, dont la mélodie (*çan°a*) est totalement différente du *rkâb* et les vers repris deux fois par la chorale. Si la pièce comprend une *tarqiça*, la première moitié du vers est chantée par le *shaykh* et la seconde par la chorale, comme une danse où l'on change de pas régulièrement car *tarqiça* dérive de *raqç* qui signifie danse.

Maya SAIDANI, 2006 : 171

* °Rûbî

A la lecture d'une poésie du genre °rûbî dans une *sfina* (recueil) d'un quelconque musicien, nous constatons que la partie réservée à l'improvisation est appelée °*rubiyât* et c'est une forme chantée non mesurée aux couleurs des chants ruraux et elle est interprétée 'a *cappella*'.

Une pièce du °rûbî compte souvent plusieurs modes et pour chaque mode (*tab*°) correspond une mélodie (çan°a). La forme générale est la suivante : Après le couplet et le refrain, le *shaykh* fait une improvisation avant de changer de mode, il entame à nouveau un couplet et un refrain puis à nouveau fait une improvisation, etc. Voici quelques exemples de °rûbî connus: *Sabâgh*, les musiciens nomment *sbâbgha*, pluriel de *sabâgh*, sept pièces du répertoire populaire. Cependant, il existe une pièce à qui revient ce nom et qui possède deux interprétations. La première, que l'on nomme *sabâgh aç-çghîr* : le petit *sabâgh*, est attribuée à la ville d'Annaba, l'autre est constantinoise. Le texte est identique à l'exception de quelques variantes ; *al-Bughi* (désire); *Qalbî makwi bal-adjmâr* (Mon cœur est marqué au fer rouge) ; *Ghâb falk lahbâb* (Ma bien aimée est absente) ; ...

Maya SAIDANI, 2006 : 173.

* Zdjûl, répertoire en déperdition des *hashayshiya* constantinois

Le répertoire musical nommé *zджûl* dans sa forme originelle a disparu de la vie culturelle constantinoise depuis une vingtaine d'années. L'appellation donnée à ce répertoire est due au fait que ces musiciens très singuliers, chantaient des poésies de la forme *zadjal* dont les auteurs étaient pour la plupart, natifs de *al-Andalous*, car cette forme poétique, dérivée du *muwashshah* y est née vers le XI^e siècle.

Les interprètes des *zджûl* étaient nommés les *zadjâlâ* (sing. *zadjâl*), les *bukhalfiya* ou encore les *hshayshiya* (sing. *hshayshi*), de *haschisch*, car ils étaient pour la plupart des fumeurs invétérés de *haschisch* ou chanvre indien et se retrouvaient dans les *fnâdiq* (sing. *funduq*) constantinois, sorte de caravansérail où ils s'adonnaient à leur pratique musicale. Ils faisaient l'objet de récits légendaires. Ils avaient, dit-on, la passion des fleurs, des oiseaux et des *zджûl*.

Ils étaient le plus souvent artisans et se livraient à de nombreuses activités en groupe, comme la chasse au porc-épic et au hérisson, la capture des oiseaux réputés pour leurs chants, la culture des fleurs...

La technique d'interprétation musicale des *zjûl*, de la forme responsoriale, où le maître ou *shaykh* interprète le vers et la chorale ou *khamâsa* lui répond. Cette forme est uniquement interprétée dans la ville de Constantine. Elle s'apparente à la *nûbâ* de la tradition constantinoise ou *mâlûf*, par ses textes de la forme *zadjal* quand l'interprétation musicale plus populaire est basée uniquement sur la percussion de la *darbuka* et des mains.

Une légende raconte que les premiers interprètes des *zjûl* sont arrivés à Constantine par un pur hasard, au temps de l'Inquisition. Une tempête aurait poussé leur bateau en provenance de la péninsule Ibérique vers la baie de Collo et de Jijel situées sur la côte est. Leur arrivée est relatée par un texte citant les ports de ces deux villes, dont l'incipit est : يا قوم كيف الاحتيال

Les premiers interprètes seraient donc des andalous qui ne se seraient mélangés à la population locale que progressivement ; ils auraient, bien avant d'intégrer les *funduq*, logé dans les grottes creusées dans le magnifique rocher qui porte la ville de Constantine.

Les poésies de la forme *zadjal*, chantées dans le répertoire musical des *zjûl* sont classés en trois catégories :

-Dans la première, les *zadjâlâ* divisent l'ensemble des textes de la forme *zadjal* en cinq *bhûr*, terme qui ne signifie pas dans ce cadre mètres poétiques, mais relève plutôt des cinq thématiques que voici:

<i>Al-bhar al-kbîr</i> : imaginaire et évasion	البحر الكبير
<i>Al-'ishrâq</i> : description de la nature	الإشراق
<i>Al-hwâ</i> : lyrisme et passion	الهوى
<i>Al-khçâm</i> : compétitions et disputes	الخصام
<i>Al-nwâh</i> : lamentations	النواح

-Une deuxième catégorie de *zjûl* est nommée *gnâtar* :«ponts», à cause de la longueur considérable des textes ;

-Une troisième catégorie est appelée *mshaghlîn*, cela signifie qu'il est possible de les interpréter accompagné d'instruments mélodiques de l'orchestre traditionnel et de les intégrer à la *nûbâ* par opposition aux *zjûl* appartenant aux cinq *bhûr* déjà cités ci-dessus qui eux, ne s'intègrent pas à la *nûbâ*.

Dans l'ensemble des textes, nous retrouvons les signatures de poètes andalous et autochtones insérés à la fin du poème. Parmi les poètes andalous, nous citons : *Ibn Quzmân*, °*Atrûz*, °*Abd al-Mawlâ*, *Ibn °Antar*, *Sarradj* (Prince de Grenade), *Shumayl*, *Ibn Yûsaf*...

parmi les poètes constantinois : *Ban Hasîn; al-Khiyârî Ibn Ramâcîn Sûsân; Hadjâm ; Ban Yûsaf...* Autrefois la ville de Constantine a connu d'illustres interprètes du *zjal* dont le plus connu est Omar *fard at-tabia* de son vrai nom Omar BOUHOUALA (1889-1978) et dont le dernier en date fut M'amar BENRACHI (1904-1989).

Maya SAIDANI

Colloque Athropologie et musique CNRPAH

Decembre 2009

* *Hadwa*

La *hadwa* est au Constantinois ce que le genre *zurna* est à l'Algérois. Tout à la fois répertoire exclusivement instrumental et phase importante lors de la cérémonie du mariage constantinois, la *hadwa* est destinée à accompagner la mariée le jour de son départ du domicile parental vers celui de son conjoint, et, actuellement, vers la salle des fêtes. La *hadwa* était autrefois, selon des sources locales, interprétée pour réveiller les beys de Constantine. Au début du XXe siècle, la *hadwa* fut réservée aux filles de notables de la ville pour annoncer leurs mariages. Depuis une dizaine d'années, cette cérémonie s'est démocratisée et a pris une place importante dans la vie sociale et culturelle de la ville de Constantine ; elle annonce aux voisins et amis, en bonne et due forme, les nouvelles alliances. L'ensemble des musiciens constituant la *hadwa* était à son essor constitué de jeunes musiciens en apprentissage, leur nombre correspondait aux instruments utilisés, en moyenne six instrumentistes: deux *bandir*, deux *banga*, une *zurna*, un *tar*. Vêtus de gilets courts de velours brodés et de pantalons traditionnels '*sarwal al-djalsa*', cet ensemble instrumental jouaient des airs populaires des genres *mahdjûz*, *qadriya*, et autres dont les pièces les plus appréciées pour leurs rythmes favorables à la danse et au divertissement sont : *nahna jînâk*, *allah i' dûm farhkum*, *nari ya nari*, ...

Aujourd'hui, les ensembles de la *hadwa* se partagent avec les groupes puisant dans le répertoire de la confrérie *°isâwâ*, cette phase de la célébration du mariage dans une ambiance rythmée de tambours de danses presque extatique et de youyou.

Les groupes de la *°isâwâ* sont en plus grand nombres : une moyenne de huit, jouant de différents instruments à percussion : *bandir*, *darbuka*, *tar*, *qarqabu*, *banga*, *tbûl*. Ils accompagnent les tambours de chants et d'incantations propres à la confrérie *°isawa*. Les innovations ne manquent pas, on compte même dans ces orchestres des instruments africains, tunisiens ou marocains.

Par ailleurs, outre les fonctions auxquels ils se sont attachés depuis quelques décennies, quelques groupes de *hadwa* multiplient les prestations : animation musicale des mariages, des fiançailles ou des circoncisions.

De ce fait, la *hadwa* voit de nos jours sa fonction muter, au grès des besoins de la société. Il existe aujourd'hui en moyenne un groupe de *hadwa* pour chaque cité de la ville, puisant dans le patrimoine musical constantinois, leur garantissant crédibilité et réussite.

Nouha SPIGA

* *Tabla 'u zurna*

Dans la ville d'Annaba, l'équivalent de la *hadwa* de Constantine se nomme *tabla 'u zurna* qui signifie tambour et hautbois. Ces ensembles champêtres accompagnent les mariées et leurs trousseaux pendant les cérémonies de mariage. La *tabla 'u zurna*, accompagne aussi le circoncis pendant toutes les festivités. Les airs interprétés par la *tabla 'u zurna* prévus pour la danse et le divertissement sont de courtes reprises de pièces populaires.

Maya SAIDANI

* Le répertoire féminin

Dans le nord du pays, les orchestres féminins ont essaimé et pris, selon les régions et les époques, différentes appellations significatives qu'il serait possible d'associer aux chants mystiques dont voici quelques noms de formations :

-*Maddahât* (sing. *madaha*), nom donné aux orchestres féminins dans le nord ouest, de *madh* : chants de louange ;

-*Msâma*^o et *msam^oiyât* (*msam^oiyât*), nom donné aux orchestres féminins dans l'algérois selon qu'ils sont exclusivement féminins ou mixtes, de *samâ*^o : audition mystique;

Les termes : *m^oalmâ*, *shîkhâ*, *râysâ*... désignent le degré de maîtrise de ces femmes. Cependant pour ce qui relève de la région nord-est et plus précisément des villes de Constantine et d'Annaba, la contribution de la femme a toujours été discrète ; les chants qu'elle a initiés à travers ses orchestres féminins sont de type :

1-*fqirât* dont le répertoire s'apparente à celui du répertoire mystique confrérique à Constantine et à Annaba où ces orchestres interprètent aussi des chants de divertissement ;

2-*banutât*, de *bant* (fille), orchestre exclusivement constantinois créé pour animer les fêtes lorsque l'heure est à la danse et aux réjouissances. Ces musiciennes participent aussi à des rituels d'ordre magico-religieux.

Ces orchestres représentent un maillon important dans la structure sociétale. Le répertoire de ces femmes est :

1- Inspiré des orchestres masculins ou *'âlâdjiyâ*, seront privilégiés: le dernier mouvement des *nûbâ* : le *khlâç* ; le *mahdjûz* et le *hawzi*. Leurs interprétations ne sont pas celles des orchestres masculins et présentent quelques différences rythmiques. Pour ce qui relève des textes, ils ne sont traités qu'en partie. Les pièces les plus connues et les plus interprétées sont :

- <i>Kif al °amal Allah balânî bil mahiba</i>	- <i>inçirâf de la nûbâ çika</i>
- <i>Salî humûmak fî dil-°ashiyâ</i>	- <i>inçirâf de la nûbâ raml</i>
- <i>Rûh talqa fa°lak</i>	- <i>hawzi</i>
- <i>Tâlab (radjli mshât biyâ)</i>	- <i>hawzi</i>

Ces pièces dédiées à la danse et au divertissement en général sont exclusivement interprétées par les *banutât* à Constantine et par les *fqirât* dans la ville d'Annaba;

2-Emprunté au répertoire mystique car les *fqirât* interprètent quelques pièces faisant partie du répertoire confrérique de la *°isâwâ*;

3-Propre au répertoire des *fqirât*, ces chants se rencontrent surtout lors des rituels tels que la *nashrâ* et le *°arbûn*.

Maya SAIDANI

En cours de publication CNRPAH

« Chants féminins pour un rituel thérapeutique dans le constantinois »

Danses traditionnelles

* *Tahwal* danse de possession

«*Tahwal*, synonyme d'agitation, remous, perturbation est une danse de possession, autrefois interdite aux jeunes filles » Mouni Djekrif.

La danse *tahwal* pratiquée par les femmes et aussi par les hommes avec quelques différences marquées du corps, s'exécute debout et pour les femmes âgées agenouillées en agitant la tête et le torse de l'avant vers l'arrière, les yeux fermés.

Les hommes gardent souvent les mains derrière le dos en signe de soumission.

Les mouvements exécutés par les femmes diffèrent selon les thèmes abordés et les rythmes exécutés. A titre d'exemple, lors des phases du rituel °*arbûn* dans la ville d'Annaba, les *fqirât* interprètent divers rythmes à des tempi différents. Les femmes passent ainsi de mouvement corporel modéré, les bras le long du corps à transe. Lorsque le thème de la mère est abordé, tout en dansant, les femmes miment avec les bras les mouvements du nageur et il en sera de même lorsque les *fqirât* abordent le répertoire subsaharien dit *diwan* et les femmes au plus fort de la transe, miment une des nombreuses danses réservées à la transe.

Maya SAIDANI

En cours de publication CNRPAH

« Chants féminins pour un rituel thérapeutique dans le constantinois »

* **Zandali** danse de divertissement

Zandali est une danse citadine exécutée à l'intérieur des maisons. Les pièces interprétées pendant la danse sont soit instrumentales soit accompagnées de chants, le plus souvent exécutées par les *fqirât* ou les *banutât* dans les milieux féminins. Pendant la danse, ce sont la taille et le ventre qui sont le plus sollicités, quant aux pieds de la danseuse, ils sont alternativement en pointes ou posés à plat, ainsi, dans un mouvement vif et au rythme des instruments à percussion tels que le *bandir* et le *târ*, lorsque le pied droit est en pointe, le gauche est à plat et inversement. Les femmes se déplacent peu sur la piste de danse: elles se font face, les mains en avant et en mouvement au dessus des épaules.

Maya SAIDANI

En cours de publication CNRPAH

« Chants féminins pour un rituel thérapeutique dans le constantinois »

Rituels us et coutumes

* Le mariage

Les réceptions dans les milieux féminins citadins sont très structurées et les traditions y sont très respectées. Les tenues des jeunes mariés, les pièces interprétées et les mets servis sont autant de codes qui se combinent, s'organisent et ne laissent pas de place à l'erreur. A titre d'exemple, lorsque le café est servi, les jeunes dames changent de tenues et portent des robes traditionnelles ou *gandoura* bleues. Cela signifie que l'on va présenter la mariée pour la première fois et qu'elle sera vêtue de bleu également.

La pratique musicale dans les orchestres féminins du genre *fqirât* dans les villes d'Annaba et Constantine était presque identique. Le témoignage de *Bent Qiya* responsable (*râysa*) de l'orchestre féminin qui représente la troisième génération de la ville d'Annaba nous affirme que certains membres de l'orchestre que dirigeait sa grand-mère étaient Constantinoises. Elle nous apprend également qu'autrefois la cérémonie du mariage s'étalait sur plusieurs jours. L'orchestre était tenu de se présenter chaque matin pour un programme bien déterminé. Les festivités commençaient le mardi, c'était le jour de la *masadna*. La *masadna* était une femme qui était chargée de transmettre les invitations. Le mardi matin, habillée de soie et de bijoux appartenant à la mère du marié, la *masadna* sortait de la demeure du marié accompagnée par le chant et les rythmes des *fqirât*. Le mercredi, la même cérémonie était reproduite dans la demeure de la mariée. Le jeudi était un jour de repos. Le vendredi, les *fqirât* reprenaient du service et accompagnaient la mariée au bain, cela durait tout l'après midi. Le samedi à nouveau, elles se présentaient pour accompagner le trousseau de la mariée jusqu'à la demeure du marié. Le samedi soir, elles chantaient jusqu'au matin, c'était la cérémonie de l'imposition du henné. Le dimanche était le jour du mariage. Les *fqirât*, qui étaient au nombre de huit se divisaient en deux groupes. Une moitié allait chez le marié et l'autre chez la mariée. De nos jours, la cérémonie du mariage dure un après-midi. Dès leur arrivée, les *fqirât* interprètent un ensemble de pièces qui sont des louanges aux saints de la ville. Elles clôturent cette série par le *inçirâf* de la *nûbâ çikâ* dont l'incipit est '*kîf al-camal 'Allah balânî bil-mahibba*'. Pendant tout l'après-midi elles interprètent des pièces dans le genre *zandali*.

Maya SAIDANI, 2006 : 67

* La *nashrâ*, rituel thérapeutique de Constantine

La *nashrâ* pratique ou rituel thérapeutique rationnel à Constantine relève du domaine exclusif de la femme. Annuellement, elle se pratique au printemps. Séculaire et païenne dans son essence, *nashrâ* attire toujours un nombre important de femmes de différentes couches et catégories sociales, des moins jeunes au plus jeunes, des initiées aux non initiées. Tenant tête à la religion, concurrençant la médecine, elle semble même, résister à la toute récente *ruqya*. Elle continue à offrir un cadre à la fois exutoire, et abréactif aux femmes souffrant de toute sorte de problèmes. (...)

Deux étapes distinctes et consécutives la constituent : *al-hur* et *luçîf*. *Al-hur* signifie libre avec une référence implicite au blanc, au pur. En opposition à *luçîf*, signifie noir esclave doté d'une connotation péjorative.

1-*Al-hur* s'entame le mercredi. La femme effectue un pèlerinage dans un circuit composé de cinq endroits se trouvant à la périphérie de Constantine. Il s'agit de *Frayja*, *Sidi Maymun*, *Laghrâb*, et enfin *Sidi Bulajbâl*. Ces endroits présentent une caractéristique commune: il s'agit de la constitution naturelle des lieux où l'élément aquatique domine. En effet, chaque lieu abrite une source d'eau potable. Dans ces lieux la femme s'adonne aux mêmes pratiques rituelles : chaque endroit visité est encensé, aspergé de parfums, éclairé de bougies. Il reçoit aux quatre points cardinaux des offrandes : des boulettes de tamina, puis dans un coin, le sang d'un des animaux sacrifié.

Aussitôt après *al-hur*, un après midi est consacré à des danses chez les *fqirât* ou les *banutât* (orchestres féminins)

2-*Luçîf*, deuxième étape de la *nashrâ* se poursuit le lundi suivant. Comme pour établir une coupure, symbolique de notre point de vue entre *al-hur* et *luçîf*, la patiente se rend au hammam le dimanche pour une seconde purification.

Selon son choix, elle se dirige vers un des sanctuaires des *waçfân* appelés *dar ad-Diwan*, il en existe deux.

La thérapie au diwan est du ressort de deux équipes, l'une féminine : *bant ad-diwan* et l'autre masculine, *wald ad-diwan*, orchestre constitué de *tbal* (tambour), de *qarqabu* et de chant en langue soudanaise. (...) La cure chez les *waçfân* se base essentiellement sur la danse appelée *tahwal*. Selon son sens littéral ce terme signifie : agitation, remous, perturbation. *Tahwal*, danse à l'origine interdite aux jeunes filles, se pratique debout en agitant la tête et le torse de l'avant vers l'arrière, les yeux fermés. Mais avant, la *°arifa* produit un nuage de *bkhûr*

avec de l'encens qu'elle fait respirer à la patiente. Elle aide aussi la patiente à vêtir différentes gandouras. Elle lui règle la danse, lui remet les accessoires nécessaires : nerf de bœuf, couteaux, ...elle la soutient lorsqu'elle danse afin de l'empêcher de tomber ou de se blesser. (...) La patiente clôture la nashra en allant au bain pour la troisième fois.

Mouni DJEKRIFF

* Le °*arbûn*, rituel thérapeutique d'Annaba

Dans la ville d'Annaba, au nord-est algérien, le rituel nommé °*arbûn* est connu et pratiqué par les milieux féminins des familles citadines. *Mûlât al °arbûn*, appelée aussi *muçâbâ*, de *muçîbâ* (affliction) est la femme autour de laquelle est organisé le rituel une fois par année. Elle prépare avec soin cette cérémonie particulière qui est une offrande aux djinns qui la tourmentent et l'empêchent d'accéder à un bien-être durable.

Le rituel est animé par un orchestre féminin de type *fqîrât* (sing. *fqîrâ*) dirigé par la *râysâ* et dont le nombre des musiciennes est variable. Ces femmes jouent d'instruments à percussions de type *bandîr* et *târ*.

La *râysâ* est un élément incontournable du rituel puisque c'est grâce aux sept pièces chantées appelées °*ddad* (sing. °*adda*) qu'elle interprétera a cappella et aidée par l'orchestre, qu'elle prodiguera l'aide nécessaire à la guérison de la *muçâbâ*.

Hormis la lecture des sept °*ddad*, la cérémonie est animée du début à la fin par des chants prévus pour la transe dont la richesse rythmique et mélodique est impressionnante. Ces chants évoquent les saints patrons de la ville, les chefs de confréries et les djinns responsables de l'état de ces femmes.

La cérémonie dont le jour de la semaine de prédilection est le mercredi est organisée soit au domicile de la *muçâbâ*, à *Ras al-Hamrâ* ou au siège d'un marabout (aujourd'hui à *mrâbtâ Baya* pour sa proximité au centre de la ville).

Le rituel nécessite quelques préparations indispensables à son déroulement. La préparation de la *muçâba* commence par le rituel du bain, puis on lui applique le henné sur les cheveux et les mains. Elle aura au préalable préparé des vêtements neufs (*badlâ*) pour le rituel. La *badlâ* est constituée de deux foulards, d'une paire de *kmâm* (manches que les femmes portent avec la *gandoura*), d'une

gandoura (robe traditionnelle portée par les femmes de l'est). Toute la *badlâ* est de la même couleur à Annaba, bleu ciel couleur nommée *fadhi* (argentée), en général ou rarement, rose.

Un autre élément indispensable est *siniyâ* qui est un grand plateau rempli d'offrande. Elle contient une eau de toilette à base d'ambre appelée *pompéa*, de l'eau de fleur d'oranger, un bouquet de fleurs, de l'encens pur (*hur*) et une grande assiette remplie de bonbons, dragées, cacahouètes, amandes ...

On installe ensuite la *muçâbâ* devant l'orchestre telle une mariée que l'on présente pour la première fois et c'est au moment où on lui accroche les *kmâm* ou manches de la *badlâ* qu'est interprétée la première des sept *°ddad* (sing. *°adda*) que l'on appelait autrefois *°adat al-qaftân* (la *°adda* du *kaftan*), à une époque où le *kaftan* connu de la tradition vestimentaire de la ville d'Annaba se portait quotidiennement.

La *râysâ* fait office de *°arîfa* (celle qui sait), élément incontournable du *diwan*. C'est elle, à travers la lecture des *°ddad* et l'interprétation des différentes pièces rythmées, qui prodiguera les soins nécessaires à la guérison de la *muçâbâ* qui, pendant la danse, se laisse choir, épuisée par la transe; elle est alors recueillie dans les bras des femmes qui l'intourent, cajolée, encouragée ...

Le *°arbûn* est clôturé par trois *°ddad* où la *muçâbâ* est couchée sur le côté gauche, la tête reposant sur la cuisse de la *fqîrâ*, un des foulards en soie utilisés pendant le rituel la recouvrant.

Maya SAIDANI

En cours de publication CNRPAH

« Chants féminins pour un rituel thérapeutique dans le constantinois »

Instruments de musique et ensembles

* Introduction

Pour chaque forme existe une structure orchestrale particulière. S'agissant de l'interprétation du répertoire dit classique, l'orchestre typique est constitué de cinq instruments : le *°ûd al-°arbi*, la *kamandja* (violon alto), le *djuwaq* (flûte oblique de petite taille en roseau), la *darbuka* et le *târ*. En matière de répertoire populaire, l'orchestre est sensiblement le même à l'exception du *djuwaq* remplacé par la *zurna*. Notons également la présence des *nagharât* (instrument constitué de deux petites timbales hémisphériques) et des *zunûdj* (sortes de castagnettes en cuivre constituées de trois pièces) pour l'interprétation des *zджûl*.

