



**Université d'Oran 2 – Mohamed Ben
Ahmed**

Faculté des sciences sociales

Thèse

Pour l'obtention du diplôme de doctorat en sciences
En Anthropologie

**Mobilisation et usages sociaux du Patrimoine
Culturel Immatériel à Constantine**

Etude anthropologique de la cérémonie d'El Hadoua

Réalisée par :

Spiga Nouha

Sous la direction de:

Souiah Mehdi

Année universitaire 2024 - 2025

Mobilisation et usages du PCI à Constantine

Des enjeux identitaires resignifiés

Etude anthropologique de la cérémonie d'El Hadoua

El Hadoua de Constantine



Illustration Mathieu Marty. Octobre 2023.

A ma mère,

A la mémoire de mon père,

Remercîments

Mes remerciements vont en premier lieu à mon directeur de thèse Dr Souiah Mehdi qui a su m'accompagner et trouver les solutions adéquates pour mener à bout cette thèse. J'adresse ici mes remerciements aux membres du jury pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail. Je tiens également à remercier le Pr Remaoun Hassan pour m'avoir soutenu et orienté après la disparition de mon premier directeur de thèse Pr Brahim Salhi.

A tous mes enquêtés, mes guides sur le terrain, « mes » musiciens, j'adresse ma profonde gratitude et mon respect.

A Mohamed Bennacef, A Riad Blam et sa troupe, A Souad Khilil, A Malika Daho Kitouni, Merci d'avoir été présents et d'avoir continué à l'être.

A tous les professeurs des universités de spécialités croisées des sciences humaines qui m'ont accordés de leurs temps des entretiens précieux pour mes analyses.

A tous les collègues et amis, nombreux, je tiens à témoigner ma reconnaissance pour leur écoute, leurs conseils, leurs orientations, un clin d'œil ici aux membres précieux de notre « atelier clandestin de thésards à la dérive ».

Une pensée particulière pour Mahdia Bentounes, Adel Issam, Salim Dada, et Mehannek Mohammed, merci.

A mon Epoux pour son soutien indéfectible,

Aux membres de ma famille qui ont rendu possible le travail d'enquête et de rédaction en sacrifiant leur temps précieux pour me permettre d'avancer.

Résumé

Cette thèse intitulée « mobilisation et usages sociaux du Patrimoine culturel immatériel - PCI- à Constantine ; étude anthropologique de la cérémonie d'el hadoua », s'intéresse à la dynamique de sauvegarde des éléments du patrimoine culturel immatériel induite par le bas à travers l'étude des fonctions et des usages sociaux d'el hadoua à Constantine.

Dans sa pratique actuelle, el hadoua est une cérémonie de passage où l'on va accompagner en musique le départ de la mariée. Son usage est aussi protocolaire dans des cas d'annonce et d'accueil d'événements.

Voir comment les individus utilisent leur PCI, comment les répertoires musicaux sont mobilisés dans la cérémonie d'el hadoua, comment ils sont exploités, redéployés, par qui, et à quelles fins, engage nécessairement celle de la transmission, de la continuité et de la créativité.

Pour parvenir à l'objectif de montrer le processus de maintien de la pratique d'el hadoua et la manière dont cela se traduit sur le terrain aujourd'hui, l'approche inductive retenue privilégiait 2 axes :

1. Décrypter un cadre normatif – la loi 9804 et la convention de l'Unesco-
2. analyser une pratique sociale de la musique.

Cette approche a permis la mise en lumière de la manière dont un processus social est traduit en patrimoine culturel immatériel et la mise à jour les liens entre la pratique d'el hadoua et le répertoire aissaoui.

La pratique d'el hadoua se révèle ancrée dans la mémoire des constantinois et s'impose comme référent d'une identité locale distinctive. Sa fonction de « rite de consécration » est stable, elle se maintient depuis une cinquantaine d'année, traversant des changements profonds dans la société. En outre, sa « valorisation », portée par la population locale, représente une valeur ajoutée à la catégorie PCI. Elle est à appréhender comme processus de légitimation des pratiques sociales renouvelée, et comme processus de patrimonialisation par le bas.

Au final, el hadoua participe du maintien d'un capital culturel faisant encore sens. Il s'agit d'une pratique culturelle qui a pu s'exprimer dans un cadre légal à partir des programmes que propose l'Etat algérien.

ملخص بالعربية

تركّز هذه الأطروحة المعنونة: «التوظيفات والممارسات الاجتماعية للتراث الثقافي اللامادي في قسنطينة: دراسة أنثروبولوجية لمراسيم الهدوة» على ديناميكيات حماية عناصر التراث الثقافي اللامادي المنبثقة من المجتمع القسنطيني، وذلك من خلال دراسة وظائف وممارسات "الهدوة" الاجتماعية في المدينة.

تُمارَس "الهدوة" اليوم بوصفها طقس عبور تُرافق فيه العروس عند مغادرتها منزل والديها نحو بيت زوجها، على أنغام موسيقى المألوف القسنطيني، التي تؤديها فرقة موسيقية مخصصة لذلك. كما تُستعمل الهدوة في افتتاح المناسبات الرسمية أو عند استقبال الوفود.

و يتطلب تحليل كيفية توظيف الأفراد والجماعات لتراثهم الثقافي اللامادي، ولا سيما استحضار أنغام موسيقى المألوف القسنطيني ضمن مراسيم الهدوة، فهم كيفية إعادة إنتاج هذه الألحان اجتماعيًا. كما يستدعي التعرف على القائمين على هذه الممرسات و أهدافها فيقتضي كل ذلك التعمق في آليات النقل، وأشكال الاستمرارية، ومظاهر الإبداع.

ولتحقيق الهدف المتمثل في إبراز آليات الحفاظ على ممارسة "الهدوة" وتجلياتها في الواقع المعاصر، اعتمدنا على منهج استقرائي تمحور حول بعدين أساسيين:

1. تحليل الإطار القانوني المتمثل في القانون 98-04 واتفاقية اليونسكو لسنة 2003؛
2. دراسة الممارسة الاجتماعية للموسيقى في سياق "الهدوة".

سمحت هذه المقاربة بالكشف عن كيفية ترجمة هذه الممارسات الاجتماعية إلى تراث ثقافي لامادي، وإبراز الروابط القائمة بين "الهدوة" والموسيقى العيساوية.

وقد أظهر التحليل أن "الهدوة" متجذّرة في الذاكرة الجمعية للقسنطينيين، وتشكل مرجعًا لهويتهم المحلية المميزة. كما أن وظيفتها كطقس عبور حافظت على استمراريّتها منذ ما يقارب نصف قرن، رغم التحولات العميقة التي عرفها المجتمع. وبالإضافة إلى ذلك، فإن عملية "تثمينها" من قِبل الفاعلين المحليين تُعدّ شكلاً من أشكال مشروعة للممارسات المتجددة، ومن آليات الحفاظ على التراث الثقافي اللامادي، بوصفها ممارسة ثقافية اجتماعية وجدت لنفسها إطاراً قانونياً عبر البرامج التي تطرحها الدولة الجزائرية

Table des matières

Table des matières

Remercîments.....	4
Résumé.....	5
ملخص بالعربية.....	6
Table des matières.....	8
Introduction générale.....	15
1.Construction du projet de doctorat :.....	15
1.1. <i>Le Patrimoine Culturel Immatériel à Constantine :.....</i>	<i>15</i>
1.2. <i>Une entrée dans le champ du PCI comme catégorie distincte :.....</i>	<i>17</i>
2. <i>El hadoua : élément du patrimoine culturel immatériel de Constantine.....</i>	<i>22</i>
3. <i>Questionner les pratiques sociales de la musique constantinoise:.....</i>	<i>24</i>
4. <i>Méthodologie :.....</i>	<i>26</i>
4.1. <i>L'intérêt d'une démarche inductive :.....</i>	<i>26</i>
4.2. <i>L'enquête anthropologique de terrain :.....</i>	<i>29</i>
Chapitre1 : Retour nécessaire sur le PCI en Algérie.....	36
Chapitre1 : Retour nécessaire sur le PCI en Algérie.....	37
1. Le PCI : Une catégorie instituée par l'UNESCO.....	37
1.1. <i>Définitions :.....</i>	<i>37</i>
1.2. <i>La convention de l'UNESCO 2003 :.....</i>	<i>40</i>
2. Le PCI en Algérie :.....	47
2.1. <i>Ancrage juridique.....</i>	<i>47</i>
2.2. <i>Quel constat sur la pratique du PCI en Algérie ?.....</i>	<i>57</i>
2.2.Le <i>PCI comme objet d'étude anthropologique :.....</i>	<i>58</i>
Chapitre 2 : El hadoua comme élément du PCI de Constantine.....	63
Chapitre 2 : El hadoua comme élément du PCI de Constantine.....	64
1. El hadoua :.....	64
1.1. <i>Origines et étymologie d'el hadoua :.....</i>	<i>65</i>
1.2. <i>El hadoua à travers le temps.....</i>	<i>66</i>
2. Mobilisations des répertoires multiples dans la pratique d'el hadoua :.....	75
2.1. <i>L'héritage musical de la ville de Constantine :.....</i>	<i>75</i>
2.2. Les lieux de la pratique et de la transmission de la musique à Constantine:.....	79

3.	El hadoua : Quel lien avec la zaouïa aïssaouia ?.....	85
3.1.	<i>Le répertoire aïssaoui en héritage :.....</i>	89
3.1.2.	<i>Les héritiers du répertoire aïssaoui.....</i>	94
Chapitre 3 : l'usage social d'El Hadoua.....		97
1.	La cérémonie d'el hadoua en question :.....	97
2.	<i>Description de la pratique actuelle.....</i>	98
2.2.	<i>El hadoua comme cérémonie accueil/ ouverture officielle :.....</i>	116
Chapitre4 : Acteurs et Actions de Sauvegarde.....		127
1.	Les circuits de transmission en lien avec el hadoua à Constantine:.....	127
2.	<i>La transmission d'el hadoua en question :.....</i>	131
3.	Les acteurs de la sauvegarde : quelques parcours.....	132
3.1.	<i>Les maîtres de l'ancienne génération :.....</i>	132
3.2.	<i>Acteurs contemporain d'el Hadoua conventionnelle :.....</i>	134
4.	Schémas de transmissions de maîtres à disciple :.....	145
Chapitre 5 : Au-delà de l'usage social d'el hadoua, une légitimation du PCI.....		148
1.	Une pratique actuelle inclusive :.....	148
1.1.	<i>La pratique d'el hadoua actuelle inclusive:.....</i>	148
1.2.	<i>Tableaux d'analyse rythmiques :.....</i>	149
1.3.	<i>Recoupement des données d'analyse :.....</i>	155
2.	Entre maintien et dynamique de changement.....	157
2.1.	<i>El hadoua un rite de passage conservé.....</i>	157
2.2.	<i>Le répertoire aïssaoui re- signifié.....</i>	159
Synthèse et conclusion.....		170
Bibliographie :.....		181
Liste bibliographique :.....		182
Lexique :.....		189
<i>Lexique :.....</i>		190
Annexes.....		195
Annexe 1: Analyses de 3 modèles de hadoua de Constantine.....		196
Annexes 2 : Liens connexes.....		225
Annexe 3 : Galerie Photos.....		227

Introduction générale

Introduction générale

1.Construction du projet de doctorat :

1.1. Le Patrimoine Culturel Immatériel à Constantine :

Cette thèse fait suite aux questionnements suscités par le travail de recherche mené au Mزاب pour l'obtention du Magistère, ainsi qu'aux interrogations qu'il a engendrées, notamment autour de la confrontation de notions telles que l'identité, l'authenticité et la tradition. Elle prend naissance à la suite d'une étude sur une cérémonie musicale nommée « El Hadoua ¹ », qui a suscité les mêmes questionnements, mais cette fois dans la ville de Constantine. J'ai alors choisi d'investir cet « autre » terrain pour observer comment ces paramètres se déclinent dans un contexte différent de celui d'une minorité ethnique, comme c'était le cas au Mزاب. Constantine semblait représenter un terrain propice à de telles investigations, au vu de la richesse de son patrimoine culturel, de son histoire millénaire et de la multiplicité de ses dynamiques sociales, qui construisent et consolident aujourd'hui l'identité locale.

La construction de l'identité étant toujours au cœur de mes préoccupations de recherches, j'ai privilégié pour cette thèse la piste patrimoniale, celle-ci englobant à la fois le fait culturel, social et religieux à travers les pratiques qui se perpétuent, se transmettent et se transforment au gré des enjeux explicites ou implicites que renferme la conception d'une certaine identité.

Certes, la complémentarité entre le patrimoine et l'identité n'est plus à démontrer, cependant, dans le cadre de cette étroite liaison, mes préoccupations concernent essentiellement la manière dont l'individu et la société à laquelle il appartient appréhendent cette notion de l'identité dans sa relation avec le patrimoine à travers les usages qu'il fait de celui-ci.

Dans la ville de Constantine. L'intérêt d'une étude anthropologique sur le Patrimoine Culturel Immatériel (PCI) se justifie par le fait qu'elle se trouve aujourd'hui face aux « choix qu'elle doit effectuer pour se faire et se définir »². D'autre part, la manière dont se manifeste l'objet

¹ El hadoua est une cérémonie musicale de Constantine auquel le chapitre 2 est consacré dans ce travail comme élément patrimonial culturel immatériel contribuant à la construction identitaire dans cette ville. Cette étude a été réalisée dans le cadre de l'inventaire du Patrimoine Culturel Immatériel – PCI- et de l'alimentation de la banque de données qui lui consacrée. Un travail dont nous sommes chargés au CNRPAH et qui a fait l'objet d'un documentaire vidéo et d'une notice dans le dictionnaire de l'espace public publié aux éditions du CRASC 2021, ainsi que dans l'ouvrage collectif consacré aux musiques et danses algériennes, sous la direction du Pr Maya Saidani.

