

Centre National de Recherches Préhistoriques, Anthropologiques et Historiques

## Résumés des Communications

Sixième édition du colloque international d'anthropologie et musique

**Savoir-faire et transmission dans les musiques  
de tradition orale et le Malouf constantinois**

**Du 23 au 25 novembre 2015**  
Constantine, Hotel Marriott



المركز الوطني  
للبحوث  
في عصور ما قبل التاريخ  
علم الإنسان  
والتاريخ

Centre  
National  
de Recherches  
Préhistoriques  
Anthropologiques  
et Historiques



03, rue F.D.Roosevelt, Alger

Tel / Fax : 021 61 2596

[www.cnrpah.org](http://www.cnrpah.org)



## Argumentaire

Nous abordons, à travers le thème choisi cette année pour la sixième édition du colloque « Anthropologie et musique » organisé par le CNRPAH, un thème régulièrement lié au patrimoine de la musique algérienne dans sa dimension maghrébine, africaine et méditerranéenne. Ces colloques organisés par le centre se donnent pour objectifs chaque année de faire un état des lieux et de répertorier les musiques, les danses traditionnelles et les instruments de musique dans une région déterminée et de débattre de solutions adéquates pour parer aux impacts de la modernité et de la mondialisation sur des répertoires fragiles car de tradition orale. Lors de nos rencontres, nous avons abordé divers thèmes dont : « Le rôle de la poésie dans la préservation du patrimoine musical » en 2009 ; « La *nûbâ* : empreinte passée et perspectives d'avenir » en 2011 ; « Patrimoine de la Saoura : histoire et développement » en 2013 ; « Patrimoine musical de la Kabylie : contextes, fonctions et systèmes » en 2014 et en 2015, nous nous intéresserons à la transmission de nos musiques à travers le thème « Savoir-faire et transmission des musiques de Constantine ». Constantine fit parler d'elle au début du IX<sup>ème</sup> siècle sous les Fatimides, elle fut le chef-lieu de province sous les Zirides et les Hammadides, de la fin du X<sup>ème</sup> siècle au milieu du XII<sup>ème</sup>. Elle perdit de son influence sous les Almohades, du milieu du XII<sup>ème</sup> siècle au milieu du XIII<sup>ème</sup>, pour reprendre un éclat particulier sous les Hafside et devenir la ville la plus importante avec Tunis et Bougie durant trois siècles, du milieu du XIII<sup>ème</sup> au milieu du XVI<sup>ème</sup>.

La cité s'étend sur un plateau rocheux à 649 mètres d'altitude. Elle est traversée par des gorges profondes où coule l'oued Rhumel. Dans l'arrière-pays s'étalent de riches terres fertiles qui font de Constantine une cité opulente. La géographie de la ville elle-même est unique. Sa situation a nécessité la construction de nombreux ponts. La ville comptait également plusieurs portes : *Bab-al-Djadid*, *Bab-al-Oued*, *Bab-al-Kantara*, et *Bab-al-Djabya*. La vieille Casbah conserve de très belles demeures des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, elle fut aussi le théâtre de multiples créations artistiques et de savoir-faire raffinés.

Le début du XX<sup>e</sup> siècle fut marqué à Constantine par une pléiade de musiciens lettrés ou moins lettrés excellant dans des genres musicaux divers. Si leurs domaines de prédilection sont les musiques de Constantine en général et le *mâlûf* en particulier, leurs ancrages sont nombreux, et nous citons : les confréries *'isâwâ*, *rahmâniyâ*, *hançala...* ; le cercle des *zadjala* ; celui des musiciens professionnels ...

A cette époque, le musicien ou la musicienne devenus référence dans leurs communautés étaient rehaussés au rang de *shîkh(a)*, *m°alam(a)*, *râyas(a)* ... Le titre dûment acquis et la reconnaissance par leurs 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.

Ce savoir-faire ancestral, dont la pratique individuelle du jeu instrumental ou du chant et collective lorsque les membres de l'orchestre se réunissent pour le jeu ou l'apprentissage d'une pièce telle que la *nûba*, impose à nos « artisans du son » des règles strictes.

Ainsi, la *nûbâ* révélée dans le sud de l'Espagne musulmane a essaimé dans plusieurs villes du Maghreb et pris plusieurs formes et appellations telles que *'âlâ* au Maroc, *çan'a* à Tlemcen et à Alger et *malûf* à Constantine, en Tunisie et en Libye. Par *'âlâ* on entendait instrument dans sa forme la plus recherchée, *çan'a* signifie « œuvre élaborée », quand *mâlûf* jouit de deux versions extraites de deux concepts : 1- '*ta'lîf*' ('composition') et 2- '*mâ 'ulifâ samâ'uhû*' ('ce que l'on s'est habitué à écouter'). L'étymologie des dénominations données à ces répertoires à travers ces cités témoignent de l'importance qui fut octroyée au genre musical « la *nûbâ* » et attestent d'un savoir-faire réservé aux musiques de tradition orale. Univers où se côtoient encore aujourd'hui dans quelques cités du Maghreb musiciens, maître luthier, dinandiers, savetiers, brodeurs, ... Les termes que se partagent ces corps de métiers, tels que *çan'a* utilisé pour désigner à la fois un produit de qualité issu d'un savoir-faire manuel et la mélodie d'une pièce, est une preuve des échanges naturels entre divers corps de métier.

Les modes de transmission de ces répertoires musicaux de tradition orale s'opéraient avec le temps, il fallait, pour apprendre une pièce, acquérir la confiance d'un maître ou d'un musicien, accéder à son recueil (*sfînâ* ou *kunâsh*) et le mettre à jour régulièrement, lui porter son instrument ... L'apprentissage instrumental requiert une grande concentration de la part du jeune apprenti : nul méthode ou conseil, il fallait surtout aiguïser son oreille à l'écoute et ses mains au jeu jusqu'à posséder la dextérité requise. Cependant, ce mode de transmission a connu des bouleversements dès le début du vingtième siècle avec l'émergence des associations. Des salles de classe ont alors remplacé la natte ou le tapis des maisons traditionnelles, et le tableau noir a quelque peu pris la place du recueil de textes. Le jeune musicien ne va plus au répertoire, c'est le répertoire qui s'offre à lui. Aux associations se sont rajoutés les concerts publics et les enregistrements qui ont aussi largement contribué à d'autres modes de diffusion de la musique traditionnelle.

Fragilisés, ces répertoires ont connu de multiples mutations dues aux nouveaux espaces dans lesquels ils évoluent désormais ; à l'apparition dans les orchestres traditionnels d'instruments occidentaux ou orientaux ; à un enseignement basé sur des méthodes occidentales ... et aujourd'hui, des alarmes sont régulièrement tirées pour protéger ce patrimoine immatériel qui ne pourra se maintenir et se développer sans la contribution d'un autre savoir-faire, cette fois matériel, qui est la lutherie mais aussi, modernité oblige, des techniques liées au son desquels dépendent la réussite de tout concert.

Ces multiples mutations nous imposent de repenser le mode de transmission de nos savoir-faire liés à la pratique, à la transmission et au développement de la production musicale. Cependant, peut-on encore parler de savoir-faire si la transmission échappe totalement aux codes et aux règles sur lesquels se base la tradition et quelle serait la place de cette dernière face à la course à la scène et à la médiatisation?

Nous nous proposons de débattre de ces questions à travers les six axes suivants :

1. Ce que les musiques traditionnelles doivent aux textes ;
2. Rôle et contexte de jeu des musiques traditionnelles dans la modernité ;
3. Transmission des musiques traditionnelles ;
4. Méthodes pour une analyse utile des musiques traditionnelles ;
5. Utilisation des technologies pour l'étude et la préservation des musiques traditionnelles et
6. Les savoir-faire annexes liés à la musique.

**Comité scientifique**

Maya SAIDANI  
Ouiza GALLEZE

SIXTH EDITION OF THE INTERNATIONAL SYMPOSIUM  
OF ANTHROPOLOGY AND MUSIC  
CONSTANTINE, CAPITAL OF ARAB CULTURE  
KNOW-HOW AND TRANSMISSION OF ORAL TRADITION MUSIC

## Argument

Through the thematic chosen this year for the sixth edition of the conference “Anthropology and Music”, organized by the CNRPAH (national center for prehistoric, anthropological and historical research), we deal with a subject systematically related to the heritage of Algerian music within its Maghrebin, African and Mediterranean dimension. Every year, the symposia organized by the Center aim at making inventories, listing music, traditional dances and musical instruments in a specific region and discussing appropriate solutions to counter the impact of modernity and globalization on repertoires weakened by oral tradition. During our meetings, we discussed various topics including: “the role of poetry in the preservation of musical heritage” in 2009; “the nûba: traces and future prospects” in 2011; “Heritage of the Saoura: history and development” in 2013; Musical heritage of Kabylia: contexts, functions and systems” in 2014 and 2015. Moreover, we will be interested in transmission of our music through the theme “Know-how and transmission of Constantine music”. Constantine got talked about in the early ninth century under the Fatimids. It was the capital of the province under the Zirids and the Hammadids, from the end of the tenth to the middle of the twelfth century. It lost its influence under the Almohads, from the middle of the twelfth to the middle of the thirteenth century. It resumed its brightness in the reign of the Hafsids and became the most important town with Tunis and Bougie for three centuries, from the middle of the thirteenth to the middle of the sixteenth century.

The city extends on a rocky plateau 649 meters above the sea level. It is crossed by deep gorges through which flows the Rhumel wadi. In the hinterland spread rich fertile lands making from Constantine an opulent city. The geography of the city itself is unique. Its situation needed the construction of many bridges. It also had several gates: *Bab-al-Djadid*, *Bab-al-Oued*, *Bab-al-Kantara*, and *Bab-al-Djabya*. The old Kasbah preserves very beautiful houses of the sixteenth and seventeenth centuries. It was also the scene of many artistic creations and refined know-how.

The early twentieth century was marked in Constantine by a myriad of more or less literate musicians excelling in various musical genres. If their favorite fields are the music of Constantine in general and the *mâlûf* in particular, their anchorages are many:

the *'isâwâ*, *rahmâniyâ* and *hançala* brotherhoods; the *zadjala* and professional musicians' circles, etc.