L'instrument de prédilection du répertoire constantinois est le *luth al-°arbi* ou luth maghrébin. Plus petit par sa taille que le luth oriental, il possède en outre quatre cordes doublées au lieu de cinq ou six, il obéit à un accord embrassé de quinte. Alors que cet instrument est exclusivement utilisé à Constantine, il est présent au Maroc et en Tunisie.

* Composition de l'orchestre dans la ville de Constantine

A la question : "Quels sont les instruments représentatifs d'un orchestre de l'école de Constantine", K. DARSOUNI répond : «Si on pense orchestre typique, il est constitué de cinq musiciens.»

Il considère que le *°ud al- °arbi* est l'instrument qui caractérise cette école, auquel il faut ajouter la *kamandja* (violon alto), le *djuwaq*, la *darbuka* et le *târ*.

Il ajoute que l'alto a été le dernier à faire partie de l'orchestre et à ce propos, il nous fait part d'une anecdote selon laquelle : lorsque la *kamandja* est entrée dans l'orchestre, les musiciens ont dit ' : *al-kamâl dja* ' l'orchestre a atteint la perfection'.

Cependant, les orchestres actuels de DARSOUNI sont loin de compter cinq instrumentistes. Pour les différentes représentations dans les festivals, l'on peut dénombrer une trentaine d'éléments dont les choristes. Même le nombre des *djuwaq* est doublé, voire triplé; à l'alto vient se joindre désormais le violon, au côté de la guitare, nous retrouvons le mandole et la mandoline.

L'on remarque également que le *shaykh* ne se tient plus entre ses musiciens, au centre, mais debout, face aux musiciens à l'image d'un chef d'orchestre occidental et tient en guise de baguette son *djuwaq*.

Maya SAIDANI, 2006 : 180

* Ensemble *fqirât*

L'appellation donnée aux orchestres féminins : « *'fqira'* renvoie à l'ascétisme religieux. Les *'fqirât'* se rattachent aux pratiques mystiques et relèvent des différents ordres confrériques. Les orchestres des *fqirât* varient en nombre, mais leurs structures sont stables. L'orchestre se constitue d'une '*râysâ*' qui conduit l'ensemble de la voix et des '*khamasât*' qui lui répondent en écho. La *shâwshâ* ', dite aussi '*raqqâça* ' a, en charge, l'ordonnement

des danses des participantes.

Les *fqirât* forment un ensemble vocal, soutenu par la percussion. Le répertoire des *fqirât* s'apparente à celui des *khwân* (confrères). Outre la mention à Dieu et au Prophète *Muhammad* (qlsssl) on retrouvera également des chants consacrés aux santons locaux de l'un ou l'autre des ordres confrériques.» Zineb BENAOUZ, (1991: 167). Constantine compte aujourd'hui un grand nombre d'orchestres. Autrefois exclusivement féminins, ils sont actuellement mixtes pour certains d'entre eux. Les *fqirât* de la ville d'Annaba, à la différence de leurs consœurs de Constantine, interprètent tous types de chants; de plus, de tous les termes cités pour déterminer la hiérarchie au sein de l'orchestre, il ne subsiste que *râysâ*. Le nombre des musiciennes est variable. Leurs statuts et la structure des orchestres a changé. Elles sont aujourd'hui largement rétribuées et exigent que la famille hôte les reçoive et les traite avec égard.

Les chants qu'elles interprètent actuellement sont un mélange puisé entre autre dans les répertoires classique et populaire des *âladjiyâ* qu'elles simplifient. Actuellement, la ville d'Annaba compte une vingtaine d'orchestres de niveaux différents, mais un seul, sous la direction de *Bant-Qiyâ* est habilité à célébrer le *°arbûn*.

Maya SAIDANI

* Ensemble *banutât*

« *Banutât* constituent l'élément féminin des formations musicales professionnelles. Dirigées par la '*Râ'isat al-djawq*' (chef de groupe de musiciennes), elles associent les instruments à cordes et à percussion, à l'exception des instruments à vent. *Râ'isat al-djawq* chante et s'accompagne du luth, sinon du violon. Les autres instrumentistes s'accompagnent d'instruments tels que le violon, le *târ* et la *darbuka*. Les *banutât* se produisent à l'occasion des cérémonies de mariage et se sont, depuis l'indépendance de l'Algérie, orientées vers la scène où elles donnent des spectacles réservés aux femmes. Le répertoire des *banutât* comporte très peu de *mâlûf* et fait plus de place au *hawzi* et au *mahdjûz*. Les prestations des *banutât* sont rétribuées.»

Zineb BENAOUZ, 1991 : 167

Instruments de musique

* *Darbuka*

La *darbuka* est d'une conception assez simple, c'est peut être le plus simple de tous les instruments du Maghreb en général et des orchestres de musique savante en particulier. L'instrument est constitué d'une peau et d'un vase. Ce dernier est, selon les régions, fabriqué en poterie, en bois ou en métal. La peau est unique et posée sur le fond, où elle est clouée ou collée. Dans le Maghreb, la peau adhère au vase par un système de laçage. P. VIGREUX (1985 : 171). donne une explication technique détaillée sur la manière de placer la peau. « Les étapes les plus importantes sont le façonnage du bourrelet sur le pourtour de la peau en espaçant les points de 3 à 5 millimètres. Ensuite des entailles espacées cette fois de 3 à 4 centimètres sont pratiquées. La dernière étape est celle du laçage de la peau au vase. » L'instrumentiste tient la *darbuka* sous son bras s'il est debout et elle repose sur sa cuisse gauche s'il est assis. C'est cette dernière position qui est adoptée dans les orchestres traditionnels.

Le jeu consiste à marquer les temps forts (*dum*) au centre de la peau et les temps faibles (*tak*) au bord. Un roulement des doigts de la main droite, tantôt lent, tantôt précipité (selon la couleur que l'instrumentiste veut donner au morceau) est mis en place pour orner et rehausser le rythme de base. Cette peau est moins tendue à Constantine qu'à Alger.

La forme de la *darbuka* à Constantine est propre à ce centre, le gobelet est plus élargi à la base de l'instrument lui conférant un timbre particulier. Moins fabriquée qu'autrefois, les orchestres constantinois actuels lui substituent les *darbuka* propres aux répertoires algérois.

Maya SAIDANI, 2006 :190

* *Djuwaq, fhal* ou flûte de roseau

Un des principaux instruments d'Afrique du Nord est la flûte en roseau, *gaçba*; chez les bédouins, cette dernière est détentrice de la tradition arabe originelle. Elle est fabriquée en sept accords différents. Dans l'orchestre traditionnel constantinois, cette flûte est de petite dimension, quinze centimètres environ et elle est appelée *djuwaq* ou *fhal*. La longueur de la *gaçba* varie de soixante-sept à quatre vingt-quatre centimètres de long. Dans un morceau de roseau, l'artisan fait circuler dans toute sa longueur une lime qui est un bâton au bout duquel est enroulé un morceau de fer blanc, piqué par des pointes ayant formé de nombreux trous très rapprochés les uns des autres. En circulant à l'intérieur du roseau cette lime en efface les aspérités. Après cette

opération, a lieu le percement des trous sur lesquels les doigts devront agir comme sur une flûte ordinaire.

Elle est percée de six trous antérieurs et un postérieur situés au milieu de la flûte. Son jeu est exceptionnellement difficile, car la flûte est ouverte aux deux extrémités et son embouchure ne présente ni bec ni biseau.

Le musicien tient l'instrument obliquement en l'appuyant sur la lèvre inférieure.

Du fait de son procédé de fabrication, le *djuwaq* est d'une certaine manière le diapason de l'ensemble, explique T. BESTANDJI (1992 : 7). Il ajoute que c'est sur sa note *mâyâ* (Ré 3) que les musiciens accordent leurs instruments. Par conséquent, un même *djuwaq* est utilisé pour toutes les pièces interprétées. Le *djuwaq* ne doit pas jouer pendant le chant car la forte sonorité de l'instrument le dispose surtout à donner le départ.

A.DIB constate un défaut majeur chez les *djuwawqi* (joueur de *djuwaq*) de la ville d'Annaba. « Le *djuwawqi* donne la note "la ou ré", mais le plus souvent la note "la", mais dès que le roseau est mouillé par la salive de l'instrumentiste, il gonfle, et ce dernier monte d'un intervalle équivalent à un quart de ton sans qu'il s'en rende compte. Pour parer à cela nous accordons nos instruments légèrement plus haut que le *djuwawqi* ainsi, nous pouvons après l'ouverture, commencer le premier mouvement s'il s'agit d'une *nûbâ* sans avoir à réaccorder nos instruments.

Le meilleur *djuwawqi* que j'ai rencontré pendant ma carrière est Kadour DARSOUNI. »

Maya SAIDANI, 2006 : 187

* *Kamandja* ou alto

L'alto à Constantine est nommé *kamandja*. M. GUETTAT décompose ce mot en «*al-kamâl djâ*» qui signifie, la perfection est venue. Cet alto remplacerait-il la *kamandja* qui est toujours en usage dans la musique iranienne ? Cette dernière est décrite par le V. I du Grove comme étant un instrument à cordes frottées reposant sur un pied en fer forgé. J. ROUANET, (1905 : 45) la cite en ces termes : « Voici le *Kamandja*. Celui-ci est moderne et a remplacé en Algérie, depuis 200 ans, le *kamandja* des Arabes et des Persans. C'est un alto accordé comme un violon, mais une octave plus bas et qui, vous l'aurez remarqué, se joue en tournant l'instrument vers l'archet dont le mouvement de va et vient est toujours dans le même plan. ». Notons que J. ROUANET décrit un musicien algérois du début du siècle.

A Constantine, le timbre de l’alto doit sa particularité à quelques changements qui sont : la texture des cordes, car la troisième corde *mâyâ* (Ré) est remplacée par une corde en boyau et la corde *hsayn* (La) par une corde métallique de guitare. Son accord est en quintes successives (Do, Sol, Ré, La). L’instrument est calé entre les genoux du musicien. Cette position est propre à ce centre, car dans le Maghreb en général, le violon ou l’alto est posé sur le genou gauche du musicien. Aujourd’hui, dans les grandes formations, au côté de l’alto nous retrouvons aussi le violon.

Maya SAIDANI, 2006 :185

* *Nagharât*

«Ce sont deux petites timbales hémisphériques en forme de cuvette dont le corps peut être en cuivre, en bois ou en poterie. La membrane est en peau de chameau. Les *nagharât* sont réunies par deux liens en cuir. Elles sont placées devant le musicien qui les frappe à l’aide de deux baguettes en bois terminées par une petite boule. La baguette de la main droite joue sur la timbale de droite et celle de la gauche sur la timbale de gauche. La *naqra* qui produit le son fort (*dum*) est placée à droite du musicien, et celle qui produit le son faible (*tak*) est placée à gauche. » M. GUETTAT, (1980 : 252). L’utilisation des *nagharât* est de plus en plus fréquente dans les orchestres constantinois depuis ces dix dernières années. Ces deux timbales sont accordées en quarte ou en quinte. Les *nagharât* marquent les temps avec force sans pouvoir orner le rythme comme *la darbuka*. ‘Autrefois’ explique A. DIB, qui tient cette information de A. TOUMI, ‘l’orchestre accordait ses instruments sur les *nagharât* qui étaient elles mêmes accordées en quinte, (*hsayn* (la) et *maya* (ré)). Car à cette époque, les musiciens chantaient dans le grave, actuellement les artistes vont plus naturellement vers les aigus.’ «Les *nagharât* faisaient partie des orchestres de la confrérie *°isâwâ*. », explique K. DARSOUNI, « Cet instrument a fait son entrée dans l’orchestre constantinois tardivement. Nous pensons qu’il n’a pas sa place dans l’orchestre traditionnel surtout lorsqu’il s’agit du répertoire classique. »

Maya SAIDANI, 2006 :192

* *Qânûn*

Il existe un *qânûn* propre au Maghreb et un autre comptant un plus grand nombre de cordes propre à l'Orient. Cet instrument, mentionne M. GUETTAT, est connu de l'occident musulman depuis la conquête arabe. On le rangeait parmi les instruments favoris et était fabriqué à Séville. Le *qânûn* actuellement utilisé à Constantine n'est pas maghrébin mais oriental. K. DARSOUNI affirme que d'après les vieux maîtres, le *qânûn* était utilisé par les frères Ben °Azzou entre les années 1830 et 1840. L'instrument aurait ensuite disparu des orchestres constantinois pour réapparaître en 1965. Il ajoute : « Nous aurions aimé que les jeunes en jouent. »

La différence entre ces deux instruments (*qânûn* oriental et maghrébin) n'est pas d'ordre technique et l'apport du *qânûn* oriental ne peut être que bénéfique pour le répertoire traditionnel (*mâlûf*), explique M. GUETTAT, (1989 : 343). « Ce dernier évite à l'instrumentiste un handicap majeur, car on a réussi à lui adapter un système de sillets métalliques (°*urab* plus. de °*araba*) mobiles pour chaque groupe de trois cordes qui constituent un maqâm. Ces sillets peuvent se rabattre de gauche à droite, modifiant ainsi la longueur des cordes et par conséquent la hauteur de la note. Le premier silet élève la note de ¼ de ton, le second de ½ ton et le troisième de ¾ de ton. L'accord du *qânûn* varie selon les pays. Au Maghreb, il est traditionnellement accordé en *mazmûm*, dont l'échelle ressemble à la gamme majeure occidentale. La note la plus grave est donnée par la corde la plus longue, qui est "Sol". De cette base jusqu'à la note la plus aiguë donc la corde la plus courte, le *qânûn* maghrébin a une étendue de deux octaves et une tierce. Chaque octave est appelée *dâr* (maison). Quant à l'instrument actuel ou oriental avec ses 26 *maqâmât*, il possède trois octaves et une quinte en partant de la note "Fa". Les cordes groupées par trois sont métalliques. Leur grosseur ainsi que leur registre, du groupe des plus longues (ou plus graves) au groupe des plus courtes (ou plus aiguës) sont divisés pour le *qânûn* oriental en trois parties : graves, médianes et aiguës. »

Maya SAIDANI, 2006 : 184

* *Târ*

Le *târ* est un partenaire souvent inséparable de la *darbuka* dans les orchestres de musique savante en Algérie. Il prendra l'appellation de '*târ mizân*' au Maroc qui signifie que l'instrument mesure le rythme. *Târ* n'est pas l'unique nom de cet instrument, J. ROUANET l'évoque en ces termes : « Voici encore le *târ* ou tambour de basque, dérivé du *teff* que Marie, sœur d'Aaron, frappait de sa main en répétant le sublime cantique de Moïse après le passage de la Mer Rouge. » De cette citation, nous retenons au moins une chose, le mot *teff* ou *deff* ou encore *duff* a partiellement disparu dans le Maghreb. Curieusement, dans le constantinois, on parlera de *târ* dans les orchestres masculins et de *daffa* dans les orchestres féminins de type *fqirât* de la ville de Annaba.

« Le *târ* maghrébin diffère par sa facture, sa taille et son poids de celui employé en Orient. Au Maghreb le diamètre du cercle varie entre 12 et 20 centimètres, et la largeur du cadre est également variable en fonction de la taille de l'instrument. Les rebords comptent 5 gros trous portant chacun 2 paires de petites cymbales en cuivre découpées en disques de 4 centimètres de diamètre environ. La membrane tendue sur le cadre de l'instrument est en peau de chèvre.

Le musicien tient l'instrument dans la main gauche entre le pouce passé à l'intérieur de l'instrument et l'index. Cette position verticale et légèrement perpendiculaire au plan du corps est maintenue au sein des orchestres traditionnels de *mâlûf* à la hauteur de l'estomac. Dans les orchestres féminins, l'instrument est maintenu à la hauteur de la poitrine. » (M. GUETTAT, 1980 : 251)

Le *târ* avait pour fonction d'entraîner progressivement l'orchestre dans un tempo qui évolue du plus lent au plus rapide. Il remplit toujours ce rôle aussi activement dans les orchestres traditionnels tunisiens et marocains. En Algérie, la *darbuka* a détrôné le *târ*, si bien que les orchestres algérois, tlemcénien ou constantinois peuvent se passer de *târ* mais jamais de *darbuka*.

Le *trârdji* ou *tarrâr* Constantinois adopte une technique de jeu commune à de nombreuses écoles du Maghreb. Les (*dum*) temps forts se font sur la peau tout près du cadre et les (*tak*) temps faibles se font par un mouvement de gauche à droite qui fait vibrer les cymbalettes. C'est par cette technique que sont obtenus les rythmes et les timbres voulus.

Maya SAIDANI, 2006 : 191

* *°ûd al-°arbi* ou Luth maghrébin

Nommé par les tunisiens *°ûd tânsi*, qui signifie luth tunisien, le *°ûd al-°arbi* (luth arabe) ressemble dans son allure générale au luth oriental ou *°ûd ash-sharqî*, mais il est de plus petite taille et piriforme. Sa table d'harmonie est en chêne. Une description détaillée en est donnée par M. GUETTAT (2000 : 335) : « Son échelle sans démanchement ne dépasse pas l'octave. Sa sonorité intense est donnée par ses cordes en boyau très tendues. Comme pour son homologue la *kwîtra*, on n'utilise que l'index et l'annulaire de la main gauche, le médium n'intervient que si l'intervalle existant entre la note de la corde à vide et la note pincée est une tierce mineure.

L'accord embrassé des deux quintes du *°ûd al-°arbi*, externe (Do 2- Sol 2) et interne (Ré 2- La 2) permet à l'interprète de cet instrument d'utiliser au maximum les cordes à vide Do et Sol. L'attaque très vive du plectre, appelé dans ce contexte *rîsha* est une technique propre au luthiste meneur. Cet instrument joue à la fois un rôle mélodique et rythmique selon la position octroyée à l'instrumentiste dans l'orchestre. A Constantine, il doit accompagner sans interruption les parties vocales et instrumentales des pièces.»

Maya SAIDANI, 2006 :181

* *Zunûdj*

Ce sont trois cymbalettes de petites tailles en cuivre que l'instrumentiste attache à ses doigts : (index et majeur de la main gauche et majeur de la main droite), elles étaient surtout utilisées pour l'exécution des *zджъл* et du *madh*, elles sont actuellement utilisées dans les orchestres de la confrérie *°isâwâ*.

(Maya SAIDANI, 2006 p :193).

* *Zurna*

Voir sous chapitre Mzab (haut Sud Est), p. 100.

Trésors Humains

* Abdelkader TOUMI-SIEF : 1906-2005

Maya SAIDANI: Entretien du 13 novembre 1994, enregistré sur Dictaphone et en langue arabe dialectale.

«Dès l'âge de six ans, mon père me fit admettre à l'école coranique où je mis sept années pour étudier l'ensemble du livre sacré. En ce temps-là, les plus fortunés envoyaient leurs enfants à Tunis pour y approfondir et élargir leurs connaissances du *fiqh*. Mon père ne pouvait m'offrir ni le voyage ni le séjour. C'est alors que je devins apprenti cordonnier.

Je n'avais alors aucune notion du chant *mâlîf* et je dois dire que cela ne m'intéressait pas, ma vie se bornait à apprendre le métier de cordonnier et à réciter le Coran une fois ma tâche terminée. A l'époque où j'étudiais le Coran, je me suis un jour disputé avec un garçon de mon âge, qui me porta un coup de couteau à l'épaule. Je fus transporté à la «maison des secours» qui faisait alors office d'hôpital. J'ai dû y rester alité pendant trois jours et on m'avait apporté pour m'occuper un livre de chants traditionnels. C'est alors que je me suis confectionné une mandoline sur laquelle je recherchais mes notes pour chanter les paroles que contenait le livre.

Un des patrons de l'échoppe dans laquelle j'exerçais mon métier d'apprenti cordonnier me demanda un jour comment il m'était possible de jouer d'un tel instrument. Ce patron du nom de *Tahar AL °AWALI* m'emmena à la maison Roc, dont le lieu est occupé par le café *Labounia*, et expliqua au vendeur ma situation. Il sortit alors une mandoline neuve mais légèrement fendue. Elle avait coûté neuf *dûrû* (sous).

En fin de journée, je prenais mon instrument et je me rendais à un quartier du nom de Rivieu, dans un café où l'on passait des disques de chanteuses et de chanteurs connus en ces temps là. Si Hsan mettait de la musique et l'on s'asseyait sous un mûrier, on écoutait surtout *°Aysha aç-çghîrâ*, *fritna* et bien d'autres.

Un jour, ce même patron me dit “ Mais cette mandoline ne te mènera pas très loin, il te faut un violon ”. A cela je répondis: “ Je n'ai pas été capable de me payer une mandoline, tu veux que je m'achète un violon? ”. Et ce patron m'offrit un violon.

J'ai commencé par apprendre la *çan°a* tunisienne, le fait que les intervalles de la mandoline et du violon soient pareils me facilita la tâche. Pour ce qui était du constantinois, j'ignorais tout jusqu'au nom des formes. J'écoutais donc des morceaux tunisiens que je reprenais au violon. A coté de l'échoppe où je travaillais, était un tourneur du nom de *°Amî Muhamed SIGNIARA*, qui était un adepte de la *hançala*.

Il recevait souvent Sidi Ahmad BESTANDJI et aussi Si Abdelkrim son cousin.

Un jour, je jouais du violon quand Sidi Ahmad entra et me demanda ce que je faisais. Je lui répondis que je reprenais des morceaux que j'avais écoutés. “ Seul, tu n'avanceras pas ” me dit-il, “ joins-toi à nous et aux *khwân* de la *hançala* ”.

Je me suis retrouvé encore une fois sans violon puisque le propriétaire de l'échoppe avait repris son instrument quand il m'avait vu avec le groupe de la *hançala*, et de nouveau, je me retrouvais à la maison Roc, cette fois, avec Sidi Ahmad BESTANDJI qui avait remarqué que je n'avais plus mon instrument. Il m'acheta un violon qui avait coûté 276 *dûrû*.

J'ai fréquenté les *khwân* pendant six années, je ne connaissais ni la *'âlâ* ni le *mâlûf*, seulement quelques pièces propre à la confrérie *hançala*. Mon intérêt pour le *mâlûf*, le *hawzi* et toutes les formes connues du Constantinois s'est manifesté ultérieurement.

On m'avait dit un jour que *shaykh Hassouna ALI KHOUDJA* était un passionné de *mâlûf* et que probablement il m'accepterait pour mon apprentissage. Je suis alors allé le trouver au café *Bou °arabiyat al-shat* où il passait beaucoup de temps. Il m'expliqua qu'il serait prêt à m'aider mais qu'il ne disposait pas de local.

Le premier morceau qu'il m'avait appris est «*al hawâ dal al 'usûd*». Je le suivais avec ma mandoline puisque je réservais le violon au chant des *khwân*.

Ma chance était que *al-°Arbi SHARWA* et Salah STANBULI louaient une chambre dans le quartier du Rivieu, ils nous proposèrent de nous réunir et de répéter ensemble. Des grands noms du *mâlûf* tel les *shaykh BEL KARTOUSA* et Abdelkrim BESTANDJI se sont joints à nous dans ce local.

A partir de là, je peux affirmer que mon école est Bestandjiya et Si Hassouna ALI KHOUDJA. Nous sommes restés groupés jusqu'à la mort de *°Umâr* en 1945. »

* Sylvain GHENASSIA : 1914- 2004

Maya SAIDANI: Entretien du 25 mai 1996 à Paris, enregistré sur Dictaphone en langue française

« En revenant de l'école, j'allais étudier le solfège dans une salle, où j'ai joué plus tard du baryton. De retour à la maison, un épicier en face de chez nous, reprenait sur son *gumbari* des airs populaires, dont : « *Ya °wishâ bant °amî* ». J'avais essayé par tous les moyens de reproduire ces airs. Un jour, j'ai décroché le violon de mon père, et je suis arrivé à en retrouver les notes et c'est avec celles-ci que j'ai fait mes débuts dans la musique arabe. Plus tard, j'ai rejoint mes grands parents à Constantine et me suis fait admettre dans une école de musique.