² Balandier, G., (1971). Réflexion sur une anthropologie de la modernité, Cahiers internationaux de sociologie.

d'étude est singulière : en effet, la construction identitaire est ici soumise à d'autres critères, d'autres référents, et à un processus différent de celui que j'ai eu l'occasion d'observer au Mزاب³[3].

Si au Mزاب le sentiment de différence est entretenu et l'identité mزابite est réclamée et reconnue à travers des stratégies explicites, à Constantine où celles-ci restent diffuses, implicites.

Il serait inapproprié ici de faire une comparaison entre le Mزاب et Constantine, car les modes d'organisation et de fonctionnement ne sont pas les mêmes. En effet, les mزابites se regroupent en minorité obéissant aux lois de la nation algérienne mais organisée par des institutions locales « traditionnelles », ce qui n'est pas le cas à Constantine qui est régie sous le mode administratif national en vigueur, sans aucune distinction particulière. Par ailleurs, bien que les constantinois se réclamant d'une identité nationale algérienne et tiennent à se distinguer par une identité locale, citadine, millénaire, ils craignent de voir leurs valeurs, leur savoir-faire ancestraux et leur savoir-vivre se dissiper et s'amoindrir.

Ainsi, suite au travail sur la cérémonie d'El Hadoua dans le cadre de l'inventaire du PCI à Constantine⁴, j'ai orienté mon projet de doctorat sur les déclinaisons du changement dans les pratiques sociales musicales, et le mouvement de réappropriation et de réemploi des éléments du PCI dans la pratique sociale. L'objectif est ici d'examiner ce que pouvait induire le fait de rendre visible une cérémonie musicale de passage, familiale, intime, et les conséquences de sa propulsion sur la scène publique en tant qu'élément du PCI. Il s'agit dès lors **de** placer cette action – de donner de la visibilité et de propulser sur la scène publique locale un élément du PCI – dans une dimension nationale (politique de l'État en matière de PCI) puis globale (mouvement de patrimonialisation unesquienne).

Le choix de travailler sur les expressions festives et les pratiques musicales de la ville présente un double intérêt par rapport à la problématique du PCI : le premier est lié à l'accessibilité aux données, le second se justifie par le fait qu'amorcer une réflexion autour des pratiques liées au PCI à Constantine, implique de facto une mise en lien de la pratique sociale – ici la pratique sociale de la musique puisqu'il s'agit d'une cérémonie de passage – et la politique nationale en

vol. 51. Paris : Les Presses universitaires de France. 197-211

³ SPIGA, N., (2010), *Les modalités de transmission des valeurs ibadites dans la famille mزابite contemporaine, l'instruction des filles en question*. Mémoire de magistère. Université Mentouri Constantine.

⁴ Mission dans le cadre du projet d'inventaire du PCI du CNRPAH

matière de patrimoine, et cela autant à travers l'activité de la Direction de la Culture de la Wilaya – DCW – que celle du tissu associatif.

1.2. Une entrée dans le champ du PCI comme catégorie distincte :

Ce présent travail est une tentative d'amorcer, au prisme de la pratique musicale d'al hadoua, une réflexion sur le PCI en tant que catégorie distincte et sur le mouvement de patrimonialisation instauré par l'état par le biais du ministère de la culture et suivi largement par les médias nationaux à partir du bas : la pratique sociale.

Depuis la deuxième moitié du vingtième siècle, le patrimoine et la patrimonialisation soulèvent beaucoup de questions, une thématique des plus récurrentes dans les travaux académiques et les publications scientifiques dans toutes les disciplines des sciences humaines et sociales.

S'intéressant à ses usages sociaux et aux mouvements de sauvegarde induits dans la ville de Constantine précisément, le « patrimoine culturel immatériel » est envisagé dans cette étude selon les termes définis par le cadre légal algérien, à savoir la loi portant sur sa protection 98.4 et la convention de l'UNESCO 2003 portant sur sa sauvegarde⁵.

Par ailleurs, la démarche unesquienne qui a instauré le PCI comme catégorie distincte par rapport au patrimoine dit « matériel » à travers le monde, a induit des changements dans la

⁵ Le chapitre 1 est consacré à la définition de ce cadre normatif et à sa mise en œuvre en Algérie.

Ainsi, suite au travail sur la cérémonie d'El Hadoua dans le cadre de l'inventaire du PCI à Constantine⁵, j'ai orienté mon projet de doctorat sur les déclinaisons du changement dans les pratiques sociales musicales, ainsi que le mouvement de réappropriation et de réemploi des éléments du PCI dans la pratique sociale. L'objectif est ici d'examiner ce que pouvait induire le fait de rendre visible une cérémonie musicale de passage, familiale, intime, et les conséquences de sa propulsion sur la scène publique en tant qu'élément du PCI. Il s'agit dès lors de placer cette action – donner de la visibilité et propulser sur la scène publique locale un élément du PCI – dans une dimension nationale (politique de l'État en matière de PCI), puis globale (mouvement de patrimonialisation unesquienne).

Le choix de travailler sur les expressions festives et les pratiques musicales de la ville présente un double intérêt par rapport à la problématique du PCI : le premier est lié à l'accessibilité aux données, le second se justifie par le fait qu'amorcer une réflexion autour des pratiques liées au PCI à Constantine implique de facto une mise en lien de la pratique sociale – ici la pratique sociale de la musique puisqu'il s'agit d'une cérémonie de passage – et la politique nationale en matière de patrimoine, et cela autant à travers l'activité de la Direction de la Culture de la Wilaya (DCW) que celle du tissu associatif.

⁶ Cadre global des résultats – document UNESCO : <https://ich.unesco.org/fr/cadre-global-de-resultats-00984>

⁷ Livet, P., (2018). Patrimoine culturel immatériel et processus sociaux. *Nouvelle revue d'esthétique*/1 (n° 21), p. 61-72. DOI : 10.3917/nre.021.0061. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-1-page-61.htm>

⁸ Le Scouarnec, F. P. (2004). Quelques enjeux liés au patrimoine culturel immatériel. Le patrimoine culturel immatériel, les enjeux, les problématiques, les pratiques. Edition Babel, p 30.

⁹ Il sera question plus loin de la genèse de cette définition

¹⁰ Convention Unesco 2003 consultable en ligne <https://ich.unesco.org/fr/convention>

« Aux fins de la présente Convention,

1. On entend par “patrimoine culturel immatériel” les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d’identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l’homme, ainsi qu’à l’exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d’un développement durable.

2. Le “patrimoine culturel immatériel”, tel qu’il est défini au paragraphe 1 ci-dessus, se manifeste notamment dans les domaines suivants :

- (a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ;*
- (b) les arts du spectacle ;*
- (c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs ;*
- (d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l’univers ;*
- (e) les savoir-faire liés à l’artisanat traditionnel. »*

Cette définition du PCI comme une catégorie instaurée par l’Unesco et ainsi définie aux fins de cette convention pour la sauvegarde du PCI, permet aux Etats signataires d’instaurer un cadre juridique pour sa sauvegarde. Elle soumet à la somme de concepts et de notions que la catégorie mobilise, et ouvre le débat autour de la notion même d’immatérialité, de tradition, d’authenticité.

La disposition d'une telle définition du PCI n'exclut pas une part matérielle qui serait à la fois un point d'appui pour les processus sociaux et une trace de ces processus[11].

Nombre d'anthropologues ont discuté de cette part de matérialité dans l'immatériel. Cette discussion autour de la part de l'immatérialité des objets de la convention 1972[12] a ouvert la voie à la discussion de l'intérêt d'une convention pour la sauvegarde du PCI.

Pour sa part, Laura Jane Smith pense le patrimoine culturel comme entièrement immatériel. Il s'agit, selon elle, d'un processus de négociation culturelle et sociale soumis à l'impératif du changement social et incite à définir le patrimoine, non par rapport à sa matérialité ou son immatérialité, mais par rapport à son usage[13].

“My argument, in short, is that all heritage is intangible, and is not usefully characterized as simply a thing, or a place, or even an event; but rather must be reconceived as a moment or process of cultural and social negotiation. Heritage is not about cultural stasis or preservation – although that can be a consequence of what heritage is and does – but rather heritage is a cultural process concerned with the negotiation, navigation and arbitration of cultural change. However, in discussing the intangibility of heritage I am not simply referring to the usual intangible examples such as language, dance, oral history, theater and so forth, but rather arguing that we should not be defining the concept of heritage by its materiality or non-materiality, but rather by what is done with it.”

¹¹ Livet P.,(2018). P 61

¹² Convention de UNESCO 1972 pour la protection du patrimoine mondial culturel et naturel

¹³ Smith L. J.,(2011). *Heritage and its Intangibility*. De l'immatérialité du patrimoine culturel. Dir. Skounti, A. et Tebbaa, O., p 11

D'autres auteurs, comme Jean Davallon contribuent à l'approche du PCI comme construit social¹⁴ qui traduit un lien de mémoire, et qui exprime par des formes complexes la présence du passé dans le présent¹⁵. Selon Hadj Miliani, il s'agit de continuité et de permanence qui convergent vers une acceptation commune des productions culturelles matérielles et immatérielles comme « *Turath*¹⁶ », dès lors les référents fondateurs d'une identité culturelle se traduisent dans la pratique sociale et discursive des acteurs (praticiens et consommateurs) et « *sont invoquées conjointement, sans être pour autant distinguées: patrimoine, tradition et mémoire collective* »¹⁷.

Ainsi, selon le même auteur, il y a une notion qui se situe comme une conjonction entre patrimoine et mémoire collective, c'est la tradition. Elle est par ailleurs souvent utilisée comme synonyme de « patrimoine » aussi bien dans les discours institutionnels qu'individuels.

Faouzi Adel pense la notion de la tradition autrement, pour lui, la tradition ne se réduit pas à l'énoncé d'un passé, elle pose le problème de son articulation avec le présent. Dans un des premiers articles mobilisant le concept de « culture immatérielle »¹⁸, et s'agissant plus spécifiquement de tradition musicale, il reprend les conclusions des travaux de Jean During¹⁹ qui, selon lui, élargit le concept de la tradition musicale à celui de l'authenticité et de l'identité.

¹⁴ Davallon, J. (2012). Comment se fabrique le patrimoine : deux régimes de patrimonialisation. In C. Khaznadar (Dir.), *Le patrimoine, oui, mais quel patrimoine ?* (p. 41). Éditions Babel, Institut international de l'imaginaire.

¹⁵ Tornatore, J.-L. (2012). Le patrimoine, de l'art de représenter le passé à l'art de faire attention. In C. Khaznadar (Dir.), *Le patrimoine, oui, mais quel patrimoine ?* (p. 187). Éditions Babel, Institut international de l'imaginaire.

¹⁶ Turath : Patrimoine

¹⁷ Miliani, H. (1998). Tradition, mémoire et patrimoine culturel : une problématique complexe (p. 19).¹⁸ L'intérêt du concept de l'immatérialité pour Faouzi Adel subsiste dans la mise en évidence du caractère symbolique de la culture.

¹⁹ During, J. (1994). *Quelque chose se passe : Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Éditions Verder.

Ainsi, la tradition n'est plus un vestige que les générations se transmettent passivement et sans changement, elle est dans un renouveau perpétuel à condition que celui-ci renforce « *l'authenticité du patrimoine* ».

Cette notion de l'authenticité est reprise par ailleurs dans de nombreux travaux, Chiara Bortolotto note des usages stratégiques de cette même notion comme critère qui définit la condition patrimoniale, selon elle, l'authenticité comprise comme effet de la conservation d'une forme originaire dans le discours patrimonial autorisé permet de saisir le basculement du régime de patrimonialité traditionnel²⁰.

L'authenticité est donc comprise comme une « valeur » revendiquée et exprimée par différents acteurs du patrimoine culturel immatériel, ceux de la sauvegarde et ceux de la pratique, elle est considérée par les premiers comme un critère d'éligibilité à la patrimonialisation et par les autres comme un gage de légitimation pour la pratique. C'est dans cette perspective que le caractère « vivant et recrée en permanence » du PCI prends sens. La sauvegarde de celui-ci étant le premier objectif de la convention Unesco 2003, elle est dès lors pensée comme le fait de maintenir des conditions d'intégrité et d'authenticité de l'élément au moment de son inscription selon l'Unesco.

Le choix du terme de sauvegarde dans le texte de la convention au lieu de celui de protection généralement utilisé dans les textes juridiques à l'instar du texte algérien 98-04, a été argumenté par les rédacteurs de la Convention à cause de la nature dynamique des expressions culturelles immatérielles, distinctes de l'immuabilité du patrimoine matériel.

La question de « protéger » des pratiques dont la valeur patrimoniale est avérée n'était plus de mise dans une convention qui reconnaissait les dimensions de la transmission intergénérationnelle et le caractère de la « recreation permanente ».

Selon Chiara Bortolotto, cette argumentation théorique en faveur de l'idée de sauvegarde fait partie d'un discours patrimonial tout à fait cohérent : si le folklore pouvait s'interpréter comme le produit d'une documentation vérifiée, le patrimoine culturel immatériel en

²⁰ Bortolotto C.,(2012), Le patrimoine immatériel et le tabou de l'authenticité. p218.

revanche est conçu comme le processus contextuel de recréation de ces éléments par le groupe même qui, à travers ses opérations, active un processus d'identification culturelle. Dans cette perspective, la sauvegarde du PCI ne pouvait donc pas correspondre, ou se réduire à la documentation de la pratique ou à sa protection dans des espaces de conservation : musées, archives ou base de données.

