

Argumentaire

La notation musicale à l'épreuve de la recherche dans l'étude et la sauvegarde des musiques traditionnelles dans le Maghreb

La notation musicale a de tout temps interpellé musiciens, théoriciens et chercheurs en ethnomusicologie/anthropologie de la musique. Ainsi, à l'instar de la théorie des *açâbi° wal madjarî* (sorte de tablature) développée à partir du huitième siècle à Bagdad sous la dynastie abbasside par l'école des *°udistes* ou la sculpture musicale des rythmiques ou *tala* en Inde du Sud dans le temple *Manakshi* de Madurai, les civilisations anciennes du monde ont régulièrement fait usage d'iconographies et de divers systèmes de représentation afin de protéger et de perpétuer un répertoire ou une technique de jeu. La tablature développée en Europe à la renaissance pour la transmission d'interprétations instrumentales diverses dont le luth et l'orgue, et plus tard développée pour l'enseignement de la guitare, en est le meilleur exemple.

La fabrication des instruments de musique par les cultures du monde : choix des matières premières (peaux, bois, métal), des ligatures des instruments à corde et de la longueur des manches ou des tubes des instruments à vent, des distances entre les ouvertures sont autant de choix répondant naturellement à des exigences tout à la fois esthétique et structurelle. Cette harmonie adoptée tacitement par une communauté et édifiée par plusieurs générations de praticiens met en fonction nombre de savoir-faire conjuguant ainsi chant, danse, jeux instrumentaux, poésie, facture instrumentale dans laquelle rien n'est laissé au hasard.

Au Moyen Âge, les premières notations musicales apparaissent en Europe et elles évolueront graduellement pour donner une lecture quasi parfaite de la musique européenne. L'ethnomusicologie / anthropologie de la musique a largement utilisé cette écriture pour décrire, transcrire et analyser les musiques du monde avec ce qu'elles comptent de rituels, fêtes religieuses, mariages, festivals et autres manifestations. Cependant, la notation de la musique européenne présente des limites quant à la représentativité des musiques traditionnelles. Mais la difficulté s'accroît lorsque la tâche consiste à analyser tout un système symbolique où s'entremêlent claquement des mains, gestuelles, émission ponctuelle de la voix, textes chantés individuellement ou en groupe avec toutes ses spécificités phonétiques et rythmiques, jeux instrumentaux, échelles, pas dessinés par le chef de cérémonie lors de danses rituelles...

Dans la région nord du Maghreb, la transcription occidentale a largement été utilisée sans toutefois négliger la transmission traditionnelle, ainsi le répertoire dit

andalous ou *mâlûf* tunisien est interprété depuis le début du vingtième siècle aussi à partir de partitions. Leurs homologues *‘âlâ* (Maroc), *çan^oa* (Alger et Tlemcen) et *mâlûf* (Constantine et Lybie) n’ont pas franchi le pas : faut-il considérer ce choix comme un retard à rattraper ou respecter la démarche des interprètes, car à l’instar du *sha^obi*, du *hawzi*, du flamenco ou du fado, pour ne citer que ces exemples, les musiciens maghrébins préfèrent peut-être favoriser l’inspiration du moment ?

Mais pour ce qui relève de la recherche, la notation musicale représente une démarche incontournable et méthodologique destinée à représenter les spécificités d’un répertoire, le but ultime étant aussi de communiquer les résultats de son terrain à la communauté scientifique.

De nos jours, il existe divers moyens et techniques pour présenter les résultats d’une recherche et les travaux d’éminents chercheurs en ethnomusicologie sont là pour en témoigner. Quelles seraient à ce titre les techniques que se doit de développer tout chercheur pour faire face aux difficultés qu’il rencontre dont :

- Les modes de représentation ;
- La notation vernaculaire ;
- La gestuelle et le rythme corporel ;
- La scansion et le rythme poétique ;
- L’adaptation de la notation occidentale aux spécificités de l’oralité ;
- L’emploi de l’outil informatique et multimédia...

Cette rencontre ambitionne de réunir ethnomusicologues/anthropologues de la musique, anthropologues, anthropologues de la danse, spécialistes en littérature orale, linguistes, sémiologues, historiens, historiens de l’art, archéologues... Elle nous donnerait l’occasion de découvrir ensemble les centres d’intérêt des uns et des autres. Elle pourrait, à long terme, nous octroyer la possibilité de travailler à la transcription de nos savoirs ancestraux avec ce qu’ils recèlent de systèmes symboliques.

Les approches et méthodes développées par les spécialistes sont nombreuses et l’outil informatique donne des possibilités surprenantes à travers des calculs de plus en plus précis, mais reste réservé à quelques initiés. Dans cette course à la modernité quels seraient les moyens les plus adéquats permettant de donner une lisibilité et une visibilité accessibles d’une culture musicale ? Elle donnerait ainsi aux chercheurs de toutes disciplines confondues l’occasion d’en offrir une traduction au plus près de sa tradition.

Maya SAIDANI

Écrire la musique : paradoxe ou défi ?

PIERRE AUGIER

Paris-France

En 1932, au congrès du Caire, Béla Bartók proposait de :

« (...) faire recueillir la musique paysanne par des experts de premier ordre, (...) faire une vaste discothèque, mettre toute la matière enregistrée en notation musicale, faire cette notation avec tous les soins possibles (...) »

En 1976, le musicologue belge André Souris considérait que :

« (...) à regarder les choses avec suffisamment de naïveté, il apparaît déjà bien étrange que la musique se puisse écrire. Et si l'on compare ensuite la vie concrète de l'univers sonore avec le système de signes qui prétend le représenter, l'on ne peut qu'être frappé des insuffisances de ce système, de ses infidélités et même de ses trahisons (...) ».

Entre temps, dans une contribution aux *Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss* en 1968, Gilbert Rouget remarquait :

« Musicologie des musiques non écrites (*i.e.* ethno-musicologie) et linguistique des langues sans écriture se rejoignent (...) puisque, musique ou langue, pour l'une et l'autre l'étude passe nécessairement, d'abord, par la transcription ».

Telle était la situation avant les bouleversements consécutifs à l'irruption du multimédia.

Une réflexion sur quelques solutions adoptées par le passé pour écrire la musique avait été initiée en 1985, par le Groupe de recherche en tradition orale de l'université d'Abidjan. Cette étude se situait dans une perspective inspirée de la démarche des linguistes et développée en 1958 par Charles Seeger (*Prescriptive and descriptive music writing*).