J'étais comptable chez Gilbert GIBANA quand j'ai fait la connaissance de Si Ahmad BESTANDJI, qui m'avait alors enseigné quelques pièces de *mâlûf*. C'est en travaillant tous les soirs dans des bars que j'avais fait la connaissance de *Atal Israël*. Mon meilleur ami était *al-Hasan* fils de celui qui fut l'un des plus grands musiciens qu'avait connu Constantine : Abdelkrim BESTANDJI.

Un jour, Raymond LEYRIS est passé dans le quartier et m'a entendu jouer alors que j'étudiais le violon avec une dame dont le nom m'échappe ; nous fîmes connaissance et nous ignorions que nous étions parents (j'étais le cousin de sa femme). Dès lors, nous nous sommes promis de jouer toujours ensemble.»

* Abdalmouman BEN TOBAL: 1928-2004

Maya SAIDANI: Entretien du 9 novembre 1994 à Constantine, enregistré sur Dictaphone en langue arabe dialectale

« J'ai débuté ma formation dès l'âge de huit ans avec le défunt *Ismâ°il AMMOUCHI*, au sein de l'association du nom de *shabâb al-fani*, dont le président était °*Abdelhamid IBN BADIS*. On y apprenait des chants patriotiques et un peu de musique classique. On y chantait principalement «*Sha°bu l-Djazâ'iri muslimun*», dont l'air avait été composé par °AMMOUCHI. Cette association gela ses activités pendant la guerre 1939 à 1945.

Après la guerre, elle fut réactivée par quatre membres : *BEN CHARIF*, *Abdalhamîd DJEZAR*, *DANDACHE* et moi même sous le nom de l'Étoile polaire (*al-Nadjma l-Qutboyâ*) ; nous formions alors la chorale de cette association, et nous interprétions un grand nombre de répertoires.

C'est lors d'une retransmission dans laquelle j'avais chanté une oeuvre du répertoire constantinois que mon oncle °Alawa BEN TOBAL avait décidé de prendre en main ma formation. Cet oncle était membre de l'orchestre d'Abdelkrim et Si Ahmad BESTANDJI. Les répétitions avaient lieu dans un petit local dans le quartier de *Rahbat al-Djmâl*, propriété de la famille BEN TCHICO. C'est là que j'ai appris l'essentiel des *nûbâ*.

A la question : "quel est le *tab°* que vous préférez?", je répondrais que ce sont le *zîdân*, le *çika* et aussi le *mâyâ*, car ce sont des modes doux, surtout le *zîdân*. A mes débuts, j'ai commencé par l'accord universel (Mi-La-Ré-Sol) au violon. J'ai échangé mon rôle de violoniste contre celui de luthiste, car à l'époque, nous avons formé un ensemble avec Si Rachid BOU KHWAYAT et il était meilleur violoniste que moi. Depuis je me suis consacré au luth maghrébin ou °ûd al-°arbi.

Anecdote : Baba °Alawa ne connaissait que le *mâlûf*, il ne chantait ni le *mahdjûz* ni le *hawzi*, car à cette époque, on jugeait ces formes trop vulgaires pour être écoutées en famille. J'avais appris avec Si Brahim AMMOUCHI une pièce de *mahdjûz* du nom de «*Sabâgh*». Un jour alors que nous devions passer à la télé, Baba °Alawa avait choisi pour nous une *nûbâ* que nous devions interpréter. J'ai alors demandé l'autorisation de remplacer cette *nûbâ* par le morceau que m'avait appris Si Brahim AMMOUCHI. Mon oncle (Baba °Alawa) se prit d'une colère telle qu'il faillit me gifler et il s'en est manqué de peu pour qu'il ne me frappe avec sa *darbuka*. Il me dit alors : "Un fils de bonne famille ne chante pas ce répertoire, tu veux nous déshonorer ? »

* Kadour DARSOUNI : Né le 8 juillet 1927 à Constantine

Maya SAIDANI : Entretien enregistré à Constantine sur dictaphone en langue arabe dialectale

« Je suis issu d'une famille de musiciens et l'oncle de ma mère était un grand musicien du nom de Tahar BELKARTOUSSA. Dès l'âge de six ans, j'adhère à l'association de musique du nom de *muhibîn al-fan*, dont le but était politique.

Cette association comptait deux sections : musique et théâtre. On y a participé jusqu'en 1937. Elle a été dissoute par les autorités françaises en 1939.

En 1945, j'ai commencé à me former tout seul et mon instrument préféré était le *djuwâq*. J'avais appris quelques chansons, et avais fait

mes débuts avec de petits orchestres dont celui de *shaykh Khouaja BENDJELOUL*. J'avais travaillé trois ou quatre ans pendant lesquels j'avais appris des *nûbâ* aussi sous la tutelle de *M^oamar BERRACHI*. J'avais également côtoyé *TOUMI, Raymond, Hamu FERGANI*, etc. En 1954, nous avons cessé toute activité musicale à cause de la guerre de libération. Les chants patriotiques que je chantais à la fin de toutes cérémonies m'ont coûté dix-sept mois d'emprisonnement à la cité Méziane et au camp de al-Hama.

Après l'indépendance, en 1962, j'ai enseigné à l'association que j'ai fondée : '*al mustaqbal al-fanî al-qasantîni*' et nous avons participé au premier festival de la musique andalouse en 1966. Ce fut le premier festival organisé en Algérie et nous avons eu le premier prix. Nous avons également participé au festival international de la musique andalouse. J'ai enseigné ensuite au conservatoire dès 1978 et j'y enseigne encore aujourd'hui, en parallèle je donne des cours de musique au lycée Ziroud Youcef.

J'ai enregistré pour ma propre édition que j'avais nommée *dâr al-sufun* puis à la maison d'édition Pathé Marconi, une dizaine de disques et pour un problème d'ordre financier j'ai dû m'arrêter.

A la question: "quel est le *tab^o* que je préfère, et le répertoire que j'ai le plus plaisir à interpréter?", je répondrai que je n'ai pas de préférence par rapport à cela. Mais qu'à chaque mode correspond une ambiance et un moment déterminé. »

✱ **Abdallahman BEN CHARIF : 1919 - 1999**

Maya SAIDANI : Entretien du 12 novembre 1994 à Constantine, enregistré sur dictaphone, en langue arabe dialectale et en français.

« Mon premier violon m'a été offert par le cheikh *Abdelhamid IBN BADIS* qui était l'ami de mon père. Un soir, pendant qu'une troupe se produisait pour une pièce du nom de 'la tunisienne', un dénommé *Mohamad Triki* m'avait fasciné par ses *taqâsîm* (improvisations) au violon. Cheikh *Abdelhamid IBN BADIS* qui était en notre compagnie avait remarqué mon émotion. Le lendemain, il m'achetait un violon et me dit en me l'offrant : " Je sais que tu aimes l'art, j'espère que ce *kamân* (violon) te plaît "

Mon père accepta mal ce cadeau car à cette époque, rares étaient les musiciens qui jouissaient d'une réputation irréprochable.

Mon premier maître était si *Brahim AMMOUCHI* qui jouait de la mandoline. Il avait fait sa formation à Alger et avait rejoint Constantine bien après.

A mes débuts, j'avais appris les airs constantinois au violon, en autodidacte. J'avais auparavant étudié le violon classique. Brahim AMMOUCHI m'avait initié en jouant à la mandoline des morceaux que je reprenais au violon alto.

En 1934, j'avais adhéré à l'association *muhibîn al-fan*. En 1945 nous nous sommes produits à Alger, l'orchestre comptait vingt instrumentistes. Dès notre retour, nous avons créé l'association *shabâb al-fani*.

Actuellement, je fais partie de l'orchestre de la société des concerts de Constantine, qui est un orchestre pilote. »

✱ Ayachi DIB : 10 mars 1947 à Annaba.

Maya SAIDANI : Entretien du 23 septembre 1995 à Annaba, enregistré sur dictaphone, en langue arabe dialectale et en français

« J'ai toujours eu un penchant pour la musique constantinoise. A l'âge de 10 ans, j'écoutais surtout le genre *sha°bi*, et vers mes douze ans, je me suis intéressé au *mâlûf*, j'aimais écouter les disques de Raymond LEYRIS, *shaykh Hassouna* et *shaykh Hamou FERGANI*.

J'avais été très impressionné par la pièce de *shaykh Hamou* : «*dâb al-qalb yâ l-khwân*». En 1960, je faisais beaucoup de sport et j'étais inscrit au CSHB. Pendant les déplacements que nous faisons je chantais pour mettre de l'animation dans l'autobus.

En 1963, j'avais créé un orchestre et on se produisait à l'occasion des mariages, des retours de pèlerins, etc. J'avais participé à un grand nombre de festivals.

En 1975, j'ai été sollicité par le défunt *Hasan al-°Annabi* à monter un orchestre pilote. Il comptait à cette époque *BOUHARA*, le défunt *Hasan*, *RAHMANI*, *Dayf al-allah*, etc.

Au cours d'un gala que devait animer la célèbre chanteuse algérienne *Thouraya*, l'occasion de me faire connaître m'a été donnée par un heureux concours de circonstances dû à une défaillance de la «star» de la soirée. Je l'avais remplacée au pied levé et c'est ainsi que j'ai eu mes premiers contrats avec la radio et la télévision algérienne.»

✱ **DJABALLAH Ben sâ°ad al-°Annâbî:**

Achour CHEURFI, Op. Cit. p.118

Il naquit à Annaba vers 1827 et était poète et musicien. Précoce et doué, il fit de bonnes études à l'école coranique. A l'âge de 12 ans, il perdit son père qui fut masseur de bain maure avant de devenir épicier. Il fut pris en charge par une famille aisée, les SNANI. Au contact de ces tuteurs très versés dans la musique classique, eux-mêmes compositeurs de quelques *madh* (chants de louanges), il a appris à connaître les modes et les règles qui régissent la *nûbâ*. Il s'intéresse aussi au *zjûl*, au *hawzi* et au *mahdjûz*. A l'âge de 25 ans, devenu maître incontesté de cette musique, il s'entoure d'une pléiade de musiciens, et, avec eux, constitue un orchestre pilote. Il compose de nombreuses mélodies et, en tant que poète, quelques poésies toutes considérées comme des chefs d'œuvres. A cette même époque il entreprit une tournée en Tunisie et y devint célèbre. Quelques mois plus tard, ce sont des voyages répétés qui le retiennent à Constantine. Là, dans les milieux cultivés, on remarque son talent et il était rare que son orchestre reste une nuit sans activité. C'est à cette occasion qu'il eut le coup de foudre pour une jeune fille de haut rang et qu'il décide de ne plus quitter Constantine. Cette passion est admirablement décrite dans son poème «*al-Bûghî*», un chef-d'œuvre chanté plus de cent ans après. Il mourut assassiné par les parents de la jeune fille.

✱ **Ahmad BESTANDJI : (1875, 1946)**

BENELOUCIF Larbi, in, *EL-HADEF* N° 648, 19 au 25 Mai 1985

Dès sa prime enfance, il rejoignit l'école coranique ; après l'assimilation du livre sacré, il deviendra le disciple de nombreux maîtres dont le cheikh *Abdelkader MADJOUBI* et *Salah BEN MHANA* qui lui enseigneront l'essentiel du *fiqh* et de la rhétorique. Il sera ensuite initié au métier de savetier.

Très jeune, BESTANDJI s'orienta vers la confrérie *hançala*; une longue période initiatique forgera en lui un tempérament et une sensibilité exceptionnels.

Il apprendra le violon à côté de son neveu *shaykh Abdelkrim BESTANDJI*, qui était un virtuose du luth.

Il sera élevé au rang de «première voix» au sein de la confrérie *hançala*. Il adaptera les airs des *nûbâ* au poème religieux, une manière pour lui de conserver le patrimoine artistique arabo-andalous.

Membre actif du cercle *çâlah Bey* créé en 1908. Il contribuera à la fondation de *madrasat as-salâm* et sera un membre actif de l'association islamique de bienfaisance.

✱ **Mhamad BENAMARA, dit Mhamad al-Kourid: 1885 - 1951**

EL-MOUDJAHID du 3 août 1996

BENAMARA n'a pas eu la chance de mener des études poussées. Il acquit un enseignement traditionnel et apprit le Coran à la vieille Mosquée de Annaba *Abû Marwân*.

Plus tard, il fréquenta les cafés populaires où l'on interprétait le *mâlûf* alors très écouté.

En 1919, il effectua son service militaire en Turquie et au Kurdistan. A son retour à Annaba, il prit le pseudonyme de *Mhamad al-Kourid*, en référence à la région où il passa son service militaire (le Kurdistan). La carrière artistique de *BENAMARA* débute en 1925 lorsqu'il commença à se produire dans les cafés et les places publiques de la ville d'Annaba.

En 1930, il était le meilleur chanteur de *mâlûf* de son époque.

✱ **Hassouna ALI KHOUDJA : 1896-1971**

EL-MOUDJAHID du 15 novembre 1992, A. BENDAMECHE,

« *Shaykh Hsouna Ali Khodja, un grand maître du mâlûf* »

De son vrai nom *Ali KHODJA Ali*, il est né le 20 mai 1896 à Constantine, décédé à la suite d'une grippe le 4 décembre 1971.

Il est issu d'une famille très versée dans la musique andalouse. Dès l'âge de dix ans, il suivit avec assiduité les cours de l'école coranique. Brillant élève, il deviendra plus tard membre du conseil littéraire de Constantine (*diwan*).

Recruté à l'âge de 11 ans au sein de la manufacture BEN CHICOU, il en est sorti en retraite en 1971 (SNTA) après avoir occupé plusieurs postes de responsabilité et reçu de nombreux titres honorifiques en signe de reconnaissance.

A 15 ans, il adhère à la confrérie *hançala* que dirigeait *Si Ahmad BESTANDJI*.

C'est en fréquentant le groupe (confrérie) *rahmâniyâ* de la mosquée *Ban °Abd al-Rahman* qu'il s'intéressera au *mâlûf*. Il apprendra sous la conduite de *Shaykh Abdelkrim BESTANDJI* essentiellement trois *nûbâ* : *dhayl, mâyâ et zidân*.

Sa passion première était l'exécution des *istikhbâr* (improvisations).

Il jouait plusieurs instruments traditionnels mais il préférait plutôt la *darbuka*. Il contribuera avec les autres maîtres de son époque à la préservation et à la vulgarisation du *mâlûf*.

Il avait côtoyé tous les érudits de son époque et parmi eux cheikh *Abdelhamid IBN BADIS* qui deviendra en plus du maître, son ami. Sa passion pour l'art était telle qu'il n'avait jamais utilisé cette activité à des fins commerciales et il disait souvent : «L'artiste doit être au service de la société et la pratique artistique, une fonction noble au sein de cette dernière.» Pendant la guerre de libération, il fut emprisonné à deux reprises.

* Omar CHAQLAB : 1902-1942

CHEURFI Achour Op. Cit. p. 106

De son vrai nom Mhamad LACHHAB, il est né à Constantine. Interprète du *hawzi* et du *mahdjûz*, il introduit pour la première fois la mandoline dans l'orchestre du *mâlûf*. *Brahim AMMOUCHI* fut son élève. Avec *Ahmad* et *Abdelkrim BESTANTDJI*, il représentait le *mâlûf* à Constantine. Il avait adopté le genre tunisien pour animer les soirées pour le compte de la confrérie *°îsâwâ*. Il mourut d'une cirrhose du foie.

* Brahim AMMOUCHI: 1903-1990

El-Moudjahid du 5 Novembre 1992

«C'est par son ami *Omar CHAQLAB* qu'il est venu à la musique. «Il écrit : pendant qu'il jouait et chantait, je grattais une mandoline. Il m'a appris les modes de la musique andalouse et quelques chants, du *mâlûf*.»

Il adhéra à la confrérie des *khwân hançala* qui était à l'époque une véritable école de musique andalouse, les *qçâyad* chantées comportaient des airs de *mâlûf*, du *hawzi* et même du *mahdjûz*.»

El Moudjahid du 11-3-1990 écrit le jour de son décès : « Avec le décès jeudi, à l'âge de 87 ans de *Si Brahim AMMOUCHI*, disparaît l'une des plus vieilles et des plus attachantes figures constantinoises dont le nom est étroitement lié à l'histoire de la musique, du scoutisme musulman et du sport du Vieux Rocher.

Si Brahim AMMOUCHI qui dans les années 20 et 30, n'a cessé de militer dans la mouvance des activités nationalistes et progressistes

notamment dans l'entourage du cheikh °Abdelhamid IBN BADIS, s'est consacré corps et âme à l'éducation multiforme de la jeunesse pour la soustraire à l'influence de l'administration coloniale et ce, en dépit des interdits, des vexations et des brimades de celle-ci. Pionnier de diverses activités artistiques, sportives et de jeunesse, AMMOUCHI a tout d'abord été l'un des premiers dirigeants du CSC au début des années 20. Il devait ensuite consacrer une grande partie de sa vie à la musique constantinoise dont il favorisera aux côtés de grands maîtres le développement. C'est ainsi qu'il participa en 1932 à la création de *Mouhibîn al-fan* qui se transformera en 1934 en *Shabâb al-Fanî*, qui acquit d'emblée une grande notoriété. En 1937, cheikh °Abdalhamîd IBN BADIS le chargera de mettre en musique le *nashîd 'Sha°bu l-Djazâ'iri muslimun'*. Parallèlement à ces activités, Si Brahim AMMOUCHI fut après le *shahîd* Mohamed BOURAS, l'un des pionniers du scoutisme musulman à Constantine avec la création des groupes *Ar-Radjâ* ; *Sabâh*, *'Iqbâl* et un groupe de filles *al-kawâkib*, pour lesquels il composa de nombreux chants. Après l'indépendance il créa un orchestre de musique andalouse *al-afrâh* et devint le chef d'orchestre de l'ensemble dit pilote de Constantine. Si Brahim AMMOUCHI qui notons-le, s'était lié d'amitié avec le regretté *shaykh Mhamad al-°Anqa*, était partout apprécié pour sa culture, sa gentillesse et sa modestie et aussi pour son patriotisme et son dévouement sans limite à la formation de la jeunesse.»

* Raymond LEYRIS :

Par F. BENSIGNOR, « *Shaykh* Raymond LEYRIS, La renaissance d'un maître du mâlûf », in, *HOMMES ET MIGRATIONS*, Mars 1995

Né le 27 juillet 1912, décédé, assassiné le 22 juin 1961 à Constantine Raymond est né de mère européenne et de père juif. Enfant, il sera adopté par une famille juive des plus pauvres de Constantine.

Il sera mis en apprentissage chez un peintre en bâtiment. Pendant le travail, il fredonnait des airs et des bribes de chants entendus à proximité des *funduq*. Il a été l'élève de *Chaqlab* et *BESTANDJI*.

Une grande rigueur dans le travail lui permettra d'atteindre rapidement une maturité musicale. Il enregistrera de nombreux 78 tours, et entre 1956 et 1959 une trentaine de 33 tours. A la fin de sa vie il possédait un magasin de disques à Constantine.

Raymond fut un maître du luth oriental. Il excellait donc dans le chant et dans le jeu instrumental.

* Mohamed Tahar FERGANI

Achour CHEURFI Op. Cit. p.148

De son vrai nom Mohamed Tahar FERGANI, il vit le jour le 9 mai 1928 à Constantine dans une famille de musiciens. Son père *Baba Hamou*, était chanteur professionnel spécialiste de la forme *hawzi*. Tradition constantinoise oblige, il commence par la broderie avant de s'intéresser à la musique. Il fait ses débuts en tant que joueur de *fhal* (petite flûte) avec *M^oamar BENMALAK*. La première soirée qu'il anima durant sa longue carrière date de 1949. Ce fut à l'occasion du festival kermesse, à Annaba. Il passe deux années à Alger où il côtoie des compositeurs tel que *Ahmad Wahbi, Missoum, ...* En 1951, il regagne Constantine et reprend contact avec les maîtres du *mâlûf*.

* Hasan AOUCAL dit *Hasan al-°Annâbî*:

Journal *L'AUTHENTIQUE* du 30 septembre 1996

Né le 20 novembre 1925 à El Kseur (Bougie), Hasan grandit à Annaba, ville dans laquelle sa famille émigra à partir des années 30. Il apprit à jouer de la flûte avec Mohamed BENNANI, oncle de Hamdi BENNANI et il maîtrisait le jeu de nombreux instruments.

Il faisait également partie de la confrérie *°isâwâ* où il débuta sa carrière de chanteur dans le *mâlûf*.

Il enregistra sa première cassette en 1958 avec deux pièces qui le rendront célèbre : *Fatayma yâ bant al-warshân* et *Djismî fânî*.

En 1966, Hasan a mis sur pied le premier orchestre de la ville de Annaba en collaboration avec d'autres musiciens dont : *MIMOUN, BOUHARA, TRIKI* et *STAMBOULI*.

Il est décédé le 30 septembre 1991. La ville d'Annaba a abrité le premier festival de *mâlûf* le 29 novembre 1994 en hommage à ce grand artiste.

* Mohamed BENNANI

Achour CHEURFI Op. Cit. p. 72

Né à Annaba, il était l'oncle de Hamdi BENNANI. Instrumentiste de talent, il jouait du *fhal* ou *djuwaq* et de la *zurna* dans l'orchestre de *Mhamad al-Kourd* dans les années 40. Il fut également un artisan sculpteur sur marbre. Il est décédé en 1951.

✱ Hamdi BENNANI

Achour CHEURFI *Op. Cit.* P. 71

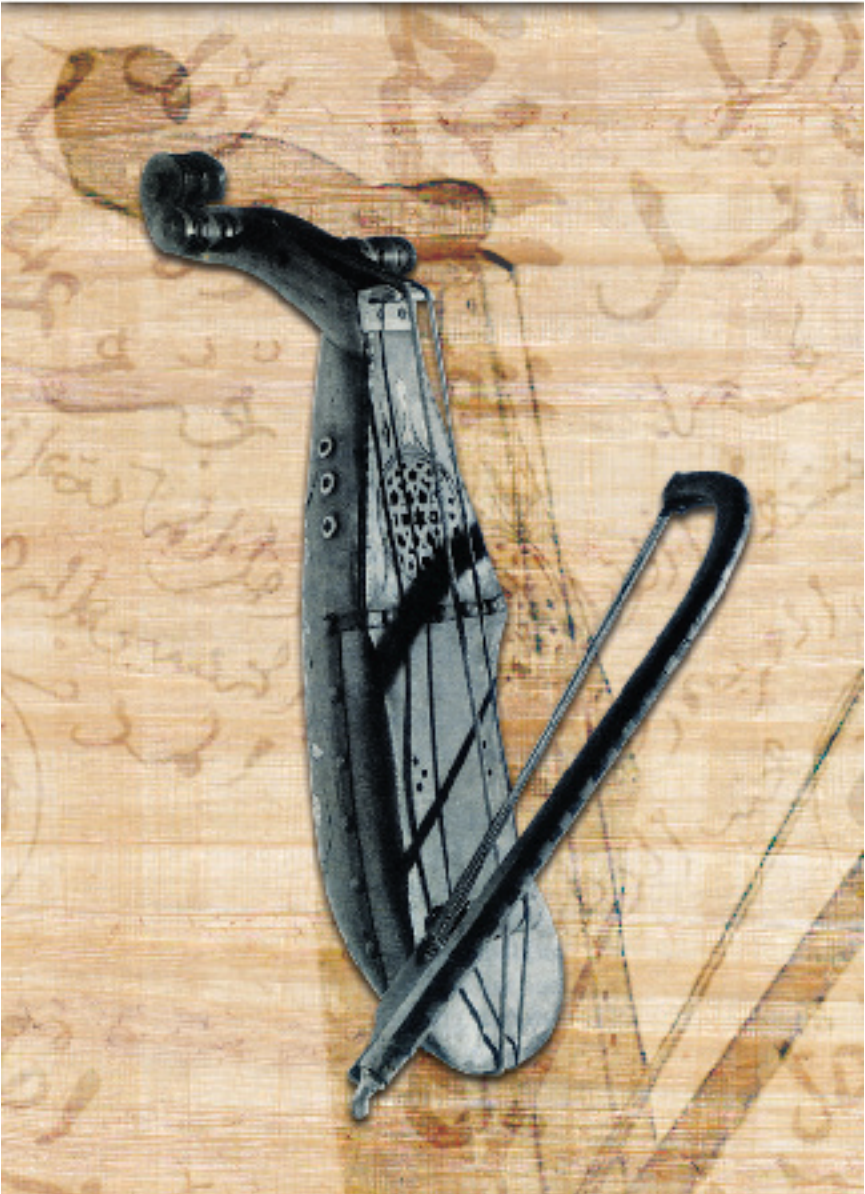
Il est né le premier Janvier 1943 à Annaba. Très jeune, il abandonne ses études pour subvenir aux besoins de sa famille. Il fit son premier apprentissage musical avec son oncle Mohamed BENNANI. En 1958, accompagné par l'orchestre *Abanéro*, il participe à un radio crochet en interprétant une chanson de la variété française «Je suis un sentimental». Il n'entamera sa carrière artistique dans la musique traditionnelle qu'en 1963 à l'occasion d'une représentation théâtrale du nom de, «*Bousse Bousse*» de Hsan DERDOUR, au cours de laquelle il devait chanter «*Bâhi l-Djamâl*». En 1966, il réalise son premier enregistrement à l'ex R.T.A. de Constantine. La même année, il participe aux éliminatoires régionales du premier festival de la musique dite arabo-andalouse qui s'est tenu à Alger. En 1967, il enregistre sur disque son premier album dont voici quelques titres «*Yâ mûl as-sar, Sîdî Brâham ...* », et en 1973, il enregistre à Paris trois chansons très connues du répertoire *mâlûf* et populaire citadin : «*Qâdî l-Islâm, al-Manubiyâ et al-Ward*». En 1974, il crée sa propre maison d'édition du nom de «*Bennaphone*» et commence à produire des 33 tours dont : «*°Uyûn lahbârâ et Djanî mâ djânî* », deux tubes qui le font connaître à travers le territoire national et qui constituent un tournant décisif dans sa carrière. *°Uyûn lahbârâ*, a été par ailleurs enregistrée tout à fait par hasard grâce à Alexandre NAKACHE (Musicien juif constantinois établi depuis 1962 à Paris).