At that time, the musician (man or woman) who became a reference within their communities were enhanced to the level of *shîkh* (*shîkha*), *m'allam* (*m'alma*), *râyis* (*râyisa*) ...Even they duly acquired their title and painfully deserved the recognition of their peers, they had not completed their testing so far. They were both guarantors of the tradition and their dedicated keepers, the inexhaustible source and the undisputed reference. To acquire not even a scrap of this knowledge, devotion of the young apprentice was essential.

This ancestral knowledge, of which individual practice of instrumental playing and singing is collective when the orchestra come together for playing or learning a piece such as the *nûba*, requires from our "sound artisans" strict rules.

Thus, the *nûba* proved in southern Muslim Spain has spread to several cities of the Maghreb and taken many forms and names like *âlâ* in Morocco, *çan'a* in Tlemcen and Algiers and *malûf* in Constantine, Tunisia and Libya. The term *âlâ* refers to the instrument in its most elaborate shape; *çan'a* means "elaborate work" whereas *malûf* refers to two concepts: 1- '*ta'lif*' (composition) and 2- '*mâ 'ulifâ samâ'uhu*' (what we got to listen to). The etymology of the names given to these repertoires through these cities gives evidence of the importance which was granted to the *nûba* musical genre and of a know-how reserved for oral tradition music. A universe where are still coming into contact in some cities of the Maghreb musicians, master violinists, coppersmiths, cobblers, embroiderers... the terms shared by these trades, such as *çan'a* used to denote both a quality product from a manual skill and melody of a piece, proves natural exchanges between various trades. The modes of transmission of these musical repertoires of oral tradition had been brought about with time. In order to learn a piece, we had to gain the confidence of a master or a musician, access to his collection (or *sfina*, *kunnâsh*) and regularly update it, to hold his instrument... the instrumental learning requires great concentration from the young apprentice: no method nor advice, one had first to sharpen one's ear listening and one's hands playing to have the required dexterity. However, this mode of transmission has undergone changes since the early twentieth century with the emergence of associations. Classrooms take then the place of the mats and carpets of traditional houses and the blackboard has somewhat taken the place of collection of texts. The young musician goes no longer to the repertoire, but the repertoire comes to him. Over associations, we find public concerts and recordings that have greatly contributed to other modes of distribution of traditional music.

Weakened, the repertoires have experienced multiple changes due to new spaces in which they are now developing; to the emergence in traditional orchestra of western or eastern instruments; to education based on western methods... and today, alarms are regularly given to protect this intangible heritage that cannot develop without the contribution of another skill, a material one: the stringed instrument trade accompanied by modern techniques related to the sound on which depends the success of any concert.

These multiple mutations force us to rethink the mode of transmission of our know-how related to the practice, the transmission and the development of musical production. However, can we still speak of expertise when transmission totally escapes codes and rule on which is based the tradition and what would be the place of the latter against the race to the scene and media?

We intend to discuss these issues through the following axes:

1. What does traditional music owe to the texts?
2. Role and playing context of traditional music in modernity;
3. Transmission of traditional music;
4. Methods for useful analysis of traditional music;
5. Using of technologies for the study and preservation of traditional music;
6. Subsidiary know-how related to music.

Maya SAIDANI  
Ouiza GALLEZE





Manuela Cortés García

[manuarab@ugr.es](mailto:manuarab@ugr.es)

[manuarab@hotmail.com](mailto:manuarab@hotmail.com)

## Réalité des répertoires chantés de la transmission andalous-maghrébine dans le proces de la transmission oral et écrite

L'étude des manuscrits conservés sur les répertoires chantés de la tradition savante andalous-maghrébine montre l'importance de la transmission orale et écrite dans le processus de la transmission de textes compilés par les théoriciens et les compilateurs maghrébins. Deux sont les sources sur lesquelles ils prennent l'information, orales et écrites, c'est qui détermine leur importance. A al-Andalus, le modèle à suivre était le *Kitab al-Aghani* d'al-Isphahani, manuscrit sur lequel on avait fait quelques copies. Probablement, les auteurs andalous l'avaient suivi comme point de référence à l'élaboration de l'structure et le contenu des différentes répertoires.

Dans le cas des répertoires des *noubas* de la tradition musicale andalous-maghrébine (XVII-XXème siècle), l'analyse du contenu profane et soufi montre l'intention, du part des auteurs, de transmettre la musique et les répertoires qu'on chantait à leur époque et, souvent, de justifier le contenu profane en face l'orthodoxie islamique. En général, deux sont les systèmes méthodologiques appliqués. Les manuscrits plus complets présentent une introduction (*muqqadima*) qu'inclut différentes chapitres sur l'histoire de la musique arabe, sa légalité ou bien l'interdiction de la part des écoles juridiques, les rythmes et les modes d'interprétation, en suivent de la composition des *noubas*, ordonnés bien par les *noubas* conservés, les rythmes, les modes où les genres poétiques. Cependant, d'autres auteurs se limitent à compiler les textes poétiques chantés, bien profanes ou sufis.

Concernant le patrimoine matériel de la tradition musical savante, c'est évident l'importance qui représentent ces sources manuscrites conservés, en face les différences qui présentent. Mais ¿quelle est la réalité renfermé dans ces répertoires au moment d'appliquer le contenu à l'interprétation des *noubas* actuelles? Ce sera une des questions à pousser dans le développement de mon intervention.

D'autre part, on parle des manuscrits qui sont éparpillés par les différentes bibliothèques publiques et privées, arabes et européennes. Sur ce point, d'abord on va à proposer les possibles voie de récupération des manuscrits musicales algérois conservés dans

ces bibliothèques, et suivi de leur digitalisation et le catalogage, avec l'objectif de mieux connaître la réalité qui renferme cette partie du patrimoine musical dans les différentes écoles. Les résultats obtenus doivent être publiés à un ouvrage monographique, où bien à travers des différents volumes élaborés en fonction des écoles et les répertoires plus représentatifs.

### Biography :

Doctor in Semitic Philology (Arabic-Islam) for University Autonoma of Madrid (1995):

*Edition, translation and studio of "Kunnash al-Haik".* Arabic manuscript, Songbook about Andalusia-Maghreb musical traditions (s. XVIII).

Investigator of Arabic, Hispano-Arabic and Andalusia-Maghreb music in University of Grenade (UGR) with different research projects.

Lines of scientific research: Musical Arabic manuscripts; History and Legacy of Spanish-Arabic music; Theoretical and treatises; Relation between Music, Literature, Philosophy and Sufism; Musical Iconography, Organology, and Archaeo-Musicology.

Professor of Degree; Master and Doctoral- Programs in different Spanish universities.

Member of the Academic from Andalusia History; Expert Network in Artistic Heritage;

Member of the Technical Committee from Alcazaba Monument and Legacy; Member of the Scientific Committee from Master of Musical Heritage; Member of Spanish Musical Society and Arabic Spanish Society; Scientific Member of the Redaction Council of Reviews: *Musica Oral del Sur*; *Itimar* and *Musical Legacy of Andalusia*.

Scholarship for Arabic studies and musical research in different countries and libraries: Spain, France, Morocco, Egypt, Syria and Yemen. It has several awards for musical research.

#### AUTHOR OF MUSICAL BOOKS:

1995: *Pass and present of Arabic-Andalusia music*; 1996: *Edition, translation and studio of "Kunnash al-Haik"*; 2001: *Music and poetry in the Umayyad dynasty of Cordoba*; 2003: *Facsimile edition of Kunnash al-Haik* (Arabic manuscript, s. XVI-II); 2008: *The music in Islamic Zaragoza*.

AUTHOR OF SCIENTIFIC MUSICAL ARTICLES (57); INTERNATIONAL CONGRES (86); CONFERENCES (93); DISCOGRAPHIE PROJECTS (5); CULTURAL PROJECTS AND MUSICAL EXHIBITIONS ABOUT SPAIN AND THE RELATIONS WITH ARABIC AND MAGHREBIEN COUNTRIES (110).



**Abd-El-Malik Merouani**  
chakibmerouani@gmail.com

## **Origines et bases théoriques des modes ou *tubû*<sup>o</sup> dans le *mâlûf* constantinois**

### **Plan de presentation:**

1<sup>re</sup> Partie réservée aux origines des modes et à ce qui en a été dit dans les Qassaides, les Ourjouzettes, les Mouwaschahates et les Azdjels ;

2<sup>e</sup> Partie réservée à l'aspect théorique : présentation des échelles et de leurs ramifications, suivie de commentaires et d'explications sur les modes dérivés et les modes composés du Malouf constantinois ;

3<sup>e</sup> Partie réservée à l'aspect pratique : présentations de diagrammes accompagnées d'illustrations instrumentales de quelques modes du Malouf constantinois.

### **Notice biographique :**

Passionné de musique, Abd-El-Malik eut la chance de côtoyer les plus prestigieux noms du Malouf. Il fit ses débuts avec Mohamed Berachi - le fils du grand maître des *Z'djouls* Mâamar Berachi - et aux Scouts Musulmans sous la direction du cheikh Brahim Amouchi. En 1971 il entra au Conservatoire de Musique où il perfectionna ses connaissances du Malouf avec cheikh Kaddour Darsouni ; il profita de cette occasion pour étudier le solfège, le piano, et la guitare avec le Professeur Abd El Krim Zouaoui dit «Krikri» - le fils du cheikh Zouaoui Makhoulouf -. Il a occupé la fonction de Directeur artistique chargé de l'organisation générale au sein du Commissariat du Festival Culturel International du Malouf.

Actuellement il occupe la fonction de Consultant auprès du département du patrimoine Immatériel et des arts vivants - Commissariat de Constantine capitale de la culture arabe - , et de Professeur de musique – Université Constantine 3 - Faculté des Arts et de la Culture.

Président de l'Union des Artistes Libres algériens

Sollicité souvent, en tant que jury à des festivals et des concours, dans différents genres de musiques, et participe aussi souvent en tant que conférencier à des séminaires, colloques, forums, ainsi qu'à des débats, sur la musique et sur la culture en générale, dans des émissions de radio et T.V...



Youssef TOUAÏBIA  
groupe\_yafil@hotmail.com

## De la Composition des Meçaddar dans la Noub ba Malouf (Constantine)

Dans la continuité des recherches sur le « pavage » de la musique et sur le recensement des structures mélodiques et rythmiques présentes dans la Noubba algérienne nous nous proposons d'étudier le Meçaddar (première phase vocale) de la Noubba Malouf (Constantine).

Contrairement aux autres rythmes de cette Noubba (Malouf), le Mrabaa – rythme à 16 temps associé au Meçaddar - ne semble pas toujours définir un « cycle stable » et « cohérent ».