Elle devrait se poursuivre en s'articulant sur la distinction entre :

- la partition, texte *prescriptif* élaboré généralement antérieurement à la production de la musique, par un compositeur, à l'intention d'interprètes, ce qui implique la possibilité de différences dans l'interprétation ;
- la transcription, document à caractère *descriptif* élaboré par un auditeur, et destiné à mettre en lumière avec le maximum d'objectivité les caractéristiques d'une réalisation musicale particulière.

On remarquera que, désormais, le compositeur matérialise souvent, lui-même, tout ou partie de son œuvre sur un support magnétique ou numérique.

On ajoutera que, de son côté, le transcripteur se fait assister fréquemment par des moyens d'investigation relevant de technologies de plus en plus performantes.

On se donnera pour objectif de dégager les principes d'un « bon usage » de la partition et de la transcription.

Un problème demeure cependant pour le chercheur dont la tâche est d'identifier, par confrontation de la transcription avec l'audition, les concepts qui sous-tendent la création musicale : celui de la pertinence de la transcription.

La démarche s'orientera vers la formulation de recommandations pour la mise au point de systèmes d'écriture adaptés aux musiques d'Afrique et montrera, en conclusion, qu'une connaissance approfondie de la tradition est le préalable incontournable à la réalisation et au décryptage corrects d'une transcription comme d'une partition.

A propos du livre *Al-'Agânî al-Tûnisiyya* de M. Sadok el-Rezgui, précurseur des études sur le « Folklore tunisien ».

ABDERRAHMAN AYOUB

Chercheur

Expert-Facilitateur agréé en patrimoine culturel immatériel

Dans le cadre de l'établissement de la *Bibliographie générale des études sur le patrimoine culturel immatériel en Tunisie*, nous nous consacrons depuis quelques années à rédiger une historiographie des travaux de recherche sur le « folklore tunisien », et des documents, oraux, transcrits et épigraphiques, collectés. L'ouvrage de Mohammad Sadok el-Rezgui : *Al-'Agânî al-Tûnisiyya* (Le Folklore Tunisien), a été signé par son auteur en 1336 H./ 1918. En tant que tel, il est à juste titre le premier livre sur le patrimoine culturel immatériel et oral en Tunisie rédigé de façon « méthodologique », selon l'expression de son éditeur Mohammad Alhabib Almuhammi, en 1967.

Ecrit, suivant une commande du Baron D'Erlanger, un ethnomusicologue de renom, il demeure manuscrit jusqu'en 1965, date à laquelle il est remis, en son état de manuscrit, par un certain Mostafa Bouchoucha au Secrétariat d'Etat aux affaires culturelles. C'est en 1967 qu'il est publié par la jeune Maison d'édition Tunisienne.

Dans sa forme actuelle, il est de grand format (20 x 26,5 cm), en 460 pages, dont 122 pages sont réservés aux annexes et index : (1) Les annotations de la musique, (2) 10 exemples de Mâlûf, (3) Noms des instruments de musique, (4) Noms des sons et des rythmes, (5) Terminologie du chant et de la musique, (6) Noms des plats cuisinés, des boissons, des sucreries et des fruits, (7) Noms des arbres, plantes et des animaux, (8) Noms des bijoux, (9) Noms des manifestations festives, (10) Noms des costumes féminins et masculins et leurs détails, et des tissés, (11), Noms des produits

de maquillages et produits, (12) Cérémonies : le mariage, la circoncision, la grossesse, (13) Maraboutismes et soufisme, (14) Noms et description des jeux traditionnels.

La valeur scientifique et la richesse des contenus de ce livre sont incontestées. Il reste néanmoins peu connu, ne circulant que parmi une élite restreinte.

Mémoire et récits de vie en anthropologie du patrimoine musical de l'Ahaggar

FAOUZIA BELHACHEMI

Anthropologue Chercheure associée CNRPAH, Algérie

Cette communication propose de débattre des apports des techniques d'enquêtes orales dans l'étude des pratiques musicales chez les musiciens et musiciennes de Tamanrasset. Depuis la création de celle-ci, les musiques urbaines sont toutes exécutées par les ruraux, nomades et semi-nomades ou leurs descendants, les musiques écrivent la mémoire collective depuis près d'un siècle de cohabitation dans le même espace. Le récit de vie reconstitue les trajectoires individuelles et collectives en insérant les ascendants tout comme les parents et alliés ainsi que les relations de voisinage ou d'amitié, recréant les dynamiques du milieu dans lequel s'épanouissent ceux qui prennent le chemin de la musique.

Les enquêtes qualitatives contextualisent les pratiques musicales des groupes dans un ensemble social plus large que celui livré lors d'enregistrements et observations uniques. Dans nos travaux elles se déroulent dans la ville de Tamanrasset, dans le quartier à partir duquel sont réalisées les enquêtes directes par observations et entretiens oraux sans que soient négligées, par exemple, les implantations villageoises d'Hirafok ou Tagmart pour les Dag Ghali ou Tinamensagh, Outoul ou Abalessa pour les cultivateurs. En mettant l'accent sur les généalogies de musiciens, les chaînes de transmission des savoirs musicaux, les formes d'apprentissages et leurs codes, les modalités de validation des apprentissages, elles font apparaître les spécificités propres des milieux musicaux du *tbol*, du *qarqabu*, du *tindé*, de l'*imzad*, des *ibaqayin* (...) dont chaque groupe social est lui même le garant. Ces retranscriptions d'entretien et leur analyse amènent à comprendre les caractéristiques de cette mémoire, ses mécanismes dans le processus de valorisation mené de l'intérieur du groupe -comment chacun consciemment se mobilise pour protéger son héritage. Elles sont essentielles lorsque l'étude, la collecte et la préservation des musiques sont menées par des acteurs institutionnels.

Quelques réflexions sur la notation de la musique al-âla

NABIL BENABDELJALIL

Compositeur et musicologue

Université de Casablanca, Maroc.

Je m'attarderais dans ce modeste exposé sur les différentes expériences de transcription des *nâbas* de *al-âla*, soit par des marocains soit par des étrangers, en vue de cerner la logique principale qui régit ces approches différentes et de voir à telles points elles répondent aux exigences du style, voire de l'interprétation. J'exposerais également ma propre expérience de « transcription » en tant que compositeur qui s'inspire de ce répertoire que ce soit par l'utilisation de « citations » ou par l'exploitation du système ornemental et hétérophonique.