Il n'hésita pas à utiliser de nouveaux arrangements, introduit l'orgue électrique, la guitare et même des morceaux de flamenco et ceci malgré les découragements et les récriminations des *shaykh*. Nommé l'homme au violon blanc, BENNANI, explique que son instrument est un authentique stradivarius *alto fabriqué sur commande* et doté d'un microphone incorporé (dont le timbre ne correspond nullement à l'esthétique du répertoire musical du Constantinois).

En 1977, lorsqu'il crée un orchestre d'une trentaine d'éléments où il y avait de nombreux instruments modernes, il n'échappe pas aux foudres des puristes. Au mois d'octobre 1983, le prix de la meilleure interprétation lui est décerné au festival international de musique traditionnelle de Samarkand.



Le Centre



Christian Poché, 1995 : 72

Introduction

Alger et sa périphérie compte une variété importante de répertoires musicaux et le plus connu est sans conteste la *çan°a* connue aussi sous les appellations répertoire arabo-andalou, andalou ou classique algérien constitué essentiellement de *nûbâ* et de *naqlâb* ou *'inqlâb*. Cette même région dont les plus importants pôles sont Blida et Koléa, a développé un important patrimoine populaire. Ces chants sont mystiques ou profanes et selon qu'ils seront interprétés dans les milieux d'hommes ou de femmes, ils définiront des genres accompagnés de rythmes spécifiques sur lesquels seront esquissés des pas de danse dont le répertoire dit *sha°bi* exclusivement interprété par des hommes, les chants réservés aux femmes des *msâma°* ou *msam°iyât* ou le répertoire *zurna* dont la principale fonction sera d'animer les mariages et d'accompagner la mariée de la demeure de son père à celle de son époux.

Repères géographiques

Alger est bâtie sur les contreforts des collines du Sahel algérois. La Casbah, a été érigée sur le flanc d'une de ces collines qui donne sur la pointe ouest de la baie d'Alger sur un dénivelé de 150 mètres environ. En dehors des fortifications de la ville ottomane, de nouveaux quartiers vont voir le jour le long du bras de collines qui donnent sur la baie, dont les premiers quartiers européens.

La ville va se développer ensuite vers le nord-ouest au pied du mont Bouzareah, qui culmine à 400 m. d'altitude, comme le quartier de Bab El Oued, puis tout le long de la corniche qui contourne le massif. Les premières banlieues vont voir le jour au sud-est, le long de la petite bande côtière, sur d'anciennes zones marécageuses, jusqu'à l'embouchure du l'Oued El Harrach.

L'étalement urbain de la ville se poursuivra au-delà de l'Oued El Harrach à l'Est, sur les terres fertiles de la plaine de la Mitidja tout au long de la baie, avant de se poursuivre ces dernières années au sud et au sud-ouest, sur les collines vallonnées du Sahel, englobant d'anciens villages agricoles.

Repères historiques

Alger, *El Djazair* : ‘les îles’, de son nom phénicien *Ikosim* : ‘l’île aux mouettes’, classée patrimoine universel par l’UNESCO en décembre 1992 est un site historique en restauration. *Ikosim* comptoir phénicien, qui deviendra la capitale de l’Etat algérien a vraisemblablement été fondé au VIIème siècle avant l’ère chrétienne. Son nom, qu’attestent les pièces de monnaie trouvées en 1940, lui vient des îlots qui lui font face. Cité autonome de Maurétanie, *Ikosim* fera partie, en l’an 25 du royaume de Juba II, avant son annexion par Rome en l’an 42. La cité devient ainsi un municpe romain sous le nom latinisé d’*Icosium*. En 75, elle reçoit le droit latin de l’empereur Vespasien. Le site de la cité avait alors pour limite : le lycée Emir Abdelkader (Lycée Bugeaud), le square Port Saïd (Square Bresson), la mosquée Ketchaoua et le quartier de la Marine. De nombreux objets et des textes épigraphiques attestent de la présence romaine dans les alentours, mais les renseignements relatifs à la ville sont très sommaires.

Après la chute de l’empire romain, l’histoire d’Alger se confond avec les bouleversements des invasions vandales. Nous signalerons, toutefois, qu’au cours de cette période, la ville a été pendant un laps de temps le siège d’un évêché. Au cours du Vème siècle, à l’aube de l’Islam, s’installe sur le site la tribu des *Beni Mezghena* qui s’adonne à l’agriculture et à l’élevage. Elle entretient, par ailleurs, des relations commerciales avec les villes de la rive nord de la Méditerranée.

En 340H / 952 JC., *Bologhine Ibn Ziri Ibn Manad* fortifie et agrandit le site occupé par les Beni Mezghana et lui donne le nom d’El-Djazair, par référence aux quatre îlots qui faisaient face au rivage. Ce nom donnera, par altération, Alguère en catalan (1375), puis Alger. A partir de cette période, l’histoire de la ville d’Alger, est intimement liée à celle du Maghreb central. Du Xe au XVe siècle, *El Djazair* subit la domination de tous les prétendants qui se sont disputés le pouvoir au Maghreb central. Alger a ainsi été, du 10ème au 15ème siècle, à la fois et selon les circonstances, Ziride, Hammadide, Almoravide, Almohade, Hafside, Abdalwadide puis, enfin, indépendante.

Au cours du XVe siècle, c’est la tribu des *Tha°aliba* (dont est issu le célèbre patron de la ville Abu Zeyd *Abderrahmane Ban Makhluf At-Tha°alibi*) qui gouverne la ville. Dès les dernières années du 15ème siècle, Alger comme les autres villes du littoral maghrébin subit le contrecoup de la «reconquis ta» espagnole. La population s’accroît avec l’arrivée de nombreux émigrés andalous et la ville s’agrandit. En 1510, les Espagnols qui tentent de la soumettre construisent la forteresse du Penon. Face à la persistance de la croisade chrétienne, la population d’Alger sollicite la protection des frères Barberousse

qui s'installent à Alger en 1516. L'arrivée des frères Barberousse à Alger change radicalement la destinée de la ville. *Khayr ad-dîn*, qui succède, en 1518, à son frère *°Arrûdj*, fait face à de nombreuses attaques espagnoles. Le 17 Mai 1529, il détruit la forteresse du Penon, édifiée par les Espagnols et construit la jetée qui reliera les îlots à la terre ferme. Pendant cette période «Ottomane», le siège du gouvernement et de l'administration se situait au palais de la Djenina, dans la partie basse de la ville. S'y installeront les Beylerbey de 1534 à 1585, les Pacha de 1585 à 1659, les Agha de 1659 à 1671 et, enfin, les Dey de 1671 à 1817. Il est ensuite transféré à la Casbah (citadelle) qui a fini par donner son nom à toute la Médina jusqu'en 1830. Capitale du pays durant la période 1529-1830, Alger est une place forte disposant d'une flotte redoutable qui lui confère une autorité sans égale en mer. Du XVIe au XIXe siècle, outre le palais de la Djenina limité par la place du *diwan*, de luxueuses demeures de dignitaires et de hauts fonctionnaires se construisent dans la partie basse de la ville : Dar Hassan Pacha, Dar Aziza, Dar Mustpha Pacha.

Cette partie de l'agglomération devient le quartier des affaires. Une grande rue commerçante se développe, allant de la porte Bab El Oued à la porte Bab Azzoun. C'est la zone des souks, assez proche du Palais de la Jenina. A la veille de l'occupation française, Alger est largement rebâtie après le tremblement de terre de 1716 .

Source : culture.univ-alger.dz

Composante sociale

Vers 1500 environ, l'Algérie est habitée par des tribus mixtes majoritairement arabophones et berbérophones. Cependant, à cette même époque, se produisent des événements aux conséquences considérables. En effet, l'effondrement des 3 dynasties du Maghreb donne naissance, vu la disparition de toute autorité centrale- en Algérie en particulier, à une multitude de villes-royaumes : royaume de Ténès, royaume d'Alger, royaume de Cherchell, ce qui reste de Tlemcen.... Simultanément à ce démembrement, les attaques sur les villes du littoral, menées par les Espagnols, sèment la peur et la désolation chez les populations d'alors qui font appel aux célèbres corsaires *°Arûdj* et *Khair-Eddine* pour assurer leur défense.

L'année 1500, date structurante, marque manifestement un tournant essentiel dans l'histoire algérienne car, dorénavant, l'initiative politique passe définitivement dans des mains étrangères et ce jusqu'en 1962,

soit une durée voisine de cinq siècles et représentant l'équivalent de plus de 15 générations d'hommes.

A Alger, les Ottomans distinguaient 2 groupes de personnes : les *baldi* (gens de la ville) et les *barrani* (étrangers à la ville, venant de l'intérieur du pays), ces derniers étaient, ensuite, groupés en corporations étanches et cadenassées.

Djillali BOUOKBA

Sur les manipulations de la population
en Algérie : un bref survol historique

Structure de quelques textes chantés

Les textes chantés dans les répertoires musicaux de la ville d'Alger et de sa périphérie sont de formes diverses dont les plus importantes sont le *muwashshah*, le *zadjal* et le *malhûn* pour ce qui relève du répertoire dit *sha^obi*. Ces genres se définissent comme suit :

* *Muwashshah*

«Le *muwashshah* appartient aux sept arts (ou genre) poétiques postclassiques. C'est une forme qui a su briser le cadre rigide de l'ancienne *qaçîda* en passant outre la structure de la métrique classique et en adoptant, pour sa rythmique et sa rime, des combinaisons et des variétés nouvelles; d'où, certainement, le terme *muwashshah* qui dérive de : « *tawshih*, *wishâh* ou '*ishâh* » dont la signification de base est : ornementation, embellissement, (...), le *muwashshah* se divise en strophes qui alternent couplets et refrains ('*aqfâl* et '*abyât*). Chaque strophe est constituée d'un nombre variable d'hémistiches ou de vers courts ('*aghçân*) pour les refrains ('*aqfâl* et '*asmât*) pour les couplets ('*abyât*).»

Mahmoud GUETTAT, 1980 : 126

* *Zadjal*

«Appartient également aux sept arts poétiques postclassiques. L'expression *zadjila*, *zadjalan*, d'où le terme *zadjal*, signifie 'émouvoir avec la voix chantée'. En poésie, c'est un genre nouveau dont la structure poétique, les variations des mètres et des rimes, les thèmes ainsi que la liaison étroite avec l'art musical ressemblent profondément à ceux du *muwashshah* dont il est, souligne *Ibn Khaldûn*, le dérivé »

Mahmoud GUETTAT, 1980 : 132

* *Malhûn*

« Le terme *malhûn* dérive de la racine ‘l.h.n’ dans presque toutes les acceptations (user de propos persuasifs ou allusifs, incliner vers la mélodie dans le chant ou la récitation, commettre un lapsus linguae); il se ramène à une idée d’écart (louable ou blâmable) par rapport à un état habituel.» (...), « ...La bivalence sémantique de la racine ‘l.h.n.’ se retrouve simultanément dans l’idée que nous nous faisons aujourd’hui du ‘*malhûn*’ algérien : une poésie en arabe parlé, ou peut s’en faut donc, en langue incorrecte, faite au moins initialement pour être chantée. »

A. TAHAR, sans date

Répertoires musicaux

* *La çan^o d’Alger*

Au début du vingtième siècle, la *nûbâ* était interprétée de la manière suivante :

- **La *daira***, dont il ne subsistait à Alger que celles du *ghrîb* et du *dhîl* à la fin du dix-neuvième siècle.

- **La *matshâliya*** : le sens étymologique du mot est ‘signe de la main’. Elle sert à la vérification de l’accordage des différents instruments de l’orchestre avant le début des parties mesurées de la *nûbâ*.

- **La *tûshiya*** : est une ouverture instrumentale qui est exécutée sur une mesure à 4/8. Elle est généralement constituée de plusieurs phrases qui se répètent chacune une fois, avec la première phrase qui revient à la fin (coda) pour conclure la *tûshiya*. Ses différentes mélodies servent à explorer le caractère modal propre à chaque *nûbâ*.

Il existe deux autres *tûshiya* :

- La *tûshiya* de l’*insîrâf* qui sert de prélude à la suite des *inçîrâf*, dont il ne subsiste que celle du *ghrîb*.

- La *tûshiya al-kamâl* qui conclut les *nûbâ ghrîb* et *hsîn* de l’école de Tlemcen.

- Le *mçaddar* : premier mouvement lent et majestueux chanté de la *nûbâ*.

- Le *btâyhi* : forme le deuxième mouvement de la *nûbâ*. Il ne diffère du *mçaddar* que par son tempo légèrement plus vif.

- Le *dardj* : constitue le troisième mouvement, il se démarque des deux autres mouvements par son tempo vif.

- L’*inçîrâf* : signifie prendre congé, se retirer, représente le quatrième mouvement chanté de la *nûbâ*, il est interprété sur un rythme du même nom propre aux écoles d’Alger et de Tlemcen.

- Le *khlâç* : signifie fin. Il représente le cinquième et dernier mouvement de la *nûbâ*. Il est interprété sur un rythme du même nom.

Fayçal BENKALFAT, 2011 : 41- 45

* Les 'Inqilâb

Ce sont généralement des *muwashshât* et des *azdjâl* chantés sur des mesures à (2/4 ; 4/8 ; 5/8 ; 6/8 et 7/8), et sur le tempo de la *tûshiya*. L'*inqilâb* est souvent utilisé pour ouvrir la *nûbâ* avant le *mçaddar* dans les enregistrements actuels.

Les '*inqilâb* sont également interprétés telle une suite variant les rythmes ou *mizân* et les modes ou *tubû°* (sing. *tab°*).

Cette suite est nommée *nûbat al-'inqilabât* ou *silsilat l'inqilabât*.

Fayçal BENKALFAT, 2011 : 4

* L'istikhbâr

Prélude vocal ou instrumental non mesuré où le chanteur fait étalage de son talent. Il se déroule suivant un dialogue entre le chanteur et les différents solistes selon des formules mélodiques spécifiques.

Fayçal BENKALFAT, 2011 : 46

* La qâdiriya

Chant utilisé le plus souvent pour clore la *nûbâ* dont elle portera le nom. Elle est interprétée sur le rythme du '*inçirâf* enchainant de ce fait directement sur le *khlâç*. Il existe des *qâdiriya* pour les sept modes suivants : *muwwâl*, *zidân*, *djarka*, *raml al-mâyâ*, *°râq*, *sika*, *mdjanba*.

Fayçal BENKALFAT, 2011 : 46

* Le *sha°bi*

Le mot *sha°bi* qui signifie populaire, ne peut donc que, désigner une multiplicité de genres musicaux. Parmi tous ces genres, il en est au moins deux que nous retiendrons ici : le *sha°bi* algérois ou *sha°bi malhûn*, et le *sha°bi* moderne.

Le *sha°bi* algérois est caractérisé par une couleur musicale affirmée dès les années quarante. Il est assurément le produit du génie créateur de *Hadj Mhammed al°anqa*. Quoique marqué de l’empreinte de ce musicien algérien, ce genre *sha°bi* se caractérise aussi par des poèmes chantés dont les auteurs principaux sont marocains. La combinaison de ces deux éléments constitutifs d’un nouveau style de chant, justifie le concept de *malhûn-sha°bi* que nous forgeons ici pour souligner la spécificité du genre. Autrement dit, le *malhûn* est aux Marocains ce que le *sha°bi* algérois est aux Algériens. Les poètes du *sha°bi malhûn* comme *al-maknasiya* ou *ma tdûm al-hikma*, véhiculent une morale civique et des valeurs universelles qui leur confèrent une dimension intemporelle.

Ces poèmes sont rarement chantés par leurs auteurs mais généralement interprétés, et leur sommet d’interprétation ne peut être atteint que par des chanteurs ayant une maturité, une expérience et une compréhension du texte suffisantes, à l’image de *al-Hadj Mhammed al°anqa (al-maknasiya)*, Réda DOUMAZ (*ya Dif Allah*) ou Guerouabi (*ma tdûm al-hikmâ*), pour ne citer que ces exemples.

Le *sha°bi* moderne témoigne de l’évolution de la société par le sens de ses textes et par son vocabulaire. Il illustre une époque ou un fait donné dans un langage plus direct, moins complexe et plus accessible que le *sha°bi malhûn*.

(...)

Si les textes du *sha°bi-malhûn* ont l’intérêt que nous avons déjà évoqué, leurs supports musicaux ne sont pas moins importants.

La plus représentative de ses formes musicales est le *bîyt ‘u çiyâh* est caractérisé par une richesse mélodique et rythmique. Les cent cinquante vers de la *qaçida al-maknasiya*, demande à l’auditeur une grande capacité d’écoute et afin de la rendre plus agréable et pour éviter la lassitude et la monotonie, le compositeur utilise le procédé *bîyt ‘u çiyâh* qui repose sur le choix de plusieurs thèmes mélodiques et rythmiques qui soutiennent et accompagnent l’essentiel du conte chanté dont la durée varie entre 15 et 40 minutes.

Bît désigne généralement en arabe un vers de poésie, mais devient, dans les *qaçida* du *sha°bi malhûn*, le couplet de vers chantés accompagné d’instruments mélodiques et, surtout, d’instruments à percussion. *Çiyâh*, *istikhbâr* ou interlude, représente un prélude improvisé, vocal ou instrumental. Il commence par un solo instrumental qui installe

le *tab°* (mode) introductif du chant. Le chanteur interprète alors le premier hémistiche du premier vers de l'*istikhbâr* auquel répond un deuxième instrument soliste ; puis il reprend le premier hémistiche suivi du deuxième et un troisième instrument lui répond. Cette structure de l'*istikhbâr* à l'échelle d'un vers (deux hémistiches) se répétera autant de fois qu'il y a de vers.

Rachid BRAHIM DJELLOUL, 1996 : 13 - 17

Répertoire féminin

* *Msâma°* et *msam°iyât*

Dans le nord du pays, les orchestres féminins ont essaimé et pris, selon les régions et les époques, différentes appellations significatives qu'il serait possible d'associer aux chants mystiques dont voici quelques noms de formations :

- *Maddahât* (sing. *madaha*), nom donné aux orchestres féminins dans l'Oranie de *madh* : chants de louange ;
- *Msâma°* et *msam°iyât* (sing. *msam°iyâ*), nom donné aux orchestres féminins dans l'Algérois selon qu'ils sont exclusivement féminins ou mixtes, de *samâ°* : audition mystique;
- *Fqirât* de *fuqrâ* ou *fuqahâ*, nom donné aux orchestres féminins dans les villes de Constantine et d'Annaba, il renvoie à l'ascétisme religieux, dont le répertoire s'apparente à celui du répertoire mystique confrérique à Constantine et à Annaba où ces orchestres interprètent aussi des chants de divertissement ...

Les termes : *m°almâ*, *shîkhâ*, *râysâ*... désignent le degré de maîtrise de ces femmes. Cependant pour ce qui relève de la ville d'Alger, il existe plusieurs sortes d'orchestres féminins, avec différentes nominations et structures instrumentales. Les *msam°iyât* sont des orchestres féminins issus des quartiers populaires (la Casbah, Bab ad-djdid, Zoudj A°yûn, Climat de France ...etc). Ces orchestres se déplaçaient dans les quartiers d'Alger pour célébrer les mariages et les circoncisions.

Le premier orchestre féminin algérois a été créé en 1935 par Meriem FEKKAI, cette dernière fut aussi la première figure féminine ayant fait partie d'un orchestre masculin en interprétant le *hawzi*, le *°rûbî*, la *çan°a* en 1880. Vingt ans plus tard Fadhila DZIRIYA forme à son tour son propre orchestre féminin car elle était elle-même chanteuse dans l'orchestre de Meriem FEKKAI. La troisième *msam°iya* à avoir formé un orchestre féminin fut Naima DZIRIYA en 1970, suivis par Nadia BENYOUCEF, Dalila dans les années 90.

Ces orchestres interprètent trois types de répertoires, la *çan°a*, le *hawzi* et le *msam°i*. Pour ce qui relève du répertoire *çan°a* et *hawzi*, ces musiciennes privilégient les deux derniers mouvements de la *nûbâ* dans un tempo plus lent tout en écourtant les textes faisant ainsi l'économie de quelques voyelles. Quand au répertoire *msam°i*, il est dans le *tab° muwal*, mode équivalent au *do* majeur et a pour rythme le *msam°i*.

Les instruments utilisés sont la *darbuka* (tambour en poterie), le *tar* (tambourin), le violon alto appelé «*kamandja*» et le piano.

De nos jours, ces orchestres en petit nombre sont très prisés, cela est vraisemblablement dû à l'auditoire algérois devenu conservateur, préférant séparer les hommes et les femmes. Cette demande accrue expliquerait peut être le cachet très élevé de ces orchestres qui varie entre cent quatre vingt mille et vingt milles dinars.

Mimi CHALAH

Musique instrumentale

* Le répertoire *zurna*

La *zurna* est un hautbois de facture locale, associé à des *tbal* (tambours); l'ensemble du même nom : *zurna*, forme un genre instrumental à part très prisé par la société algéroise. La *zurna* aurait été introduite par les Turcs au XVIe siècle à travers leur musique militaire et la composition de cet orchestre fait que ce répertoire a de tout temps été interprété en plein air. La *zurna* s'est ensuite développée et pris une place dans la pratique rituelle religieuse.

Elle a tissé des liens avec le répertoire *sha°bi* pour lequel elle servait d'ouverture. Son répertoire constitué en partie de mélodies interprétées aussi par le *sha°bi* est constitué de reprises instrumentales de quelques extraits des deux derniers mouvements de la *nûbâ* (*inçirâf* et *khlâç*) et d'extraits des répertoires *hawzi* et *sha°bi*.

L'ensemble des musiciens de la *zurna* sont vêtus de tenues traditionnelles : un pantalon large (*sarwal tastifa*), un gilet brodé de fil d'or et un couvre - chef (*shashiya stambul*) L'ensemble *zurna* est composé d'une *zurna*, d'un *tbal* (grand tambour) et de *tbilât* (petits tambours doubles).