Il en est ainsi en ce qui concerne précisément la pratique musicale, Laurent Aubert ²¹ souligne que la problématique de préservation ne concerne pas l'objet « musique », qui, du fait de son immatérialité se perçoit nécessairement dans le temps et n'existe que dans la mesure où elle est jouée. De fait, la préservation ne concerne pas la musique en soi mais plutôt sa mémoire.

Pensée ainsi, la sauvegarde du PCI implique des opérations indirectes qui permettent au groupe de reproduire la pratique en question. Bourdieu définissait ce processus interactif qui assure la présence active des expériences passées dans la notion de l'*habitus* comme « *structure structurée, disposée à fonctionner comme structure structurante* ». Produit de l'histoire et produisant des pratiques collectives et des expériences individuelles, l'*habitus* est un mode interactionnel de production et de reproduction sociale. Au final, il apparaît que cette conception structuraliste se retrouve au cœur de la problématique de sauvegarde et de patrimonialisation du patrimoine culturel immatériel.

Au sujet de la patrimonialisation Ahmed Skounti s'aligne sur la perspective de Clofford qu'il commente d'éclairante :

« James Clofford a donné la meilleure définition qui soit du patrimoine : «une tradition consciente d'elle-même.» Elle résume toute la différence entre un élément ou un objet à 'l'état de culture' et un autre à 'l'état de patrimoine'. Le premier est un patrimoine en puissance, le second l'est de fait. Mais c'est en prenant parfaitement conscience que le processus de

²¹ Aubert, L. (2004). Question de mémoire : les nouvelles voies de la tradition. In C. Khaznadar (Dir.), *Le patrimoine culturel immatériel : les enjeux, les problématiques, les pratiques* (pp. 113-123). Éditions Babel.

²² Kurin, R. (2007). *Patrimoine culturel immatériel : Les enjeux, les problématiques, les pratiques*. Maison des

Cultures du Monde.

patrimonialisation est un acte délibéré que les acteurs sont à même d'assurer la préservation de ce qu'ils transforment ainsi en héritage pour eux-mêmes et pour les générations futures »²³.

La patrimonialisation des objets immatériels engage ainsi des acteurs soucieux de transmettre, pour Davallon²⁴, il existe un mode de patrimonialisation propre à l'objet immatériel qui est censé contrer une rupture mémorielle. La patrimonialisation engage d'abord la transmission de *savoir*. Il s'agit de transformer la mémoire collective en mémoire sociale, c'est-à-dire en savoir archivé sous forme écrite et reproductible. Elle concerne ensuite la *temporalité* puisqu'elle part d'une continuité culturelle effective, et enfin, elle engage le *statut* de l'objet patrimonial dans ce qu'il peut représenter un élément présent d'une culture vivante.

Ainsi, un objet devient patrimonial s'il y a continuité dans la transmission, s'il est représentatif d'un marqueur identitaire. Aussi, l'usage de l'objet devenu patrimonial, acquiert une valeur ajoutée et garantit le caractère « patrimoine vivant ».

Ainsi défini, le PCI engage des discussions sur ce que peut être la « sauvegarde » selon la convention 2003 de l'UNESCO, et comment elle peut être traduite sur le terrain anthropologique.

Dans une conception où la transmission est un gage de reconnaissance d'un objet comme patrimonial, le débat se recentre très vite sur les notions de protection, de conservation, de revivification ou encore de recréation, C'est ce que Cyril Isnart appelle la « *face ordinaire des pratiques mémorielles et de conservation*²⁵ » ou encore la « *conservation ordinaire* », « sauvage » ou « *par le bas* » qui engage les « *détenteurs*²⁶ » à assurer par eux-mêmes la

²³ Skounti, A. (2010). De la patrimonialisation : Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines? Hespéris-Tamuda, 45, 32–33.

²⁴ Davallon, J., OP Cit. p55-56

²⁵ Isnart, C., (2012). S'approprier les patrimonialisation, Pratiques morales d'acteurs ordinaires. L'internationale de l'imaginaire, nouvelle Serie n 27. Maison des cultures du Mondes. p 289.

²⁶ Selon les termes de la convention, les détenteurs sont ceux qui portent un élément du PCI qui garantissent sa

pratique et sa transmission.

survie de leur patrimoine culturel immatériel sans avoir recours à un quelconque cadre juridique.

Pour recentrer le débat sur le contexte algérien, la convention pour la sauvegarde du PCI de l'Unesco, donne en 2003, à l'Etat algérien et aux différents acteurs un cadre légal supplémentaire – en plus de la loi 98-04 qui sera évoquée plus loin- pour concrétiser les mouvements de patrimonialisation. Mais c'est aussi un cadre contraignant qui soumet l'Etat aux mêmes exigences que tous les autres pays. Pour cela, plusieurs dispositions ont été prises pour mettre en œuvre la convention²⁷.

Si la politique de l'Etat attribue de ce fait au PCI une fonction intégratrice autour des valeurs d'ancestralité, de paix, de vivre ensemble, de profondeur historique et d'enrichissement culturel²⁸, sur le terrain, la conscience patrimoniale est exprimée de manière différente selon les acteurs – détenteurs – association – artisans- cadres administratifs de différents secteurs - Ainsi, différentes actions sont menées dans le cadre de la sauvegarde, comme l'inscriptions d'éléments sur la liste représentative, ou des actions induites par des acteurs locaux comme la création de festivals et de différentes expositions, des ateliers etc.. il en ressort que la notion d'identité est au cœur de toutes ces actions – inscrites dans un cadre légal ou induite par le bas – et fait émerger la problématique de la légitimité où « l'ancien » est revendiqué comme gage d'authenticité d'une part et d'autre part, le maintien des éléments du PCI dans une perspective de « protection » est envisagé comme le fait de le déplacer sur la scène publique.

²⁷ La dernière disposition en date est l'article 45 de la Constitution (2016), qui met en avant la nécessité de valoriser le patrimoine culturel matériel et immatériel, impliquant dans le devoir de sauvegarde l'Etat et le citoyen : "Le droit à la culture est garanti au citoyen. L'Etat protège le patrimoine culturel national matériel et immatériel et œuvre à sa sauvegarde". Le décret exécutif n° 03-325 du 5 octobre 2003 fixe les modalités de stockage des biens culturels immatériels dans la banque nationale de données. Ce texte vient en application des articles 67, 68, 69 de la loi 98-04 qui fixe les modalités de stockage des biens culturels immatériels dans la banque nationale de données créée par le ministre chargé de la culture, mettant cet espace à la disposition de tous les publics, institutions et individus. Depuis 1998, l'Algérie a promulgué une loi (98-04) du 15 juin 1998 sur la protection du patrimoine culturel, qui définit les termes du patrimoine, ses aspects et les moyens de le protéger. L'article 67 de la loi définit le PCI comme « une somme de représentations sociales, de savoirs, de savoir-faire, de compétences, de techniques, fondés sur la tradition » ; l'article 68 explique la nécessité "de la sauvegarde, de la conservation et de la protection des expressions et matériaux culturels traditionnels" et l'article 69 annonce la nécessité de la mise en place de la base de données collectant les informations sur le PCI

²⁸ Bouteflika Morad – ancien directeur central au ministère de la culture. Entretien – Février 2019.

Ce moment où le patrimoine culturel immatériel passe dans l'espace public, où il devient visible, s'apparente à un moment de crise. Pour Jeanne Favret Saada, la crise est substantielle au patrimoine, car il porte en lui un risque de perte, et qu'en tant que processus engageant la transmission, il ne peut que porter en lui la notion de crise²⁹. Ici, le malaise certain de voir des éléments de l'ordre du privé, du familial, de l'intime et qui sont constitutifs de d'une identité locale, déployé ainsi sur la scène publique est partagé avec la volonté de voir perdurer ces mêmes pratiques³⁰. Cette ambivalence traduit une notion de crise, elle est présente mais non exprimée, flottante, comme non avouée.

Cette appréhension, à juste titre, relative au « devenir » des éléments culturels désignés comme faisant partie de la catégorie PCI est palpable par ailleurs dès les premiers travaux sur la convention après sa ratification. A ce propos Richard Kurin s'inquiète de la « garantie » de la sauvegarde en rappelant la nature changeante de la culture et le processus naturel d'épuration des sociétés qui se délestent des pratiques du passé lorsqu'elles : « *perdent leurs signification symbolique ou lorsqu'elles cessent d'être fonctionnellement utiles* »³¹.

La perte et le danger subissent alors un traitement social, de type discursif, et ce discours peut être considéré à lui seul comme un processus de patrimonialisation ; voir de sauvegarde.³²

A Constantine, le discours des acteurs sociaux met en valeur une certaine nostalgie du passé, les années 1950 deviennent une référence de la mémoire collective, par rapport à un certain art de vivre, et certains savoirs faire « fantasmé », puisque, les témoins de l'époque se font rares. Il s'agit d'un rapport au temps et à la mémoire duquel découle une certaine revendication d'authenticité par rapport à cette époque-là. En témoignent par exemple

29 Citée par Cyril Isnart, 2017, Conférence Atelier doctorale d'été, Patrimoine en Crise, la Casa De Velázquez , Madrid.

30 Comme la médiatisation autour du taqtar – la distillation d'eau de rose et de fleur d'oranger- à Constantine par exemple qui est une pratique domestique féminine, ou la mise en scène d'el hadra des adeptes de la zaouia aissaouia qui est réservé à l'espace culturel lors des festivals de la musique traditionnel .

31 Kurin, R. (2004). Le patrimoine culturel immatériel : Les enjeux, les problématiques, les pratiques. In Patrimoine culturel immatériel : Les enjeux, les problématiques, les pratiques (p. 63). Maison des Cultures du Monde.

32 Cyril Isnart, 2017. Conférence Casa De Velázquez, Madrid.

divers essais et roman publiés sur l'époque tels les mémoires de Ben Saïd Mouloud, Azizi Mohammed.

Le présent crée une vue imaginée du passé et de ce qu'il aurait pu être. Le contexte qui avait mis en place le bien ou la pratique considérée comme patrimoine a totalement changé.³³

Les biens ou pratiques, isolés du cadre qui les ont produits, et se muent en objet privé, deviennent le symbole qu'une collectivité cherche à s'approprier dans le but de le conserver.

L'objet ou la tradition historique prennent un caractère inaliénable et irrévocable³⁴.

Il faut se rendre à l'évidence qu'il s'agit de groupes sociaux qui créent un imaginaire, voire un mythe autour d'un bien ou d'une tradition ancestrale dans le but de le conserver et pour le transmettre aux générations suivantes. Le caractère ancien de cet héritage, cette ancestralité devient un point d'ancrage, qui participe du processus de la fabrication de patrimoine, dans lequel, selon Davallon, certains groupes sociaux vont jusqu'à réaliser leurs fantasmes sociaux³⁵.

2. El hadoua : élément du patrimoine culturel immatériel de Constantine

C'est à partir de là, et pour traduire ces aspects liés à la sauvegarde par la pratique comme action de reproduction, que je me suis intéressée à la pratique d'el hadoua de Constantine, à la charnière entre tradition et innovation, entre symbole et mémoire du social.

« *El hadoua* » de Constantine est l'une des formes de cérémonies de passage et/ou d'annonce pratiquées au Maghreb, et que nous pouvons retrouver ailleurs, voir sous d'autres formes, sur les rives de la méditerranée ou dans le monde musulman. C'est une cérémonie

³³ Philippart, R. L. (2018). Enjeux de la sensibilisation au patrimoine culturel. *Histoire Urbaine*. <https://robertphilippart.eu/wp-content/uploads/2019/05/Enjeux-de-la-sensibilisation-au-patrimoine-culturel.pdf>

³⁴ Rautenberg, M. (2003). *La rupture patrimoniale* (pp. 154–155). Paris.

³⁵ Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation* (p. 133). L'Harmattan.

héritée des temps des janissaires de l'empire ottoman, qui accompagnait autrefois les déplacements du Bey et sert aujourd'hui principalement à annoncer les mariages.

Il s'agissait au départ d'un ensemble d'instruments – *zorna* (flûte), deux *tboul* (tambours), une paire de *naghrate* - qui a donné son nom à la cérémonie et aux groupes de musiciens qui en font l'usage.

El hadoua désigne de nos jours le groupe de musique qui annonce la sortie de la mariée du domicile de son père et l'accompagne dans ce rite de passage vers son domicile conjugal, ou vers la salle des fêtes pour la célébration du mariage.

Aujourd'hui, les groupes de *hadoua* n'ont plus l'exclusivité de cette cérémonie. C'est un rite pris en charge également par les groupes d'*aissaoua* dans une ambiance envoûtante de *bendir* et d'incantations religieuses. Les répertoires joués pour cette occasion ne sont plus les *z'joul*, *m'hajez* et *qadriette* connus du malouf constantinois, mais s'étendent au répertoire aissaoui, et plus récemment au malouf *tounsi* – tunisien- .

L'exécution de cette cérémonie auparavant homogène – jusqu'aux années 2000- , Il existe aujourd'hui différents groupes de « *hadoua* », jouant de différents instruments, procédant de différentes manières, et chacun revendique une légitimité en puisant dans le répertoire des musiques de la ville ; gage d'authenticité et de crédibilité ; afin d'assurer la réussite. L'usage de ces répertoires ne semble être soumis à aucun système de références, dans la mesure où les pièces jouées semblent relever du choix des musiciens ou de celui des familles. Il apparaît ici comme une tentative d'« innovation » émanant des acteurs de cette cérémonie. Ces tentatives semblent garantir, par ailleurs, la longévité de la pratique, dans la mesure où elle est devenue en l'espace de 20 ans , la cérémonie quasi incontournable pour les familles constantinoises.