Rythmes musicaux et rythmes plastiques dans les arts traditionnels maghrébins et leur rapport possible avec les mathématiques non euclidiennes des arts numériques

NACEUR BEN CHEIKH

Professeur émérite des Universités tunisiennes

Sciences et techniques des Arts

Ma communication s'articule autour des implications de l'usage des nouvelles technologies dans les programmes d'innovation des arts traditionnels maghrébins.

La Transcription „classique“ – entre embûche et révélation

EDDA BRANDES

Ethnomusicologue

Université de Berlin, Allemagne.

Le transfert de la musique perçue acoustiquement dans une notation musicale est indispensable pour des enregistrements ethnomusicologiques. La retransmission d'une musique d'un milieu culturel dans la notation standardisée d'un autre peut être problématique par la perte d'informations.

La présentation va entretenir une comparaison de deux notations « classiques » de la musique d'imzad : une fois avec tous les détails musicaux (introduction, ornementation, technique de jeu, vitesse,..) du côté d'un chercheur « étique », et une fois avec la mélodie capitale et principale d'une pièce musicale d'un chercheur « emic ».

Quelles sont les différences, les avantages et les désavantages de tout un chacun ?
Comment le but de la transcription détermine-t-il la méthode de la transcription ?
Quelle transcription peut servir aux besoins de la sauvegarde et de la revitalisation ?

L'exposé tente de trouver des réponses.

Une expérience collective de traduction en sciences humaines au CNRPAH

KAMEL CHACHOUA

CNRPAH, Algérie

Chargé de recherches au CNRS (IREMAM), France

Cette communication n'évoquera pas l'ensemble des traductions publiées aux éditions du CNRPAH mais seulement un échantillon de livres réalisés dans la discipline anthropologique en particulier. Il s'agira pour nous de revenir sur cette expérience scientifique et collective de traduction et de nous interroger sur l'efficacité empirique et épistémique de la traduction pour «dynamiser», en partie, l'espace de la recherche et de l'enseignement supérieur des sciences humaines et sociales en Algérie et au-delà.

Approche aux systèmes d'accordature et tablature dans deux manuscrits moresques en Espagne (XVI^{ème} siècle).

MANUELA CORTES GARCIA

Département d'Historia et Sciences de la Musique

Université de Grenade, Espagne

Cette communication présente une nouvelle lecture des deux manuscrits anonymes moresques écrits entre la fin du XV^{ème} siècle et le début du XVI^{ème} siècle. Le premier, *Risalat al-'ud* (Épître sur le luth) fait partie des fonds de la Bibliothèque Nationale d'Espagne et le second, *L'Ars pulsatione lambutio* qui était au monastère de l'Ordre des Cappuccinos à Gérone et catalogué par Jaime Villanueva (1821). Malgré que la difficulté des transcription vernaculaires s'accroît au moment d'établir la hauteur du son et la durée des tons, ces manuscrits permettent de nous rapprocher de la connaissance des systèmes des accords de luth et de la notation chiffré (alphabétique-numérique) utilisés par l'école de luthistes andalous et moresques. En même temps, on peut constater l'utilisation de la même terminologie entre les moresques du début de XVI^{ème} siècle, tel qu'il apparaît dans le dictionnaire de Fray Pedro de Alcalá, *El Vocabulista arábigo en lengua castellana*, publié à Grenade (1505) sous le règne des Rois Catholiques.

Les informations données par ces manuscrits sont presque similaires aux traités orientaux, et concernent la position des doigts sur les cordes de luth, la composition des notes, quelques annotations sur les distances entre les intervalles et l'utilisation de l'échelle sur la base de l'octave. Cependant, il y a des différences par rapport à la classification des modes (*al-tubu*) intégrés dans l'Arbre Modale. D'autre part, l'analyse comparatifs entre ces manuscrits moresques et les premiers manuscrits marocains sur le luth et les systèmes de notation, écrits à partir du XVème siècle, présentent la même information que l'*Épître sur le luth*, ainsi que les iconographies sur le luth et l'Arbre Modale ; des iconographies qui se trouvent aussi dans un manuscrit moresque du Fond Kati à Tombouctou, ce qui montre la force des chaînes de transmission. On observe, aussi, comment l'École de Vihuelistes espagnols du XVIème siècle ont appliqué, dans une certaine mesure, les mêmes paramètres aux accords de la *vibuela* et au système de la notation chiffrée.

Analyse acoustico-musicale de l'appel à la prière en islam adhân

SALIM DADA

CNRPAH, Algérie

Bien que la pratique vocale du *adhân* est essentiellement liée au culte de la prière en islam et a comme espace d'expression l'enceinte de la mosquée, la technique en soi demeure familière à d'autres performances vocales qu'on retrouve dans des contextes profanes. Comme on peut repérer des réminiscences mélodiques ou des inspirations stylistiques de ces contextes musicaux, à connotation religieuse ou pas, les styles du *adhân* font en général l'apanage d'une seule tradition musicale, celle du *maqâm*.

Sur la base des archives sonores des grand maîtres de la tradition et étant liées essentiellement au culte, les maintes interprétations de *adhân* constituent un perpétuel exercice de normalisation interprétative locale : style mecquois, style égyptien, style marocain, style saharien, style iranien, style turc, etc. Selon le style du *adhân*, des paramètres tels que geste, timbre, modalité, vocalisation, accents, rythmes et expression, vont varier.

Comment analyser donc l'*adhân* afin de comprendre ses particularités stylistiques ? Et comment rendre tangible et fidèle sa transcription ? La notation solfégique suffirait-elle ? Et qu'offre l'acoustique musicale dans ce cas et que procurent les différentes représentations graphiques à l'analyste ?

Ce sont les questions auxquelles va tenter de répondre cette communication avec une partie appliquée consacrée à l'analyse et au commentaire des résultats retrouvés.

Instruments de musique traditionnelle, moyens d'expression et de communication (cas du Niger)

ADAMOU DANLADI

Conseiller au Ministère
de la culture
Niger

Le Niger, pays situé entre l'Afrique du nord et l'Afrique subsaharienne couvre une superficie de 1.267.000 km² où cohabitent dans la paix et la symbiose, une diversité de groupes ethnolinguistiques,

Cette situation géographique privilégiée du Niger, fait de lui un carrefour de cultures qui se sont enrichies et développées dans l'espace et dans le temps. Les témoignages les plus anciens de la présence humaine au Niger remontent à plus d'un million d'années (Boubé Gado, 1993).