Parmi les noms indissociables de ce genre instrumental, citons Boualem TITICHE (1908-1989). Boualem Mansouri dit Titiche naquit à El-Biar (Alger) au sein d'une famille de mélomanes dont le père Hadj Ahmed (1867-1932), originaire de M'zaïta (Mansourah), est lui même

un maître *zurnadji* qui s'inscrit dans la noble lignée des grands maîtres de la *ghayta* tels *Sid Ahmed Zernadji*, *El Hadj Ouali*, *Bouchakchak*, *Kouchouk*, *Sadani*. Héritant du pseudonyme «Titiche» attribué à son père à cause d'un défaut de langue, ce virtuose de *ghayta* est une figure prestigieuse d'un art musical aux racines populaires incarnant le vieil Alger. *Boualem Titiche* débute à l'âge de 13 ans au sein du groupe de son père, *zurnadji* de talent, en l'accompagnant aux *tbilât* (petits tambours). Il prit à son époque l'initiative de transmettre son savoir faire au conservatoire d'El-Biar d'Alger pendant quelques années. La musique *zurna* accompagne encore aujourd'hui les cortèges de mariages et anime différentes représentations culturelles.

Mohamed MEHANEK

Danses traditionnelles

* *Daynan* : chant et musique du passé

Le *daynan* est un genre musical berbère joignant le chant à la danse. Pour assurer le rythme évoluant sur différentes phases, les musiciens font usage d'un tambour nommé '*aqallal*', plus connu sous le nom *gallal* à l'ouest de l'Algérie (tambour longiligne creusé dans un tronc d'arbre et recouvert sur un seul côté par une peau de chèvre).

La mélodie, en plus des voix, est soutenue par une flûte connue en cette région sous le nom de *hyanimt*. Le chant se base sur la répétition de syllabes sans signification : '*idani- daynani-daynanan*' qui, lorsque différemment assemblées, génèrent une structure mélodique répétitive jusqu'à épouser le texte chanté par la pièce.

Ce genre musical rural – en voie de disparition - est lié à la vie sociale des berbérophones habitant le mont Dahra et ceux de la wilaya de Tipasa.

On entonne ces chants lors des cérémonies de mariages notamment, où les gens expriment leurs sentiments intimes : passions, joies, peines etc. Ce genre musical lyrique chante l'amour, les femmes voire l'érotisme.

Nacer BOURDOUZ

* La danse des foulards d'Alger

Danse individuelle exclusivement exécutée par les femmes à l'intérieur des maisons.

Instruments de musique

* *Darbuka*

Voir sous chapitre Est (bourrelet côtier et Atlas tellien), p. 186.

* *Kwîtrâ*

La *kwîtrâ* est un instrument qui ressemble au *°ûd al-°arbi*, mais sa table d'harmonie est plate. Elle est utilisée à Alger et à Tlemcen. A ne pas confondre avec le petit modèle du *°ûd al-°arbi* qui est également appelé *kwîtrâ*. Les cordes de la *kwîtrâ* sont, comme celles du *°ûd al-°arbi*, pincées à l'aide d'un plectre en plume d'aigle passé entre l'index et le médium de la main droite et maintenu par le pouce et l'index. Quant à l'instrument, il est tenu durant le jeu sur le genou droit, le dos serré contre le musicien et le manche incliné légèrement vers le bas.

Mahmoud GUETTAT, 2000 : 336 - 338

* *Qânûn*

Voir sous chapitre Est (bourrelet côtier et Atlas tellien), p. 189.

* *Rabâb*

« Instrument à cordes frottées, connu depuis la période préislamique se trouve actuellement partout dans le monde arabe. Cependant le *rabâb* maghrébin est spécial, non seulement par sa forme mais aussi par son rôle important dans le répertoire classique. (...)

La caisse du *rabâb* consiste en une boîte en bois (noyer, acajou ou cèdre). Sa forme ovoïde allongée a amené les marocains à voir dans l'instrument, le corps d'un lièvre accroupi, le dos allongé. La table se compose de deux parties distinctes de facture différente. La partie supérieure (*çadr*) ciselée est recouverte d'une lame de cuivre très mince (en Algérie et en Tunisie) ou en bois assez léger (au Maroc). Elle est ornée de deux ou trois rosaces finement ajourées. (...) La partie inférieure, plus basse et moins longue, est recouverte d'une peau de chèvre très tendue. Vers son extrémité inférieure est fixé un chevalet oblique, généralement fait avec la moitié d'un petit cylindre de roseau ou avec un roseau de gros diamètre. Sur ce chevalet passent

deux grosses cordes en boyau de mouton qui parcourent les deux parties de la table en passant sur le sillet arrondi, taillé dans du bois, de l'ivoire ou dans un os de bœuf, pour rejoindre la tête qui fait un angle droit avec le corps de l'instrument. A ce chevillier de forme rectangulaire sont fixées deux grosses chevilles qui servent à régler la tension des deux cordes.

L'archet, petit mais assez lourd, est fait avec un morceau de fer en forme d'arc portant une mèche de crins de cheval.

Le *rabâb* est tenu dans l'arcade du pouce et de l'index de la main gauche et repose sur le genou droit du musicien, le chevillier appuyé sur l'épaule gauche. Cette position, légèrement oblique de l'instrument, facilite le jeu de la main gauche et lui permet de démancher aisément. » Il est à noter qu'en Algérie le *rabâb* est utilisé pour les l'interprétation des *nûbâ* d'Alger et de Tlemcen.

M. GUETTAT, 1980 : 240, 241

✧ *Târ*

Voir sous chapitre Est (bourrelet côtier et Atlas tellien), p. 190.

✧ *Tbilât*

« Ce sont deux petites timbales hémisphériques en forme de cuvette dont le corps peut être en cuivre, en bois ou en poterie. La membrane est en peau de chameau. Les *tbilât* sont réunies par deux liens en cuir. Elles sont placées devant le musicien qui les frappe à l'aide de deux baguettes en bois terminées par une petite boule. Le percussionniste est muni de ses deux baguettes. La baguette de la main droite joue sur la timbale de droite et celle de la gauche sur la timbale de gauche. La *naqra* qui produit le son fort (*dum*) est placée à droite du musicien, et celle qui produit le son faible (*tak*) est placée à gauche.»

L'utilisation des *tbilât* est de plus en plus fréquente dans les orchestres constantinois depuis ces dix dernières années. Ces deux timbales sont accordées en quarte ou en quinte.

Les *tbilât* marquent les temps avec force sans pouvoir orner le rythme comme la *darbuka*.

M. GUETTAT, 2000 : 351

✳ **Zunûdj**

Voir sous chapitre Est (bourrelet côtier et Atlas tellien), p. 191.

✳ **Zurna ou ghayta**

Voir sous chapitre Mزاب (haut Sud Est), p. 100.

Trésors humains

✳ **Boualem TITICHE**

Boualem Mansouri dit Titiche naquit à El-Biar (Alger) au sein d'une famille de mélomanes dont le père Hadj Ahmed (1867-1932), originaire de M'zaïta (Mansourah), est lui même un maître *zurnadji* qui s'inscrit dans la noble lignée des grands maîtres de la *ghayta* tels *Sid Ahmed Zernadji, El Hadj Ouali, Bouchakchak, Kouhouk, Sadani*. Héritant du pseudonyme «Titiche» attribué à son père à cause d'un défaut de langue, ce virtuose de *ghayta* est une figure prestigieuse d'un art musical aux racines populaires incarnant le vieil Alger. Boualem *Titiche* débute à l'âge de 13 ans au sein du groupe de son père, *zurnadji* de talent, en l'accompagnant aux *tbilât* (petits tambours). Il prit à son époque l'initiative de transmettre son savoir faire au conservatoire d'El-Biar d'Alger pendant quelques années.

✳ **Fadhila DZIRIYA**

Fadhila DZIRIYA, de son vrai nom Fadhila Madani née à Alger le 25 juin 1917 est une figure marquante de la chanson traditionnelle citadine. Dès son plus jeune âge, *Fadhila DZIRIYA* s'adonne à la chanson en imitant ses aînées dont *Yamna Bant El Hadj El Mehdi* alors au sommet de sa carrière et reprendra un peu plus tard, à son compte, ses mélodies, répertoire constitué essentiellement de *hawzi*.

Propulsée vers la scène grâce à une émission radio, quelques grands noms de la chanson algérienne lui composent des morceaux sur le modèle classique du *hawzi*.

Quarante ans plus tard, une partie de son répertoire est du domaine public comme *Ana Toueiri*. Mustapha Kechkoul, disothécaire de Radio Alger, se chargea de son initiation à la musique classique algérienne.

Soutien majeur de sa famille sur le plan matériel, *Fadhila DZIRIYA* s'était mariée une seule fois, en 1930, à l'âge de 13 ans, avec un chômeur qui en avait trente. De cette union naquit une fille qui mourut jeune. Sa mésentente avec son mari, la poussa à faire une fugue et *Fadhila DZIRIYA* se retrouva, en 1935 à Paris, chantant dans les quartiers à forte concentration d'émigrés et plus particulièrement au cabaret *El Djazair*. *Fadhila DZIRIYA* chantera le *°açri* (moderne), rencontrera Abdelhamid Ababsa qui lui apprit plusieurs mélodies en vogue à l'époque.

Elle entre dans l'orchestre de Meriem FEKKAI qui animait les soirées du tout Alger. En 1949, elle enregistre son premier disque chez Pacific, *Mal Hbibî Mâlu* (paroles de Kechkoul et musique de Skandrani), qui obtint un grand succès commercial. Mahieddine Bachetarzi l'engagea alors pour animer la partie concert de ses tournées. *Fadhila DZIRIYA* participa aussi en tant que comédienne aux pièces qu'il présentait à travers toute l'Algérie et joua notamment dans «*Ma Yanfaa° ghîr aç-çah* » ; «*Dawlate an-sa* » ; «*Othmane en Chine* » et «*Mouni Radjel* (1949) ».

Cette carrière de comédienne l'aida à vaincre son trac et lui permit de travailler aux côtés d'artistes consacrés comme Ksentini. Touri, Bachdjarrah, Keltoum et bien d'autres. Quittant les planches, *Fadhila DZIRIYA* revient à la chanson, sa véritable passion. Femme généreuse, pleine de bonté, on la retrouve en 1954 à l'Opéra de Paris où elle s'est produite dans un gala organisé au profit des sinistrés d'El Asnam et chante aux côtés de la célèbre comédienne Keltoum et d'Aouichette. *Fadhila DZIRIYA* participe à des émissions produites par la télévision algérienne naissante après l'indépendance en 1962. Son caractère affable et son sourire lui ont permis de vivre dans le milieu artistique avec la considération et la sympathie de tous. *Fadhila DZIRIYA* mourut en son domicile de la rue Hocine Asselah, près de la Grande Poste à Alger le samedi 6 octobre 1970 et fut enterrée au cimetière d'El Kettar.

* *Al-°Anqa*

al-°Anqa, de son vrai nom Aït Ouarab Mohamed Idir Halo, naquit le 20 mai 1907 à La Casbah d'Alger, précisément au 4, rue Tombouctou, au sein d'une famille modeste, originaire de Taguersifth à Freha. Son père Mohamed Ben Hadj Saïd, souffrant le jour de sa naissance, dut confier la tâche de son inscription à l'état civil à son oncle maternel. C'est ainsi que surgit un quiproquo au sujet du nom patronymique d'*al-°Anqa*. Son oncle maternel se présente en tant que tel ; il dit en arabe «Ana khalo» (Je suis son oncle) et c'est de cette manière que le préposé inscrivit «Halo». Il devient alors Halo Mohamed Idir. Sa mère Fatma Aït Boudjemaâ l'entourait de toute l'affection qu'une mère pouvait donner. Elle était attentive à son éducation et à son instruction. Trois écoles l'accueillent successivement de 1912 à 1918 : coranique (1912-1914), Brahim Fatah (Casbah) de 1914 à 1917 et une autre à Bouzaréah jusqu'en 1918.

Quand il quitta l'école définitivement pour se consacrer au travail, il n'avait pas encore soufflé sa 11ème bougie. C'est sur recommandation de Si Saïd Larbi, un musicien de renom, jouant au sein de l'orchestre de Mustapha Nador, que le jeune M'hamed obtenait le privilège d'assister aux fêtes animées par ce grand maître qu'il vénérât. C'est ainsi que durant le mois de Ramadhan de l'année 1917, le cheikh remarque la passion du jeune M'hamed et son sens inné pour le rythme et lui permet de tenir le *tar* (tambourin) au sein de son orchestre. Après le décès de cheikh Nador à l'aube, en 1926 à Cherchell, *al-°Anqa* prit le relais du cheikh dans l'animation des fêtes familiales. L'orchestre était constitué de Si Saïd Larbi, de son vrai nom Birou, d'Omar Bébéo (Slimane Allane) et de Mustapha Oulid El Meddah entre autres. C'est en 1927, qu'il participa aux cours prodigués par le cheikh Sid AH Oulid Lakehal, enseignement qu'il suivit avec assiduité jusqu'en 1932. L'année 1928 est charnière dans sa carrière du fait qu'il rencontre le grand public. Il enregistre 27 disques 78 tours chez Columbia Records, son premier éditeur. Il prit part aussi à l'inauguration de la Radio PTT Alger. Ces deux événements vont le propulser au-devant de la scène à travers tout le territoire national et même au-delà. Le 5 août 1931, cheikh Abderrahmane Saïdi venait de s'éteindre. Ce grand cheikh disparu, *al-°Anqa* se retrouvera seul dans le genre *mdih*. C'est ainsi que sa popularité, favorisée par les moyens modernes du phonographe et de la radio, était de plus en plus grandissante. Dès son retour de La Mecque en 1937, il reprit ses tournées en Algérie et en France et renouvela sa formation en intégrant Hadj Abderrahmane Guechoud, Kaddour Cherchalli (Abdelkader Bouheraoua décédé

en 1968 à Alger), Chabane Chaouch à la derbouka et Rachid Kacem au tar en remplacement de cheikh Hadj Menouer qui créa son propre orchestre. En 1955, il fait son entrée au Conservatoire municipal d'Alger en qualité de professeur chargé de l'enseignement du sha°bi. Ses premiers élèves vont devenir tous des cheikhs à leur tour, assurant ainsi une relève prospère et forte, entre autres, Amar Lâachab, Hassen Saïd, Rachid Souki... IHadj M'Hamed al-°Anqa a appris ses textes si couramment qu'il s'en est bien imprégné ne faisant alors qu'un seul corps dans une symbiose et une harmonie exceptionnelle qui font tout le génie créateur de l'artiste en allant jusqu'à personnifier, souvent malgré lui, le contenu des poésies qu'il interprétait. Les exemples d'*El-Hmam*, *Soubhane Ellah Yaltif* sont assez édifiants. La grande innovation apportée par al-°Anqa demeure incontestablement la note de fraîcheur introduite dans une musique réputée monovocale qui ne répondait plus au goût du jour. al-Hadj M'hamed al-°Anqa décéda le 23 novembre 1978, à l'âge de 71 ans. Il aura ainsi consacré plus d'un demi-siècle de sa vie à sa passion artistique, le chaâbi, un genre musical qu'il fonda en rénovant la tradition du madh et en s'inspirant de l'andalou. Passionné, il a eu le mérite de faire sortir cette musique des cafés et autres lieux de rencontres afin de la rendre accessible au grand public.

Mehdi Isikioune

* Sid Ahmed SERRI

Sid Ahmed Serri, né le 3 novembre 1926 à la Casbah d'Alger est un musicien, professeur de musique et chanteur algérien. En 1945, il adhère successivement aux associations El Andaloussia puis El Hayat qu'il quitte pour l'association *El Djazairia* où il est admis dans la classe d'Abderrezak Fakhardji.

Ses dons de chanteur le classent alors parmi les meilleurs et lui ouvrent, dès 1948, les studios de la radio puis ceux de la télévision qui lui permettront de se faire connaître du grand public. Lorsqu'en 1952 son professeur est nommé au conservatoire d'Alger, les dirigeants d'*El Djazairia* (devenue depuis peu *El Djazairia El Mossilia* par la fusion des deux associations) confient la classe supérieure à Sid Ahmed Serri qui passe ainsi du statut d'élève à celui de professeur, statut qu'il conserve jusqu'en 1988. Il dispense également par ailleurs des cours au Conservatoire d'Alger ainsi qu'à l'Institut National de Musique et à l'École Normale Supérieure. Entre 1988 et 1992, il s'attelle à la création et au développement d'une nouvelle association musicale: '*El Djazairia - Eth Thaâlibya*'.

En 1989, il est choisi et élu à l'unanimité par ses pairs comme président national de l'Association de sauvegarde et de promotion de la musique classique algérienne. En avril 2006, il est élu président de la *Fédération nationale des associations de musique classique algérienne*.

Sid Ahmed Serri est l'auteur, en collaboration avec Rachid Mahi, d'un recueil de noubates andalouses, édité en 1997 puis réédité en 2002 et en 2006 par l'Entreprise Nationale des Arts Graphiques (ENAG). Il a écrit en outre de nombreux et divers articles et études publiés dans la presse et les revues algériennes et a participé à des travaux et des interviews sur la musique classique algérienne.

Entre 1998 et 2002, il réalise l'enregistrement sur CD de l'intégralité de son répertoire de musique classique algérienne. Sid Ahmed Serri a été le premier artiste lyrique à recevoir, en avril 1992, les insignes de l'Ordre du Mérite National.

* **Mahieddine Bachtarzi**

Mahieddine Bachtarzi, né le 15 décembre 1897 dans la Casbah d'Alger où il est mort le 6 février 1986. Il est un des principaux artisans du théâtre algérien. Il fut aussi chanteur d'opéra (ténor), acteur, auteur et directeur du TNA (opéra d'Alger).

Comme la majorité des musiciens algériens de l'époque, il s'initia très jeune au chant religieux où le seul instrument était la voix. Poursuit des études coraniques à la Medersa libre de cheikh Ben Osman, à l'issue desquelles il devient chantre à la mosquée Djemâa Djedid d'Alger et muezzin. Le muphti Boukandoura, réputé pour son érudition et ses qualités de musicien, lui révélera les premiers secrets d'interprétation des modes avant qu'Edmond Nathan Yafil (1874-1928), l'élève et le disciple du célèbre Mohamed Ben Ali Sfindja, ne le prît sous sa houlette et le détournât vers la musique profane.

Sa voix de ténor était tellement fascinante que déjà, en 1921, il comptabilisait plus de soixante-six disques enregistrés, sans compter le nombre impressionnant de concerts donnés aussi bien en Algérie qu'en France, en Italie et en Belgique. Il fut surnommé Le Caruso du désert par la presse française à la suite d'une réception donnée au Quai d'Orsay. À partir de 1923, il assuma la direction de la fameuse Société musicale EI-Moutribia et devint, à partir de 1930, le troisième Maghrébin membre de la Société des auteurs et compositeurs de Musique de Paris (Sacem), après Yafil et le Tunisien Mohamed Kadri.

Toutefois, en intellectuel éclairé, il réalise bien vite les limites de la musique en tant que moyen de communication, dans le contexte colonial. Sans rompre totalement avec la chanson, il se découvre une nouvelle vocation, Avec Allalou (1902-1992) et un peu plus tard Rachid Ksentini (1887-1944). Mahieddine Bachtarzi déblaie le terrain pour faire admettre l'existence d'un théâtre algérien en s'adressant aux Algériens dans la langue qu'ils parlent, transposant sur la scène, à leur intention, des récits légendaires ou populaires. C'est ainsi qu'il créera sa propre troupe et tout en ayant l'évident souci didactique, il opta pour le genre comique, adopta le style réaliste et entreprit la difficile tâche de se réapproprier un patrimoine riche, mais dévasté par plus de cent ans de calamité coloniale.

Après l'indépendance du pays, il assume la direction du Conservatoire municipal d'Alger (1966-1974) et rédige ses Mémoires édités par la SNED en trois volumes. Il obtiendra de nombreuses distinctions honorifiques tout au long de sa vie, meurt le 6 février 1986 à Alger, à l'âge de 88 ans. Après avoir reçu les palmes tunisienne (1929) et marocaine (1962), chevalier du Ouissam et de commandeur du mérite humain décerné par les autorités suisses pour sa contribution et le rôle qu'il a joué pour faire connaître la culture et la musique algériennes. Son pays l'honore, à titre posthume, le 21 mai 1992, en lui décernant la médaille de l'Ordre du Mérite national. Le théâtre national algérien (TNA) porte son nom.



L'Ouest



Shajarat at-tubu, Christian Poché, 1995 : 70

Cadre historique, socio-économique et culturel

« Etendue comme une fiancée sur son lit nuptial », pour citer le célèbre historiographe Yahia Ibn Khaldoun, Tlemcen occupe un site remarquablement favorable à l'implantation d'une grande capitale. Le riche passé de Tlemcen remonte à la préhistoire. Mais c'est avec les Romains qu'elle entre dans l'histoire. Entre Orient et Occident, la diversité des peuplements, à partir du vieux socle anthropologique berbère, explique la richesse humaine et culturelle de l'ancienne Pomaria.

D'un point de vue économique, la dimension agricole du *Hawz* (avec ses productions maraîchères et vivrières) s'est toujours combinée avec les ressources de l'artisanat et du négoce. L'ensemble de ces activités a fait de Tlemcen sa réputation de « la Perle du Maghreb ». Mais si les facteurs économiques éclairent l'organisation et le développement de la vie matérielle, les facteurs intellectuels, spirituels et artistiques expliquent l'exceptionnelle résistance de Tlemcen face aux tentatives d'hégémonie culturelle durant la période coloniale. Durant des siècles, la patrie de tant de saints, de savants et de poètes fut, de fait, un véritable pôle culturel de première importance, et ce, bien au-delà des frontières géographiques de l'ouest algérien.

Mourad YELLES

Structure de quelques textes chantés

Les textes chantés dans les répertoires musicaux du nord ouest algérien sont de formes diverses dont les plus importantes sont le *muwashshah*, le *zadjal* et le *malhûn* pour ce qui relève du chant populaire. Ces genres se définissent comme suit :

* *Muwashshah*

Voir sous chapitre Centre (burrelet côtier et Atlas tellien), p. 202.

* *Zadjal*

Voir sous chapitre Centre (burrelet côtier et Atlas tellien), p. 202.

* *Malhûn*

Voir sous chapitre Centre (burrelet côtier et Atlas tellien), p. 203.

Répertoires musicaux

* Introduction :

La région nord ouest du littoral algérien compte une variété importante de répertoires musicaux et le plus connu reste le répertoire dit andalous des *nûbâ*. Cette même région dont les plus importants pôles sont Tlemcen et Oran, a développé un important patrimoine ayant pour base la poésie dite *malhûn*. Ces chants ruraux pour la majorité d'entre eux sont mystiques ou profanes et selon qu'ils sont interprétés dans les milieux d'hommes ou de femmes, définiront des genres accompagnés de rythmes spécifiques sur lesquels seront esquissés des pas de danse.

* Le *hawfi tlemcénien*

Le *hawfi* fait partie d'un genre de poésies féminines que l'on associe généralement à la ville de Tlemcen mais que l'on retrouve en fait ailleurs sous d'autres formes ou d'autres noms. Loin d'être héritier des *°arûd al-bâlâd* mentionnés dans la *Muqaddima d'Ibn Khaldûn*, il représente ainsi un patrimoine culturel commun aux vieilles cités du Maghreb.

A Tlemcen, ces poèmes chantés sont connus et transmis de mères en filles depuis des générations par la tradition orale. Si les origines du *Hawfi* se perdent dans la nuit des temps, tous les Tlemcénien et toutes les Tlemcénienne connaissent la légende de *Roûh el-Ghrîb*. Au printemps, les familles se retrouvaient à la campagne par exemple dans les gorges de *lûrît* et leurs cascades pour un pique nique champêtre (*nzâha*) où l'on chantait le *Hawfi* tout en s'adonnant au jeu de l'escarpolette (*djûghlîla*). La dimension ludique n'exclut pas la dimension poétique, voire même mystique du *hawfi* tlemcénien puisqu'il était également pratiqué lors des *ziyarât* aux saints.