Ainsi, de nombreux Meçaddar se présenteront avec un « calage » de la percussion (entrée dans le cycle) :

Qui varie d'un vers à l'autre ;

Qui ne respecte pas la correspondance entre la mélodie sa réplique ;

Qui, pour une même pièce, diffère d'un interprète à l'autre.

Le problème de la « stabilité » du Meçaddar demeure un problème bien réel de la Noubba Malouf.

Certains Maîtres (de la nouvelle génération), dans des tentatives isolées de restauration, proposent des « solutions » pour retrouver cette « stabilité » en prenant le risque de dénaturer définitivement ces morceaux dits « à problèmes » hérités de la tradition.

Il nous a semblé que le meilleur moyen d'avancer dans l'étude des Meçaddar serait de ne considérer - dans une première étape - que les Meçaddar dits « stables » par rapport au rythme Mrabaa.

L'idée est de voir si pour cette classe de Meçaddar on peut définir des structures mélodiques et rythmiques récurrentes (Pavages) qui pourraient rendre compte de la composition.





**Notice biographique :**

Mehdi TRABELSI est pianiste diplômé du *Conservatoire Royal de Bruxelles* et Docteur en musicologie de l'*Université Paris 4-Sorbonne*, Paris. Il est actuellement chef de département de la formation musicale à l'Institut supérieur de musique de Tunis.



**Mohamed MEHANNEK**

mehannek.med@gmail.com

## **L'enseignement musical dans les associations de *çan'a* aux jeunes débutants : Motivations et aspirations des jeunes apprentis**

A travers une investigation effectuée au sein de quelques associations de musique *çan'a*, notre approche c'est basée, en premiers lieu, sur les méthodes utilisées par les maîtres afin d'assurer une meilleure transmission de leurs savoirs instrumentaux et poétiques du répertoire de la *çan'a*; mais certains questionnements, autour des adhérents, se sont posés d'eux même et qui ont susciter une réflexion pouvant mettre en évidence les motivations de ces derniers quant à l'apprentissage de ce genre musical :

Qui s'intéresse à cette musique et comment intégrer les associations ?

Quelles sont les motivations et les aspirations des élèves en s'inscrivant dans les associations ? En conclusion et comme un constat, basé sur les avis divers de certains maitres de la *çan'a*, on retracera la réalité de quelques associations entre objectifs et réalisations.

**Notice biographique :**

Attaché à la recherche au CNRPAH, titulaire d'un magistère en didactique musicale depuis janvier 2010 au tour de la musique de l'imzad, ses travaux s'intéressent principalement aux musiques traditionnelles, analyses musicales ainsi que l'effet de l'évolution et l'influence entre populations sur la production et l'interprétation musicale. Entre octobre 2002 et juin 2007 il a fait partie de la commission du patrimoine (berbère, Chaabi) au niveau de l'ONDA en qualité de musicologue chargé des transcriptions musicale des œuvres du patrimoine (Kabyle, Chaoui, Targui, Chaabi.), enseignant de musique Algérienne au niveau du Département de musique-musicologie à l'ENS-Kouba Alger depuis 2002.



**Ikbal Hamzaoui**

hamzaouii@yahoo.com

## **Le *son jarocho* entre tradition et modernité**

Notre communication portera sur la transmission du *son jarocho*, genre musical du sud de l'état de Veracruz au Mexique.

Le *son jarocho*, fut confronté aux problèmes de la modernité de la société et qui a fait que le nombre de musiciens a régressé.

En 1981, le mouvement *jaranero*, consistant à la création d'ateliers d'apprentissage du *son jarocho*, dans les maisons de culture de chaque village et ville du sud de l'état de Veracruz, a permis la continuité et la renaissance de cette musique.

La technique de la transmission restant orale, malgré le changement de l'espace dédié à l'enseignement et aux pratiques de cette musique.

Il n'a pas touché à la pratique authentique de la technique de la transmission orale, bien que de nouveaux cadres d'apprentissage ont été créés.

L'apprentissage via la transmission orale continuait à avoir lieu, malgré la naissance d'autres moyens de déchiffrages, comme la nomination des accords et la pratique du solfège en parallèle, mais sans avoir recours à la partition quand on joue les *sones*.

La cohabitation entre les musiciens ayant connaissance ou pas du solfège, et la présence de plusieurs générations de musiciens dans les *fandangos* (cérémonies pendant lesquelles on joue le *son jarocho*), ne pose aucun problème.

Par ailleurs, dans la tradition, l'accordage de l'instrument était changeant et variable selon chaque *son*.

A partir des années 80 avec le mouvement *jaranero* et la mise en scène de ce genre musical, le changement de son contexte et l'industrie du disque, l'accordage devenait fixe et standardisé.

Ce qui influe en partie sur la qualité de l'interprétation, qui est due à la fixation de l'accordage et donc à la fixation de la technique de jeu.

En revanche, depuis 2010, on remarque la naissance d'ateliers d'accordage à l'ancienne des instruments faisant partie de l'ensemble du *son jarocho*.



On s'est rendu compte que la variabilité de l'accordage a certainement altéré la qualité de l'interprétation.

On remarque aussi la disparition d'un système musical « *le menoreado* » et son basculement vers le mode mineur.

A travers ces observations, nous traiterons les points suivants :

Comment à travers la création de ce mouvement *jaranero*, et le changement de contexte de l'enseignement du *son jarocho*, on a réussi la transmission et la continuité de ce genre, et un certain équilibre entre tradition et modernité.

Cette continuité n'aurait peut être pas eu lieu, si on avait adopté la transcription et le système de musique occidentale, pour l'enseignement de ce genre musical.

-ce système d'enseignement et de transmission pourrait-il être adapté et être une solution dans la continuité de la transmission de nos musiques traditionnelles, comme le *stambeli* à titre d'exemple ?

#### Notice biographique :

Assistant de l'enseignement supérieur à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis.

Etudes de piano au conservatoire national de Tunis et à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis et au conservatoire russe de Paris Serge Rachmaninoff.

Diplôme de piano et maîtrise de musique et musicologie, obtenus à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis.

Diplôme de DEA d'histoire de la musique et musicologie à l'université Sorbonne Paris IV.

Thème de recherche : Les musiques de Chypre : De Byzance à Istanbul, en passant par Constantinople, quelles affinités musicales ?

Doctorante en histoire de la musique et musicologie, sous la direction de François Picard, à l'université Sorbonne Paris IV : le *son jarocho* à Veracruz, au Mexique et les éventuels liens avec les musiques de Stambeli, Gnawa, Diwan...

Ecole doctorale : Concepts et langages.

Travail de terrain à Veracruz entre juillet 2010 et septembre 2013.

Participation au colloque international Arts et musiques tunisiens, dimensions arabo-musulmanes, africaines et méditerranéennes, l'empreinte du Maghreb. (Gabes, du 17 au 21 avril 2015).

Production et animation de l'émission *mûsiqat* à Radio Culture Tunisie.



**Maya Saidani**

saidanimaya@yahoo.fr

## **Créations et récréations autour du corpus des musiques de Constantine au début du vingtième siècle**

La performance, lors de l'interprétation musicale traditionnelle organisée autour de joutes réservées aux musiciens d'excellence, a révélé au début du vingtième siècle dans la culture musicale de la ville de Constantine de nombreux termes techniques liés à de nouvelles pratiques de jeux instrumentaux. Naîtront de ces exercices, tout à la fois créatifs et récréatifs, de nombreuses œuvres appartenant aussi au corpus maghrébin revisitées pour correspondre à des attentes d'ordre esthétique et technique.

A travers ma communication, je souhaite mettre en exergue les plus grandes créations de cet âge d'or de la musique de Constantine et leurs impacts sur la culture musicale de la ville.

### **Notice biographique :**

Maya SAIDANI est titulaire d'un doctorat en histoire de la musique et musicologie à Paris IV Sorbonne. Elle intègre l'enseignement supérieur en 2003 à l'ENS de Kouba Alger où elle obtient le grade de professeur et en 2007 le CNRPAH où elle est directrice de recherche.

Elle dirige pour le CNRPAH en décembre 2009 à Alger, la deuxième édition du colloque d'anthropologie et musique : « Le rôle de la poésie dans la préservation du patrimoine musical » ; en 2011 à Tlemcen, la troisième édition : « La *nûbâ* : empreintes passées et perspectives d'avenir » ; en 2013 à Beni Abbes, la quatrième édition : « Le patrimoine de la Saoura, histoire et développement » et en 2015 à Constantine, la sixième édition.

Elle a publié de nombreux articles et un ouvrage en cours de réédition sur le corpus des musiques de Constantine : « La musique du constantinois : contexte, nature, transmission et définition ».



**Anissa Meriam KHELFI**

anissakhelfi@hotmail.fr

*Saleh Bey*  
**Un témoignage musical d'un événement de l'histoire de  
 Constantine (XVIII).**  
**Entre anthropologie et musique**

Constantine, une des plus anciennes cités du monde, jouit d'une place importante dans l'histoire méditerranéenne et la culture algérienne. Elle a connu plusieurs civilisations et cultures qui ont laissé leur empreinte, notamment les civilisations grecque, romaine ou encore la civilisation turque.

Les musiques populaires constantinoises représentent le symbole de l'expression de l'identité culturelle de la ville, qui forme une vaste communauté. Les textes retracent les traditions et les coutumes et sont parfois le reflet de ce qui se passe dans l'actualité. C'est le cas de l'œuvre musicale *Galou la3reb galou* connue sous l'appellation *Saleh bey* composée à l'époque de la présence turque à Constantine au XVIIIe siècle, en l'honneur d'un gouverneur aimé de la population. Comment est structurée cette pièce musicale ? Pourquoi est-elle restée si célèbre ? Est-ce en raison simplement de son importance musicale ? Cette production purement mélancolique est en fait issue d'un contexte assez particulier qui se définit par un chevauchement d'événements politiques, historiques et sociaux. Le but de notre recherche est d'effectuer une liaison entre ces éléments tout en mettant en exergue le pouvoir de cette œuvre musicale de se référer à la réalité. Il est aussi de tenter d'expliquer les raisons de son succès aujourd'hui.

**Notice biographique :**

Anissa Meriam KHELFI née le 23 novembre 1988, après avoir obtenu une licence en Informatique en 2009, elle s'est orientée vers sa passion pour en faire son métier, en intégrant l'Institut National Supérieur de Musique où elle obtient un Diplôme des Etudes Supérieures en musique en 2014.