En outre, il a été relevé que l'activité humaine qui s'est fluctuée à la fin du 20^{ème} siècle au rythme des migrations de populations, des échanges commerciaux, de l'installation progressive de la population subdivisée en plusieurs groupes ethniques (sédentaires et nomades), a favorisé l'émergence et la vitalité des cultures variées contribuant au fondement du patrimoine culturel national, facteur de développement social et économique.

La musique traditionnelle constitue un outil pour la consolidation de l'identité culturelle et de l'épanouissement des communautés.

L'instrument de musique traditionnelle de par sa fonction et son usage, joue un rôle prépondérant dans la transmission et la promotion des valeurs culturelles et spirituelles, véhicule des connaissances dans divers domaines (religion, mythologie, histoire, tradition orale, etc.).

En somme, c'est un véritable moyen d'expression, d'éducation et de communication de grande portée qui participe au progrès et au développement de la société.

Au Niger, les résultats des recherches menées dans le domaine dont les travaux de thèse en ethnomusicologie de feu Dr Mahamane Garba, soutenue à l'Université Dauphine en France, ont permis de recenser une quarantaine (40) de type d'instruments de musique traditionnelle.

Ces résultats de recherche ont donné l'opportunité de créer en 1994 un Musée spécialisé dans les instruments de musique traditionnelle au Niger. Ce musée compte aujourd'hui cent soixante-dix (170) instruments traditionnels et une gamme de documents écrits et audiovisuels (supports audio, photos etc.).

Il est important de préciser que les instruments de musique sont fabriqués et transmis sur la base des savoirs et savoir-faire traditionnels. Ils sont utilisés principalement dans la musique traditionnelle mais aussi intégrés de plus en plus par des orchestres modernes.

Aujourd'hui, et malgré leurs dimensions socioculturelle et économique, les instruments de musique font l'objet de multiples menaces. C'est pourquoi, il est plus que nécessaire de prendre toutes les mesures qui s'imposent afin de renforcer la recherche, la préservation et la valorisation du patrimoine musical au profit des générations présentes et futures.

Pédagogie et notation : l'action de Gontran Dessagnes au Conservatoire d'Alger entre 1946 et 1964 autour de la *çan°a*

MARYBEL DESSAGNES

Musicologue, Université d'Aix en Provence, France.

Gontran Dessagnes, pianiste, chef d'orchestre, compositeur, fut directeur du Conservatoire d'Alger de 1946 à 1964. La question de la préservation et transmission de la *çan°a* fut une de ses actions fortes au sein de cette institution où cohabitaient musique classique occidentale et musique classique algérienne. Dès sa nomination, il crée des classes de pratique et de théorie sous l'égide, entre autres, d'éminents professeurs comme les frères Fakhardji. Un programme de solfège dit « musulman » accompagnait les cours d'instruments et d'ensembles par transmission orale, combinée à des exercices progressifs pour apprendre à lire une partition, comprenant des relevés de thèmes authentiques entre autres. Pour la pédagogie, la transcription occidentale de ce répertoire typique d'Alger fut sans conteste une avancée majeure, demeurant encore ignorée de nos jours, à part par des anciens élèves encore vivants qui ont pu bénéficier de cette approche. Les recherches musicologiques actuelles sur Gontran Dessagnes et cette action spécifique seront présentées, avec une ouverture sur la question générale de la notation musicale, toujours cruciale en 2017, quel que soit le répertoire abordé. Des expériences pédagogiques innovantes actuelles d'apprentissage de la musique par des codes gestuels comme dans la technique de Soundpainting, ou par la notation graphique, seront décrites.

Transcrire des chants traditionnels articulés autour des unités rythmiques régulières mais non isochrones

FRANÇOISE ETAY

Ethnomusicologue

Professeur au Conservatoire de Limoges, France

La fin des années 1950 vit, en France, l'usage des magnétophones à bandes se démocratiser. Les collectes sonores qui purent, dès lors, être réalisées témoignent, dans le domaine de la chanson traditionnelle, de systèmes musicaux souvent très éloignés des nombreuses partitions réalisées par les folkloristes depuis le milieu du XIX^e siècle, et qui continuent pourtant d'être la principale source des interprétations revivalistes.

On le sait, la notation occidentale permet difficilement la prise en compte précise d'intervalles différents des tons et demi-tons. Mais l'aspect rythmique de chants articulés sur d'autres unités que pulsations et mesures semble n'avoir été, pour l'instant, que très peu perçu. Il existe, en effet, en certaines régions de France, à côté de chants inscrits dans une métrique aisément mesurable et d'autres qu'on appelle, faute de mieux, « de rythme libre », des corpus où les phrases mélodiques s'articulent autour des unités non isochrones, entretenant entre elles des rapports de deux à trois.

Comment les transcrire ? Cette communication présentera diverses options possibles.

Guerouabi, une chanson en devenir

Ouiza GALLEZE

Dr en philosophie, Chercheure en anthropologie

CNRPAH, Algérie

Le Rossignol, de son nom al-Hachemi Guerouabi (1938-2006), chantre de la musique et de la chanson algéroise, le plus connu sur la scène nationale, a chanté l'amour, le pays, l'émigration et le patrimoine dans toutes ses variantes.

Hadj M'rizek et Mohamed Zerbout, qui l'ont accueilli dans la chanson et formé, l'ont adopté pour l'originalité des contenus poétiques qu'il proposait et pour sa voix singulière à intensité affective qui le rendait différent de ses contemporains, créant ainsi un style inimitable qui va donner lieu à un « genre hachmaoui ».

Il nous a quitté depuis 11 ans, mais de sa voix chaude, sa chanson indémodable qui emplit les recoins des lieux privés et des lieux publics laisse percevoir de lui une présence presque physique, et l'impression qu'il est encore parmi nous.

Thème de concours, de journées d'études, de rencontres poétiques, littéraires et musicales, et d'un prix pour jeunes talents, le monde de la tradition et de la modernité s'accroche à lui. Des imitateurs, disciples, membres de la famille ou admirateurs, essaient de reproduire son timbre, l'intonation de sa voix multi-spatiale ou sa poésie profonde au sens multiple.

Comment sa chanson passe-t-elle à la postérité ? Qui hérite de ses paroles, de sa voie, de son genre poétique et son genre musical ? C'est à ces questions que nous allons essayer de répondre.