La première artiste professionnelle (aux sens moderne) à s'être illustrée dans l'interprétation du genre *hawfi* est sans conteste *shîkhâ Tetma*.

Mourad YELLES

✧ Le *hawzi* tlemcénien

Héritiers et continuateurs de l'art poétique et musical *d'al-Andalus* (et en particulier du *zadjâl*) avec d'autres cités d'Afrique du Nord, les Tlemcénien ne se contentèrent pas d'en assurer la transmission après l'épisode tragique de la Reconquista. Ils le développèrent en l'adaptant à leur propre tradition régionale maghrébine. De ce travail de synthèse artistique sont né la *çan^oa* et le *hawzi*.

S'agissant de ce dernier, il est l'œuvre de poètes-musiciens artisans dont le lien étroit avec un terroir périurbain (le *Hawz* tlemcénien) et la nature « baroque » au sens premier d'« irrégulier » d'une production qui se situe dans un rapport de filiation problématique avec la norme poético-musicale (représentée par la *nûbâ*) explique sans doute l'usage du terme générique (*hawzi*). On y retrouve l'utilisation des figures formelles et rhétoriques largement inspirées de la tradition maghrébo-andalouse. Sur le plan musical, la même influence du modèle archétypal est clairement identifiable, mais sous une forme adaptée à un environnement socioculturel et historique spécifique.

Parmi les plus grands maîtres du *hawzi* tlemcénien (dont on connaît l'importance dans la naissance et le développement du moderne *sha^obi*), on peut citer *Saïd al-Mandasi* (16ème siècle), Ahmed Ban Triki (17ème siècle), *Mohamed Ban Msayeb* (18ème siècle) ou encore *Mohamed Ban Sahla* (18ème siècle).

Mourad YELLES

✧ La *çan^oa* tlemcénienne

Pour des raisons historiques évidentes, et à l'image de ce qu'on connaît à Fès, Blida, Alger, Constantine ou Tunis, les familles tlemcénienne maintiennent un lien très fort (du point de vue culturel et émotionnel) avec la civilisation *d'al-Andalus*. L'un des aspects, parmi les plus importants et les plus connus de la tradition culturelle tlemcénienne, est certainement représenté par la pratique multiséculaire de la *çan^oa*. On désigne habituellement par ce terme (mais on trouve aussi l'expression de *gharnati*), à la fois une pratique et un répertoire de compositions musicales (de types modales) et de poèmes strophiques (*muwashshah* et *zadjal*) dont l'inspiration et le modèle sont à situer à l'époque de l'âge d'or de l'Espagne musulmane. A partir de la Reconquista, les processus de métissage culturel vont s'accroître en terre maghrébine et le résultat se constate aujourd'hui à travers l'extraordinaire diversité et richesse de la *nûbâ* maghrébine, de Tanger à Tripoli.

A Tlemcen, les caractéristiques de la *çan^oa* se reconnaissent aisément : sobriété de l'interprétation vocale, prééminence d'une exécution collective marquée par une relative prédilection pour l'austérité stylistique et rythmique (bien éloignée de la fougue de la '*âla* marocaine ou de l'exubérance du *mâlûf* constantinois).

Parmi les grandes figures modernes de cet art, il convient de citer *shaykh Boudalfa*, *shaykh Larbi Ben Sari*, *Redouane Ben Sari* ou encore *Abdelkrim Dali* mais aussi *shîkhâ Tetma*.

Mourad YELLES

* *Al-Badwi*

C'est dans le berceau géographique du *rai* auquel il faut inclure la région arrosée par l'oued Chélif, qu'à partir du XVIII^e siècle, à côté du répertoire arabo-andalou très prisé par les citadins aisés que s'est développé le *shi^or al-malhûn*. Dans l'Algérie du début du vingtième siècle le *malhûn* se ruralise au contact des mélopées intemporelles bédouines qui, elles-mêmes, remonteront jusqu'aux plaines. Si dans les montagnes, le cachet berbère est demeuré intact, on ne peut en dire autant pour ce qui est de ces vastes étendues que sont les terres agricoles et les hauts plateaux. Les tribus berbères arabisées intégreront les airs apportés par les tribus venues d'Arabie mais les intégreront en usant de leurs propres instruments tels que la *gaçba* (flûte de roseau de tailles diverses) et le *gallal* (tambour longiligne creusé dans un tronc d'arbre et recouvert sur un seul côté par une peau de chèvre).

Les poètes, nommés *fahsi* (inversion du mot *fasîh*, éloquent), déclamaient leurs textes finement ciselés au cours des *bastas* (soirées en oranais), de leur passage dans les souks ou de festivités organisées par les autorités coloniales. (...)

De talentueux épigones surgiront et donneront la dénomination de *gharbi* (l'ouest, l'on retrouve un genre similaire dans la zone allant d'Oujda à Taza au Maroc) à leurs chants. Au départ, ces derniers ne servaient que de faire-valoir musical au *malhûn* mais, au fil des enregistrements, ils se détacheront de la tutelle ancestrale en réinventant un autre langage, s'appuyant sur des textes originaux de leur cru ou rédigés par de grands poètes tels *Ali Kora*, *Ahmed Boutbal*, *Mohamed bentaïba*, *Mostefa Ben Brahim*, ...

Le *gharbi* repose sur une dizaine de modes, baptisés le plus souvent du nom de la région d'origine (*tiarti*, *mazuni*, ...) et se joue sur cinq rythmes différents : le *tanqar* (lent, rappelant le pas de chameau),

le *hamza* (un peu plus vif) le *°lawi* (le plus répandu à l'allure des rapide et générateur d'une danse aux configurations fascinantes, d'origine guerrière). (...)

Shikha Rimiti fut jusqu'à sa mort l'ultime légende vivante de cette époque, notamment à travers sa gouaille et ses paroles d'amour, quelques fois uranien, perçues comme une plainte de l'amante évincée ou jalouse.

Cette musique ne s'appelait pas encore *rai*, même si le mot revenait dans de nombreux chants pour combler le creux d'une phrase, pour ponctuer un propos ou compléter un titre.

La créativité des *shuyûkh* (sing. *shaykh*) et des *shikhât* (sing. *shikha*) sera exploitée par les tenants du *rai*, apparus au cours des années 1980, souvent sans les créditer ni citer leurs sources.

Sabah MESOUANE, 2012 : 30-41

* *Al-Diwan*

Voir sous chapitre : Les ksour (Hauts Plateaux Ouest), p. 140.

Répertoire Féminin

* *Fqirât et maddahât*

Les *fqirât* et les *maddahât* sont des ensembles vocaux féminins ; la pratique de cet art musical populaire et ancestral est des plus fréquentes dans le Nord-ouest algérien à l'occasion de réjouissances familiales de mariage ou de circoncision. Les cérémonies religieuses sont aussi animées par les *maddahât*. Les thèmes mystiques, panégyriques et élogieux portés par une poésie complexe, donne à la structure rythmique et musicale le second rang. Quant aux thèmes festifs, ils sont animés par des rythmes le plus souvent ternaires destinés à la danse, les rimes plus enjouées, légères et redondantes abordent le quotidien, la vie intime des femmes avec ses joies et ses déboires; abordent aussi les plaisirs de la chair, les interdits qu'elles enfreignent, les libertés auxquelles elles aspirent... (...)

Au siècle dernier, quelques *shikhât* (sing. *shikha*) ont merveilleusement perpétué cette tradition d'art de vivre des *maddahât*. Elles l'ont enrichi de nouveaux textes dont *shikha as-sabsâdjyâ* est un brillant exemple. Cette artiste originaire de Mostaganem et habitant Oran, est considérée comme la dernière *madaha* digne représentante de ce genre musical ayant chanté les textes de *Sidi lakhdar Benkhoulf* en louange aux saints patrons des villes d'Oran, de Mostaganem et de Mascara. (...) A Tlemcen et ses localités (Nedroma, Beni S'nous, Aïn Al Hout, ...), ce genre musical est appelé chant des *fqirât*, où les instruments à percussion sont bien mis en évidence : *gallal* (tambour longiligne creusé dans un tronc d'arbre et recouvert sur un seul côté par une peau de chèvre), *tbila* (petit tambour percuté à l'aide d'une baguette), *tar* (tambourin) et parfois *bandir* (tambour sur cadre) pour animer les danses conduisant à la transe.

Lors du *majma*^o (réunion périodique), les vendredis, selon une vieille tradition à Tlemcen, l'ensemble vocal féminin est désigné du nom de *musim^oât*.

(...) les espaces intimes d'expression des *fqirât* sont aussi les cours de maisons traditionnelles, les patios, les loggias lors des fêtes familiales. La plus reconnue des *fqirât* est la célèbreissime *shikha Tetma* dont l'interprétation des pièces : *galat Aïsha* et *Hayâ nzurû al-madani* reste une référence. La tradition est de nos jours perpétuée et le répertoire déborde même sur d'autres genres créant ainsi d'autres formes et styles musicaux en devenir.

Salim EL HASSAR, 2012 : 61-64

Danse traditionnelles

* Danse °lawi

Voir sous chapitre : Les ksour (Hauts Plateaux Ouest), p. 138.

* Danse Assaf ou Çaff

Voir sous chapitre : Les ksour (Hauts Plateaux Ouest), p. 139.

Instruments de musique

* **Bandir** : Voir sous chapitres Ouargla Oued-Souf (haut Sud Est), p. 107.

* **Darbuka** : Voir sous chapitre Est (burrelet côtier et Atlas tellien), p. 186.

* **Flûte gaçba** : Voir sous chapitre centre-Est : Aurès (Hauts Plateaux), p. 127.

* **Gallal** : Voir sous chapitre Ouest : Ksours (Hauts Plateaux), p. 141.

* **Kamandja ou alto** : Voir sous chapitre Est (burrelet côtier et Atlas tellien), p.187.

* **La kwîtrâ** : Voir sous chapitre Centre (burrelet côtier et Atlas tellien), p. 215.

* **Qânûn** : Voir sous chapitre Est (burrelet côtier et Atlas tellien), p. 189.

* **Le rabâb** : Voir sous chapitre Centre (burrelet côtier et Atlas tellien), p. 215.

* **Târ** : Voir sous chapitre Est (burrelet côtier et Atlas tellien), p. 190.

Glossaire

‘A ء

‘*A°arûs* : signifie « escargot » ; cérémonie exclusivement réservée aux femmes, elle consiste à chanter des vœux de bonheur et de santé à la mariée le troisième ou le septième jour des noces.

‘*Abril* : terme shawi signifiant en arabe dialectal trig : chemin, pas ; c’est le pas de danse exécuté par la danseuse traditionnelle à l’exemple de *trig al-khîl* : danse mimant les pas de la jument.

‘*Abyannu* : chants d’expression arabo-berbère pour enfants interprétés lors des festivités de la °*ashura* dans le Mzab.

‘*Addi ‘arnan* : voir *hammaha*.

‘*Adgha* : instrument à percussion de la famille des idiophones, il s’agit d’une meule en pierre percutée avec deux molettes, elle est utilisée dans le *tagarabt* variante du ‘*ahellil* du Gourara.

‘*Adhakkar* : dérive de *dhikr* c’est en Kabylie un chant mystique sacré louant Dieu et le Prophète Mohamed (qsssl).

‘*Ahal* : cérémonie organisée autour d’une joueuse d’imzad et d’un poète déclamant la poésie et favorisant la rencontre entre jeunes dans l’Ahaggar.

‘*Ahaydus* : voir *haydus*.

‘*Ahellil* : répertoire connu du Gourara et classé en 2005 par l’Unesco au patrimoine mondial de l’humanité, il est constitué de quatre phases : le *msarah*, l’*aougrou*t, le *tra* et le ‘*ijdal*.

‘*Ahiha* : chant de travail interprété par les femmes kabyles.

‘*Aiyâi* : chant non mesuré interprété par les tribus nomades dans la région centre des Hauts Plateaux.

‘*Âlâdjiyâ* : nom donné aux musiciens professionnels à Constantine.

‘*Aliwân* : chants interprétés par les femmes touareg pendant toutes les phases du mariage.

‘*Allagh* : danse guerrière pratiquée dans l’Ajjjer par des jeunes hommes munis de lances.

‘*Allah yâanina* : danse mixte exécutée le troisième jour du mariage, jour de la pose du henné, dans l’extrême sud ouest algérien à Tabelbala.

‘*Amdjadj* : chant mélancolique interprété en Kabylie lors duquel l’interprète exprime la douleur d’un drame vécu.

‘*Ançraf* : voir *inçirâf*.

‘*Aqallal* : membranophone composé d’un vase en terre cuite et d’une peau de bouc tendue sur la face élargie de l’instrument.

‘*Ashtheadû* ou ‘*Asarqas* : chant Kabyle interprété par les femmes en berçant les bébés.

‘*Ashûlû* ou ‘*azûzan* : chant interprété par les femmes en berçant les bébés.

‘*Ashuwiq* : chant féminin non mesuré interprété par les femmes kabyles a capella.

‘*Asihar* : cérémonie organisée dans la soirée autour d’une séance d’*imzad* et d’une déclamation de poésie favorisant dans l’Ahaggar, la rencontre entre jeunes.

‘*Ayerad* : rite carnavalesque célébrant le nouvel an du calendrier agraire (le 12 janvier) chez les Beni Snous, dans le Nord-ouest algérien.

‘*Âlâ* : littéralement « instrument » c’est aussi le nom donné au répertoire des *nûbâ* au Maroc.

E ...

‘*Eménéiney* : ganga de petite taille employé lors de la *sebeiba* dans le Tassili N’Ajjjer.

‘I

‘*Tjamjân* : danse exécutée par les hommes dans le Gourara, voir danse *qarqabu*.

‘*Ilugan* : parade des chameaux accompagnée par le chant des femmes et le rythme du *tindé* dans la culture touareg des *Kel-Ahaggar*.

‘*Imzad* : nom donné, dans la culture touareg, au répertoire joué exclusivement par les femmes interprété par l’instrument du même nom qui est une vièle à une corde.

‘*Inçirâf* : en Algérie, c’est l’avant-dernier mouvement de la *nûbâ*.

‘*Ishu* : rite carnavalesque célébré dans la région de Bechar pour la fête religieuse °*ashura*.

‘*Istikhbâr* : prélude vocal ou instrumental non mesuré.

‘*Iswat* : séance musicale sans accompagnement instrumental, destinée aux célibataires touareg.

‘U...

‘*Urar* : nom donné dans le Mزاب et en Kabylie aux chants féminins festifs prônant à la danse et au divertissement et accompagnés d’instruments à percussion tel que le tbal.

° ε ...

°*Abdawi* : danse traditionnelle individuelle exécutée par les femmes dans les Aurès.

°*Adda* plur. °*ddad* : chant interprété a capella par la musicienne (*fqîra*), dans un but thérapeutique lors du rituel °*arbûn* dans la ville d’Annaba.

°*Amâ* : nom donné autrefois à la *farda* des Kenadsa dans la région de Bechar.

°*Arbûn* : rituel féminin thérapeutique célébré dans la ville d’Annaba par les *fqirât*.

°*Arîfa* ou °*rifa* : guérisseuse officient lors du rite de possession *diwan* dans l'espace réservé aux femmes.

°*Ashura* : fête religieuse.

°*Ayash* : variante du *çrawi* ; ce chant non mesuré porte le nom d'un jeune garçon mort prématurément et pleuré par sa mère. Il possède plusieurs variantes : le *marwani*, le *sultani* (de la tribu Ouled Sultan), le *balbakay* interprété exclusivement à Khenchela.

°*Aydi (-al)* : chant individuel ou en duo circonstanciel non mesuré ; exécuté aussi pour donner le départ de la fantasia dans la tribu des Ouled Nayal. Il prend la forme de joute lorsque le chant se fait en groupe, ainsi, la poésie effectue une sorte de 'va-et-vient' entre les participants dans la région Centre et Centre Est des Hauts Plateaux. Dans le Mzab, ce chant, qui est également une évocation du Prophète Mohamed (qlsssl), est de toutes les circonstances.

°*Ayti* : nommé aussi *ngadi*, c'est un répertoire lié à la fantasia dans la partie ouest des Hauts Plateaux ; il est interprété a capella et est réservé à la première phase de la fantasia.

°*Azaba* (sing. °*azab*) : clercs ibadites.

°*Azriyât* (sing. °*azriya*) : nom donné aux danseuses professionnelles dans les Aurès.

°*Bîdhli* : danse exclusivement réservée aux hommes de la tribu des Ouled Nayal à Masaad dans la partie centre des Hauts Plateaux.

°*Isâwâ* : confrérie d'origine marocaine.

°*Lawi* : danse exclusivement réservée aux hommes exécutée dans le nord ouest et dans la partie ouest des Hauts Plateaux.

°*Rûbî* : genre populaire citadin interprété de Tlemcen à Constantine et ayant pour chaque centre une structure déterminée.

°*ûd °arbi* : luth maghrébin utilisé au Maroc à Constantin et en Tunisie équivalent à la *kwitrâ* d'Alger.

B ب ...

Baba Marzûg : genre musical rythmé par les *qarqabu* (sortes de crotales) et le tbal (tambour), accompagné de danses thérapeutiques et de transes. Il est interprété dans les rues d'Oued Souf, d'Ouargla et dans les villes du Haut Sud-est algérien en général.

Badwi (-al) : nommé aussi *gharbi*, c'est un genre musical populaire interprété dans l'Oranie.

Balbari : rythme de danse réservé aux femmes dans les Aurès.

Bambara : langue subsaharienne.

Bandir : tambour sur cadre.

Bandu : danse interprétée par les femmes *shawiya* dans les Aurès et plus précisément dans la région d'Aris elle est une des nombreuses variantes de la danse °*abdawi*.

Banga : variante du rite de possession *diwan* autrefois célébrée dans la ville d'Annaba.

Bangri : instrument archaïque à corde dont la caisse de résonance est soit une carapace de tortue ou unealebasse. Il est utilisé dans le Gourara pour l'interprétation du *tagarabt* variante du °*ahellil*, il trouve son équivalent dans d'autres régions du Maghreb : ainsi le *gambar* ou *gnibri* utilisé dans le répertoire *sha°bi* à Alger.

Banutât (sing. *Banuta*) : nom donné aux orchestres féminins dans la ville de Constantine.

Barûd : littéralement « décharge des fusils » c'est aussi le nom donné à des danses exécutées à Béni Abbes dans la Saoura, dans le Gourara, dans le Touat, ..., et qui se terminent toutes par une salve synchronisée entre les fusils des participants.

Barwal : mouvement de la *nûbâ* mystique de la confrérie °*isâwâ* entrant aujourd'hui dans la composition de la *nûbâ* de Constantine.

Barzana : danse chorégraphique festive interprétée par les hommes dans le Touat et par les femmes dans le Gourara.

Bashrâf : ouverture instrumentale de la *nûbâ* de Constantine.

Bayati : mode utilisé dans la musique orientale et dans le patrimoine musical algérien dans la région d'Oued Souf.

Blidâ : dans l'extrême Sud-ouest algérien, dans la tribu des Reguibet, danse individuelle exécutée par une femme mettant en évidence la grâce de ses mains.

Bordj (plur. **Bradj**) : textes chantés lors des phases du rituel *diwan* et accompagnés du jeu de *gumbri*, de percussions et de danses.

Btâyhi : deuxième mouvement des *nûbâ* de la *çan^o* de Tlemcen et d'Alger et troisième mouvement de la *nûbâ* du *mâlûf* constantinois.

Buqala : joute oratoire autrefois organisée entre femmes dans la Kasbah d'Alger.

Ç, ص ...

Çabâ : mode utilisé dans la musique orientale et dans le patrimoine musical algérien dans la région d'Oued Souf.

Çaff : forme d'expression exclusivement féminine exécutée debout dans le Nord-Ouest.

Çamawi : danse autrefois réservée aux femmes, aujourd'hui régie par une chorégraphie et exclusivement réservée aux hommes dans le Hodna, elle est une variante du *zgayri* des Oued Souf.

Çan^o : signifie « œuvre élaborée », c'est le nom donné au répertoire des *nûbâ* à Tlemcen et à Alger.

Çârâ : dans le Gourara nom donné à une danse ayant des allures de préparation au combat ou à la chasse.

Chant de fécondation du palmier : chant interprété lors de la pollinisation des palmiers dans les oasis du Sud Algérien.

Chants de chaulage à Timimoune : chants interprétés par la communauté et les descendants du saint lors du chaulage du sanctuaire.

Çïka : mode ou *tab^o* interprété dans le *mâlûf* constantinois.

Çrawi : chant non mesuré accompagné de deux *gaçba* (flûtes obliques en roseau spécifiques à la région des Aurès).

D د ...

Dabûs : danse exécutée par les hommes en groupe munis de cannes dans la tribu des Reguibet, dans l'extrême sud-ouest algérien.

Dafâ'ir ou **sanamana** : danse rituelle exécutée par un couple de jeunes fiancés dans la tribu des Reguibet à Tindouf, dans l'extrême Sud-ouest.

Daff ou **thagdhemt** : tambour sur cadre en bois carré utilisé en kabylie et sur lequel est tendue de chaque côté une membrane en peau de chèvre. Les peaux sont fixées par des clous en cuivre ou cousues l'une à l'autre.

Dakhla : pièce que l'orchestre interprète à l'entrée de la demeure où se déroulent les festivités.

Dara : variante de la danse °lawi exécutée dans la tribu des Ouled-Nhar et interprétée dans une allure modérée.

Darââ : danse individuelle exécutée par une femme de la tribu des Reguibet, dans l'extrême Sud-ouest algérien, habillée en homme et armée d'un fusil.

Darbuka : tambour à une membrane en forme de gobelet en terre cuite.

Dardj : troisième mouvement de la *nûbâ* d'Alger et de Tlemcen et deuxième mouvement de la *nûbâ* du *mâlûf* constantinois.

Daynan : genre musical rural joignant le chant à la danse. Il est lié à la vie sociale des berbérophones du Mont Chenois de la wilaya de Tipasa.

Dhayl : mode ou *tab*° du répertoire dit andalou en Algérie et dans le Maghreb.

Dhlîm ou **gazra** : à Tindouf dans la tribu des Reguibet, danse mixte exécutée en couple, mimant la parade nuptiale des autruches.

Diwan : nommé aussi *gnâwî*, c'est un répertoire musical d'origine subsaharienne et un rite de possession célébré dans de nombreuses régions d'Algérie et du Maghreb sous différentes appellations.

Djma^oa : le droit coutumier.

Djuwaq : nommé aussi *fhal*, c'est le nom donné à une petite flûte de roseau utilisée pour l'interprétation des *nûbâ* de Constantine.

Dmam : terme *shawi* signifiant « le regret » c'est un chant non mesuré variante du *çrawi* interprété dans la région des Aurès.

Durani : danse d'origine subsaharienne exécutée dans le Gourara ; voir danse *swandî*.

F ف ...

Fantasia ou *barûd* : pratique équestre dans la pure tradition maghrébine et dont les techniques de jeu et de tir varient d'une région à une autre.

Farda (-al) : autrefois nommée *°âma*, c'est un répertoire originellement mystique interprété dans la *zawiya* des *Kenadsa* dans la région de Bechar.

Fhal : voir *djuwaq*.

Fqirât (sing. *Fqira*) : nom donné aux orchestres féminins dans les villes de Tlemcen, de Constantine et d'Annaba.

Ftûl (-al) : chant à capella interprété par les femmes âgées lors de la cérémonie du henné à Oued Souf.

Fundug : (caravansérail), à Constantine, c'était le haut lieu de la pratique musicale.

G ق ...

Çaçba : de *qaçaba* (roseau), c'est une flûte oblique.

Gadha : voir *lablûf*.

Gallâl : tambour à une membrane en forme de gobelet formé d'un morceau de tronc d'arbre évidé d'environ soixante centimètres de long.

Ganga : instrument à percussion formé de deux membranes tendues sur un cadre en bois de 10 cm de large environ, qui forme un cercle imparfait dont le diamètre varie entre 40 cm et 60 cm.

Gangan : tambour de forme sphérique utilisé dans l’Ahaggar.