En ce moment, elle est en préparation du diplôme de Master en musique et musicologie à l'université d'Aix-Marseille à Aix-En-Provence. Intéressée par le domaine de recherche sur le patrimoine Algérien et spécialement les musiques traditionnelles du Constantinois. Pratique instrumentale : piano- Flute traversière.



**Abdelhafid HAMDI-CHERIF**

hafidhamdicherif@yahoo.fr

## **Le « AIYAI » : un chant de l'ouvert. Plaidoyer pour le bédouin**

Très peu de travaux ont été consacrés au chant bédouin du sud-centre et sud-centre-est algérien, appelé communément chant saharien, ou plus spécifiquement « *aiyai* », ainsi dénommé par la formule interjective et répétitive par laquelle sont scandées toutes les chansons du genre et qui exprime la mélancolie propre, musicalement et poétiquement, à la chanson bédouine. Cette contribution n'a pas d'autre ambition que d'être une introduction succincte, bien que générale, à un genre musical injustement négligé et considéré trop souvent comme mineur malgré toute sa richesse et la qualité de ses talentueux interprètes. Genre musical à part entière, ou plutôt *poético-musical* car il est fondé autant sur le texte poétique que sur la musique, le genre *aiyai* renvoie, dans cette indistinction même, au mode de vie nomade qu'il exprime, continuellement en voyage entre steppe et oasis. Sa musique se déploie, un peu à l'instar des contrées qu'elle chante, sans rythme (ou très rarement) ni brisure et chante une manière d'exil et de nostalgie des espaces sahariens glorifiés par rapport au nord, le tell. . et renvoie également au mode de vie qui s'écoule, continu, rythmé seulement par les cadences naturelles. Par son amplitude et son déploiement sans cesse recommencés, par sa sobriété et son dépouillement, ce genre exprime l'étendue des espaces dont il est issu. Avec une musique épurée à l'extrême le *aiyai* est, à l'image de ses terres, un chant de « l'ouvert ». Proche de la vie quotidienne, la poésie *melhoun* du *aiyai* tire de son environnement et des conditions d'existence des populations nomades toute l'inspiration qui l'irrigue

### **Notice biographique :**

Enseignant chercheur Université d'Alger (Départements de Sociologie et de droit)

Enseignant chercheur : Université de Constantine (Sociologie et Philosophie)

Professeur invité à L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

Chargé de cours à l'université Paris VII (Ethnologie du Maghreb)

Chargé de cours à l'université d'Evry (Ethnologie de Pierre Bourdieu)

Chargé d'enseignement et de recherches à l'institut Maghreb-Europe, université de Paris VIII Vincennes Saint-Denis (Epistémologie ; Pluralisme culturel)

Professeur de philosophie à l'école internationale algérienne de Paris

Ancien expert auprès du Conseil de l'Europe sur les questions d'identité et d'appartenance

Membre de l'Equipe de Recherches Erasme (Institut Maghreb-Europe université Paris VIII Vincennes Saint Denis)

Membre de l'Equipe de rédaction de la revue Naqd. (Coordination et direction de plusieurs numéros et publications de plusieurs articles)

Travaille sur les questions d'identité et d'appartenance(s), avec un intérêt particulier pour les formes poétiques et musicales populaires.



**Lynda-Nawel TEBBANI**

lyndanawel@hotmail.fr

## **Emprunts et héritages de la *nawba* dans la littérature algérienne contemporaine**

« Est-ce que cela voulait dire, n'étant entièrement  
quelangue, nous ne sommes finalement que souffrances ?  
Et pourquoi pas que musique ? Que souffles ? »

**Assia Djébar, Ces voies qui m'assiègent**

Nous montrerons comment la *nawba* – genre musical noble et élevé du patrimoine algérien – est fort présente dans la littérature algérienne. Que ce soit par la simple évocation ou par une reprise mimétique et formelle, comme la structure du roman d'Assia Djébar *L'Amour La Fantasia* et les romans de Sadek Aissat ou les jeux phrastiques dans le roman *Le vieux de la montagne* d'Habib Tengour. Nous pourrions aller jusqu'à la précision de l'héritage tantôt algérois, tantôt constantinois. Notamment dans le dernier roman quand des indices précis du roman sont des vers de *nawbât*, présentés dans une

traduction directe, la présence de termes arabes qui servent à la modulation vocale entre deux vers pour garder le rythme musical pendant le chant. Nous analyserons les romans d'Assia Djebar, Kateb Yacine, Ahlam Mostaghanemi, Habib Tengour, Najia Abeer et Sadek Aissat comme panorama diachronique de la littérature algérienne et la volonté de montrer la prégnance de la *nawba* non comme *parergon* de l'art littéraire mais comme *ergon* et *poien* purs.

Bien que présenté de manière claire et proposant une réflexion ouverte sur la fusion artistique entre musique et littérature, il est à noter que les deux éléments que nous voulons unir sont chacun réduit à des présupposés, des catégorisations et des écueils. Non la *nawba* n'est pas synonyme de musique bourgeoise ennuyeuse et lente, non, la littérature algérienne n'est pas postcoloniale et ne subit pas l'aliénation culturelle. Pourquoi autant de réfutation pour deux arts similaires ? C'est qu'en définitive, la musique et la littérature algériennes sont deux moyens d'expressions de voi(es)x d'un peuple, d'une histoire et d'une nation.

Il s'agira de mettre en exergue des échos et des renvois pour mieux mettre en lumière les rythmes de la poésie comme autre mémoires de la *qacida* (poésie) andalouse. De la musique comme *mizane* (rythme) d'un souffle poétique du roman comme agencement d'une prosodie particulière et singulière.

En définitive, peut-on parler de palimpseste musical lorsque l'on confronte (comme combat, comme corps à corps, comme osmose) la littérature à cet art multiséculaire qu'est la *nawba* ?

#### Notice biographique :

Lynda-Nawel TEBBANI est doctorante en Lettres aux Universités Lyon 2 et Paris Sorbonne. Elle travaille sur ce qu'elle nomme le *nouveau roman algérien*. Elle a participé à de nombreux colloques, conférences, séminaires et tables rondes en France et à l'étranger. Elle a publié de nombreux articles et préfacé le roman de Sarah Haïdar, *Virgules en trombes*.



**Fatima Ali Fadhel**  
suhayr.amri@yaliefl.org

## Douze ans de terrain pour la collecte de littérature orale populaire à travers le Yémen

Fatima Al-Baydani, née à al-Bayda au Yémen, a fait ses études secondaires à Aden. Après avoir étudié la médecine à Damas, elle a brièvement enseigné cette discipline à l'Université de Sanaa, avant de se tourner vers sa passion véritable, le patrimoine yéménite. Elle s'est donc lancée dans la collecte de documents sur la littérature orale (poésie, contes, proverbes) à travers toutes les régions du Yémen, travail qu'elle poursuit encore actuellement, non sans avoir formé en même temps de nombreux jeunes aux techniques de la collecte. Ses travaux et études l'ont amené à collaborer avec de multiples institutions culturelles et scientifiques, dont le CEFAS (Centre français d'archéologie et de sciences sociales de Sanaa, le FSD (Fonds social de développement au Yémen) et l'Ecole normale supérieure à Paris. En 2006, elle a créé une association culturelle Meel al-Dhahab, renommée depuis Aydanout, c'est-à-dire « reine » en langue arabe sud-arabique ancienne. Ce centre est aujourd'hui dépositaire de milliers de documents collectés à travers tout le Yémen sous forme d'enregistrements, de photos, de vidéos et d'ouvrages.

### Notice biographique :

Fatima Al-Baydani a participé à de multiples colloques aussi bien dans le monde arabe, qu'en Europe et en Amérique. De même, elle a publié de nombreux articles et ouvrages : des recueils de contes, ainsi *Halâli wa lak* (instants d'enchantement), Sanaa, Organisation générale du Livre, 2014 ; *Contes du Yémen : Lit de pierre, lit de verre*. Contes collectés par Fatima Al-Baydani et traduits par l'atelier de traduction arabe de l'ENS, Ecole des loisirs, 2008. des recueils de poèmes et de chants populaires, dont : *Hikâyât al-hayawân fi-l-adab al-sha'bi* (contes d'animaux dans la littérature populaire), Matbaat al-Nur, Sanaa, 2008 ; *Diwân mahall zayn* (Divan de lieux enchanteurs), Matbaat al-Nur, Sanaa, 2014 ; *Haggabi yamma 'allaya* (chants féminins de mariage), sous presse, Matbaat al-Nur, Sanaa, 2015. des ouvrages de littérature enfantine (textes arabes et traductions en anglais et en français) : *al-Dimm wa-l-fa'r* (le chat et le rat), Sanaa, FSD, 2009 ; *Tika Tika* (récit adénite), Matbaat al-Nur, Sanaa, 2011 [avec le soutien de l'Unesco] ; *al-Qird wa-l-qirda* (le singe et la guenon). Actuellement, Fatima Al-Baydani travaille aussi sur un dictionnaire de termes tirés de la vie quotidienne au Yémen. Elle collabore aussi avec des chercheurs de l'IREMAM dans le domaine de la poésie orale populaire au Hadramaout, ainsi que sur des contes relatifs aux hammams de Sanaa.



**ETAY Françoise**  
fr.etay@free.fr

## **Institutionnalisation de l'enseignement des musiques traditionnelles en France. Bilan et perspectives**

Au cours des années 1980, le Ministère de la Culture a décidé d'introduire la musique traditionnelle, ainsi que le jazz et les « musiques actuelles amplifiées », dans les Conservatoires et écoles de musique agréés par l'Etat. Son objectif principal était d'ouvrir et de dynamiser ces institutions, jusque-là uniquement consacrées à la culture savante occidentale.

Les musiciens et acteurs des musiques traditionnelles avaient, eux, des intérêts plus directement liés à la défense et la promotion de leur spécialité. L'intégration institutionnelle, passant par la création de nouveaux diplômes, a été une des clés de la reconnaissance revendiquée.

Trente ans plus tard, quel bilan tirer des expériences variées qui ont été menées dans les conservatoires de diverses régions en France ? Et quel est l'état actuel de la pédagogie des musiques et danses traditionnelles, maintenant que les derniers témoins qui nous ont légué ce patrimoine ont, pour la plupart, disparu d'un monde rural en pleine mutation ?