Transcription d'une musique rituelle thérapeutique le « zar » dans le sud de l'Iran

MARYAM GHARASOU

Université de Téhéran,
Iran

La transcription musicale soulève de nombreux questionnements pour tout ethnomusicologue lorsqu'il s'agit de noter des répertoires de tradition orale enregistrés pendant ses enquêtes de terrain. C'est ainsi que le but de toute transcription musicale serait, à court ou moyen terme, la sauvegarde, l'analyse, l'archivage, la description...

Dans la musique persane, la musique dite savante, appelée *radif*, a bénéficié d'une attention particulière. Afin de lui donner une plus grande lisibilité, à sa transcription musicale ont été ajoutés quelques symboles adaptés aux systèmes de la musique iranienne. Mais pour ma part, la question de la transcription de la musique iranienne se pose lorsqu'il s'agit de pièces de musique rituelle éloignée du système classique. La transcription de la musique rituelle « **zar** », dans le sud de l'Iran, où les tambours à deux peaux accompagnent les claquements des mains des participants et le chant responsorial... ne se limite pas à donner une écriture du rythme ou de la hauteur des voix. De ce fait, le but pour tout ethnomusicologue traitant de musique rituelle est de trouver des traits significatifs entre une musique thérapeutique et la/les méthode(s) à mettre en place afin (une fois le répertoire musical transcrit) de montrer le rôle de la musique dans l'ensemble des phases du rituel, dont la transe.

Archiver le terrain pour donner à entendre les musiques traditionnelles et inventer de nouvelles transcriptions

VERONIQUE GINOUVES

MMSH

Aix en Provence, France.

L'ethnomusicologue qui s'intéresse aux musiques et aux chants de tradition orale observe, annoté, enregistre et filme sur le terrain. Lorsque ces traditions orales ont disparu, ou pour comprendre leur évolution, il peut se tourner vers des archives - les siennes comme celles d'autres chercheurs - et travailler à la reconstitution du contexte de production, à l'identification des pratiques, à une nouvelle annotation. Il est essentiel que l'archiviste puisse conserver mais aussi mettre à disposition les enregistrements sonores et audiovisuels du terrain sans interférer sur les multitudes de réinterprétations possibles, tout en s'adossant aux normes et aux référentiels existants et dans le respect des règles éthiques et juridiques qu'impliquent la diffusion de ces données musicales et vocales. L'intervention s'appuiera sur l'expérience de la phonothèque de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, à Aix-en-Provence.

La contrafacture et la transmission musicale d'après un manuscrit judéo-arabe d'Oran de la fin du 17ème siècle

JONATHAN GLASSER

Anthropologue

Université William & Mary - Etats-Unis

Est-ce qu'on peut penser au phénomène du contrafact--dans lequel un texte utilise une mélodie associée à un autre texte--comme une sorte de transcription musicale ? Cette communication vise à répondre à cette question à travers une exploration d'une collection de *mouachabates* tirée d'un manuscrit oranais (actuellement à Oxford) en judéo-arabe et hébreu qui date de la fin du dix-septième siècle. Par le biais d'une comparaison des *mouchabates* en arabe et en hébreu qui semblent partager la même mélodie. Cette communication essaie d'éclairer le lien qui existe entre la mélodie, la forme poétique et la pratique du contrafact dans l'ouest algérien d'avant 1700. Plus qu'un éclaircissement de la situation poétique et musicale durant cette période, l'exploration du phénomène du contrafact pourrait servir comme un outil très utile pour mieux comprendre le lien entre les musiques citadines du Maghreb et celles de l'Andalousie médiévale.

Problèmes de transcription des traditions musicales orales

ZOUHEYR GOUJA

Université de Tunis, Tunisie

Les musiques maghrébines présentent une multitude de micro-systèmes musicaux qui régissent les divers genres et styles musicaux dans cette région. Ces traditions musicales essentiellement orales renferment des configurations mélodico-modales complexes et originales qui ne peuvent être déchiffrées qu'après initiation, pratique et ensuite transcription pour des fins d'analyse. L'analyse de ces musiques dépend en effet de la quantité et de la qualité de la transcription effectuée. Il est par conséquent important de débattre de la question de la transcription des traditions musicales orales et de ses méthodes. Plusieurs questionnements s'imposent, notamment : que transcrire, pourquoi transcrire et comment transcrire, quels sont les limites de la transcription, éléments à prendre en considération lors de la transcription ?

«Poésie et chants sahariens : du local à l'universel»

ABDELHAFID HAMDY CHERIF

Philosophe, France

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 a pour objectif d'être une introduction à une musique/chant considéré trop souvent comme mineure 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. ». Proche de la vie quotidienne, la poésie *melhoun*, véritable colonne vertébrale du *aiyai* tire de son environnement et des conditions d'existence des populations nomades toute l'inspiration qui l'irrigue. Sa musique se déploie, un peu à l'instar des contrées qu'elle chante, sans rythme-au sens de mesure-(ou très rarement) ni brisure et chante une manière d'exil et de nostalgie des espaces sahariens glorifiés par rapport au Nord, le tell. Il renvoie également au mode de vie conforme au temps 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 basée essentiellement sur la (ou les) *gasba* (flûte), et qui conserve l'essentiel de sa nature malgré les influences qu'il a eu à subir, le *aiyai* est, à l'image de ses terres, un chant de « l'ouvert »

Mots clés : Aiyai, chant saharien, bédouin, poésie, Melhoun

La notation musicale : outils de recherche

ARIJ JAOUACHI

Université de Gabes,
Tunisie

Chaque étude nécessite des outils de travail pour arriver au but souhaité, entre autre la musicologie et l'ethnomusicologie. Dans ce domaine, la notation musicale est l'un des outils les plus importants dans l'étude d'un sujet. La recherche qui peut être hors l'archivage et la collection du patrimoine, demande une notation ciblée. Donnons l'exemple d'un sujet qui demande l'extraction des temps forts d'un rythme quelconque. Dans ce cas, il est possible d'utiliser une transcription squelettique de ce dernier contenant les temps forts et faibles sans pour autant s'approfondir dans le type de notation, le timbre ou les nuances.

Cette notation du rythme « *Dkbûl Brawel* », de la « *hadbra Issawiya de Kébili* », n'est que le squelette du rythme, qui en lui-même peut être transcrit en plusieurs façons par rapport aux besoins du chercheur. il n'y a pas de règle de notation musicale, si on considère cette dernière comme outil modulable au besoin de la recherche. Cet article va s'approfondir dans la notation de la musique orale, et comment on peut respecter l'authenticité de l'écriture. On va proposer la méthode de notation des fréquences de chaque son et les comparer à ce qu'on a comme notes dites « occidentales ou orientales ».