De ce fait, la fonction d'*el hadoua* s'est ajustée au gré des besoins de la société. C'est un parcours qui semble intéressant à étudier, car en dehors du fait que cette cérémonie représente un élément du PCI de la ville, il est aussi question d'une pratique sociale et des usages sociaux de cet élément.

Sur un autre versant, les actions de sauvegarde, inscrites dans un programme national, peuvent générer des pratiques culturelles renouvelées tout en gardant un lien très fort avec la mémoire collective de la ville. Comme le fait de mobiliser *el hadoua* pour l'accueil protocolaire des personnalités publiques, ou pour les ouvertures des événements officiels –festivals de musique traditionnel ou de théâtre–

3. Questionner les pratiques sociales de la musique constantinoise:

Ancrée dans la mémoire des constantinois et s'imposant comme référent d'une identité distinctive, en lien avec la pratique sociale locale, la « valorisation » d'*el hadoua* est portée par la population locale qui ne demande qu'un retour aux origines, retour à la paix, après la montée de l'intégrisme religieux et la crise sécuritaire qu'a traversé le pays dans les années 1990. Elle est par ailleurs encouragée dans un contexte global, par une conjoncture politique favorable – comme la ratification de la convention Unesco 2003, ou la réhabilitation des zaouia comme lieu de culte–

A partir de ces éléments préliminaires, *el hadoua* apparaît comme pratique sociale de la musique, un rite de passage, en même temps qu'elle est un savoir-faire qui se réinvente dans un contexte politique permettant sa diffusion.

El hadoua prend pleinement sens dans le champ de l'Anthropologie si l'on admet que la musique est un élément qui ordonne et structure le déroulement du rite, le rite de passage quant à lui constitue une clef d'explication des comportements, c'est une action à forte charge symbolique qui a valeur de communication. Claude Rivière³⁶ considère le rite comme une séquence temporelle, comme une structure des valeurs symboliques et un système de communication.

Les rites ponctuent notre vie de l'enfance à la mort par des comportements répétitifs, partiellement standardisés, théâtralisant plus ou moins nos relations aux autres ³⁷. C'est dans cet ordre d'idées qu'*el hadoua* sera examinée : une déconstruction sur deux niveaux : le premier est celui du rituel, une annonce de mariage, un départ, une théâtralisation.

³⁶ Rivière, C. (1995). Les rites profanes. Presses Universitaires de France (PUF)

S'intéresser à cette fonction renvoie aux usages faits de répertoires mobilisés, et qui engage ainsi sur le deuxième niveau, celui d'*el hadoua* identifiée comme un élément du PCI.

Il est donc question dans cette étude de se pencher sur ces répertoires, sur la manière dont ils sont mobilisés et sur leurs usages. Il s'agit ici de mener une réflexion autour des pratiques sociales qui semblent se renouveler en puisant dans le PCI.

L'intérêt des éléments choisis dans cette perspective de réflexion, réside dans les liens qui existent entre les musiciens acteurs d'*el hadoua* des différents genres musicaux et les différentes institutions de musique dite " traditionnelle" constantinoise : une dynamique très riche et des liens enchevêtrés à identifier.

Aussi, l'objectif est-il de démontrer comment les actions de sauvegarde du patrimoine induites par la société, s'articulent avec des actions innovantes créatives tout en gardant un lien très fort avec la mémoire collective de la ville qui légitime toute pratique.

Questionnement

La question de départ était de s'interroger sur les répertoires musicaux de la ville de Constantine ; *comment sont-ils mobilisés, exploités, redéployés, par qui, de quelle manière et à quelles fins ?*

A partir de là, il est question de la traduction de ce processus social en patrimoine culturel immatériel et des questionnements ayant trait à ces « pratiques patrimoniales » nécessaires pour expliciter tout le système de valeurs et de référents qui traduisent un mouvement de patrimonialisation par le bas :

- *Quels sont les critères et les référents qui permettent de qualifier ou de classer ces pratiques comme traditionnelles, authentiques, patrimonielement recevables ?*
- *Comment construit-on un modèle (une cérémonie, des rituels) qui seront reconnus comme authentiques ?*
- *Quels sont les réels enjeux du transfert de la pratique sociale de la musique sur la scène du patrimoine culturel immatériel ?*

Ces questions ne peuvent être traitées si elles ne sont pas articulées avec la deuxième face de la pièce de la patrimonialisation : les politiques nationales de sauvegarde du PCI. Et inversement : *que traduit la pratique sociale à propos des politiques nationales ?*

Dans cette réflexion autour de la manière dont les individus utilisent les éléments de leur patrimoine culturel immatériel, la question principale se résume à celle de la continuité et de la transmission. Elle engage *de facto* celle de l'innovation et de la créativité. La dimension de temporalité est donc centrale dans ce travail puisqu'il s'agit de déchiffrer les mécanismes par lesquels les acteurs choisissent d'investir un élément plutôt qu'un autre, et les pratiques musicales sélectionnées qui entrent dans la mise en valeur du patrimoine culturel immatériel.

4. Méthodologie :

4.1. L'intérêt d'une démarche inductive :

L'objectif, annoncé plus haut, étant de démontrer un processus de maintiens des pratiques - *d'el hadoua*- articulant des actions de sauvegarde induites par la société avec des actions innovantes créatives, tout en gardant un lien très fort avec la mémoire collective de la ville qui légitime toute pratique. Aussi questionner les pratiques sociales de la musique qui se renouvellent en puisant dans le PCI de la ville et la manière dont cela se traduit sur le terrain aujourd'hui, implique l'exploration de deux axes principaux :

- Les actions / ou / stratégies³⁸ de légitimation des pratiques
- Le mouvement de créativité et de création assurant la continuité de la pratique / par la pratique

L'intérêt de cette approche, nécessairement inductive dans la mesure où c'est le travail de terrain qui représente le point de départ de la problématisation³⁹ ainsi qu'il a été dit en introduction, consiste à recueillir un corpus de données et à en tirer, de manière itérative,

38 Dans le sens bourdieusien du terme

39 Marquet, J., Van Campenhoudt, L., & Quivy, R. (2017). Manuel de recherche en sciences sociales (5e éd., p. 171). Dunod.

des compréhensions afin de rendre compte de la complexité du mouvement de patrimonialisation par le bas et de s'engager dans sa transformation⁴⁰. Concrètement, il s'agit ici de **décrypter un cadre normatif, puis, de déconstruire une pratique musicale afin d'analyser un mouvement de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel à Constantine.**

Le choix d'une démarche inductive dans cette recherche relève avant tout d'une position épistémologique qui considère qu'il y a d'autres moyens d'aboutir à la connaissance que par le recours à des cadres théoriques explicatifs⁴¹. Ensuite, il est question d'appréhender les usages fait de cet élément choisi pour l'étude à la charnière entre conservation et innovation et dans un second temps d'en saisir le sens. Par ailleurs, la cérémonie dans sa forme actuelle voit s'imbriquer des éléments ayant trait au tabou du mariage ou à la zaouïa aïssaouia sont à identifier de manière délicate et subtile.

Tenter de donner du sens à des données brutes n'est pas une entreprise immédiate, le sens émerge toujours d'une remise en contexte⁴², c'est une construction qui vient à posteriori d'une action par le biais d'une interprétation. C'est donc une activité herméneutique : une construction mentale qui s'effectue à l'occasion d'une expérience, laquelle est mise en relation avec des expériences antérieures⁴³.

C'est à cette fin que j'emprunte le modèle d'analyse de Clifford Geertz présenté dans « The Interpretation of Culture » en 1973, qui comporte trois niveaux : le construit historique, le maintien social ou les institutions, et l'expérience ou la création individuelle⁴⁵.

Ce modèle d'analyse se prête complètement à ce travail dans la mesure où il s'agit **d'étudier les conditions du maintien d'une pratique sociale par un processus de patrimonialisation.**

40 Denis, J., Guillemette, F., & Luckerhoff, J. (2019). Introduction : Les approches inductives dans la collecte et l'analyse des données. *Approches inductives*, 6(1), 1–9. <https://doi.org/10.7202/1060042ar>

41 Ibid, p4

42 Paillé, P., & Mucchielli, A. (2021). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (5e éd., p. 59). Armand Colin.

43 Blais, M., & Martineau, S. (2006). *L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un*

sens à des données brutes. *Recherches qualitatives*, 26(2), 1–18. <https://doi.org/10.7202/1085369ar>
45 Provost, M. (2016). *Les usages sociaux du djembé au Québec : Construction locale d'un patrimoine immatériel mondial* (Thèse de doctorat en ethnologie et patrimoine, Université Laval).

Si on adhère à une définition de la culture telle qu'énoncée par Geertz :

« Croyant, comme Max Weber, que l'homme est un animal pris dans les réseaux de signification qu'il a lui-même tissés, je considère la culture comme assimilable à une toile d'araignée, et par suite son analyse comme relevant non d'une science expérimentale en quête de lois mais d'une science interprétative en quête de sens. C'est l'explication que je recherche, l'interprétation des expressions sociales dans leur apparence énigmatique.⁴⁶ »

Cette définition appelle à déconstruire des processus complexes afin d'en saisir le sens selon les acteurs eux-mêmes, comme le souligne Lahouri Addi, Geertz tente de comprendre le sens que donnent les individus aux symboles et aux signes observables dans la vie quotidienne en utilisant la méthodologie dite « *description dense* ». ⁴⁷

Il convient de souligner la nécessité d'une démarche multidisciplinaire si l'on s'attèle à présenter la réalité musicale comme une pratique culturelle significative. S'agissant du terrain constantinois, l'approche méthodologique de Timothy Rice intégrant le rôle de l'interprétation individuelle des pratiques dans la construction du phénomène musical issu d'une tradition qui n'est ni homogène, ni statique, s'accorde sur la réalité de la pratique de la cérémonie choisie pour l'étude⁴⁸, et donne la latitude au chercheur d'appréhender les multiples déclinaisons d'une même cérémonie.

46 Geertz, C. (1998). La description dense : Vers une théorie interprétative de la culture (A. Mary, Trad.). <https://doi.org/10.4000/enquete.1443> (Original publié en 1973)

47 Addi, L. (2013). Deux anthropologues au Maghreb : Ernest Gellner et Clifford Geertz. Éditions des Archives contemporaines.

48 Desroches, M., & DesRosiers, B. (1995). Notes « sur » le terrain. Cahiers d'ethnomusicologie, 8. <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1145>

Pour les fins de cette présente étude, le maintien de la pratique musicale d' « *el hadoua* » sera examiné à travers trois paramètres issus des résultats de l'enquête préliminaire, à savoir : **la fonction sociale, le réseau d'acteurs, les conditions matérielles de reproduction.**

Concrètement, sur le terrain, cela se traduit par l'identification des manifestations concrètes liées à ces paramètres :

- Identifier les acteurs, et les réseaux d'acteurs, leurs rôles, leurs liens, en lien ou pas avec les pouvoirs locaux quant à la gestion du PCI comme « bien national ».
- Identifier les fonctions sociales, passées et présentes, à travers les usages des cérémonies à l'étude
- Mettre en exergue la référence au « passé » dans le discours légitimant une pratique actuelle.
- Identifier les critères et les référents d'authenticité qui permettent de qualifier ou de classer ces pratiques comme patrimoine culturel immatériel

4.2. L'enquête anthropologique de terrain :

Cette étude a été réalisée dans la ville de Constantine chef-lieu de la wilaya de Constantine. Etant consacrée à une cérémonie musicale, il s'agit d'une intention d'illustrer les mécanismes de sauvegardes combinés et d'une mise en lien des stratégies spontanées avec des stratégies pensées et cadrées par l'Etat algérien.

Le but étant de mettre en exergue ce processus « combinés » de sauvegarde, il s'agissait pour moi d'adapter la méthodologie d'enquête à cette problématique complexe. A cette fin, l'enquête a été axée sur trois volets principaux :

L'enquête concernant la cérémonie d'el hadoua :

La nature de l'objet relevant de l'intime et du privé du moins quand il s'agit d'annonce de mariage, suivre les parcours des musiciens et leurs déplacements a été la stratégie adoptée pour avoir accès aux pratiques festives de la ville. Par la suite, ayant pour objectif d'en saisir le sens et la fonction, des entretiens ouverts et semi dirigés ont été effectués avec les différents protagonistes :

- Entretiens semi dirigés avec les artistes – les *hadwa*, les *aissaoua*, les *zarnajia*, les *alajia*, les maîtres *ch'youkh*
- Entretiens avec les membres des familles des maîtres musiciens à l'origine de cette cérémonie : entretien individuel, groupés.
- Entretiens avec les familles et/ou, les couples envisageant d'organiser cette cérémonie.

Observation directe des cérémonies

Observation et accompagnement vidéo : Dans la mesure du possible – accord des familles indispensable - du côté des familles, du côté des artistes.