Gharbi : répertoire rural basé sur la poésie *malhûn* dans l’Oranie.

Ghayta : nommé aussi *zurna*, c’est un instrument à vent à anche de type hautbois et répandu du Maghreb à la Chine sous des noms différents.

Gîrâ : dans la tribu des Reguibet, dans l’extrême Sud-ouest algérien, danse individuelle exécutée par un homme mimant des postures de guerrier.

Gnibri : voir *bangri*.

Gumbri : luth à deux cordes utilisé dans le répertoire *diwan*.

H ح ...

Hadbir : instrument à percussion utilisé dans l’extrême Sud-ouest algérien.

Hadra : nom donné aux séances de danses extatiques ou d’auditions mystiques.

Hadwa : genre constantinois exclusivement instrumental, équivalent de la *zurna* d’Alger.

Hammaha : nommée également *addi ‘arnan*, c’est une danse exécutée exclusivement par les hommes dans le Mزاب ; elle célèbre les cérémonies de mariage et stimule les hommes lors de la *twiza* (entraide) pour le battage des épis (dit *addi ‘arnan*) notamment.

Hançala : confrérie de Constantine qui a participé par le passé à la sauvegarde et à l’exercice de la musique constantinoise.

Hasaniya : langue pratiquée dans l’extrême Sud-ouest algérien

Hawfi : répertoire exclusivement féminin interprété dans la ville de Tlemcen.

Hawsa : langue subsaharienne pratiquée dans le répertoire dit andalou, nommé aussi *gnâwî*.

Hawzi : genre populaire citadin répandu dans toute la partie nord de l'Algérie.

Haydus : danse pratiquée au Maroc et dans la Saoura.

Hijdâz : mode utilisé dans la musique orientale et dans le patrimoine musical algérien dans la région d'Oued Souf.

Hodna : région centre est des Hauts Plateaux.

Hsayn : mode ou *tab*^o du répertoire dit andalou en Algérie.

Hshayshiya (sing. *hshayshi*) : fumeur de kif ou chanvre indien ; à Constantine cette appellation est donnée aussi aux interprètes du répertoire *zjal*.

Hubi : danse traditionnelle exécutée par la tribu des *dwi mni*^o dans la Saoura.

Hûl : répertoire musical interprété dans l'extrême Sud-ouest algérien, à Tindouf, dans la tribu des Reguibet.

I...

Ibadite : doctrine puritaine tirant son nom d'°*Abdallah Iban IBADH*, un théologien de Bassora (Irak) du septième siècle.

J ج ...

Jadba : nom donné, dans l'algérois à la danse extatique.

K ك ...

Kamandja : nom donné au violon et au violon alto dans le répertoire dit andalou.

Khlâç : dernier mouvement de la *nûbâ* en Algérie.

Khwân : nom donné aux membres d'une confrérie.

Kora n'die : littéralement « parler de Kora », ancien ksar de Zaouia dans l'extrême Sud-ouest algérien, à Tabelbala.

Krad 'amzur (tresser la chevelure) : chant de femmes dans le Mزاب.

Kwîtrâ : instrument à cordes pincées de la famille des luths, proche parent du °ûd al-°arbi utilisé à Alger et à Tlemcen.

L ل ...

Labas la°ris : orchestre exclusivement constitué d'hommes jouant d'instruments à percussion, il a pour fonction dans la Saoura, d'accompagner le rituel de l'habillage du marié.

Lablûh : dans la tribu des Reguibet, dans l'extrême Sud-ouest algérien, danses mimant les tâches quotidiennes des femmes.

Labyat : Se sont des poèmes de louange et d'évocation de Dieu et de son Prophète Mohamed (qlsssl). Ils sont interprétés par des chorales liées à l'institution des clercs ibadites.

Laghrîba : chants de femmes dans le Mزاب.

Lâtandan : danse pratiquée dans l'extrême Sud-ouest algérien, à Tindouf, dans la tribu des Reguibet.

Lunîs : répertoire interprété dans le Gourara, il s'agit d'un qarqabu plus intime exécuté à l'intérieur des maisons ou dans la zawiya du diwan sidi Bilal ou Blâl.

M°almâ, shîkhâ: noms donnés dans l'Oranie aux musiciennes ayant sous leur direction un ensemble traditionnel.

M م ...

Maddahât (sing. *maddaha*) : de *madh*, chants de louange ; c'est le nom donné, dans le Nord-ouest algérien aux musiciennes interprètes du genre *gharbi*.

Madh : chant religieux.

Madjmû°a (plur. *mudjmû°ât*) : voir *silsila*.

Maghzal : dans la tribu des Reguibet, dans l'extrême Sud-ouest algérien, danse mimant les gestes de la femme lors de ses travaux de tissage.

Maghzal : danse pratiquée dans l'extrême Sud-ouest algérien, à Tindouf, dans la tribu des Reguibet.

Mahdjûz : genre populaire citadin constantinois.

Mahfal an-nsa : répertoire animé à Oued Souf par un orchestre occasionnel exclusivement féminin.

Mahrâz : dans l'extrême Sud-ouest algérien, à Tindouf, dans la tribu des Reguibet, danse mimant les gestes de la femme lorsqu'elle pile les céréales .

Mahrâz : voir *lablûf*.

Mahzam ou *zandali* : rythme et danse individuelle réservée aux femmes dans la région des Aurès.

Malhûn : poésie populaire interprétée au Maroc, dans les Hauts Plateaux et dans le Nord-ouest de l'Algérie, ce terme désigne également dans la région ouest des Hauts Plateaux (Naama, Mécheria ...) l'accompagnement d'une déclamation poétique par la *gaçba*, flûte oblique locale en roseau.

Mâlûf : nom donné au répertoire des *nûbâ* dans la ville de Constantine. Cette appellation désigne également le répertoire des *nûbâ* en Tunisie et en Libye.

Marbû° : dans la région de theniet el-had chant féminin interprété par un groupe de quatre femmes.

Mâyâ : nom donné à un mode ou *tab*° interprété dans le répertoire dit andalou et également à une danse interprétée dans la tribu des *Ghnânma* dans la Saoura.

Mazuad ou shakwa : cornemuse, c'est un instrument pastoral constitué de deux tubes en roseau accouplés. Ses chalumeaux percés de cinq à six trous forment les pavillons. Ces éléments sont reliés à une outre en peau tannée de chèvre et servant de soufflet, que le musicien gonfle au moyen d'un mince tuyau en soufflant par intermittence.

Mçaddar : premier mouvement de la *nûbâ* algérienne.

Mhârziyâ : voir danse *thudîs*.

Mizân : phase rythmique.

Mrabba^o : nom donné au rythme du *bashrâf*.

Msâma^o et *msam*^o*iyât* : nom donné dans l'algérois aux orchestres féminins selon qu'ils sont exclusivement féminins ou mixtes.

Muwashshah : poésie postclassique interprétée dans le répertoire des *nûbâ*.

N ن ...

Nagharât : instrument à percussion équivalent des *tbilât* d'Alger. Utilisé à Constantine, se sont de petites timbales hémisphériques en forme de cuvette dont le corps peut être en cuivre, en bois ou en poterie. La membrane est en peau de chameau. Les *nagharât* sont réunies par deux liens en cuir.

Nakh : danse effectuée en position assise dite des cheveux exécutée à Oued Souf et à Tindouf.

Naqlâb ou *inqilâb* : petite pièce constituée de poésies postclassiques (*muwashshah* ou *zadjal*) faisant partie du répertoire dit andalou.

Naqshâ : danse pratiquée dans l'extrême Sud-ouest algérien, à Tindouf, dans la tribu des Reguibet.

Nasha^o*i* : variante du *sa*^o*dawi* pratiquée dans le Hodna.

Nashrâ : rituel thérapeutique exclusivement féminin pratiqué à Constantine.

Nfash : rencontre entre voisins dans le Mzab autour d'un plat collectif afin de concilier les esprits et donner une offrande aux nécessiteux.

Ngadi : nommé aussi ^o*ayti*, c'est un chant circonstanciel non mesuré lié à la fantasia dans la région ouest des Hauts Plateaux.

Nûbâ : dans le Maghreb, pièce interprétée sur un seul mode ou *tab* et constituée de préludes vocaux et instrumentaux, de mouvements chantés et d'intermèdes instrumentaux. A Oued Souf, forme instrumentale constituée de quatre mouvements. Dans le Hodna et dans les Aurès, pièce instrumentale et vocale interprétée par un ensemble de deux à trois *gaçba* et de plusieurs *bandir*, jouée en ouverture lors des cérémonies religieuses ou festives.

Nwâwar : signifiant littéralement (fleur), ce sont à Constantine de courtes pièces qui font partie du répertoire classique et que l'on place à la fin de la *nûbâ* en guise d'embellissement.

Q ق ...

Qaçwila : repas organisé entre jeunes hommes dans le Gourara.

Qadha ou *tabag* : danse pratiquée dans l'extrême Sud-ouest algérien, à Tindouf, mimant les travaux collectifs d'entraide (*twiza*) dans la tribu des Reguibet.

Qadriya : à Alger, c'est un chant entrant dans la composition de la *nûbâ*. A Constantine ce sont de petites pièces populaires vocales et instrumentales qui servent à chanter des quatrains de poésie amoureuse ou bachique.

Qânûn : psaltérion.

Qarabila : voir *taghiyart*.

Qarqabu : cliquettes de fer en forme de double cymbale nommés '*isaqawqawan* dans l'Ahaggar, *tishaqshaqin* dans le Mزاب. C'est aussi le nom donné à une danse exclusivement réservée aux hommes dans le Gourara et nommée aussi '*ijamjan*, rythmée par des instruments à percussion locaux et les *qarqabu*. A Ouargla, les participants de la danse du même nom évoluent en cercle ou se font face munis de cliquettes.

R ر ...

Ra°yân al-khîl : nommé également *raqsat al-°awda*, littéralement : « danse de la jument », elle était autrefois pratiquée dans le Hodna autrefois par les éleveurs de chevaux lors des cérémonies de mariages.

Rabâb : instrument traditionnel à cordes frottées et utilisé dans le Maghreb pour l'interprétation des *nûbâ* d'Alger et de Tlemcen.

Rabakhi : réservé aux hommes, c'est dans la région d'Oued Souf un chant accompagné d'une *zurna* et d'un *bandir*.

Radâsî : de '*iradas* (piétiner frapper du pied), c'est à Oued Souf un chant entretenu par la frappe des pieds sur le sol des participants en position assise accompagné d'une percussion.

Rahaba : danse chorégraphique réservée aux hommes et exécutée dans les Aurès.

Rahbi : à Oued Souf genre vocal privilégiant les textes poétiques.

Rakruki : chant non mesuré, exécuté par les hommes et les femmes et interprété en arabe dialectal proche du parler tunisien. Il est accompagné par une *gaçba* ou deux et c'est une variante du *çrawi*.

Raqsat al-fursân : signifie (danse des cavaliers). Exécutée exclusivement par les hommes, elle mime à pied, fusils à la main, la posture du cavalier lors de la fantasia dans la tribu des Ouled Nayal.

Rasma ou rasm : poésie populaire déclamée dans le Sud-ouest algérien et plus précisément dans la région de Béchar, elle se compose de deux parties distinctes : *rasma* et *dahkil*.

Rast : mode utilisé dans la musique orientale et dans le patrimoine musical algérien dans la région d'Oued Souf.

Râysâ : nom donné à Annaba à la musicienne responsable d'un ensemble traditionnel jouant exclusivement d'instruments à percussion.

Reguibet : tribu, autrefois nomade, établie dans l'extrême Sud-ouest algérien, dans la région de Tindouf.

Rîsha : « plume » et c'est le nom donné au plectre par les musiciens du répertoire dit andalou.

Rukbiya : danse interprétée en binôme par les femmes dans le Touat.

Rzam : danse pratiquée dans l'extrême Sud-ouest algérien, à Tindouf, dans la tribu des Reguibet.

S س ...

Sa°dawi : nommée aussi *tawsi*, *nâyli*, °*amari*, c'est le nom donné à une danse mixte dans les tribus des Ouled Nayal, dans la partie centrale des Hauts Plateaux.

Sabâgh : pièce populaire du répertoire constantinois.

Sebeiba : cérémonie rituelle réunissant percussionnistes, chanteuses et danseurs célébrée pour la fête religieuse °*ashura* dans le Tassili N°Ajjer.

Sh°amba : tribu arabe établie dans plusieurs localités du Sud algérien.

Sha°bi : répertoire populaire pratiqué dans la ville et la région d'Alger.

Shâduliya (-al) : pièce mystique du répertoire confrérique constantinois.

Shalali : répertoire musical interprété dans le Touat.

Shar°â : danse exécutée en couple sur un tempo lent dans la tribu des Reguibet, dans l'extrême Sud-ouest algérien.

Shawiya : habitants des Aurès.

Shâyab 'u shbâb : rythme composé interprété dans le répertoire populaire constantinois.

Shîkhâ: voir *m°almâ*.

Sîka : mode ou *tab°* interprété dans la *çan°a* d'Alger et de Tlemcen.

Silsila : ou *madjmû°a*, pièce constituée d'un ensemble de poèmes chantés dans le *mâlûf* constantinois.

Smawi : chant féminin interprété dans la région de Tissimsilt.

Swandî : ou *durani*, danse d'origine subsaharienne interprétée dans le Gourara.

T ط ت ...

Tabag : voir *lablûf*.

Tabaqayt : *'aqallal* de petite taille utilisé dans le Touat et dans le Gourara.

Tabla 'u zurna : genre instrumental interprété dans la ville d'Annaba.

Tagarabt : variante de l'*'ahellil* du Gourara, interprété en position assise.

Taghanja : danse pratiquée dans l'extrême Sud-ouest algérien, à Tindouf, dans la tribu des Reguibet.

Taghiyart : nom donné au hautbois (*ghayta*) dans le Mزاب, c'est aussi une danse accompagnée de la *taghiyart* et du *tbal* (tambour). Les exécutants ont pour accessoires des tromblons (*qarabila*). La représentation se termine par une salve synchronisée.

Tagurbat : bâtonnet recourbé utilisé dans l'Ahaggar pour frapper la peau du *ganga*.

Tahemmat : danse interprétée par les hommes célibataires dans le Tassili N'Ajjer.

Tahigalt : interprétée dans l'Ahaggar, c'est une variante de la *tahemmat*.

Tahrība : dans les Aurès, parade exécutée par les hommes armés de fusils et accompagnés par une flûte de roseau de petite taille (*djuwaq*).

Tahwal : danse de possession dans le Nord-est algérien.

Takuba : « épée » en *tamahek* c'est le nom donné à une danse guerrière touareg dans l'Ahaggar.

Takuka : danse interprétée par les jeunes filles d'Ouargla, au printemps, lors des mariages collectifs dont la célébration dure huit jours.

Tamja : flûte oblique en roseau recouverte d'une peau et utilisée pour l'interprétation de l'*'ahellil*.

Tawsi : littéralement « danser à la manière d'un paon ». Variante de la danse *sa°dawi*, elle est interprétée à Sidi Aïssa par les Ouled Nayal.

Tazammart : nommé aussi *taghanibt*, c'est dans l'Ahaggar, une flûte à embouchure simple, dont la longueur est de l'ordre de 60 cm.

Tazangharaht : danse traditionnelle sans tambour exécutée exclusivement par les hommes touaregs.

Tazua : instrument à percussion frappé à main nues, elle n'est utilisé que par les populations maures du Maghreb (Sahara occidental, Mauritanie, Sud marocain et, en Algérie, à Tindouf, par la tribu des Reguibet, dans l'extrême Sud-ouest).

Tbal : ou *tabla* (tambour). Il se compose de deux grosses caisses cylindriques en bois dont le diamètre varie selon les régions et muni de deux peaux tendues par un laçage. Cette appellation est donnée aussi à un genre musical interprété dans le Gourara.

Tbilât : voir *nagharât*.

Thibugharin : ensemble de chants féminins accompagnant les cérémonies de mariages et de circoncisions en Kabylie.

Thudîs : nommée aussi *mhârziyâ* c'est une danse exécutée par les femmes dans le Touat.

Ti kedda : grande danse mixte exécutée traditionnellement la nuit, du coucher au lever du soleil, lors des grandes fêtes familiales dans l'extrême Sud-ouest algérien, à Tabelbala.

Tidinit : instrument à percussion utilisé dans l'extrême Sud Ouest algérien.

Tikurayin : nom donné au *diwan* ou *gnâwî* dans le Mزاب.

Tindé : nom donné au plus populaire des répertoires de la culture musicale touareg et à l'instrument à percussion (tambour sur mortier) du même nom.

Tishaqshaqin : voir *Qarqabu*.

Tizamarin : instrument à vent confectionné à partir de deux roseaux accouplés et attachés, il émet un son analogue à celui du *mazuad* (cornemuse). Il est utilisé dans le Touat et à Ouargla.

Trig al-khil : danse réservée aux femmes où les pas de la danseuse miment ceux du cheval.

Trig nadjmat aç-bah : danse dont l'appellation signifie : « pas de danse de l'étoile du matin », et exécutée dans les Aurès.

Trig tumabile : danse dont l'appellation signifie : « pas de danse de l'automobile », et exécutée dans les Aurès.

Tritima : danse individuelle offensive exécutée exclusivement par les femmes de la tribu des Reguibet, dans l'extrême Sud-ouest algérien.

Tûshiya : ouverture instrumentale interprétée dans les *nûbâ* d'Alger et de Tlemcen.

Twiza : signifiant « entraide », c'est le nom donné à une danse dans le Touat.

W و ...

Wa°da : offrande organisée dans un sanctuaire ou dans une demeure pour la commémoration d'un saint ou d'une sainte.

Z ز ...

Zadjal : poésie postclassique interprétée dans la *nûbâ*.

Zadjâlâ : nommés aussi bukhalfiya, hshayshiya, ce sont les interprètes du répertoire musical zdjal.

Zafanât : nom donné aux orchestres féminins dans la ville des Kenadsa, dans la Saoura.

Zamâr à cornes : utilisé à Msirda dans le Nord-ouest algérien, c'est un aérophone composé de deux tubes en roseau, armés chacun d'une anche simple et de deux cornes de bœuf.

Zandali : nom donné au rythme et à la danse pratiquée à partir de ce dernier dans le Nord-est.

Zdjal mshaghal : pièce de *zdjal* accompagnée d'instruments mélodiques.

Zdjal : genre semi-populaire constantinois.

Zfâfniyâ : nom donné aux ensembles formés exclusivement de percussions dans le Sud-ouest.

Zgâyri : danse réservée aux hommes dans la région d'Oued Souf.

Zidân : mode ou *tab°* interprété dans le répertoire dit andalou en Algérie.

Ziyârâ : visites aux sanctuaires des saints et saintes.

Zunûdj : utilisés dans les répertoires populaires citadins, ce sont trois cymbalettes de petite taille en cuivre que l'instrumentiste attache à ses doigts : index et majeur de la main gauche et majeur de la main droite.

Zurna : voir *ghayta*. *Zurna* est aussi le nom donné à une forme instrumentale dans la ville d'Alger.

Bibliographie :

Saoura, Tabelbala, Tindouf

AYDOUN, Ahmed, *Musiques du Maroc*,
Casablanca : Eddif, 1992.

CLAISSE, Pierre-Alain, *Les Gnawa marocains de tradition loyaliste*,
Paris : L'Harmattan, 2002.

DELAFOSSÉ, Maurice, Les débuts des troupes noires au Maroc,
in *Hespéris*, Revue de l'Institut des Hautes Études Marocaines,
Tome 3, 1923.

DELAFOSSÉ, Maurice, Les relations du Maroc avec le Soudan à
travers les âges, in *Hespéris*, Revue de l'institut des Hautes Études
Marocaines, Tome 4, 1924.

DERMENGHEM, Emile, *Le culte des saints maghrébins*,
Paris : Gallimard, 1954.

DOUTTE, Edmond, Essai sur l'histoire des confréries marocaines,
in *Hespéris*, Revue de l'Institut des Hautes Études Marocaines,
Tome 1, 1921.

DOUTTE, Edmond, *La société musulmane du Maghrib :
Magie et religion dans l'Afrique du Nord*, Alger : A. Jourdain, 1909.

FUNKE, Cécile, Cinquante ans plus tard, 'retour' à Tabelbala,
in : *colloque international CNRPAH Anthropologie et musique*,
Alger : CNRPAH, 2008, p. (163-174).

GUIGNARD, Michel, La musique, miroir de la société,
les griots et leur musique chez les maures du Sahara Occidental »,
in : *colloque international CNRPAH Anthropologie et musique*,
Alger : CNRPAH, 2008, p. (157-162).

HELL, Bertrand, *Possession et chamanisme :
Les maîtres du désordre*, Paris : Flammarion, 1999.

JEMMA, D., Les confréries noires et le rituel de la Derdeba à Marrakech, in *Libyca*, XIX, 1971, p. (243-250).

LAPASSADE, Georges, *La transe*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

LAPASSADE, Georges, *Les rites de possession*, Paris : Anthropos, 1997.

MAJDOULI, Zineb, *Trajectoires des musiciens gnawa, approche ethnographique des cérémonies domestiques et des festivals de musiques du monde*, Paris : L'Harmattan, 2007.

MICHAUX-BELLAIRE, Edouard, L'esclavage au Maroc , in : *Revue du Monde Musulman*, Volume IX, Paris : E. Leroux, 1910.

MIEGE, Jean Louis, *Le Maroc et l'Europe*, Paris : Presses Universitaires de France, 1961.

PAQUES, Viviana, *L'arbre cosmique dans la pensée populaire et dans la vie quotidienne du Nord-Ouest africain*, Paris : L'Harmattan, 1995.

PAQUES, Viviana, *La religion des esclaves, recherche sur la confrérie marocaine des Gnawa*, Bergamo : Moretti et Vitali Editori, 1991.

RENAULT, François, Daget, Serge, *Les traites négrières en Afrique*, Paris : Karthala, 1985.

Documents audio et vidéos

MARRAKECH, UnderMoon, The Black Album, Collectif kamars-tudios Marrakech, traductions complètes de la Couleur Noire, dite Le Milieu du Monde et La Forêt, kamarmusic usa, 2007.

MARICHE, Said, *Azrar*, producteur exécutif : Rive Blanche, pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2012, 52 mn.

TEHRICHI, Mohamed, *Les danses de la Saoura*, producteur exécutif : ISP com, pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie »,

Bibliographie :

Touat et Gourara

AUGIER, Pierre, Le Gourara : éléments d'étude anthropologique, (en collaboration avec M. Mammeri, P.-L. Cambuzat, F. Colonna, T. Henni), in : *Libyca XXI*, Alger, 1973, p.(263-271).

AUGIER Pierre, Notices « Adgha », « Ahellil », in : *Encyclopédie berbère*, Aix-en-Provence : LAPEMO, 1974.

BELLIL, Rachid, *Ksours et Saints du Gourara, dans la tradition orale, l'hagiographie et les chroniques locales*, Alger : Mémoire du CNRPAH, n° 3, 2003.

BELLIL, Rachid, *Textes Zénètes du Gourara*, Alger : CNRPAH, 2006, 364p.

MAMMERI, Mouloud, Le Gourara Elément d'étude anthropologique, in, *Libyca*, T. XXI, Alger, 1973.

MAMMERI, Mouloud, *l'Ahellil du Gourara*, Paris : M.H.H., 1994.

MAMMERI, Mouloud, Culture du peuple ou culture pour le peuple, in, *AWAL* n°1, Paris : M.H.H., 1985.

Documents audio et vidéo

AUGIER, Pierre, *Algeria, Sahara*, Disque 33t/30cm EMI/ODEON C 06418079, notice documentaire en français, anglais, arabe et italien, texte et traduction des chants, illustrations, Paris, Unesco, 1975.

Collection audio sur le Gourara du CNRPAH.

JABRI, Safwan, L'ahellil du Gourara, produit par BL film, 52 mn.

JABRI, Safwan, Paroles sacrées, produit par BL film, 52 mn.

JABRI, Safwan, L'eau source de vie, source de mort..., produit par BL film, 52 mn.