La transcription... un outil de transmission ou facteur de modification du savoir musical patrimonial ?

NACIM KHELLAL

ENS Kouba
Université d'Alger, Algérie

La sauvegarde est l'ensemble des mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel. La transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle est l'une de ces mesures.

Le processus de transmission commence par la transformation des pratiques musicales patrimoniales en des savoirs à enseigner. Ce processus que l'on nomme didactisation ou transposition didactique, est souvent interrompu par des difficultés liées à la transcription, notamment dans le choix des outils graphiques qui servent à représenter et codifier le langage musical

Si la transcription musicale, en passant de la nature pluridimensionnelle de l'oral à la nature unidimensionnelle de l'écriture, devient un facteur de modification du savoir musical patrimonial. Quel est donc son rôle dans les travaux de recherche et dans l'action pédagogique ?

Comment assurer la complémentarité entre : transcription, oralité et nouvelles technologies, pour résoudre les problèmes de fixation et de sauvegarde des musiques traditionnelles dans le Maghreb ?

Ces questions feront l'objet de notre communication.

***Tbel et bendir* dans la musique kabyle traditionnelle : représentation et contexte socioculturel de leur reproduction musicale**

AZZEDINE KINZI

(Université de Tizi-Ouzou), Algérie

Tabel et *abendayer*, deux instruments de musique très réputés dans la musique traditionnelle kabyle. Cependant leur usage et leur considération sociologique marquent des traits distinctifs majeurs. En ce sens que *tebel* (tambourin) représente un instrument à la fois profane et masculin, quant à *abendayer* (bendir), il revêt, dans certaine situation, un caractère sacré et joué par les hommes et les femmes. Notre contribution se veut une réflexion anthropologique sur les instruments de musique les plus dominants dans la musique kabyle traditionnelle : en l'occurrence *tbel* et *abendayer*. A travers notre proposition nous essayons de montrer la complexité de l'usage de ces deux instruments de musique et les contextes socioculturels dans lesquels ils sont mis en œuvre dans le champ musical kabyle. Et de voir par ailleurs, comment les transformations dans la musique traditionnelle kabyle n'ont pas fait disparaître ces deux instruments ; ils se maintiennent en revanche et perpétuent le patrimoine musical kabyle.

Mots-clés : Tbel, bendir, musique traditionnelle, instrument de musique, profane, sacré, contexte socio-culturel, patrimoine musical.

« La transcription musicale à l'épreuve de la recherche »
Cas des thrènes et mélopées chez les Sénoufos du Mali

SANOGO KLESSIGUE ABDOULAYE

Administrateur des Arts et de la Culture,
Mali

Les musiques traditionnelles des communautés ethniques sont confrontées à trois phénomènes les mettant à rude épreuve : l'impact de la modernité sur la vie urbaine et rurale, la dynamique de la création et de la créativité, la réduction des champs d'application de certains genres musicaux. Ces phénomènes influencent les arts lyriques, bouleversant à la fois la gestuelle appropriée et les danses requises pour les différents genres musicaux.

Les thrènes, les mélopées et les panégyriques en milieux sénoufos du Mali n'échappent pas à la règle. La musique funèbre prend du recul en raison de l'adhésion des communautés aux religions révélées. Les mélopées disparaissent progressivement. La lumière des lampadaires n'arrivent pas à remplacer le clair de lune ou l'ambiance des nuits étoilées. Les panégyriques exécutés à l'agora et dans les champs flétrissent à cause de la disparition des places publiques des villages et du passage de l'agriculture manuelle à l'agriculture mécanisée. Enfin l'inspiration basée sur l'air du temps, conjuguée aux dysfonctionnements des méthodes traditionnelles de transmission impliquent pour les genres musicaux traditionnels un besoin de sauvegarde urgente.

Face à ces phénomènes, il importe de prendre plusieurs mesures en vue de la sauvegarde urgente des symboles et des valeurs de socialité qui leur sont associés. Au nombre de ces mesures, peuvent figurer les enregistrements, la transcription, les mémoires et thèses, les créations expresses.

Mots clés : Sénoufo, thrènes, mélopées, panégyriques (louange, éloge)

L'étude du répertoire des danses tunisiennes, quelle écriture pour l'exposé des faits ?

SOUAD MATOUSSI

Université de Sousse, Tunisie

Dans notre recherche, nous interrogeons les danses traditionnelles tunisiennes en tant qu'éléments de comportements sociaux, reliés par leurs formes et contenus à d'autres sphères de la vie sociale et culturelle et dont l'analyse fournit des éclairages sur les subjectivités collectives des différents groupes qui s'y adonnent¹.

1) Par subjectivité collective nous entendons l'identité au sens dynamique. Cf. LAPLANTINE (François), *Je, Nous et les autres, être humain au-delà des appartenances*.

Nous adoptons comme définition des danses traditionnelles, celle donnée par l'ethnologue français Yves Guilcher : «*Des danses perpétuées en un même lieu, transmises de génération en génération depuis une date suffisamment lointaine pour avoir pris des caractères propres à l'endroit et être tenues pour caractéristiques de sa culture.*»¹

Dans un premier temps de la recherche² notre objectif était d'organiser un corpus général des danses traditionnelles tunisiennes.

Après le travail de collecte des danses dans les différentes régions de la Tunisie et au moment où il fallait transcrire ce répertoire et en rendre compte par une description minutieuse, s'est posée à nous avec acuité la question de la méthode.

Faut-il recourir à un système de notation en vigueur, susceptible d'être compris (déchiffré, et de là interprété) par les spécialistes du domaine, quelque soit leur culture d'origine ou l'époque à laquelle ils appartiennent ?

Ya-t-il en danse, un système de notation adaptable à toutes les traditions de danse dans le monde et à travers l'histoire ?

Nos danses traditionnelles, celles notamment qui mobilisent essentiellement la partie médiane du corps, sont-elles justiciables d'un système de notation en danse ?

Telles étaient les questions cruciales auxquelles il fallait répondre.

Notre première démarche a consisté à s'instruire sur les systèmes d'écriture de la danse. Deux systèmes de notation sont en effet les plus utilisés par les chercheurs en danse et aussi par les praticiens. Il s'agit de l'écriture Benesh et de la notation Laban (labanotation).

Une initiation à ces deux systèmes de notation nous était nécessaire. Une fois que les principes de base de ces systèmes d'écriture nous étaient acquis, il fallait tester leur adaptation aux danses traditionnelles tunisiennes.