- Collecte des supports matériels –anciens et actuels – et inventaire
- Enregistrement vidéo et audio : dans la mesure du possible – accord des familles et des artistes indispensable –
- Visionnage commenté des vidéos des cérémonies de mariages : avec les familles et les couples, les commentaires permettent de cerner le sens et les représentations des pratiques.
- Recueil des textes et paroles
- Recueil des images, photographies des artistes, des instruments, des vêtements
- Classification des différents types de cérémonies et de ses « variantes »

L'enquête concernant la Politiques nationales et pratiques locales du PCI en Algérie:

Sur un autre volet l'enquête va concerner la politique de l'Etat algérien en matière de sauvegarde du PCI et ses actions représenté par ses institutions sous tutelle du ministère de la culture et des arts - MCA - Cette partie comporte des observation directes des activités de la direction de la culture de la wilaya de Constantine – DCWC- des entretiens ouverts et semi dirigés avec des responsables du PCI au ministère de la culture, des entretiens avec des chercheurs dans le domaine du patrimoine culturel, elle s'appuie aussi sur l'analyse de contenu de la documentation dispensées par les organismes concernés , des discours officiels et aussi des PV et des enregistrements de réunions sur le sujet auxquelles j'ai assisté.

Des entretiens ont pu être réalisés avec différents partis et différentes structures dont :

La direction de la culture de la wilaya de Constantine :

- Les directeurs de la Culture en poste 2016 – 2018- 2022
- La responsable du département PCI : 2016-2018
- La/les responsables des activités culturelles / Les organisateurs des événements / Le chef de service des associations : 2016-2018-2023

Les directions centrales du ministère de la culture :

- Les membres de la délégation algérienne pour la rédaction de la convention 2003 : (de 2001et 2003) : Zadem Rachida – ex service juridique chargée des conventions Unesco
Batrouni Mourad – ex Directeur du patrimoine – Hachi Slimane – ex directeur du CNRPAH
- La Directeurs Conservation et Restauration Patrimoine Culturel DCRPC – 2016-2022
- Sous dir. DCRPC chargé de l’inventaire du PCI.
- La Directrice de la Coopération Etrangère DCE.
- Le Directeur central de la Protection Légale des Biens Culturel : DPLBC
- Direction du Développement et de la Promotion des Arts – DDPA

Le CNRPAH :

- Les directeurs: Ahmed Bennaoum – Nourdine Saoudi - Slimane Hachi – Farid Kharbouch
- Les chercheurs s’occupant de l’inventaire - prenant en charge des dossiers de classement : Rachid Bellil - Issam Adel – Abd Nacer Bourdouz – Zahia Benabdalalah – Ouiza Galleze – Faouzi Medjmedj – Nourdine Benallou- Maya Saidani – Salim Khat
- Les informaticiens en charge de la banque de données du PCI : Chiheb Fouad – Riad Chaimi

Les réunions dans le cadre de la convention 2003:

- Atelier de renforcement des capacités des experts UNESCO – Constantine - octobre 2015
- Réunion des chercheurs CNRPAH pour la configuration de la BND – 2016
- Journée de présentation des travaux d’inventaire 2012-2018 – CNRPAH janvier 2019.
- Réunion de formation pour l’inventaire du PCI – mars 2019
- Formation des formateurs pour les experts facilitateurs UNESCO région africaine – juillet 2019.
- Travaux de restructuration de la BND – PCI 2020-2021
- Travaux du rapport national sur la mise en œuvre de la convention 2003 – juillet –décembre 2022

La documentation – textes officiels :

- Textes de lois et décrets
- Programme Turath / Patrimoine 2014-2019
- Documents internes CRAPE-CNEH- CNRPAH
- Textes des conventions ratifiées par l’Algérie
- Exploitation des vidéos mises en ligne sur Youtube

4.3.Le (s) temps de la recherche :

Le facteur temps dans le projet de thèse est certainement le paramètre le plus dur à gérer, pour ma part, entre la première inscription en octobre 2011 à l’université de Tamsa à Tizi Ouzou – à la hâte- et la rédaction finale à l’université d’Oran 2 – à la hâte- en mai 2023 se sont écoulés 12 ans.

12 ans où il a fallu gérer le travail de thèse – la documentation le terrain la rédaction -, l’activité professionnelle et la vie privée et familiale, seul point en ma faveur c’est qu’il n’y a jamais eu de rupture avec le terrain d’étude et un contact continu avec les acteurs.

Je ne ferai pas état ici des difficultés d'ordre personnel, ou familial - le deuil, la maternité – qui font du chercheur ce que Monique Des Roches et Brigitte Desrosiers ont appelés « une construction » combinant une vie sociale, intellectuelle, des expériences de recherches et un parcours disciplinaire⁴⁹.

La première entrave et la plus difficile à gérer a été le deuil de mon directeur de thèse, le Professeur Mohamed Brahim Salhi. Survenu en 2016, son décès inattendu, improbable a été un cap quasi infranchissable pour moi, insurmontable. Ayant soutenu avec lui mon magistère en 2011, cette thèse de doctorat qui devait en être la continuité, s'est soldée par une rupture totale avec le travail qui a duré deux ans.

La deuxième entrave au travail est le changement d'université et de directeur de thèse. Bien que faisant preuve de bienveillance et ayant toute la rigueur académique requise, le Professeur Remaoun qui a pris la direction de ma thèse avait au bout de deux semestres prit sa retraite. Au professeur Remaoun a succédé le Dr Souiah en 2019 avec lequel nous avons mis du temps - certainement un temps COVID – à nous rencontrer. Pour ma part, pendant ce temps je travaillais sur d'autres terrains et me consacrais à d'autres expériences de recherches. Pendant tout ce temps j'ai accumulé de l'expérience en matière de PCI en m'immergeant dans les processus de classement et d'inventaire, en étant moi-même actrice dans la mise en œuvre de la convention 2003. Toute cette expérience professionnelle, ces rencontres de terrain, ces réunions, ces bribes de discussions, ces entretiens en marge des événements auxquels je participais, je les consignais soigneusement dans un cahier de terrain à la couverture en cuir noir, que j'ai oublié un matin d'octobre 2019 dans un taxi algérois.

Un acte manqué selon les psychanalystes qui signe la deuxième rupture dans mon parcours de doctorante, cette fois, réellement insurmontable : Cette thèse devenait interminable. Là encore un temps d'arrêt, de silence, de deuil.

L'impératif de la rédaction a été avec le Dr Souiah qui ne trouvait là aucune raison de « ne pas s'asseoir et écrire cette thèse ». Aussi, pour compenser la perte de mon cahier j'ai dû

⁴⁹ Note de terrain

ressortir, redescendre sur le terrain, j'ai reconduit des entretiens en juin 2023 au sujet des politiques culturelles et je suis repartie à Constantine en août 2023 pour actualiser mes données, reprendre le fil de ma réflexion. Cette dernière enquête a été l'occasion de souligner les marqueurs des changements dans la pratique, et visualiser, sur les dix ans qu'a duré mon observation de la pratique de manière directe et indirecte- les schémas de transmission et les enjeux qu'ils engagent.

Les étapes de ce « long » processus sont consignés dans ce tableau afin de retracer le fil conducteur de la problématique et les réalisations effectuées tout au long de mes années d'inscription en doctorat d'anthropologie :

Tableau 1: Les temps de la recherche

Temps de la recherche		Démarche et	Travaux réalisés	Remarques
Période	étape			
2012-2013	Construction de l'objet de recherche	Cadrage théorique et constitution du corpus autour des notions relatives au PCI, pratiques sociales de la musique	--	--
2014-2015	Enquête de terrain	Exploration du terrain - constitution du réseau d'informateurs - problématisation autour des stratégies de sauvegarde du PCI par le bas.	réalisation d'un documentaire sur la cérémonie d'el hadoua	Constat de l'importance du rôle joué par les membres de la zaouïa aïssaouïa dans la
2016- 2017	Interruption du travail de recherche	- -	--	- interruption des travaux suite au décès de mon promoteur Pr Brahim Salhi - réinscription en première année à l'université

2018-2019	Reprise des travaux d'enquête de terrain	Réorientation de la problématique et ajout d'un nouvel indicateur : le rôle des membres de la zaouïa aïssaouia dans la pratique et la conservation d'el haodua	-communications : la pratique d'el hadoua – la cérémonie de la chaabania	- changement de directeur de thèse suite au départ à la retraite du Pr Remaoun - avancement des travaux entravé suite à la perte de mon cahier de terrain – contenant
2020-2022	Interruption des travaux	--	--	Interruption des travaux due aux conditions sanitaires Covid19 + nouvelle
2022-2023	Rédaction	- finalisation de la problématique en juin 2023 et rédaction des cinq chapitres descriptifs et analytiques.	-Publication d'un article sur une approche de la patrimonialisation à travers l'étude de la cérémonie de la chaabania.	-une enquête de terrain pour actualiser les données s'est imposé en aout 2023

La maturation et la mise en lien de toutes ces expériences pèles mêles qui a conduit à une réflexion sur l'objet d'étude comme un processus dont il faut en saisir les étapes, les niveaux et les acteurs, à cette fin, la présente recherche a été partagée en 5 chapitres.

Le premier est une définition des concepts du PCI afin de voir en quoi la cérémonie d'el hadoua en constitue un élément. Le second est consacré à la définition d'el hadoua où il s'agit de resituer la pratique par rapport à un héritage musical constantinois. Le troisième traite de la pratique d'el hadoua actuelle, sa description, ses modes et ses usages. Le quatrième est consacré à ses acteurs, afin de pouvoir retracer les schémas de transmission. Le dernier chapitre est une capitalisation de toutes ces données afin de répondre aux questions posées initialement dans la problématique.

Chapitre1 : Retour nécessaire sur le PCI en Algérie

Chapitre1 : Retour nécessaire sur le PCI en Algérie

La tradition musicale, les cérémonies et rituels qui lui sont liés ont toujours été un objet privilégié des anthropologues et des ethnomusicologues, dans cette étude il s'agit de l'aborder à travers la perspective du patrimoine culturel immatériel dont il sera question dans ce chapitre avec pour objectif, démontrer en quoi el hadoua fait partie du PCI de la ville de Constantine, mais d'abord il faut s'arrêter sur sa définition même :

1. Le PCI : Une catégorie instituée par l'UNESCO

1.1. Définitions :

Conformément à la définition du PCI dans l'article 2 de la Convention 2003 cité plus haut, on entend par "patrimoine culturel immatériel":

«..Toutes les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire –ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés⁵⁰ »

Ceci implique l'ensemble des traditions vivantes dans une société donnée, héritées par voie de transmission intergénérationnelle, exprimée dans une langue comme vecteur fondamental de cette transmission et traduisant ses modes de sociabilités. Ici réside tout l'intérêt de la présente convention qui déplace la notion de l'objet patrimonial vers l'immatériel. Sylvie Grenet et Christian Hottin notent ce « renversement de l'objet patrimonial » :

⁵⁰ Convention 2003 de l'unesco – article 2

« D'après cette définition, la pratique vient en premier, elle est effectivement l'objet patrimonial par excellence, Mais les objets ne sont pas pour autant relégués au second plan : cette convention établit une subtile hiérarchie entre pratique et objets. Si la pratique vient en premier, les objets sont « associés » aux pratiques, et sont donc les supports indispensables à l'expression de ces dernières. »⁵¹

Ceci engage les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les jeux et sports traditionnels, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers, les connaissances et les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel.

La transmission intergénérationnelle n'est pas la seule condition pour que l'élément fasse partie de la catégorie PCI, selon les termes de la convention il faut encore qu'il soit reconnu en tant que tel par ses détenteurs, et qu'il soit pratiqué et recrée en permanence selon leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire. Il faut encore qu'il procure à ses détenteurs et praticiens un sentiment d'identité et de continuité et qu'il contribue à la promotion du respect de la diversité culturelle et la créativité humaine.

Enfin, l'article 2 de la convention stipule que seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel qui soit conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence d'un développement durable et du respect mutuel entre communautés, groupes et individus.

Ici la notion de l'immatérialité se retrouve déterminante dans cette rupture créée par la convention avec les notions jusque-là usitées comme celle de « cultures populaires traditionnelle » ou « folklorique » déterminantes en matière de décisions dans les politiques culturelles et de sauvegarde patrimoniale et qui faisait de l'objet patrimonial un « bien » dont les dimensions de matérialité et d'authenticité ont une valeur avérée .

51 Grenet, S., & Hottin, C. (2007, juillet). Généralités sur la convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du Patrimoine culturel immatériel. 4e séminaire d'ethnomusicologie de la Caraïbe, Médiathèque Caraïbe, Sainte-Anne, Guadeloupe. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00174832>

Ici les valeurs sont revues dans la temporalité et dans l'espace⁵² à travers deux dimensions prises en charge dans cette convention : la première est relative à la continuité dans le temps, la transmission intergénérationnelle témoignant du lien de mémoire et donnant sa valeur au patrimoine en question – en dehors des valeurs de pérennité et d'authenticité-. La deuxième réponds à la vision de la sauvegarde telle qu'initiée par la convention, en effet, « la recreation permanente » laisse entendre que le patrimoine n'est pas figés, sans cesse renouvelé selon le contexte et le milieu de ses détenteurs. Cette dimension, associée au paramètre identitaire traduit une forme patrimoniale inclusive dans son essence à partir de son immatérialité.

Il faut ici noter que cette notion de l'immatérialité a suscité de vifs débats et continue aujourd'hui encore, 20 ans après l'adoption de la convention dite de sauvegarde du PCI, de faire couler beaucoup d'encre. D'abord par rapport à cette « dichotomie » entre le matériel et l'immatériel, ensuite par rapport à la notion d'authenticité confrontée à celle de recreation continue, mais aussi par rapport à la dimension de temporalité et d'espace.

Le débat se situe aussi au niveau du système de classement sur les différentes listes que prévoit cette convention – sauvegarde urgentes , représentative du patrimoine de humanité , registre des bonnes pratiques de sauvegarde - et de son intérêt par rapport à la sauvegarde et les retombées de l'application des politiques culturelles sur les pratiques sociales, les connaissances et les savoirs qu'on tente de sauvegarder.