MARICHE, Said, *Azrar*, producteur exécutif : Rive Blanche, pour l'année « Tlemcen capital de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2012, 52 mn.

SAIDANI, Maya, *Murmures de la Foggara*, producteur exécutif : ID Prod, pour l'année « Tlemcen capital de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2012, 52 mn.

Bibliographie :

L'Ahaggar et le Tassili N'Ajjer

AUGIER, Pierre, Quelques observations sur les échelles musicales des Touaregs de l'Ahaggar, in : *Libyca XVI*, Alger, 1968, p. (163-170).

AUGIER, Pierre, Ethnomusicologie au Sahara: les documents sonores recueillis récemment en Ahaggar et au Gourara, in : *Libyca XX*, Alger, 1972, p. (239-292).

AUGIER Pierre, Notices « Amzad », in : *Encyclopédie berbère*, Aix-en-Provence : LAPEMO, 1974.

BADI, Dida, La généalogie d'un genre musical : l'imzad, in, *colloque international CNRPAH Anthropologie et musique*, Alger : CNRPAH, 2008, p. (145-156).

BADI Dida, *Les Touaregs de l'Adagh des Ifughas à travers leurs traditions orales*. Alger : Mémoires du CNRPAH, nouvelle série, 2010.

BADI, Dida, Ta-n-Ihinan/Tin-Hinan: Un modèle structural de la société touarègue, in, *Dossiers et recherches sur l'Afrique 2*, Meudon : CNRS, 1994, p. (55-63).

BADI, Dida, *Les Touaregs du Tassili n Ajjer : Mémoire collective et organisation sociale*, Alger : Mémoires du CNRPAH, nouvelle série. 2012.

BADI, Dida, Imzad : *une musique millénaire touarègue*, Alger : ENAG, 2004.

GENTHON, A., *Musique touarègue – du symbolisme politique à une singularisation esthétique*, Paris : L'Harmattan, 2011.
Documents audio et vidéo

MECHERI Nadia, *La musique de l'Ahaggar*, thèse de doctorat 3ème cycle, Paris X, 1986, 302p.

Documents audio et vidéo

AUGIER, Pierre, *Algeria, Sahara*, Disque 33t/30cm EMI/ODEON C 06418079, notice documentaire en français, anglais, arabe et italien, texte et traduction des chants, illustrations, Paris : Unesco, 1975.

BADI, Dida, *l'appel de l'imzad*, producteur exécutif *Adjwad Film*, pour le compte du ministère de la Culture pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2011, 70 mn.

BADI, Dida, *L'imzad, une musique féminine touarègue*, Alger : Production CNRPAH-UNESCO, 2012.

BADI, Dida, coffret audio : Patrimoine musical du Tassili-Ahaggar, produit par le ministère de la Culture, pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique » département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2012.

MARICHE Said, *Azrar*, producteur exécutif : Rive Blanche, pour l'année « Tlemcen capital de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2012, 52 mn.

Bibliographie :

Haut Sud Est

ABONNEAU, Jean, *Préhistoire du Mزاب, wilaya de Laghouat, Algérie*, thèse de 3ème cycle art et archéologie, Paris I –Sorbonne, 1983.

ABBO, Georges, CHERRIER Alain, *Centre d'études et de recherches pour la vallée du M'Zab*, Algérie, thèse, Paris, Promoca, 1979.

AMAT, Charles, Les Beni –MZAB, anthropologie de l'Algérie, in : *Revue d'Anthropologie*, troisième année, T.8,1884.

BARTOK, Bèla, et BARBES, Léo-Louis, La musique populaire des Arabes de Biskra et des environs, In : *Annales de l'Institut d'Étude Orientales d'Alger*, XVIII-XIX, Alger 1960 à 1961, p.(301-336).

BARTOK, Bèla et BARBES, Léo-Louis, Essai sur la musique populaire de la région de Biskra et ses environs, d'après un voyage effectué en Algérie en 1913. Il a été publié en 1917, in : *Szimfonia*, n° 12-13, p. (308-323).

BASSET, René, *Etude sur les dialectes berbères*, publication locale des lettres d'Alger, tome XIV, Ernest Leroux, 1894.

BASSET, René, *Loqman berbère* (14 textes en mozabite), Paris : Leroux,1890.

BASSET, Henri, *Essai sur la littérature des berbères*, Alger : Carbonel, 1920.

Brahim, CHERIFI, Etudes d'anthropologie historique et culturelle sur le Mزاب, thèse de doctorat d'anthropologie, Université de Paris VIII-Saint-Denis, 2003.

BOUSQUET, Charles, L'habitat mozabite au Mزاب, in : *Annuaire de l'Afrique du Nord*, T.XXV, 1986.

CHEVRILLON, André, *Les puritains du désert*, paris : PLON,1927.

DADDI, ADDOUN Aïcha, *Sociologie et histoire des algériens ibadites*, Ghardaïa : Imprimerie El Arabia, 1977.

DALLET, Jean Marie, *Récits du Mzab*, Fort National, Fichier de Documentation Berbère n°61, 1965.

DELHEUR, Jean, L'hydraulique traditionnelle à Ouargla et au Mzab, in : *Fichier Périodique*, n°126, 2ème trim. Alger, 1975 ;

- *Faits et dits du Mzab*, Paris : SELAF/Peeters, 1985.

DOUMAN, Saïd, MZAB, in : *Encyclopédie berbère*, Tome XXXII, Centre de Recherche Berbère, IREMAMM, Aix-en-Provence, 2010, p. (517 -5195).

FEKHAR, Abdelouahab Hamou, *Imettawen n lferh (larmes de joie)*, Recueil de poèmes, Ghardaïa : Imprimerie El Arabia ,1984 ;

Imettawen izeggaghen (larmes rouges), Recueil de poèmes, Ghardaïa, 1990.

GOICHON, Amélie, *La vie féminine au Mzab, étude de sociologie musulmane*, Paris : Paul Geuthner 1927.

CUPERLY, Pierre, *Introduction à l'étude de l'Ibadhisme et de sa théologie*, Alger : OPU, 1991.

Bekri, CHEIKH, *Le kharidjisme berbère*, in: *Annales de l'institut d'études orientales*, tome XV, 1957, éditions la typo-litho.

CARRET, Jacques, Le particularisme ibadite au MZAB, in : *l'Afrique et l'Asie*, N° 49, C.H.E.A.M, 1960.

LOUNES, Abderrahmane, *Anthologie de la littérature algérienne d'expression amazighe*, Alger : ANEP, 2004.

MASQUERAY, Émile, *Formation des cités chez les populations sédentaires en Algérie, Kabylie de Djurdjura, Chaouia de l'Aures, Beni Mezab*, Paris : Leroux, 1886.

MERCIER, Marcel, *La civilisation urbaine au Mzab : Ghardaïa la mystérieuse*, P.G.Soubiron, Paris, 1932.

MERCIER, Marcel, Notes sur une architecture Berbère Saharomne,
in : Hesperis, Vol. VIII, 1928, p. (413-429).

MOTTELINSKY, De Calassanti, « Guerrara depuis sa fondation »,
in : *Revue Africaine*, n°28, 1884, Adolphe Alger : JOURDAN.

NOUH, Abdallah, “ *le vocabulaire berbère commun au kabyle et
au mozabite, étude de lexicologie berbère comparée*”, Tizi Ouzou :
Mémoire de Magister, Université Mouloud Mammeri, 2008.

M. GOUVION, *Le kharidjisme, monographie du Mzab*,
Casablanca, 1926.

MERGOUB Balhadj, *Le développement politique en Algérie, étude
des populations de la région du Mzab*, Paris, Armond Colin, 1971.

TIRICHIN, Saleh, *Ul-inu(mon cœur)*, poèmes en « tumzabt » avec
traduction en français, Alger : ANEP, 2003.

يوسف الحاج سعيد، تاريخ بني مراب، دراسة اجتماعية اقتصادية
وسياسية، المطبعة العربية، غرداية، 2006.

بلحاج معروف، العمارة الإسلامية، مساجد مزاب ومصلياته الجنائزية،
دار قرطبة، 2007.

بكير اعوشت، وادي ميزاب في ظل الحضارة الاسلامية، دينيا، تاريخيا
اجتماعيا، المطبعة العربية، غرداية، 1991.

Documents audio et vidéo

NOUH, Abdallah, Izalwan, documentaire réalisé pour l’année
« Tlemcen capitale de la culture islamique »,
département « patrimoine immatériel et chorégraphie »,
Alger, 2012, 52 mn.

Bibliographie :

Hauts plateaux

BAHLOUL, Brahim, *Les instruments de musique traditionnels en Algérie*, Alger : ministère de la Culture, 2004.

BENMOUSSA, Abdelhamid, *L'aspect musical du chant bédouin « aiyâi » de l'Atlas Saharien Algérien*, thèse de doctorat 3ème cycle, Berlin, 1989, tome 1, 276 p. et tome 2, 426 p.

BEN NAOUM, Ahmed, Parole et rythmes nomades, in : *colloque international CNRPAH Anthropologie et musique*, Alger : CNRPAH, 2008, p. (103-116).

HAMID-CHERIF, Abdelhafid, Le « Aiyâi » un chant de l'ouverture : plaidoyer pour le bédouin », in : *Horizon Maghrébin, le droit à la mémoire*, 47/2002 *Presses Universitaires du Mirail*, Toulouse, 2003, p. (81-86).

Cheikh El Hadj Khelifi Ahmed, coffret de 5 CD audio et un livret, réalisé pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », Alger, 2011.

HONEGGER, Marc, *Dictionnaire de la musique, science de la musique*, 2 vol., Bordas, Paris, 1979.

MAZOUZI, Bezza, *La musique algérienne et la question Rai*, Paris : *La revue musicale*, 1990, 198 p.

SAADI-MOKRANE, Djamila, Langage sahariens, musique, corps et poésie dans Hiziya, in : *Horizon Maghrébin, le droit à la mémoire*, 47/2002 *Presses Universitaires du Mirail*, Toulouse, 2003, p.(63-72).

SENOUSSI, Sabiha, *çaff*, in : *Patrimoine musical de l'Oranie*, ministère de la Culture « Tlemcen capitale de la culture Islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2011, p. (53-60).

TAIBI, Mohamed, Le alawi des Ouled Nehar : les versions d'un folklore pluriel. Une musique, des danses et des identités, in : *colloque international CNRPAH Anthropologie et musique*, Alger : CNRPAH, 2008, p. (85-102).

- ابراهيم بهلول - فن الرقص الشعبي في الجزائر- ج1- ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر.
- ابراهيم بهلول - الآلات الموسيقية في الجزائر- الديوان الوطني للثقافة و الإعلام - مارس 2004.
- أونيسي محمد - عيسى الجرמוوني رائد الأغنية الأوراسية- المؤسسة الوطنية للإتصال النشر و التوزيع- الجزائر2000.
- أونيسي محمد- جذور الموسيقى الأوراسية - المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية- الجزائر.
- جمعية البهاء الفنية- أصوات و أنغام من واحة بو سعادة- عالم المعرفة للنشر و التوزيع- ط-1 الجزائر- 2011.
- محمد بلقاسم الشايب- الجلفة تاريخ و معاصرة - دار أسامة للطباعة و النشر و التوزيع.
- وزارة الثقافة- تراث موسيقى منطقة وهران- دائرة التراث غير المادي و الكورغرافي- تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية-2011

Documents audio et vidéo

Cheikh El Hadj Khelifi Ahmed, coffret de 5 CD audio et un livret, réalisé pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2011.

SAIDANI, Maya, *Les hauts plateaux, terre de culture et culture de la danse*, producteur exécutif ISP com pour l'année «Tlemcen capitale de la culture islamique, département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2011, 70mn.

Bibliographie :

La Kabylie

BOULIFA, Si Amar, *Le Djurdjura à travers l'histoire*, Alger : Bringau, 1925.

BAWLA, Maurice, *Poésie des peuples primitifs*, Paris : Payot, 1966.

KHELIL, Mohand, *La Kabylie ou l'ancêtre sacrifié*, Paris : L'Harmattan, 1984.

MAHFOUFI, Mhanna, *Chants de femmes en Kabylie*, Alger : CNRPAH, 2006.

MAHFOUFI, Mhanna, *Chants kabyles de la guerre d'indépendance*, Paris : Séguier, 2002.

MAMMERRI, Mouloud, *Les Isefra de Si Mohand ou Mhand*, Tizizou : Mahdi, 2009.

Documents audio et vidéo

El Hadja Cherifa, coffret 5 CD audio et un livret, réalisé pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2011.

IFTINI, Ramdan et Sami ALLAM, *Hnifa*, produit par IZEM édition, Alger, 2008, 60mn.

SAYAD, Ali, *Si la Kabylie m'était révélée*, producteur exécutif : Visual Impact, pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2011, 52 mn.

MARICHE, Said, *Azrar*, producteur exécutif : Rive Blanche, pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2012, 52 mn.

Bibliographie :

Le Bourelet côtier et l'Atlas tellien

1- En langue arabe

ABU °ABD ALLAH, MUHAMED, *Dîwân Ibn Msâye*b (Le répertoire de Ibn M'sâye**b**), Alger : Entreprise nationale du livre, 1998, 261p.

GUETTAT, Mahmoud, « *Dawr Tunis fî irsâ' al-turâth al-mûsîqî al-maghribî al-andalusî* », *al-Hayat al-thaqâfiyya*, no51, 1989, p.56-82.

,« *al-Turath al-mûsîqî al-djâ'iri* », *al-Hayat al-thaqâfiyya*, n° 32, Tunis, 1984, p. 141-167, in *Yanâbic*, n° 4,5,6,7 et 8, Alger, 1993-94.

Ghulâm Allâh cAbd al-Qâdir, min tûrâth al-musîqâ al-djazâ'iriyâ (Le patrimoine musical algérien), Alger : Dîwân al-matbû'ât al-djâmicîyâ al- djazâ'iriyâ, 127p.

SAFTA, Ahmad, *Dirâsât Fî-mûsîqâ al-djazâ'iriyya*, (Etude de la musique algérienne), Alger : E.N.A., 1988, 440 p.

J. YELES et A. HAFNAWI, *Al-Turâth al-ghinâ'i al-djazâ'iri : al-muwashshât wal-azdjâl* (Le patrimoine du chant algérien), 3 vol., Alger : SNED, 1976-1982 (426 + 313 + 292 p.)

2- En d'autres langues

BARBES, Léo-Louis, La musique musulmane en Algérie, in : *Documents Algériens synthèse de l'activité algérienne*, janvier à décembre 1947, p. 185-188.

BENAZZOUZ, Zineb, Fqirat et Benoutat de Constantine, in : *Le chant arabo-andalou*, CEFRESS, Paris : L'Harmattan, 1991, p.165-168.

BOISSEVAIN, Katia, Pureté rituelle et différenciation sociale dans le culte de Saïda Mannoubiya, in, *Correspondances, bulletin d'information scientifique*, n° 69, janvier/février 2009, IRMC (Institut de Recherche sur le Maghreb contemporain), p. 3-9.

BOSCO, Jean, Spéléologie constantinoise, Rocher de Constantine III, Ghar-zdhoul, L'indépendant, 1909.

BOUALI, Ahmad, *Petite introduction à la musique classique algérienne*, Alger : Impr. El-Moudjahid, 1968.

BOUZAR-KASBADJI, Nadia, “ L’Algérie musicale entre Orient et Occident (1920-1939) ”, in : *Musique arabe au congrès du Caire de 1932*, CEDEJ, 1992, p. 70-87.

, *L’émergence artistique algérienne au XX siècle*, Alger : OPU, 1988, 216 p.

CHEURFI, Achour, *Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens*, Alger : Anep, 1997, 373 p.

CHOTIN, Alexis, *Tableau de la musique marocaine*, Paris : Paul Guethner, 1939, 226p.

, *Colloque national sur la musique algérienne*, El-Riath, 25-27 décembre 1964.

COUR, Auguste, «Constantine en 1802, d’après la chanson populaire du cheikh Belgasem ar-Rahmouni el Haddâd», in : *Revue Africaine*, tome 60 (1919), p. 224-240.

DARDOUR, H’sen, *Le Malouf, ses composantes et compagnons de routes*, Commission de la culture, du tourisme et des sports de Annaba, Impression : Dar El-houda – Ain M’Lila, février 2001, 465 p.

DJEKRIF, Mouni, *Nechra approche ethnographique de la sexualité de la femme à Constantine*, in : *CODESRIA, 10 assemblée générale : L’Afrique dans le nouveau millénaire*, Kampara, 8-12 décembre 2002.

EL-BOUDALI, Safir, «La musique arabe en Algérie», in : *Documents algériens, Série culturelle, n° 36, 20 juin 1949*.

EL HASSAR, Salim, « F’qirat et medahat », in, *Patrimoine musical de l’Oranie*, Tlemcen capitale de la culture Islamique, ministère de la culture, département culture immatérielle et chorégraphie, Alger, 2011, p. 53-60.

ELSNER, Jürgen, “ Présentation de la musique algérienne au congrès du Caire ”, in : *Musique arabe au congrès du Caire de 1932*, Caire : CEDEJ, 1992, p. (191-209).

GUETTAT, Mahmoud, *Musique classique du Maghreb*, Paris .
La bibliothèque arabe Sindbad, 1980, 397p.

, *La tradition musicale arabe*, ministère français de l'Éducation nationale, Direction des écoles ENDE, Nancy, 1986, 131p.

, *La musique andalouse et ses prolongements contemporains au Maghreb*, thèse de Doctorat, Paris IV Sorbonne, 1977, 2 vol. (399 + 160) p.

HACHELAF Ahmed et Mohamed Elhabib, Anthologie de la musique arabe (1906-1960), édit. ANEP, Alger, 2001, 346p.

Les grands maîtres Algériens du Cha°bi et du Hawzi, Œuvre collective dirigée par Rachid Aous, Paris : al-Ouns, , 1996, 530 p.

LOOPUYT, Marc, "De bouche à oreille, l'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès", in : *Cahier de musique traditionnelle*, n°1, 1988, p. (39-45).

MAIZA, A. « SIDI GUESSOUMA, Patron des hechaichie de Constantine », *Recueil des notices de mémoires de la société archéologique de la province de Constantine*, 1927, p. (83-116).

MAZOUZI, Bezza, *La musique algérienne et la question Raï*, *La revue musicale*, Paris : Richard-Masse, 1990, 200 p.

MERDACI, Abdelmadjid, « *De Constantine à Constantine, un passage à la ville* », in : *le chant arabo-andolou*, sous la direction de Nadir MAROUF, Paris : L'harmattan, 1991; p. (159-164).

, *Dictionnaire des musiques et musiciens de Constantine*, Constantine : SIMOUN, , novembre 2002, 140 p.

MECHRI-SAADA, Nadia, «*Les documents algériens du congrès du Caire*», in : *Musique arabe au congrès du Caire de 1932*, CECEJ, 1992, p. (51-68).

Musique classique algérienne vol. 1, Mohamed KHAZNADJI, *nouba dans le mode mâyâ*, SACEM CD 2691, 1989. (Livret de C.D.)

Office National des Droits d'Auteurs et droits voisins,
BEN TOBAL Gardien du temple, Alger, 2001, 200 p.

Office National des Droits d'Auteurs et droits voisins,
FERGANI chanteur de la médina, Alger, 2001, 200 p.

PARDO, Martia, *La musique arabe dans les écrits français, un exemple : L'Algérie entre 1830 et 1930*, mémoire de maîtrise, Sorbonne Paris IV, octobre 1994.

POCHE, Christiant, *La musique Arabo-Andalouse*, cité de musique, Actes Sud, 1995.

ROUANET, Jules, *La musique arabe au Maghreb*, in : *Encyclopédie de Lavignac*, p. (2813-2942).

SAIDANI, Maya, *La musique du constantinois, contexte, nature, transmission et définition*, thèse de doctorat soutenue à Paris IV Sorbonne, 11 mai 2001, 636p.

, 'L'univers musical constantinois' in : *Mésogaios*, Paris : HERODOTOS, juin 2002, p. (125-141).

Article paru à Amman (Jordanie) pour « ملامح الموسيقى القسنطينية » ,
المطبوعات العلمية , (le seizième congrès de la musique arabe (2001
للمجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية، عمان الاردن

Article paru à Alger suite au seizième congrès de la musique arabe (2001) et édit. Ministère de la communication et de la culture, Alger, pp. 297-305 ;

, « Les *zjûl* ou le membre oublié du répertoire musical constantinois », in : *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire*, n° 47/ 2002, Presse Universitaire du Mirail, septembre 2002, p. (39-49).

, « Le *hawzi* constantinois : de l'authenticité à l'empreinte locale », acte du séminaire organisé en marge du festival du hawzi à Tlemcen, Tlemcen : Imprimerie Graphicolor, 2007, p. (55-68).

, « Terminologie spécifique au répertoire constantinois : Entre ruralité et urbanité », in : actes du « colloque anthropologie et musique » CNRPAH, Alger : 2008, p. (85-98), (édité en langue et arabe et traduction en français).

, « Eléments de Stratégie pour une préservation du patrimoine musical traditionnel algérien et approche pédagogique de son enseignement », in : actes de la *rencontre internationale d'Imzad*, édit..., Alger, pp. ...

, « Je chante donc je résiste ou la douce résistance des soufis de Constantine », in : actes de la 5 édition du colloque international sur le soufisme, « culture et musique », Alger : CNRPAH, 2010, p. (185-204).

SALVADOR-DANIEL, Francisco, *Musique et instruments de musique au Maghreb*, Paris : Boite à documents, 1986, 175 p.

, *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Alger : Bastide, 1863.

SELIGMAN, Paul, «La musique à Alger», in : *Gazette musicale de Paris*, 14 novembre 1852, no 46.

SENOUSSI Sabiha, « *Assaf* », in : *Patrimoine musical de l'Oranie*, Tlemcen capitale de la culture Islamique, ministère de la Culture, département «culture immatériel et chorégraphie », Alger, 2011, p. (53-60).

Sciences Arabes, L'âge d'or (ouvrage collectif), Paris, Actes Sud, Institut du monde arabe, 2005.

TAHAR, Ahmed, *La poésie populaire Algérienne (melhûn), rythme, mètres et formes*, Alger : société nationale d'édition et de diffusion, 1975, 420p.

VIGREUX, Philippe, *La derbouka : technique fondamentale et initiation aux rythmes arabes*, Aix-en Provence : Edisud 1985, 185p.

Yelles-Chaouche/Yelles, M. 1990. *Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb*, Alger : Office des publications universitaires;

2003. *Les Miroirs de Janus. Littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb-Caraïbes)*. Alger : Office des publications universitaires;

, Hybridité du « corps-texte » maghrébin : l'écriture de la transe, in : « *Processus et stratégie de l'hybridité dans le Maghreb francophone* », Paris : INALCO, 2007.

Documents audio et vidéo

BAGHDADI Nasreddine, *Aux sources du Hawzi*, pour le compte du ministère de la Culture pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2011, 52 mn.

LOOPUYT, Marc, *Musique du monde, cheikh Salim FERGANI, Algérie : un troubadour de Constantine*, (C.D. + livret de 29p.), Paris : Buda Records, vol. 1, *L'arbre des modes*, 1997.

MARICHE, Said et SERIDJ, Mohamed, *Ayerrad des Béni Snous* (Rite carnavalesque), producteur exécutif MScom, pour le compte du ministère de la Culture pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2011, 52 mn.

Patrimoine musical de l'Oranie, coffret : 5 CD audio et un livret, réalisé pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2011.

SAIDANI Maya, *La musique dite andalouse et ses instruments de prédilection*, producteur exécutif BL Film pour le compte du ministère de la Culture pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2011, 52 mn.

, Chants féminins pour un rituel thérapeutique dans le constantinois, en cours de production : CNRPAH.

YELLES CHAUCHE Mourad, *le Hawfi* (chant féminins de Tlemcen), producteur exécutif BL Film pour le compte du ministère de la Culture pour l'année « Tlemcen capitale de la culture islamique », département « patrimoine immatériel et chorégraphie », Alger, 2011, 52 mn.

Pour vos remarques et vos suggestions écrivez nous au
patrmusiquealg@gmail.com