C'est lors de ces tentatives répétées, et dans le cadre d'un échange instructif avec des ethnologues de la danse traditionnelle dans différents pays, que notre choix a été facilité pour adopter la manière qui nous a semblé la plus fiable pour rendre compte du répertoire que nous avons collecté.

Ce sont les questions sur lesquelles nous souhaitons revenir avec du recul, à l'occasion de ce colloque qui nous donnera l'occasion d'exposer nos points de vue et arguments devant des spécialistes traitant différents registres de la culture maghrébine.

1) GUILCHER (Yves), *La danse traditionnelle en France, d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, p. 13.

2) MATOUSSI (Souad), *Traditions de danse et subjectivités collectives en Tunisie*, Thèse de doctorat nouveau régime en Anthropologie, sous la direction de Pierre Philippe REY, Université Paris VIII, 2005.

Pour une nouvelle approche dans la recherche en ethnomusicologie à partir d'archives sonores dans l'Ahaggar, le Tassili N'Ajjer et le Gourara

MOHAMED MEHANNEK

CNRPAH, Algérie

Les archives sonores depuis l'invention du cylindre en cire au dix-neuvième siècle jusqu'à l'avènement de l'enregistrement numérique, ont de tout temps suscité l'intérêt de la recherche en ethnomusicologie à travers le monde.

Partant d'archives sonores collectées dans diverses aires géographiques en Algérie et sur de nombreux supports dont le plus anciens document remonte à 1961, un corpus de plus de 400 heures de son sur lequel travaille une équipe depuis novembre 2011 a été numérisé et travaille à sa valorisation.

Cependant, ce patrimoine est dans son ensemble amputé d'informations qui décriraient le contenu des fichiers sonores (auteurs, lieux, intervenants, contenus, thématique...). Ce manque d'informations diminuerait-il de la valeur de ces enregistrements dont les entretiens, les chants et les jeux instrumentaux ont été pour nombre d'entre eux interprétés il y a plus d'une cinquantaine d'années ?

Peut-on développer une étude ethnomusicologique post-enregistrements à partir d'archives sonores de l'Ahaggar, du Tassili N'Ajjer et du Gourara afin de leur donner une lisibilité dans la recherche ?

Echapper au pattern-alisme musical et à l'ethnocentrisme scalaire : Une transcription musicale en Inde centrale

NICOLAS PREVOT

Ethnomusicologue

Université Paris Nanterre,

CREM-LESC CNRS, France

Les recherches occidentales en musicologie ont montré une obsession constante pour les échelles musicales et les métriques, obsession qui révèle parfois un certain ethnocentrisme. Au Bastar, en Inde centrale, l'identification des airs (devises musicales) joués lors de rituels de possession par des ensembles de hautbois-timbales est cruciale puisqu'ils correspondent à des divinités incarnées par des villageois. Malgré leur importance, ces airs perpétués par la tradition orale sont paradoxalement extrêmement variables dans leur réalisation. Leur interprétation dépend en effet de l'humeur et du comportement des divinités au moment où elles apparaissent devant

les musiciens. Leur transcription à des fins d'analyse s'avère donc une tâche complexe. Nous partirons de l'exemple d'un air en particulier, celui dédié à (et incarnant) la déesse Danteshwari, pour rendre compte, au travers de documents audiovisuels et de transcriptions (réalisées à l'oreille ou à l'aide de logiciels comme PRAAT), des tâtonnements du chercheur et de la part du hasard dans son investigation et dans les méthodes de transcription qu'il utilise. Ce cas d'étude montrera comment notre perception peut nous jouer des tours, biaisée par notre acharnement à identifier des échelles musicales et des métriques (ou des formules rythmiques) dans des cultures musicales où elles ne sont pas toujours pertinentes.

Pour une traçabilité des musiques dans le Maghreb

MAYA SAIDANI

CNRPAH, Algérie

Dans les musiques de tradition orale, les pièces interprétées obéissent à un schéma immuable dont le « mode d'emploi » tacite est totalement intégré aux « codes » culturels, culturels, sociaux... des membres du groupe. A travers ses chants, ses danses, la fabrication de ses instruments, etc. une communauté dépose peu à peu ses « marqueurs ». Une fois identifiés et validés par plusieurs générations de pratique, des changements vont régulièrement s'opérer et seront la résultante de nombreux facteurs dont :

Le genre, lorsque des musiciennes s'approprient un répertoire anciennement réservé aux hommes et inversement ;

Les circonstances de jeu / le lieu d'exécution ;

La situation politique et sociale...

L'ethnomusicologue est souvent confronté dans ses enquêtes de terrain à des répertoires qui porteront une même appellation mais auront des structures totalement différentes (cas des *basbrâf* constantinois) ou inversement, ils partageront une même structure pour des appellations différentes : *madb-mahdjûz*, *dardj thaqîl-zâjal mashghal*...

Quelles seraient les méthodes qui nous aideraient à déterminer de possibles « marqueurs musicaux » propres à chaque tradition ? Cette démarche, si elle est validée, nous permettrait-elle, dans nos travaux d'investigation, d'aboutir à une « traçabilité » des musiques étudiées ?

Transcrire ou sauvegarder ? Le cas de la « chaâbania aissaouia » à Constantine

NOUHA SPIGA RAHAL

CNRPAH, Algérie

La cérémonie de la *chaâbania* à Constantine est une fête rituelle pour la solidarité célébrant la venue du mois du Ramadan, durant laquelle plusieurs répertoires musicaux locaux sont joués dans l'ordre : *Hadoua*, *Benoutete*, *Onasfane* pour finir avec le plus spectaculaire de tous, la *Hadra aissaouia*.

L'étude de cette cérémonie offre donc au chercheur une vitrine sur les modes musicaux de la ville, mais surtout sur leurs usages qui, force est de constater, prime sur la sauvegarde.

De ce fait, comment traduire cette sauvegarde par le bas quand on ne maîtrise pas l'outil de la transcription « savante » ? Et quelles sont les arguments mis en jeu ici pour une préservation de la pratique sociale et du répertoire musical qui lui est inhérent ?

Les sept *Meçaddar* d'Alexandre Christianowitsch (A travers le prisme du répertoire actuel des *nouba*)

YOUSSEF TOUAÏBIA

Chercheur-Indépendant

Alger

Alexandre Christianowitsch (A.C.), musicien et officier de marine Russe de passage à Alger vers 1860, serait considéré comme le premier auteur à avoir transcrit sept *nouba* du répertoire algérois avec, pour chaque *nouba*, un *meçaddar*, un *btayhi*, un *derdj*, un *niçraf* et un *keblass*.