### **Notice biographique :**

Françoise Etay est professeur responsable du département de musique traditionnelle du Conservatoire à Rayonnement Régional de Limoges.

Elle est aussi ethnomusicologue et a conduit de nombreuses enquêtes et collectes en Limousin et dans les régions voisines. Elle est par ailleurs musicienne et danseuse.





**Mourad SAKLI**  
[saklimourad@gmail.com](mailto:saklimourad@gmail.com)

## Musiques traditionnelles et contraintes de survivance

Dans la présente communication, nous nous proposons de revenir sur certaines questions liées à la survivance des musiques traditionnelles dans le contexte actuel.

D'abord, il s'agit de réfléchir la légitimité de débattre de cette problématique aujourd'hui. Pourquoi évoquer la survivance de musiques –dans ce cas les musiques traditionnelles-, notamment dans les cas où cette survivance va à l'encontre des processus sociaux qui mènent à la disparition de certains genres musicaux. Cela constitue-t-il une nécessité ou, au contraire, un acharnement de chercheurs, de « puristes » ou encore de « nostalgiques ».

Ensuite, nous pouvons nous demander si les musiques traditionnelles peuvent encore avoir un rôle à jouer sur le plan strictement « technique », musical, dans les pratiques actuelles, car cela constitue à notre avis une condition de survivance.

Enfin, nous tenterons d'approfondir la réflexion sur les conditions sociales liées à la survivance des musiques traditionnelles aujourd'hui.

En définitive, nous voulons attirer l'attention sur l'importance de prendre en considération et la dimension technique, musicale ou encore esthétique et la dimension sociale dans toutes la stratégie de survivance –et donc de perpétuation- des musiques traditionnelles.

### Notice biographique :

Mourad SAKLI est né à Tunis le 17 novembre 1965. Titulaire du Doctorat en Musique et Musicologie (Paris-Sorbonne / 1995), il est Maître de Conférences à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis. Il est par ailleurs joueur de Oud et compositeur-concertiste spécialisé en musique néo-traditionnelle tunisienne et compte à son actif plus de 200 concerts de par le monde. Il est l'auteur de plusieurs contributions scientifiques autour de l'identité musicale et des stratégies de conservation du patrimoine. Il s'intéresse aussi aux politiques culturelles et aux modes de gestion et de gouvernance de la culture. Il a été le Directeur du Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes (2002-2009), du Festival International de Carthage (2010 et 2013) et Ministre de la Culture (2014).



**Ruth F. Davis**

rfd11@cam.ac.uk

### **Transmission and Performace of *Ma'luf* in Late Twentieth and Twenty-First Century Tunisia**

From the mid-1930s through the 1940s the Rashidiyya Institute in Tunis undertook the transcription of the entire art music repertory known as *ma'luf* from oral tradition into Western staff notation. Founded as an *Association* of musical amateurs with a mission to conserve and promote the *ma'luf*, the Rashidiyya promoted a novel type of performance practice whereby the traditional ensemble of solo Arab instruments and male solo voice was replaced by an large ensemble based on Western bowed strings and a mixed male and female audience. In this novel ensemble, the instruments played from notation, the ensemble was led by a conductor from the front, and the transparent heterophonic texture of the traditional ensembles was replaced by a unison and octave doublings. After Tunisian independence in 1956, the Rashidiyya ensemble became the model for the new Tunisian radio ensemble and for a network of new state-sponsored *ma'luf* ensembles throughout the country.

Following the regime change in 1987, shifts in government cultural and economic policy triggered a nostalgic return to traditional performance models for the *ma'luf*, including learning methods based on oral transmission and practices influenced by Mediterranean and world music styles. Women began to feature as instrumentalists, and formal staged presentations in large concert halls were replaced by the informal, intimate venues of private music clubs. My paper will document these turn-of-the-century trends and the motives behind them, and it will consider their legacy and implications for the *ma'luf* in twenty-first century Tunisia.

#### **Biography :**

Ruth F. Davis is University Reader in Ethnomusicology and Fellow and Director of Studies in Music at Corpus Christi College, University of Cambridge. She has published and broadcast extensively on music of the Mediterranean, especially Arab and Jewish traditions of North Africa and the Levant, focusing in recent years on music and nationalism, cultural memory, intellectual history of ethnomusicology, and sacred and popular music of the modern Middle East. Her book *Ma'luf: Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia* (Scarecrow Press, 2005) is the first substantial study in English on a national tradition of Arab-Andalusian music. More recent works include her edition *Robert Lachmann's "Oriental Music" Broa-*

*dcasts, 1936-1937: A Musical Ethnography of Mandatory Palestine* (A-R Editions, 2013) with CD-set of digitally restored recordings, and her edited book *Musical Exodus: Al-Andalus and its Jewish Diasporas* was published by Rowman & Littlefield in 2015. She currently chairs the International Council for Traditional Music Study Group 'Mediterranean Music Studies'.



**Frederic BILLIET**

Frederic.Billiet@gmail.com

## Témoignages d'une transmission Nord-Sud dans l'iconographie médiévale

A partir d'un recensement méthodique des images médiévales représentant la musique dans le cadre du programme MUSICONIS/MUSICOMED, il devient possible de s'interroger sur la transmission des performances, des instruments et des musiques de tradition orale dont il ne reste que peu de traces. La communication permettra de faire découvrir ces représentations en les replaçant dans le contexte d'une histoire de la musique médiévale partagée entre les pays méditerranéens et les pays du Nord.

### Notice biographique :

Frédéric BILLIET est professeur de musique médiévale à l'Université Paris-Sorbonne depuis 2002, il a dirigé l'UFR de Musique et musicologie pendant dix ans entre 2004 à 2014. Il a créé le Master professionnel de Pratique de musique médiévale à l'Université Paris-Sorbonne. Membre de l'UMR IReMUS, il dirige le programme de recherche MUSICONIS labellisé par l'Agence Nationale de la Recherche consacré à l'iconographie musicale médiévale et le programme MUSICOMED au sein du LABEX RESMED. Il a publié des ouvrages et de nombreux articles sur la vie musicale en Picardie, sur les scènes musicales dans les stalles médiévales et sur les paysages sonores au Moyen Age. Il a dirigé la publication de la *Messe de la Sorbonne* aux Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.



SPIGA NOUHA  
[nouha.spiga@gmail.com](mailto:nouha.spiga@gmail.com)

## ***La hadoua* de Constantine : revalorisation et transmission d'une cérémonie musicale**

Il s'agit de la projection d'un documentaire vidéo, afin de visibiliser la *hadoua* comme élément du patrimoine culturel immatériel de Constantine, d'une part, et, d'autre part, de saisir les différentes fonctions qui ont permis à cette cérémonie de persister, comment elle a traversé le temps, comment elle a été redéployée et revalorisée selon les besoins de chaque époque, depuis celle des beys de Constantine, jusqu'à sa pratique actuelle.

### **Notice Biographique :**

Née à Constantine en 1984. Chercheuse anthropologue au CNRPAH à Alger depuis 2011, ses travaux sont orientés autour du patrimoine culturel immatériel et du développement durable dans les régions sahariennes, Touat, Gourara, Saoura ou elle s'investit dans l'inventaire du PCI.

Doctorante en anthropologie culturelle au sein du CRASC. Elle soutient en 2011 un Magister à l'université de Constantine sur la transmission des valeurs ibadites au Mزاب, et consacre actuellement sa thèse de doctorat aux usages du PCI dans la ville de Constantine.



**Myriem AKHOUA**  
[myriemlakhoua@yahoo.fr](mailto:myriemlakhoua@yahoo.fr)

## **La sauvegarde du patrimoine du malouf tunisien dans l'expérience de la Rāchidiyya Avantages et inconvénients Rétrospective sur le projet de la Rāchidiyya pour la sauve- garde du patrimoine du malouf tunisien**

Comment sauvegarder un patrimoine traditionnel ? est ce qu'il est nécessaire de passer de l'oral à l'écrit comme on a œuvré à le faire en Tunisie en 1934 à la Rāchidiyya ? quelles sont les répercussions de ce changements ?

La sauvegarde des patrimoines traditionnels, souvent de transmission orale représente un souci majeur pour les pays qui en possèdent depuis la colonisation et encore aujourd'hui à l'aire de la mondialisation.

Nous essayerons de présenter une rétrospective de l'expérience tunisienne dans ce domaine dans la sauvegarde du malouf tunisien, expérience entamée à partir de 1934. Nous essayerons d'évaluer les répercussions de ce projet sur la pratique de la musique traditionnelle du malouf et sur l'enseignement musical en général en Tunisie en insistant sur les avantages et les inconvénients de ce passage d'une transmission orale à une transmission écrite.

Nous réfléchissons sur le moyen de collaboration entre l'oral et l'écrit en insistant sur le fait que la codification d'un répertoire traditionnel peut être un moyen de découverte de sa théorie implicite alors que la transmission du répertoire (orale) est le moyen le plus sûr pour sauvegarder son savoir-faire pratique.

### **Notice biographique :**

Assistante à l'institut supérieur de musique de Tunis, membre actif du bureau de la Rachidiyya et doctorante à L'EHESS (Paris) travaillant sur l'improvisation dans les musiques modales de tradition orale et l'utilisation de l'écrit dans ce contexte.



**Nicolas PREVOT**

[nicolas.prevot@u-paris10.fr](mailto:nicolas.prevot@u-paris10.fr)

## **Anthropologie et musique, en quête d'un juste milieu : recherches sur le terrain en Inde centrale**

Un des apports fondamentaux de l'ethnomusicologie est d'avoir montré qu'on ne peut guère comprendre le sens de la musique en dehors de son contexte de jeu, ou en dehors des références culturelles qu'elle mobilise. Ainsi, l'ethnographie et l'ethnologie viennent au service de la musicologie pour éclairer l'objet analysé et orienter la méthode de recherche. Mais à l'inverse et simultanément, la musicologie pratiquée par l'ethnomusicologue nourrit son ethnographie et son analyse ethnologique. Il peut ainsi avoir l'ambition de contribuer à l'anthropologie, en considérant la musique comme un axe particulier de compréhension des sociétés permettant d'en éclairer tel ou tel aspect. Il s'agit non seulement d'analyser la matière musicale pour poser, voire répondre à des questions anthropologiques concernant la culture étudiée, mais aussi de continuer à s'interroger plus largement et de manière comparative sur la musique en tant que pratique humaine universelle. En retraçant le processus d'une recherche menée à partir d'un long terrain dans une région rurale de l'Inde centrale (le Bastar), je me propose d'exposer les méthodes utilisées dans cette quête d'un équilibre idéal entre musicologie et anthropologie.