Dans cet ordre d'idées, Nathalie Heinich, va qualifier le patrimoine culturel immatériel de « tragédie » en raison de ce qu'elle a appelé « l'effet Lascaux » selon lequel, à l'instar des visiteurs dont la seule présence provoque la destruction des peintures rupestres, « *toute conduite de valorisation de l'authenticité d'un lieu ou d'une pratique entraîne inexorablement la destruction de ce qui fait cette authenticité* ».

52 Sylvie Grenet, Christian Hottin. Op Cit. p 4

1.2. La convention de l'UNESCO 2003 :

La Convention de 2003 reste pour beaucoup de chercheurs un « déclencheur politique » et un instrument qui a « refondé » l'ordre patrimonial. Pour Nolwenn Pianezza⁵³, le passage de la théorie à la pratique dans la conceptualisation du patrimoine culturel immatériel est une « aporie ». Elle démontre dans sa thèse que si l'idée de l'immatériel n'est pas inédite, prise en charge institutionnelle en revanche, l'est certainement, et signale à ce titre l'inauguration d'un tournant patrimonial⁵⁴. En effet, la Convention attire tous les regards patrimoniaux vers le dit immatériel.

Issue d'une lente gestation, la convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel et les politiques culturelles internationales qui en découlent ne créent pas seulement une nouvelle catégorie de patrimoine, ce texte constitue selon Grenet et Hottin⁵⁵ un élargissement nécessaire du concept global de patrimoine et prolonge la dynamique de mondialisation et d'expansion du concept de patrimoine initiés par la Convention 72. Celle-ci étant *"marquée par une conception de la notion du patrimoine héritée de la tradition des civilisations européennes."*

Sensible au départ aux aspects matériels du patrimoine et soucieuse de distinguer des œuvres exceptionnelles par leurs qualités intérieures et leur rayonnement, la 72 au vu des formes patrimoniales et de la répartition des biens inscrits sur la liste du patrimoine mondial est jugée ethno-centrée et témoigne de déséquilibres natifs - en effet 5 pays d'Europe occidentale se partagent la majorité relative des biens inscrits sur la liste du patrimoine mondial et les villes européennes comptent pour plus de la moitié des sites urbains présents

⁵³ Pianezza, N. (2017). *La patrimonialisation selon l'immatériel ou la mémoire agissante : Circulations des savoirs en contexte partenarial de production audiovisuelle* (Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon, France).

⁵⁴ La recherche s'accorde à parler d'un tournant refondateur et conçoit combien avec l'immatériel « des perspectives nouvelles semblent s'imposer en termes d'identification et d'intervention » patrimoniale. Si certains nuancent le degré de transformation à l'œuvre, en considérant précisément la manière dont le PCI bâtit sur le patrimoine ethnologique - « l'expérience française du patrimoine ethnologique dément une véritable remise en question du champ du patrimoine » - ces mêmes chercheurs évoquent également l'œuvre de mutations considérables opérées par l'entrée en scène de l'immatériel (Bortolotto C., (2008) p. 34)

⁵⁵ Sylvie Grenet, Christian Hottin (2007) p 2

sur la liste ouvrir (Allemagne - Espagne France - Italie Royaume-Uni) -et ces « sur – représentations » des pays européens va de pair avec une « sous-représentation » des autres continents et particulièrement des pays du Sud.

Ce déséquilibre ne se résume pas à une opposition entre pays riches et pauvre, entre pays du Nord et pays du Sud, d'autre pays se heurtent à des conception inadaptées de la notion de l'authenticité tel que le Japon défendant l'inscription sur les listes de certains de ses temples qui ont été plusieurs fois reconstruit sans que cela ne porte atteinte dans la culture japonaise à la valeur patrimoniale puisque l'essentiel réside non dans l'authenticité formelle de l'édifice mais dans la continuité et l'ancienneté du rite qui s'y pratique.

Cette appréhension de la notion de patrimoine ne s'accordait pas aisément avec les règles d'appréciation en vigueur à l'Unesco pour l'obtention de la distinction de chef-d'œuvre du patrimoine mondial.

Il y avait en effet une certaine inadéquation entre la convention 1972 et la variété des conceptions du fait patrimonial au plan mondial qui ont ouvert la voie à une série de réflexions et de programmes destinés à assurer une meilleure prise en compte des aspects immatériels.

Dès 1982 se développe le concept de « non-material heritage ». En 1989 l'UNESCO publie une « recommandation pour la sauvegarde du folklore », mais il ne s'agissait que d'un dispositif juridique non contraignant.

De la même manière, la recommandation de 1989 sur « la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire » va quant à elle définir celle-ci comme l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondée sur la tradition et reconnue comme répondant aux attentes de la communauté en tant qu'expression de l'identité culturelle et sociale.

Tout au long de la décennie suivante des pays tels que le Japon et des institutions comme le Smithsonian center for cultural heritage, œuvrent pour la reconnaissance du patrimoine culturel immatériel.

En 1997 avec le lancement du programme de proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, une étape décisive est franchie, entre-temps le texte de la convention a été définitivement mis au point en 2003.

A ce propos Cherif Khaznadar, témoigne de l'évolution de la définition du patrimoine culturel immatériel dans son ouvrage : *Alerte patrimoine immatériel en danger*⁵⁶

« Tout a commencé en 1984 lorsque a été organisé du 28 au 30 novembre au siège à Paris La Réunion d'expert en vue de l'établissement d'un programme concernant le patrimoine non physique.. j'ai eu l'honneur de présider les travaux de cette réunion qui devait donc être la première de toute une série d'autres formelle et informelle qui allaient se succéder pendant presque 20 ans jusqu'en 2003. »

David K.Dunaway professeur à l'université du Nouveau-Mexique spécialiste des traditions orales américaines et africaines avait préparé le document de travail de la Réunion dans lequel il proposait une définition de la culture immatérielle :

« La culture immatérielle regroupe les pratiques culturelles dont la représentation physique n'est pas l'élément dominant : ensemble de coutume tradition orale et institution non écrite ainsi que technique de production des objets typiques traditionnels cet ensemble où l'on peut distinguer 3 sous-groupe à savoir les traditions verbales les traditions non verbales et les acquis culturels constituent le champ privilégié des activités du sous-programme relatif au patrimoine non physique. »

Cette définition n'a toutefois pas été retenue par les experts, qui, après mûres réflexions, ont décidé qu'il était impossible voire imprudent d'adopter une typologie en dehors du cadre de référence des problèmes rencontrés dans la collecte et la préparation de l'inventaire des traditions culturelles populaires.

⁵⁶ Cherif Khaznadar, *Alerte patrimoine en danger*, pp 13-19

En 1987 les participants à la réunion du groupe de travail en vue de l'élaboration d'un plan d'action pour la sauvegarde du patrimoine non physique qui a eu lieu au siège de l'UNESCO du 16 au 19 juin en tant que une définition :

Définir le patrimoine non physique est une entreprise aussi complexe que tout essai de définition universelle de la culture et de la personnalité humaine. Les termes de patrimoine non physique tradition populaire et folklore désignent tous des pratiques et des croyances communautaires qui se transmettent de génération en génération ils ont en commun quatre caractéristiques fondamentales 1 une participation collective et spontanée de la communauté de une origine impersonnelle la tradition est en partagée sans que quiconque ait sur elle un droit de propriété ou un droit d'auteur 3 une transmission évolutive et non formelle la tradition se modifiant à mesure qu'elle passe d'un groupe à l'autre et d'une génération à la suivante 4 la persistance dans le temps des structures et des techniques fondamentales. Au sens où elle est employée à l'Unesco l'expression patrimoine non physique désigne les manifestations non matérielles d'une culture traditionnelle par opposition au bâtiment instrument agricoles vêtements etc. mais englobe les notions idées et valeurs traditionnelles qui s'incarnent dans la fabrication des objets matériels. Le domaine du patrimoine non physique et dans une large mesure celui de l'interaction symbolique de l'homme avec son environnement tel qu'elle est signifiée par les mots les gestes et les rites. "

Deux ans plus tard en novembre 89 dans sa recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire la 25e conférence générale de l'UNESCO définit la culture traditionnelle et populaire expression qui avait pris le pas sur patrimoine non physique comme étant :

l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondée sur la tradition exprimé par un groupe ou par des individus est reconnu comme répondant aux attentes de la communauté en tant qu'expression de

l'identité culturelle et sociale de celle-ci l'énorme et les valeurs se transmettent oralement par imitation ou par d'autres manières ces formes comprennent entre autres la langue la littérature la musique la danse les jeux la mythologie les rites les coutumes l'artisanat l'architecture et d'autres arts.

Dans le rapport final de la table ronde internationale patrimoine culturel immatériel définition opérationnelle du 14 au 17 mars 2001 à Turin nous trouvons la définition suivante :

« toute manifestation incorporelle de créativité fondée sur la tradition issue et développée spontanément au sein d'une communauté culturelle par laquelle elle est perçue comme élément important ou représentation de l'identité sociale ou culturelle de cette communauté cela inclut outre le produit immatériel des créations fondées sur la tradition les processus sociaux intellectuels et culturel qui de génération en génération par transmission orale par imitation ou par d'autres moyens d'apprentissage en rendu possible le développement d'une tradition culturelle distincte dont la préservation et la protection sont importantes pour la sauvegarde de la diversité culturelle et de la créativité de l'humanité. »

La réunion d'experts sur le patrimoine culturel immatériel domaine prioritaire pour une convention internationale à Rio de Janeiro en janvier 2002 reprendra à son compte cette définition dans l'avant-projet de la convention internationale élaborée par les juristes internationaux réunis par le directeur général du 20 au 22 mars 2002 à l'Unesco. Le patrimoine culturel immatériel est défini comme étant

« les processus acquis par les peuples ainsi que les savoirs les compétences et la créativité dont ils sont héritiers et qu'il développe les produits qu'il crée et les ressources Espace et autres dimensions du cadre social et naturel nécessaire à leur durabilité ces processus inspirent aux communautés vivante un sentiment de continuité par rapport aux générations qui les ont

précédés et sont importants pour l'identité culturelle ainsi que pour la sauvegarde de la diversité culturelle et de la créativité de l'humanité. »

Dans la définition adoptée un an plus tard par la convention de 2003 la notion immatérielle de processus, basique et essentielle dans les projets de définition de 2001 et de 2002 disparaît et sont introduits des termes référents à des pratiques bien concrètes : représentation, instrument, objet, artefact, qui renforcent le terme produit déjà immiscé en 2002 ouvrant ainsi la voie à l'établissement de listes de classement.

Dans ce processus l'Algérie à travers sa délégation nationale⁵⁷ guidée par Mohammed Bedjaoui alors ministre des affaires étrangères et commissaire de la commission va adopter quant à elle une position en faveur de la révision de la convention 72. Mourad Betrouni⁵⁸ explique que cette position est en concordance avec le cadre normatif algérien, qui est prévu pour la protection à la fois du matériel – mobilier et immobilier – et de l'immatériel – des éléments qui définissent une identité culturelle algérienne.

Batrouni Mourad sur la position de l'Algérie en 2003

« Au début,, nous étions portés sur la révision de la 72 : ne pas séparer le matériel de l'immatériel et nous avons les arguments qui consolidaient cette approche, puis au fil de l'avancement des travaux, on est arrivés – avec le restes des pays – à un consensus , on est allé au-delà de la recommandation 89 qui n'était pas contraignante , nous sommes passé à un cadre normatif contraignant qui est considéré comme une reconnaissance de fait au patrimoine culturel immatériel. »

⁵⁷ l'Algérie en tant qu'Etat partie était engagée, sa délégation nationale était composée de M. Mohammed Bedjaoui, ex ministre des affaires étrangères , Mme Zadem Rachida alors chargée de la section juridique du ministère de la cultures et des convention internationales, qui a notamment contribué à la rédaction du volet immatériel de la loi 98.04, Hachi Slimane qui était alors directeur du CNRPAH, et Batrouni Mourad qui était alors directeur du patrimoine au ministère de la culture.

⁵⁸ Entretien 12-06-2023

L'Algérie va adhérer au texte de la convention dont elle va être en 2003 un des 30 Etats signataires. En 2005 Alger accueille la Sixième réunion régionale de promotion de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel aboutissant sur la déclaration d'Alger⁵⁹. La convention entrera officiellement en vigueur en 2006.