Ces transcriptions¹ qui feront connaître la musique d'Alger en Europe et en Russie - où des compositeurs vont s'en inspirer - n'aurait fait l'objet, en Algérie, d'aucune étude exhaustive.

Ayant interrogé l'ensemble de ces transcriptions à la lumière de nos résultats sur l'étude de la *nouba*, on peut déjà avancer que ces « esquisses » de (A.C.) s'inscrivent dans une continuité de la tradition musicale dans la mesure où elles nous apportent un éclairage sur l'évolution du répertoire d'Alger, mais aussi dans la mesure où elles arrivent à nous fournir « des solutions » aux (quelques) problèmes rythmiques dont souffrent certaines pièces actuelles.

1) Alexandre Christianowitsch « Esquisse Historique De La Musique Arabe Aux Temps Anciens Avec Dessins D'Instruments et Quarante Mélodies Notées et Harmonisées » Cologne 1863

Ce qu'il y aurait lieu de retenir, c'est que ces transcriptions (même très approximatives) nous confortent un peu plus dans ce que véhicule la mémoire collective, à savoir que la *nouba* d'Alger va subir, dès les années 1870, une série de grands « bouleversements » (qu'il faudra peut-être mieux expliquer) qui conduira progressivement à « une rupture » (vers les années 1930) avec « l'ancienne musique ».

Sinon, comment expliquer, par exemple, la disparition de certains morceaux notés par Christianowitsch et/ou leur remplacement par des contre-factures ?

C'est tout cela qui nous serait suggéré à travers l'étude des sept *meçaddar* !

La contribution de Hornbostel et Bartók

MEHDI TRABELSI

Université de Tunis

Si on se réfère aux premières sources des travaux musicologiques sur la région du Maghreb, la transcription musicale représente un élément fondamental. En effet, les transcriptions musicales issues de ces sources, réalisées principalement durant le XIXe et le début du XXe siècle, peuvent servir de support dans l'analyse et la compréhension des musiques étudiées. Elles peuvent servir aussi dans la reconstitution des pièces musicales dont on ne possède pas d'enregistrements.

Cependant, le chercheur qui se penche sur l'étude de ces transcriptions remarquera leur structure disparate d'une étude à une autre, bien souvent déroutante, voire décevante. Cela s'explique d'une part par la subjectivité d'une transcription musicale, et d'autre part par l'origine des musiciens-chercheurs qui sont souvent étranger à la culture musicale de la région étudiée.

Toutefois, parmi le lot des transcriptions musicales consacrées au Maghreb, certaines présentent un intérêt considérable pour la recherche musicologique. Nous citons dans ce cadre, les travaux de l'allemand Erich Von Hornbostel (1877-1935) et du hongrois Béla Bartók (1881-1945) qui, à notre sens, sont considérés parmi les plus remarquables travaux offrant des voies de recherche intéressantes.

Erich Von Hornbostel fait partie de l'Ecole de Berlin constituée par un groupe de chercheurs fondateurs de la musicologie comparée. Il a fondé et dirigé de 1905 à 1933 le Phonogramm-Archiv de Berlin. Nous nous focaliserons sur son article consacré à la transcription et l'analyse de 25 enregistrements de musique tunisienne sous le titre : *Phonographierte tunesische melodien* paru en 1906, et sa contribution avec Otto Abraham dans la réalisation d'une méthode de transcription musicale destinée aux musiques extra-occidentales sous le titre : *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien* paru en 1909.

D'autre part, Béla Bartók, considéré comme l'un des plus éminents folkloristes et compositeurs de son époque, a consacré sa vie à l'étude des musiques populaires de la Hongrie et des peuples voisins. Il a encore poussé ses recherches dans des contrées plus lointaines comme celle de la région de Biskra en Algérie en 1913. Suite à ce travail de terrain, 236 échantillons sonores sont encore préservés jusqu'à nos jours et accompagnés de 132 transcriptions scrupuleuses réalisées par Bartók lui-même.

Notre étude exposera une approche comparative entre les travaux de Hornbostel cités précédemment et ceux de Bartók sur la musique algérienne.

Noter, transcrire l'oralité féminine (le *hawfi* tlemcénien) : une expérience de terrain

MOURAD YELLES

(INALCO / CNRPAH), Algérie

Lorsqu'il s'agit de collecter et surtout de fixer par l'écrit une production culturelle qui s'inscrit *de facto* dans le contexte d'une très ancienne tradition littéraire orale, l'enquêteur est très rapidement confronté à la question cruciale de la pertinence - voire de la *légitimité* – d'une telle démarche. Outre les exigences propres à toute recherche scientifique, s'agissant du Maghreb, les urgences imposées par une certaine prise de conscience « patrimonialisante » ne peuvent qu'encourager le « sauvetage » de pans importants d'une mémoire culturelle largement perturbée par la séquence coloniale et ses prolongements post-coloniaux.

Mais dans le même temps, les conséquences de « l'intrusion » de l'enquêteur avec son « arsenal méthodologique » (tant pour ce qui relève de la collecte que de la fixation et de l'archivage) dans un champ culturel dont les modes de fonctionnement (production, gestion, reproduction, etc.) relèvent d'une autre histoire, d'une autre mémoire et – surtout – d'une *autre logique* (avec le rapport à *la voix, au corps, au rite, au symbole*, etc.) ne peuvent être ignorées ni, à plus forte raison, sous-estimées.

Dans ces conditions, que faire ? Si le souci de la préservation et de la transmission d'un « patrimoine immatériel » peut sembler légitime, il est fondamental que la recherche prenne en compte,

d'une part les spécificités du contexte et de la performance dans les processus socio-culturels en contexte traditionnel. Par ailleurs, il convient d'insister sur la nécessaire distance critique dans l'évaluation des effets méthodologiques, idéologiques induits par la collecte et la transcription des répertoires, avec leurs répercussions éventuelles sur l'interprétation des pratiques et des imaginaires.

A partir d'une expérience de terrain portant sur la collecte, la transcription et l'édition d'un corpus de chants poétiques féminins de la tradition tlemcénienne, nous tenterons d'éclairer quelques aspects des *enjeux de la transcription et la fixation par l'écrit* dans le champ des pratiques littéraires orales maghrébines.