### **Notice biographique :**

Nicolas Prévôt s'est intéressé dans les Balkans (en Macédoine en particulier) à la classification locale des répertoires de fanfares *rom* et à leurs manipulations à des fins identitaires et idéologiques, avant de travailler en Inde centrale (Bastar) sur les rapports structurels entre un répertoire sacré joué par des ensembles hautbois/timbales avec le panthéon villageois. Ses recherches, dans les Balkans comme en Inde, portent également sur le statut et le pouvoir des artisans de la musique. La pratique d'instruments à vent et la rencontre sur le terrain avec des ensembles particulièrement bruyants l'ont amené à s'interroger sur les ontologies sonores. Depuis la création du master professionnel EMAD en 2009 à Nanterre, il s'intéresse par ailleurs aux applications non-académiques de l'ethnomusicologie et dirige le projet de recherche-action Patrimoine musical des habitants.



**Karima Benmayouf Bouferrache**

[benmayoufkarima@gmail.com](mailto:benmayoufkarima@gmail.com)

## **De la transmission orale de la sanaà d'Alger à la transcription Quelle approche ?**

Durant mon cursus universitaire, j'ai été amené à m'intéresser à la musique dite andalouse, mon passage par l'association des beaux arts ainsi que par l'une des classes du maître incontesté de la sanaà d'Alger, Mr Sid Ahmed Serri, m'a permis d'acquérir un enseignement du répertoire des noubas.

Mon expérience en tant qu'enseignante et chercheur à L'Ecole Normale Supérieure, me permet à ce titre, de proposer aujourd'hui dans ma communication une approche pour la transmission de ce répertoire en déperdition, à travers la transcription de ses œuvres en notation musicale, en nous posant la question de la méthodologie à mettre en œuvre, pour un passage des plus judicieux d'une transmission traditionnelle à un enseignement basé sur l'écriture musicale.

### **Notice Biographique**

Maitre assistante à l'Ecole Normale Supérieure

Chercheur Associé au CNRPAH

Thèse de Magistère en Musicologie

Option : Analyse musicale

Sous le thème de : Etude didactique du genre Andalûsi de l'école d'Alger

-Analyse et codification du tab' Zidane-

Ancienne élève du conservatoire d'Alger

1<sup>er</sup> médaille de piano en classe préparatoire

2<sup>em</sup> médaille de piano en classe supérieure



**Souleymane Dembélé**

Souleymando@yahoo.fr

## Le concept de musique au Mali

Pendant très longtemps au Mali, c'était mal perçu de voir d'autres types de musiciens que le griot. La pratique musicale était l'apanage exclusif de ces hommes de caste, le musicien non griot devenait automatiquement le moins que rien de la société, il était marginalisé et rejeté par sa famille.

Nos aînés ont beaucoup soufferts de cette situation.

Par ailleurs la musique obéissait à la philosophie qui consistait à dire que :» donkili mandi a koro de kadi « c'est à dire le chant n'est pas bon c'est son contenu qui l'est.

Ici, il s'agit de la parole, le texte musical.

Un jour, un professeur de musique Cubain me disait :»la musique malienne est intéressante quand tu l'écoute parcours la première fois ensuite, elle devient monotone, brusquement j'entends ou vois les gens crier ou applaudir, je ne vois pas musicalement ce qui se passe.»

Il est facile de le comprendre quand on est malien, son problème est seulement lié au fait de ne pas parler la langue donc impossible d'apprécier la beauté du texte qui est essentiel dans cette musique.

### Notice biographique :

Chef de Département musique au conservatoire des Arts et métiers multimédia  
balla fasséké Kouyaté





**Mehenna Mahfoufi**

mmahfoufi@free.fr

## Les femmes *tibaɣuɣin* et le chant de type *abaɣuɣ* spécifique des rituels villageois de la Kabylie

Le répertoire musical traditionnel de la Kabylie est constitué en majeure partie par les chants que composent, pratiquent et transmettent les femmes depuis des générations. Ces chants, qui se pratiquent au cours des principales occasions sociales que sont les cérémonies de naissance, de circoncision et de mariage, sont constitutifs d'un héritage séculaire qui a peu intéressé la musicologie et encore moins l'ethnomusicologie. Etant donnée la richesse du répertoire féminin des villages de la Kabylie, ma communication pourrait aussi bien s'inscrire dans l'axe 1 du colloque que dans le 2 ou le 3. Cela du fait que cet héritage, toujours vivace, intéresse à la fois : 1) l'anthropologie sociale et les rituels, 2) l'anthropologie musicale et les systèmes propres à la musique traditionnelle kabyle différents de ceux décrits à travers l'aire nord-africaine, 3) la linguistique et les principes du traitement de la langue propres aux textes chantés mais aussi la découverte d'un lexique tombé en désuétude mais encore trouvable dans ces textes anciens, etc.

Outre que les femmes accompagnent avec leurs chants les différents moments ou rites qui ponctuent les grands rituels de naissance de garçon, de la circoncision et du mariage de celui-ci, celles-ci composent à propos d'autres thèmes que sont la joute chantée (*amɣazbeɣ*, *aqalec*, *ccna*, *aɣekkez*), l'évocation amoureuse (*aɣiɣa*, *acewwiq*), l'endormissement du bébé (*azuzzen*, *aberber*, *ahuzzu*), la séparation due à l'exil des hommes partis travailler en émigration (*ɣweɣba*), la méditation (*adekkeɣ*), etc. Le chant *aɣiɣa* se pratique, dans le cadre de la fête *tameɣta*, par les femmes qui s'adonnent à *tuzzya* (« giration »).

Ce qui nous intéresse ici en premier lieu est le chant que réalisent les femmes à l'occasion des trois grands rituels (naissance, circoncision et mariage) et dont le genre qu'il représente s'appelle « *abaɣuɣ* » (« *abaghour* »). Les chanteuses expertes dans la réalisation des chants de type *abaɣuɣ* s'appellent « *tibaɣuɣin* ». S'il



sur les implications de ces champs de connaissances partagés pour la compréhension de leurs répertoires musicaux et sur les conséquences d'une évolution valorisant la seule aptitude musicale à travers des associations et des festivals locaux.

#### Notice biographique :

Miriam Rovsing Olsen est Maître de conférences (HDR) à l'Université Paris Ouest Nanterre (ancienne Paris X-Nanterre). Elle est l'auteur de nombreuses publications sur la musique, la poésie, la danse et les rituels au Maroc issues de ses recherches dans le Haut Atlas et l'Anti Atlas.



**Malek Boudjellal**

boudjellal.malek@yahoo.fr

### **La « *taraḥbith* » (en amazigh), *rraḥbiya* (en arabe dialectal)**

Ce genre musical chaouiïa est apparenté aux chants polyphoniques du pourtour méditerranéen (comme les *Aḥwach*, et *Aḥidous* amazighs du Maroc, et les polyphonies de Corse et de Sardaigne). Il est connu sous l'appellation *taraḥbit* en amazigh et *rraḥbiya* en arabe dialectal. Ce genre musical est transmis depuis des siècles de façon spontané aussi bien dans le milieu masculin que féminin et ce à l'occasion des divers moments de la vie (Mariage, circoncision, naissance, fêtes agraires) .

La *taraḥbit* est une danse chantée exclusivement de nuit. Elle est exécutée en plein air par deux groupes, composé chacun de trois ou quatre danseurs se tenant par la taille, évoluant en se faisant face.

La majorité de ces chants sont soit exclusivement en arabe dialectal, parfois alterné d'expression en amazigh, ou bien exclusivement en amazigh en particulier les chants de résistance. Ainsi ces vers sont inspirés des joies, des peines, des amours, reflétant les sentiments les plus profonds de l'âme du peuple.

Ce type de chants véhicule les traditions, les expériences, le goût, l'esthétique et la vision du monde physique et métaphysique qui se sont forgées au fil des siècles.



In this paper I will discuss the role of 'abidat rma in different performance contexts in contemporary Morocco. My aim is to analyze the role of 'abidat rma at the intersection of tradition and modernity, and to examine the effects of perceived ideas about what is traditional and what is modern on movements and sounds.

### Biography :

Alessandra Ciucci received her PhD in music (ethnomusicology) from The City University of New York at The Graduate Center and is currently Assistant Professor of Music (Ethnomusicology) at Columbia University. Her research interests include: the music of Morocco, North Africa, the Mediterranean, music and gender, sung poetry, popular music of the Arab world, and music and migration.



**Ben Abderrazak Med Saifallah**

saif.abderrazak@yahoo.fr

## La transcription musicale et sa contribution dans la sauvegarde des musiques de tradition orale

Nous proposons, dans le cadre de cette rencontre, de mettre l'accent sur l'importance de la transcription musicale et son rôle dans la sauvegarde, voire dans certains cas dans l'identification et la découverte de répertoires musicaux transmis oralement. Malgré la réticence de nombreux musicologues et ethnomusicologues quant à l'adoption de la notation occidentale pour transcrire fidèlement certaines expressions musicales arabes, à cause de son incapacité à traduire fidèlement certaines spécificités propres à ces musiques, cette notation demeure la principale codification connue de tous et qui a malgré tout rendu de grands services aux musiques dépourvues de système de notation. Mais la notation occidentale n'est pas l'unique système de transcription, la notation alphabétique arabe ancienne a permis de sauvegarder un large répertoire de nos jours inconnu. Un second mode de transcription (faisant usage des doigtés et des nomenclatures de notes) qui rappelle le système à tablatures a été employé par certains musiciens pour noter certains airs anciens. Nous présenterons quelques exemples concrets de ces types de transcriptions musicales tirés des archives du Baron





**Helena Tyrväinen**  
 helena.tyrvaainen@helsinki.fi

## Un musicien venu d'ailleurs en quête de savoir, le cas d'Armas Launis : renseignements et aperçu des traditions musicales du Maghreb

Le compositeur, musicologue et journaliste finlandais Armas Launis était déjà très expérimenté en tant qu'ethnomusicologue sur le terrain lorsqu'il constata, dans les pays du Maghreb entre 1924 et 1927, combien il pouvait être difficile d'obtenir des informations des musiciens du répertoire *çan'a*. En effet, ses idées quant à ce répertoire s'appuient en grande partie sur un savoir écrit (Rouanet). Cependant, il fut également informé de ces musiques grâce à ses propres propos et observations et par l'intermédiaire des musiciens algériens qui s'étaient engagés dans la pédagogie institutionnelle (Yafil, Bachetarzi). Dans mon exposé, j'illustrerai également les expériences maghrébines de Launis par des exemples tirés de ses efforts pour entendre le *quânûn*, son interview avec Bachetarzi au sujet du conservatoire d'Alger, ses propos et observations concernant les rituels de cracheurs de feu au Sahara, d'un jeu de société musical lors des noces d'un cultivateur de dattiers, des danses de berbères *chleuch* place Jemaa el-Fna à Marrakech. Sa perspicacité semble être particulièrement mise en valeur dans ses représentations des musiques populaires et rurales. Un trait caractéristique traverse cependant toutes ses représentations : l'intérêt porté pour les origines et le passé des répertoires, typique de l'époque.