2. Le PCI en Algérie :

2.1. Ancrage juridique

Pour comprendre les particularités de la situation du PCI en Algérie, il faut revenir sur une des particularités de la convention 2003 où l'Etat signataire a la souveraineté dans la mise en œuvre de ses textes. Or en Algérie, le patrimoine culturel immatériel est ainsi désigné comme catégorie par la loi n°98-04 portant protection du Patrimoine culturel, et consacre la reconnaissance formelle du PCI et la nécessité de « protection » à l'échelle nationale. Ce texte définit ainsi les « biens culturels immatériels » :

« Les biens culturels immatériels se définissent comme une somme de connaissances, de représentations sociales, de savoirs, de savoir-faire, de compétences, de techniques, fondés sur la tradition dans différents domaines du patrimoine culturel représentant les véritables significations de rattachement à l'identité culturelle détenus par une personne ou un groupe de personnes »

Il s'agit des domaines suivants:

« L'ethnomusicologie, les chants traditionnels et populaires, les hymnes, les mélodies, le théâtre, la chorégraphie, les cérémonies religieuses, les arts culinaires, les expressions littéraires orales, les récits historiques, les contes, les fables, les légendes, les maximes, les proverbes, les sentences et les jeux traditionnels »

⁵⁹ Unesco.org/culture/ich

Un ensemble de décrets exécutifs organisent la gestion du patrimoine culturel immatériel par le ministère de la culture et des arts et à travers ses institutions sous tutelles, et qui entrent dans le cadre de la mise en œuvre de la Convention 2003 constituant un dispositif de valorisation et de sauvegarde du PCI :

Lois 98.04 portant la protection du patrimoine

culturel Article 67:

Les biens culturels immatériels se définissent comme une somme de connaissances, de représentations sociales, de savoir, de savoirs-faire, de compétences, de techniques, fondés sur la tradition dans les différents domaines du patrimoine culturel représentant les véritables significations de rattachement à l'identité culturelle détenus par une personne ou un groupe de personnes.

article 68 :

La protection des biens culturels immatériels a pour objet l'étude, la sauvegarde et la conservation des expressions et matériaux culturels traditionnels elle concerne notamment :

- la constitution de corpus et banques de données concernant le patrimoine culturel immatériel par l'identification, la transcription et la classification, la collecte, l'enregistrement par tous moyens appropriés et sur tous supports auprès de personnes, groupe de personnes ou de communautés détentrices du patrimoine culturel immatériel*
- l'étude des matériaux recueillis par des scientifiques et institutions spécialisées pour approfondir la connaissance et repérer les références identitaires socio-historiques*
- la sauvegarde de l'intégrité des traditions en veillant à éviter leur déformation lors de leur transmission et diffusion*
- les matériaux de la culture traditionnelle et populaire collectés font l'objet de mesures de conservation appropriées à leur nature de manière à en conserver la mémoire sous toutes ses formes et la transmettre aux générations futures*
- la diffusion de la culture immatérielle, traditionnelle et populaire par tous moyens: expositions, manifestations diverses, publications, toutes formes et tous procédés et moyens de communication, création de musées ou sections de musées*
- la reconnaissance des personnes ou groupe de personnes détenteurs d'un bien culturel immatériel dans un des domaines du patrimoine culturel traditionnel et populaire.*

La « protection » selon les termes de cette loi engage une série d'opérations dont :

- L'étude scientifique pour repérer les référents socio – historique
- L'identification aux fins de l'inventaire et la constitution de banque de données
- La sauvegarde et la conservation à travers la transcription et l'enregistrement sur des supports appropriés.

L'article 69 a prévu « *l'établissement, par le ministre chargé de la culture, d'une banque nationale de données* », dont le contenu est renvoyé à un décret d'application. Dans ce décret il est conféré à chaque direction de la culture de la wilaya (DCW), la mission d' « *identification des biens culturels immatériels, par tous les moyens prévus à l'article 68 de la loi n° 98-04...* », ainsi que le rôle « *de coordonner toutes les actions entreprises par les institutions et les organismes publics ou privés spécialisés ainsi que par les associations qui se proposent par leurs statuts de protéger et de promouvoir les biens culturels immatériels, ou par toute autre personne* ».

Cette présente loi et ainsi que ses arrêtés exécutifs constitue avec la convention 2003, qui est un instrument normatif international, l'ensemble du corpus permettant la gestion du patrimoine culturel immatériel en Algérie.

Ici il convient de souligner quelques points essentiels qui peuvent s'avérer déterminants dans la mise en œuvre de la convention 2003 en Algérie :

Il découle de la Convention que le terme générique pour décrire chacune des unités qui constituent le patrimoine culturel immatériel est le mot "élément", la loi 98.04 quant à elle considère le patrimoine culturel comme un « bien » à protéger et à gérer autant dans son aspect mobilier, immobilier qu'immatériel.

Par ailleurs, la notion de « sauvegarde » dans ce texte de loi suggère une tendance à la préservation va à l'encontre de la nature dynamique des expressions culturelles immatérielles distincte de l'immuabilité, et de la notion de recreation permanente. En effet,

l'article 68 alinéa 3 préconise : « *la sauvegarde de l'intégrité des traditions en veillant à éviter leur déformation lors de leur transmission et diffusion* ». À ce propos cette notion de « protection » et les dispositions mises en œuvre pour l'assurer renvoient à une représentation « ethnographique » de la notion de PCI.

Batrouni Morad⁶⁰ met en lien ce fait avec l'ancrage juridique du texte de loi qui selon lui est :

« Pour l'Algérie, les dispositions relatives au PCI, de la loi n° 98-04 portant protection du Patrimoine culturel, remontent à l'année 1998. Elles ont été conçues à la lumière de la

«Recommandation de 1989». Dans sa configuration actuelle, la loi n° 98-04 demeure ancrée aux principes et règles de la «Recommandation de 1989», alors que d'autres catégories de définitions et de mesures ont été introduites (voir glossaire du PCI (10) par la Convention de 2003 ⁶¹*. »*

Ceci explique les ambiguïtés que l'on peut noter, surtout par rapport à la notion de « bien » et celle de « protection » du PCI. En réalité, Cet acte juridique de reconnaissance par le texte de lois a été réalisé en 1998, soit cinq ans avant l'adoption de la convention 2003, est selon Batrouni une question d'anachronisme⁶² et qui serait dû au référentiels normatifs : les notions, concepts et terminologies, qui ont précédé l'énoncé des dispositions légales relatives au PCI, dans la loi n° 98-04.

⁶⁰ Informateur, ancien directeur du patrimoine et membre de la délégation

⁶¹ Entretien enregistré en juin 2023

⁶² A l'échelle internationale, l'Algérie avait souscrit, aux conventions suivantes :

La Convention UNESCO de 1970, sur les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicite les biens culturels

La Convention UNESCO de 1972, concernant la protection du Patrimoine mondial, culturel et naturel (3),

La Convention universelle sur le droit d'auteur de 1952

La Convention de Berne, de 1997 pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

Ces deux dernières conventions portent sur la protection des œuvres littéraires et artistiques, envisagée sous le prisme de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur et non sous celui de la sauvegarde du PCI. Il faut le rappeler, aussi, qu'en 1973, l'Algérie, à l'instar des pays en développement, en particulier africains, avait étendu l'application des règles du droit d'auteur à la protection juridique des expressions du folklore, au moment où la tendance, dans les pays développés, était de placer le folklore, dans le domaine public, hors d'atteinte des droits de la propriété intellectuelle

Batrouni Morad sur les ancrages de la loi 98.04

« A la lecture de ce corpus de textes juridique et réglementaire concernant le PCI, nous notons, que l'essentiel des ancrages et référents utilisés, sont inspirés plus de la Recommandations de 1989 sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire »

La «Recommandation de 1989 sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire» , premier instrument normatif (non contraignant), adopté par l'UNESCO, qui reconnaissait formellement le PCI, sans toutefois le nommer explicitement, qui recommandait aux États membres, *«d'appliquer les dispositions concernant la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire en adoptant les mesures législatives ou autres qui pourraient être nécessaires, conformément aux pratiques constitutionnelles de chacun d'entre eux, pour donner effet dans leurs territoires aux principes et aux mesures définies dans cette recommandation»*⁶³

La «Recommandation de 1989 sur la sauvegarde de la Culture traditionnelle et populaire», qui tenta de mettre en place des mécanismes de protection de la Culture traditionnelle et populaire fut quant à elle élaborée dans un contexte de négociations UNESCO/OMPI à cause de la dimension des droits de la propriété intellectuelle sur laquelle l'UNESCO n'avait pas mandat⁶

⁶³ Conférence de Washington de 1999, organisée conjointement par l'UNESCO et la Smithsonian Institution, intitulée «Evaluation mondiale de la Recommandation de 1989 sur la sauvegarde de la Culture traditionnelle et populaire : Pleine participation et coopération internationale».

⁶⁴ En 1989, l'idée de protection de la «Culture traditionnelle et populaire», ou «Folklore», relevait du seul paradigme économique, en lien avec la propriété intellectuelle, la diversité biologique et les droits des agriculteurs. Un vaste champ d'intérêt partagé par l'OMPI, le PNUE, l'OMC, la CNUCED, l'OMS, la FAO et des ONG. L'UNESCO n'avait pas encore mandat sur ces territoires économiques, dominés, essentiellement, par l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI), au regard des mécanismes spécifiques de la propriété intellectuelle et des droits d'auteurs. Ce n'est qu'en vertu d'un mandat, qui lui a été conféré, par la Conférence mondiale sur les politiques culturelles, tenue à Mexico en 1982, que l'UNESCO allait s'investir dans le sujet, à la lumière de la nouvelle définition de la culture, qui élargissait la perception de la culture, en privilégiant une conception anthropologique plus large, où le patrimoine immatériel allait occuper une place centrale.

En effet, cette Conférence avait formulé une nouvelle définition de la culture :

«Dans son sens le plus large, la culture peut, aujourd'hui, être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances».

Cette définition «anthropologique» de la culture, ouvrait le champ, au-delà de la matérialité des manifestations et expressions culturelles, aux contextes socio-culturels et environnementaux de leur production⁶⁵.

La «Recommandation de 1989» n'avait pas adopté l'expression «PCI», lui préférant celle de «Culture traditionnelle et populaire» ainsi définie :

«l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondées sur la tradition, exprimées par un groupe ou par des individus et reconnus comme répondant aux attentes de la communauté en tant qu'expression de l'identité culturelle et sociale de celle-ci, les normes et les valeurs se transmettant oralement, par imitation ou par d'autres manières. Ses formes comprennent, entre autres, la langue, la littérature, la musique, la danse, les jeux, la mythologie, les rites, les coutumes, l'artisanat, l'architecture et d'autres arts».

Elle reconnaît là une valeur de transmission orale et concerne des formes d'art comme la musique, la danse, l'artisanat, d'autres connaissances comme la mythologie, la langue, la littérature, ainsi que des pratiques sociales comme les rites et les coutumes etc.

La recommandation vise à la sauvegarde, elle appelle les états à établir un inventaire national des institutions s'occupant de la culture traditionnelle à créer des systèmes d'identification et d'enregistrement de collecte et transcription, à et la création d'une typologie normalisée

⁶⁵ Texte publié par Batrouni M. sur le journal AL wattan

de la culture traditionnelle et populaire. Tout en reconnaissant le caractère vivant et évolutif de la culture traditionnelle qui ne pourrait donner lieu à une protection directe.

Cette recommandation définit la conservation comme concernant la documentation relative aux traditions populaires, et la protection des traditions se rapportant à la culture traditionnelle et à ceux qui en sont les porteurs étant donné que chaque peuple a des droits sur sa propre culture. La protection vise aussi des manifestations de la créativité intellectuelle individuelle et collective mérite s'inspirant de celle qui est accordée aux productions intellectuelles.

Après une dizaine d'années de mise en œuvre, la «Recommandation de 1989» avait atteint ses limites. Elle a même été dénoncée pour la connotation péjorative de certaines expressions, dont le terme «folklore» lui-même et l'usage d'une terminologie orientée, comme «protection», «conservation», «préservation», qui la rendait otage d'une perception matérielle du PCI, telle qu'envisagée par la Convention UNESCO de 1972 sur le patrimoine culturel et naturel.

A la différence de la «Recommandation de 1989», la Convention de 2003 est un instrument contraignant vis-à-vis des Etats parties. Elle introduira la notion de «sauvegarde» au lieu et place de celle de «protection», comme «mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine».

Mourad Betrouni, s'exprimant sur cette question relève que :

« L'essence même du PCI est qu'il est, globalement «autochtone et local» relevant de la compétence et du savoir-faire des détenteurs de la tradition, ceux qui assurent et garantissent la transmission intergénérationnelle, dans un contexte social et culturel qui participe au maintien, à la reproduction

et à la création des valeurs culturelles. C'est cette dimension de l'expression immatérielle qui doit être retenue et non plus seulement ses manifestations matérielles. ».

Toutefois, La politique du pays au sujet du patrimoine culturel immatériel et les actions sur le terrain depuis la ratification de l'Algérie répondent à la notion de sauvegarde telle qu'initée par la convention 2003, notamment par l'inscription de plusieurs éléments culturels immatériels sur la liste représentative, communs au Maghreb ou à l'Afrique du Nord dans la Liste des éléments culturels immatériels, dont l'Imzad et le Couscous , la calligraphie arabe en sont témoins.

D'autres mesures visant à la mise en valeur, au respect et à la reconnaissance du PCI sont visible⁶⁶. La mise en œuvre de la convention se matérialise en premier lieu par l'institution d'organismes compétents pour la sauvegarde du PCI présents sur le territoire et qui sont :

- Le Ministère de la Culture et des Arts

- Le Centre National de Recherches Préhistoriques Anthropologiques et Historiques : désigné comme le principal responsable de l'identification, de la collecte et de l'inventaire du PCI au niveau national, dans sa dimension scientifique et historique. Par ailleurs, la base nationale de données est placée sous la responsabilité du CNRPAH.

- Les directions de la culture régionales : dans chacune des 58 wilayas (départements) que compte le pays, le directeur de la culture est chargé de la mise en œuvre des termes de la Convention. Au niveau local, chaque directeur de la culture et des arts de wilaya est chargé de la gestion d'une base de données dans sa direction.

- Les musées d'art et de traditions populaire « ATP »

⁶⁶ Source : rapport périodique sur la mise en œuvre de la convention soumis le 15 décembre 2023 dont j'ai été

unes de rédactrices.