### Notice biographique :

Mme Helena Tyrväinen est Docteur ès lettres, musicologue, chercheuse et chargée de cours à l'Université de Helsinki (Finlande). Ses domaines de spécialité sont le compositeur finlandais Uuno Klami (1900–1961), les relations musicales franco-finlandaises et franco-nordiques, ainsi que les questions de rapports transculturels. Elle a publié de nombreux articles scientifiques en finnois, français et anglais sur ces sujets. De 1994 à 1998, elle participa au projet de recherche nordique « France in Nordic Music 1900–1939 ». Elle a édité trois anthologies musicologiques et organisé des colloques internationaux à Helsinki, St.-Pétersbourg et Paris (« La France dans la musique nordique – Relations musicales franco-nordiques 1900–1939 », Paris 1999). Elle fit ses études musicologiques à l'Université de Helsinki et à l'École Pratique des Hautes Études (avec François Lesure). Ayant étudié le piano à l'Académie Sibelius de Helsinki, elle fonda et dirigea l'École de musique du Centre de Helsinki, où elle fut également professeur de piano, avant de devenir musicologue.



Pierre AUGIER  
pieraugier@orange.fr

## Biskra 1913 - une documentation à revisiter

En 1913, Bartók fait un séjour de quatre semaines à 250 km de Constantine, à Biskra.

Il y enregistre « 180 pièces musicales, tant vocales qu'instrumentales », sur 108 cylindres de cire.

En 1920, il publie « Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung » qui paraîtra à Alger en 1960-61, traduit en français par Léo-Louis Barbès sous le titre « La musique populaire des Arabes de Biskra et des environs ».

Mehenna est coauteur d'un ouvrage plus récent, accompagné d'un film : « Les musiques arabe et amazigh de Biskra, un siècle après Bela Bartók, 1903-2013 ».

Les moyens actuels de traitement des données nous permettent de situer les documents collectés par Bartók au début du siècle dernier dans une perspective renouvelée.

Une pièce enregistrée en 1913, restituée en sons de synthèse d'après la transcription de Bartók, sera mise en parallèle avec l'enregistrement original sur cylindre.

Cette confrontation devrait permettre de dégager des pistes pour la conception de nouvelles procédures de conservation/valorisation du patrimoine.

### Notice biographique :

Né en 1931 – études à Lyon (France) – lauréat du Conservatoire (classe de violon) – titulaire du *Certificat d'aptitude au professorat d'éducation musicale* – Instituteur, puis professeur d'Éducation musicale.

Responsable du laboratoire d'ethnomusicologie du CRAPE, à Alger de 1967 à 1975 – Créateur et directeur du Département de musicologie africaine de l'Institut national des Arts d'Abidjan (Côte d'Ivoire) de 1975 à 1988.

Coordonnateur, de 1981 à 1988 et sous l'égide de l'Agence de coopération culturelle et technique (Agecoop, devenue *Agence intergouvernementale de la francophonie*) du Projet ERPAMAO (« *Etudes et recherches sur le patrimoine musical de l'Afrique occidentale* ») – objectif : promouvoir la collecte et la sauvegarde du patrimoine musical traditionnel dans cinq pays (Bénin, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Mali et Niger).





### Notice biographique :

Anas Ghrab - <http://anas.ghrab.tn>

Maître-assistant à l'Institut Supérieur de Musique - Université de Sousse. Ancien directeur du Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes. Musicologue spécialisé dans l'histoire de la théorie musicale greco-arabe et l'analyse musicologique assistée par ordinateur.



**Brandes-Kraatz, Edda**

[edda@brandes-kraatz.de](mailto:edda@brandes-kraatz.de)

## **APRÈS LA SAUVEGARDE – LA REVITALISATION ! CLANG – le service de partager la musique**

C'est vrai, nous sommes toujours en train de collecter, documenter, analyser, rechercher et étudier de la musique partout dans le monde. Ces processus ne sont pas terminés et les défis sont grands. Grâce à la convention de l'UNESCO de l'année 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, ratifié en premier de l'Algérie, les efforts des pays pour collecter les traditions orales dont appartient la musique, se sont multipliés.

Un petit exemple est une mission que je viens d'exécuter en Mauritanie où j'ai enregistré la musique des Haratins qui est menacée de ce perdre avant qu'on l'a discernée - sans parler de ses genres multiples, sa structure et son application.

Malgré cela la modernisation du monde progresse parce que les possibilités techniques se développent avec une rapidité énorme. Dans les archives privées et publiques il y a déjà un trésor musical inestimable qui n'est pas largement partagé comme il le mérite, parce qu'il n'est pas accessible pour la grande communauté des intéressés.

Qui sont les intéressés ? Les artistes eux-mêmes, qui ne sont pas connus, professionnels mais sans labels et sans accès aux grandes scènes, les musicologues dispersés et parfois sans liens aux institutions scientifiques, les producteurs, les labels, les amateurs – enfin tout un chacun qui aime la musique.



to reflect critically on some theories of 'ūd making in current circulation in Tunisian urban centers as well as nuance the various narratives about 'ūd making in the other North African countries. This paper draws on sources that range from instruments held in other museums, historical texts and images, and ethnographic interviews in Tunisia.

**Biography :**

Salvatore Morra, PhD student, Royal Holloway University of London.



**Olfa Nejima**

olfa\_nejima@yahoo.fr

## Les voix cachées du tissage berbère

Dans l'ombre et l'intimité de la pratique du tissage berbère formant une production artisanale et patrimoniale, rayonnant sur une vaste région du sud tunisien, allant de Matmata au village troglodyte à « Tataouine et ses Ksour perchés à flanc de montagne », atteignant notamment la région de Gafsa et précisément le village d'Aouled Bou Saad, se réalise parallèlement un autre art: le chant.

Ce dernier, privilégie une infinité de sujets en relation avec le tissage et l'être au monde de celles qui le pratiquent dépourvues de tout instrument sauf de leur cordes vocales. Il offre à l'écoute non seulement des rythmes révélant une métrique de la poésie populaire tunisienne, mais aussi, un *mélòs* qui semble être à l'origine des rythmes et des tonalités musicaux qui ont caractérisé la musique tunisienne.

### Notice biographique

Doctorat en arts plastiques en 2011 de l'université Toulouse II Le Mirail (Intitulé de la thèse: *La poétique du Klim: Poésie et tissage berbère.*

Maître assistant en Arts plastiques et Directrice de l'institut supérieur des arts et métiers de Gabès-Tunisie.

Membre de l'unité de recherche: « Esthétiques, Arts, Synergie Environnementale et Recherche » - EASYER.

Membre de l'association d'Arts plastiques QUANTARA



**belhachemi faouzia**  
[fbelhachemi@gmail.com](mailto:fbelhachemi@gmail.com)

## **L'abaqa de l'Ahaggar, un instrument urbain et rural du Sahara, esquisse d'un projet de recherche**

La recherche en anthropologie du patrimoine musicologique de l'Ahaggar en Algérie est en cours d'élaboration. Les populations du Touat-Tidikelt ont été depuis le 19<sup>ème</sup> siècle les agents de l'introduction et de la transmission de l'abaqa/aqallal dans ce patrimoine musical. Aux 20<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup> siècle, l'instrument emblématique des cultivateurs oasiens, l'abaqa, percussion fabriquée, jouée et chantée par le monde féminin est aussi un instrument urbain. Il évoque les étapes de la constitution d'une histoire commune entre groupes oasiens, touareg, forgerons (etc..) dans laquelle les potières qui le véhiculent portent avec elles la mémoire du groupe communautaire. Dans ce contexte original la méthode d'approche de techno-histoire permet de retracer les étapes de l'intégration de nouveaux registres dans un environnement géographique et humain nouveau, de préciser le rôle des agents porteurs de savoirs et de savoir-faire, de reconstituer les parcours suivis lors des transferts et de projeter d'étudier l'aire de circulation de l'instrument et ses usages.

### **Notice biographique :**

Faouzia Belhachemi est maître de conférences en anthropologie à l'université de Paris VIII-Vincennes et chercheur associée au CNRPAH. Elle a assuré la responsabilité de diplômes d'anthropologie et initié une formation pluridisciplinaire à la médiation culturelle. Elle mène depuis 1982 des recherches dans l'espace des sociétés sahélo-sahariennes à partir des problématiques d'anthropologie historique et d'anthropologie économique et des techniques qui l'ont amenée à traiter de la question du peuplement du Hoggar, des articulations historiques entre sociétés berbères et non berbères. Elle a mis en avant notamment l'importance des stratégies de contrôle des pistes de commerce transsahariennes dans lesquelles les hawwara-Hukkar jouent un rôle de premier plan en alliance avec leurs voisins manding, zanata, et hawwara de l'Air et dont les relations deviendront pérennes. Cette aire de recherche l'a conduit à étendre ses travaux au pays hawsa, au pays marka, et aux régions voltaïques. Ses travaux d'anthropologie des techniques actuels portent sur les chaînes de transmission et l'apprentissage des savoirs dans l'Ahaggar .



**Faiza SEDDIK ARKAM**

arkam\_faiza@yahoo.fr

## **Tacheka, la fille de l'essuf, la maîtresse des génies Récit et pratique musicale et rituelle chez les Kel Ahaggar ( Sahara Algérien)**

Les manifestations rituelles collectives étudiées auprès des populations sahariennes et tourègues de l'Ahaggar mettent en jeu un ensemble de croyances. Il en est de même pour les savoirs locaux individualisés relatifs au corps et à la gestion de la maladie. La musique, le chant, la musique, la danse traditionnelle en sont les vecteurs principaux.

La richesse et la diversité des pratiques ne permettent pas de leur donner une origine commune. ce travail cherche à mettre en avant le récit biographique et la parole d'une femme, celle d'une vieille femme touarègue maitresse de rituel, qui mène un chant de possession la Tazengharet , Tacheka une ancienne taklit n'Ewellemden razziee par les Kel Ahaggar, il fait aussi une part non négligeable à la littérature orale, aux mythes, aux contes et légendes, aux chants et à la danse.

Cela se justifie pour plusieurs raisons : d'abord par l'importance de la culture orale, l'importance des mythes dans le fondement même de la société; l'importance également que les Touaregs accordent à leur langue la *tamahaq*, à la belle parole, à la poésie et aux chants; la richesse de la terminologie qui concerne leur conception du corps.

### **Notice biographique :**

Faiza SEDDIK ARKAM, née à Alger, y grandit et fait ses premières études. Passionnée par les peuples du Sahara, elle entreprend en France des études de socio-anthropologie. Phd de l'université de Franche Comté-Besançon et chercheur associé. Son domaine de recherche concerne l'anthropologie religieuse et de la maladie, et ses recherches ont porté sur les différentes pratiques magico-religieuses et thérapeutiques des Touaregs Kel Ahaggar (Sahara algérien), elle a également mené une recherche en ethnomusicologie sur un rite de possession autour du chant et de la musique touarègue traditionnelle. Elle privilégie une méthode biographique, interactive, celle des récits de vies, des principaux tradipraticiens alliés du monde invisible. Elle publie plusieurs articles sur ce domaine dans des revues nationales et internationales. En ce moment, elle s'intéresse à l'ethnopsychanalyse et travaille avec l'équipe de Marie Rose Morro sur le lien unissant anthropologie et psychanalyse et sur le rapport qu'entretiennent les migrants à leurs cultures d'origines.



Abdelkader mana  
caprifique@gmail.com

## LA MUSIQUE COMME FAIT SOCIAL[i] En hommage à Georges Lapassade, notre regretté maître

*La musique populaire est très vivante au Maroc. Elle a déjà fait l'objet de plusieurs études dont LAMALIF a rendu compte (sur la chanson à Essaouira, les groupes « Jil », etc....). Nous présentons dans ce dossier les éléments d'une enquête menée patiemment par M. Abdelkader Mana sur la vie musicale à Essaouira, genres et connotations sociales. L'auteur étudie aussi bien la musique traditionnelle (comme le Rzoun et le Malhun) et les nouvelles fonctions qu'elle prend dans le contexte social actuel, que les groupes « Folk » ou « Jil ». Les extraits de son « journal de route », fourmillent d'annotations vivantes dont l'intérêt sociologique dépasse le seul cadre musical. « De même, écrit Halbwachs, que les classes sociales tendent à s'isoler l'une de l'autre dans l'espace, de même on constaterait que ce n'est pas au même moment de la journée ni au même jour de la semaine qu'elles se trouvent au même endroit. . » [iii] Les classes sociales n'ont pas non plus la même écoute et la même pratique de la musique. Si la bourgeoisie a l'oreille éduquée, les ouvriers ont une autre éducation de l'oreille. Leurs besoins musicaux sont différents parce qu'ils proviennent de représentations collectives, d'opinions, de jugements collectifs, de valeurs qui sont des « représentations de classe. C'est de telles « représentations » qui déterminent des « besoins musicaux » distincts chez les *médinis* et chez les ouvriers de transplantation récente.*

### Notice biographique :

Sociologue \*Abdelkader MANA\*, privilégie les travaux de terrain et son langage rejoint souvent le langage populaire car il recherche dans la parole quotidienne la source cachée de la sociologie professionnelle Il a en tant que journaliste, publié plusieurs articles sur la culture populaire dans le Sud Marocain. Et en tant qu'ethnomusicologue et téléaste, il a supervisé pour le compte de la deuxième chaîne marocaine une série documentaire sur le Maroc profond et inconnu intitulée « la musique dans la vie ». Il a publié en 1988 chez Eddif-Maroc « Les Tegrage, la fiancée de l'eau et les gens de la caverne », ouvrage de référence sur ce pèlerinage circulaire dont l'auteur est le découvreur. Il vient de publier « Rivages de pourpre », ouvrage sur Essaouira, son hinterland, son histoire et sa culture. Paru chez Casa-Express qu'on peut télécharger sur Amazon. Egalement en pièce jointe un article de la Nouvelle Revue d'Histoire sur mon dernier ouvrage.



**Axel Mittelstadt**

[axelmittelstadt@yahoo.fr](mailto:axelmittelstadt@yahoo.fr)

## LA CREATIVITE DANS LA MUSICOTHERAPIE

La musicothérapie peut être vue comme un processus qui vise à établir de l'harmonie, de la paix et de l'équilibre de l'homme. Dans des anciennes traditions, la musique est souvent présentée comme le premier langage de la création. Tout provient du son et tout se fonde dans le son. La musique est sentie comme le meilleur moyen d'animer l'âme de l'homme. Dès le départ, le corps de l'homme possède une intelligence remplie de vibrations naturelles, spontanées et inconscientes. C'est comme si le corps humain vibre toujours suivant une symphonie avec une multitude de timbre et couleurs sonores. En même temps, le corps humain agit aussi comme un espace de résonance similaire à une salle de concert. Les deux phénomènes, ceux de la salle de concert et de la symphonie, sont intimement liés par le cycle de la respiration : inspiration et expiration.

Certes, les êtres humains ayant conscience de l'existence d'une musique naturelle présente dans notre corps, sont peu nombreux. La lumière de l'harmonie et de la paix intérieure reste un idéal qui est ombragé par la souffrance des mémoires cellulaires. Dans ce cas-là, chaque douleur apparaît comme un problème musical. Toutes les émotions comme la peur, la tristesse et la colère sont senties comme des 'dissonances' qui crient dans un espace limité. Cette cacophonie est synonyme de blocage: La salle de concert est en surcharge.

Il y a quatre catégories qui allègent les déséquilibres :

- L'harmonie pour réduire les dissonances (l'axe vertical)
- La mélodie pour sentir la joie (l'axe horizontal)
- Le rythme pour induire les mouvements calmes et naturels (le mouvement ordonné)
- L'espace pour une expansion du ressenti et de la conscience.

Dans l'occident, ce sont Mozart, Bach et Vivaldi qui créent par magie, un calme, une confiance et de la bienfaisance. Dans l'orient, il y a d'autres compositeurs qui stimulent les mêmes précieux effets sous forme de profondeur et de joie. Ce courant d'écoute





### Notice biographique :

Responsable adjointe du développement culturel et des relations internationales du MuCEM (musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée), Elisabeth Cestor est docteur en sociologie et l'auteur de plusieurs articles et ouvrages sur les mondes musicaux en Méditerranée.



**Kalliopi Stiga**

kallistiga@yahoo.gr

## Un périple dans l'histoire à travers des mots et des mélodies du patrimoine musical grec...

La riche tradition musicale grecque qui puise ses racines dans l'Antiquité, a reçu une forte influence par les cultures voisines aussi bien occidentales qu'orientales. Les *chansons démotiques* constituent une partie importante de ce patrimoine musical.

L'éminent musicologue grec, Georgios Amargianakis (1938-2003), dans son ouvrage *Introduction à la musique démotique grecque* (Athènes, 1999), soutient que les mélodies des *chansons démotiques*, grâce à leur transmission orale, résistent mieux, à toute influence, modification ou adaptation dans le temps, par rapport au texte poétique de ces chansons qui subit une élaboration continue et s'adapte au contexte idéologique et culturelle de chaque époque.

Le but de cette communication est, tout d'abord, à travers l'étude des chansons soigneusement choisies, comme la chanson *rizitiko* : *Πότε θα κάνει ξαστεπιά;* (Quand verrons-nous un ciel clair ?) et la chanson *kleftique* : *Μαύπη είν'η νύχτα στα βουνά* (Noire est la nuit dans les montagnes), de mettre en évidence l'influence du contexte sociopolitique à la transformation du texte poétique. Puis, le rôle significatif du texte poétique à la transmission de la musique traditionnelle grecque d'une génération à l'autre, sera révélé.

## Notice biographique

Dr. KALLIOPI STIGA ; kallistiga@yahoo.gr Kalliopi Stiga, née à Athènes (Grèce), a étudié le Piano au Conservatoire d'Athènes (Diplôme, 2002) et la Musicologie à l'Université Ionienne (Diplôme, 1997), à l'Université de Paris Sorbonne-Paris IV (D.E.A, 1998) et à l'Université Lumière Lyon II (Doctorat ès Lettres et Arts, 2006). Depuis 2010, elle est qualifiée au grade de «Maître de Conférences» par le CNU Français (sections 18/22). Elle a obtenu le Premier Prix au Concours Panhellénique de Piano: «Maria Kornilaki» (1987) et a été honorée par le Prix et la Bourse de la Fondation GaziTriantafyllopoulos pour ses recherches musicologiques (2002). Elle est Professeure d'Education Musicale, titulaire dans l'Enseignement Secondaire en Grèce, depuis 1998. Elle a aussi enseigné à la Faculté de Musicologie de l'Université d'Athènes (2007-2010) – chargée des cours « Musiques Populaires : Dimensions Sociales et Politiques » et « Musique et Immigration : la chanson dans le monde francophone » ; membre de l'équipe scientifique et du Laboratoire de recherche : « Anthropologie Culturelle et Ethnomusicologie »- ainsi qu'à la Faculté de Pédagogie de l'Université de Thrace (2010)- chargée du cours : « Education Musicale ». Actuellement, elle travaille en tant que «Consultante pour la Musique» à l'Institut de Politique Educative de Grèce (Ministère de la Culture, de l'Education et de la Religion). Ses recherches concernent la musique grecque contemporaine et surtout l'œuvre théodorakienne ainsi que les relations entre « musique et poésie », « musique et politique». Elle donne souvent des conférences en Grèce et à l'étranger, elle écrit des articles pour des revues musicologiques et elle participe régulièrement à des Congrès Internationaux (Portugal, France, Lituanie, Mexique, Canada, Serbie, G.B., Finlande, Lettonie, Chypre, Belgique, Turquie).