- Le Centre d'interprétation du costume traditionnel, Tlemcen ALGERIE Un espace culture créé, suite du classement en 2012 par l'Unesco, Les rites et les savoir-faire artisanaux associés à la tradition du costume nuptial de Tlemcen, au patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Par ailleurs au niveau local, plusieurs organismes consultatifs ainsi que des mécanismes de coordination encouragent et soutiennent une participation large et inclusive des communautés, groupes et individus à la sauvegarde et à la gestion du PCI : les directions de culture de wilayates (départements), les APC (mairies), les musées et autres organismes de secteurs ou spécialisés.

Leur rôle est d'identifier d'abord les besoins en matière de gestion du PCI afin que la stratégie d'action entreprise soit adaptée à ces besoins. Ensuite, des programmes de sensibilisation, des rencontres scientifiques, des conférences et des ateliers de travail sont entrepris.

L'inventaire :

L'inventaire, qui, pour l'Algérie, consiste en l'alimentation de la base de données du PCI,

L'application du décret exécutif n° 03-325 du 5 octobre 2003 pour la création de la banque nationale de données permet l'identification du patrimoine culturel immatériel selon des critères territoriaux.

L'opération d'inventaire ou d'identification et de connaissance/reconnaissance du patrimoine culturel immatériel en Algérie se fait sur la base un principe de classification territorial, qui engage systématiquement une identification de tous les éléments du patrimoine au niveau départemental, en passant par les supports des administrations locales et régionales. L'identification des éléments est conçue selon une démarche inclusive qui intègre et implique activement les personnes ressources détentrices et détenteurs.

Par ce processus, l'inventaire contribue à faire connaître tous les aspects du PCI au niveau local et national. Mais tel qu'il est pratiqué, l'inventaire répond au critère d'un travail

monographique qui a montré ses limites, car il ce travail constitue une charge conséquente avec un effectif réduit et la somme de données accumulées n'a pas de canaux de valorisation scientifique.

Autres mesures de sauvegardes

Le résultat de l'enquête sur la mise en œuvre de la convention 2003 sur les six dernières années, effectuée par le CNRPAH et publiée sur le site de l'Unesco ⁶⁷ a révélé que globalement dans sa politique culturelle, l'Etat algérien attribue au PCI une fonction intégratrice autour des valeurs d'ancestralité, de paix, de vivre ensemble, de profondeur historique et d'enrichissement culturel. En référence à l'article 68, Il s'agit d'inculquer aux jeunes générations la valeur du patrimoine, aussi bien pour la construction d'une identité propre, ceci est visible aussi sur l'ensemble des 10 éléments classés sur la liste représentative :

Ahelil 2008 – le costume nuptial de Tlemcen 2012 – Imzad 2013- Rakb sidi cheikh 2013- Sbeiba 2014- célébration du mawlid sbuue 2015- savoirs et savoirs faire liés à la production et la consommation du Couscous 2016- calligraphie arabe 2020- le rai chant populaire algérien 2021⁶⁸.

Il faut remarquer ici que la majorité de ces dossiers présentent des éléments en lien avec des rites commensalité, et des valeurs de partage et de maintien de la paix et de la cohésion sociale.

D'autres mesures ont été prises dans le cadre de la sauvegarde et la mise en valeur du PCI, cette liste loin d'être exhaustive se veut toutefois représentative d'une action politique :

L'organisation de festivals internationaux, nationaux et locaux, des semaines culturelles interwilayales et d'autres programmes festifs.

⁶⁷ Enquête à laquelle j'ai personnellement participé

⁶⁸ Voir sur le site du Cnrepah.org pour les détails de chaque élément classé.

Les établissements de l'éducation et de l'enseignement formel et informel sensibilisent les enfants et les jeunes aux questions de patrimoine. Les programmes scolaires sont en perpétuel remaniement et des données patrimoniales sont à chaque fois intégrées,

Les associations interviennent au niveau des écoles et en d'autres espaces par des outils ludiques pour sensibiliser les jeunes populations,

Le secteur économique encourage les micro-entreprises à intégrer le volet culturel dans leur production, et les chambres de commerce et de l'artisanat les accompagnent par des formations.

Dans l'édition, plusieurs éditeurs ont pris en charge des éditions consacrées au patrimoine, ils produisent des enregistrements audio de contes, poèmes, proverbes, des livres pour enfants englobant la culture locale, la mythologie, les chants populaires...

Les médias consacrent des programmes réguliers au PCI, donnant la voix aux acteurs locaux pour expliquer le sens et l'importance de chaque élément du PCI les concernant .

Au niveau de l'enseignement supérieur, ces dernières années ont vu naître dans les universités des départements consacrés aux langues et cultures populaires comme c'est le cas à Tlemcen, Tizi ouzou, Khenchela etc.

2.2. Quel constat sur la pratique du PCI en Algérie ?

Toujours d'après les résultats du même rapport sur la mise en œuvre de la convention 2003, on constate que les actions dans le cadre du dispositif de protection sont caractérisées par une lenteur administrative du notamment à des difficultés à intégrer la notion de l'immatérialité au niveau des administrateurs. Par contre la population porteuse du patrimoine est mieux avertie par l'intermédiaire des associations et des représentants des différents corps de métiers artisanaux. Par ailleurs, la prise en charge des pratiques dites « traditionnelles » - musiques chants et danses – poésies, contes – rites – savoirs faire artisanaux - est portée largement par les médias nationaux.

Il apparaît ici que les objectifs, méthodes, et outils de protection du patrimoine mis en place par les institutions en charge ne sont pas conçus pour accompagner les détenteurs dans une dimension évolutive du patrimoine culturel immatériel répondant à la nature dynamique de toute expression culturelle. Ils sont en effet définis dans la perspective d'en éviter la dégradation, tel que stipulé dans l'article 68 : « *la sauvegarde de l'intégrité des traditions en veillant à éviter leur déformation lors de leur transmission et diffusion* ».

Cette action, pour être menée à bien engage un paramètre d'authenticité et un souci de légitimité par rapport à la qualification des pratiques dans cette optique comme « traditionnelles ». Dans cet ordre, Il est également fait état de « détenteurs des biens culturels immatériels », mais aucun arrêté ne vient consolider cette reconnaissance.

2.2.Le PCI comme objet d'étude anthropologique :

Il paraît inutile, presque insignifiant, d'argumenter ici le fait que le PCI soit considéré ou non comme objet d'étude anthropologique, d'abord parce qu'on y traite d'un élément culturel, produit d'une société – communauté- donnée- transmis « intergénérationnellement » – reflétant un paramètre identitaire et en fin en perpétuelle évolution.

La définition du PCI recoupe en effet celles de la culture, de la tradition, de la mémoire. Selon Chiara Bortolotto, la notion de culture « relativiste et plurielle » utilisée par les anthropologues depuis Boas se reflète dans la notion de PCI qui aspire à se distancier du modèle universaliste, lequel a pourtant joué un rôle essentiel dans le programme fondateur de l'Unesco⁶⁹.

En Algérie, la réflexion sur le patrimoine culturel immatériel est initiée dès 1998 par Faouzi Adel⁷⁰ qui définit - dans sa contribution au colloque « non matériel cultural heritage in the euro-méditerranéen area » tenu à Rome - les circonstances dans lesquelles le concept de culture immatérielle a été relancé pour provoquer un intérêt évident.

⁶⁹ Bortolotto, C. (2011). Le trouble du patrimoine culturel immatériel. In C. Bortolotto (Dir.), *Le patrimoine culturel immatériel : Enjeux d'une nouvelle catégorie* (pp. 21–43). Éditions de la Maison des sciences de l'homme. (p23) <https://doi.org/10.4000/books.editionsmslh.3552>

⁷⁰ Selon le témoignage de Fouad Soufi, Faouzi Adel aurait été le premier à s'intéresser à cette catégorie PCI à l'heure où les préoccupations de ses collègues tournaient autour des problématiques de changement social et de

mondialisation, suivi par Hadj Miliani dont les préoccupations de recherches autour de la musique populaire étaient au cœur de la notion de tradition et de modernité .

Selon lui, parler de l'immatérialité à dans un contexte de globalisation qu'il qualifie de « culture faussement universelle », trouve sens dans la mesure où ce qui importe c'est la mise en évidence du caractère symbolique de la culture.

Il définit par ailleurs « les cultures authentiques » comme celles dont la création est le produit d'un effort et d'un parcours individuel ou les différentes étapes d'apprentissage et de perfectionnement s'apparentent à une épreuve au bout de laquelle « l'acquisition du sens de l'esthétique est inséparable de celui de l'éthique. »

L'intérêt du concept de l'immatérialité est dès lors de soulever le problème de l'identité de l'authenticité et les liens de mémoires exprimés dans un contexte de « nation,de territoire et de cité »⁷¹

Hadj Meliani, dans sa contribution dans le même colloque explique à son tour, que les textes fondateurs de l'État algérien indépendant -charte de Tripoli, charte d'Alger, charte nationale- mettent l'accent sur la réhabilitation, la récupération et la revalorisation du patrimoine national. Inscrite dans le paradigme du recouvrement de la souveraineté nationale ces missions prescriptrices de l'État algérien s'inscrivent prioritairement dans une démarche d'homogénéisation de la composante historique, culturelle et matérielle d'un « pays légal ». Dans ce sens le patrimoine ainsi défini relève du triptyque définitionnel communément attaché à la notion de tradition que rappelle l'article 2 celui de la conservation dans le temps du message culturel et du mode particulier de transmission⁷².

Ces deux contributions problématisées autour de la musique traditionnelle – populaire pour Hadj Meliani, Citadine pour Adel Faouzi- démontrent un intérêt pour le patrimoine culturel immatériel dans son contexte socio-culturel en lien avec sa reconnaissance légale par un cadre normatif tout récent.

Plus tard, l'intérêt grandissant pour la question du PCI donnera lieu à des réflexions plus poussées de la part de chercheurs algériens, notamment Morad Yelles et Fouad Soufi, le

⁷¹ Adel F. (1990), op. cit. P203.

⁷² Hadj Meliani (1998), Op Cit, P 186.

champ anthropologique sera investi sur les musiques populaires notamment par Hadj Miliani.

En 2008, l'Algérie inscrit son premier élément l'Ahelil du Gourara sur la base des travaux de Mouloud Mammeri repris par Rachid Bellil.

Ces travaux de classement et le programme de sauvegarde financé par l'Unesco qui a suivi ont ouvert à Rachid Bellil un champ d'étude sur le conte populaire qu'il va investir sur une vingtaine d'années donnant lieux à diverses publications et contributions scientifiques.

S'exprimant⁷³ sur ce qu'il qualifie « double casquette de l'anthropologue » il explique comment il a articulé ses travaux de recherches autour de la mission « inventaire du PCI » en établissant un répertoire descriptif et analytique autour du conte et de la légende hagiographique – son objet de thèse à l'époque-

En 2010, le CNRPAH a organisé des journées d'études desquelles ont découlé un ensemble de recommandations quant à la mission de l'alimentation de la banque nationale de données et de son inventaire confié au CNRPAH par le ministère, il est alors demandé aux chercheurs leur contributions, chacun dans son domaine de spécialité afin d'alimenter la BND et de dresser l'inventaire.

En 2012, la stratégie d'inventaire va changer, elle devient territoriale, faite par des équipes de chercheurs du CNRPAH en collaboration avec les directions régionales de la culture, le démarrage se fait dans la wilaya de Médéa et abouti sur un corpus de fiches d'identification qui va servir de modèle à quatre autres wilayas. Ce travail va s'arrêter en 2018 pour les raisons citées plus haut. Le corpus de données cumulées reste conséquent et les chercheurs s'investissent chacun selon son domaine de compétences dans des thématiques telles que l'ethnomusicologie, l'organologie, le conte populaire, la tradition orale, la culture et langues berbères, la traductologie, les rites festifs etc...⁷

⁷³ Belil Rachid, Conférence du 07-06-2023 sur le conte agiographique de la région du Touat. au CNRPAH

⁷⁴ Notons les travaux de Maya Saidani sur la musicologie, Momhamed Mehanek sur l'Imzad, Fatima Dilmi sur les traditions orales, Meriem Bouzid sur la Sebiba, ou encore Farhati Barkahoum sur le costume traditionnel

Rachid Bellil : entretien 12-06-2023

« Cette problématique du PCI s'est imposée au centre de recherches et il nous (nous les chercheurs) a été demandé d'orienter nos recherches vers le PCI pour un certain nombre de raison, il y a notamment une politique d'inscription d'éléments du patrimoine culturel au niveau de l'Unesco , c'est gratifiant au niveau de la diplomatie culturelle, c'est gratifiant parce que tous les pays du monde veulent inscrire leurs éléments et qu'il y a des rivalités au niveau de notre aire géo- culturelle et bien d'autres aspects, mais moi personnellement je crains qu'il y ai des répercussion sur le travail de recherche en anthropologie culturelle, ces projets de classements ne sont pas des projets de recherches, et les objets d'étude relevant de l'anthropologie culturelle, historique ou politique sont marginalisés. »

Néanmoins, l'intérêt pour cette catégorie sur les vingt ans d'âge de la convention, soulève des questionnements d'ordre éminemment anthropologique : en effet, si la notion même de PCI est l'aboutissement d'une anthropologisation progressive de la notion de patrimoine au sein de l'Unesco , les anthropologues ont un rôle à jouer depuis l'expertise sollicitée pour identifier ce patrimoine, jusqu'à la préparation des dossiers de candidature et leur évaluation, Chiara Bortolotto⁷⁵ , titulaire d'une chaire Unesco pour le PCI le qualifie d'objet d'étude anthropologique privilégié :

« L'intérêt anthropologique de cet objet ne relève pas seulement des implications que le recours à l'expertise anthropologique dans la démarche patrimoniale comporte pour la discipline. L'institution même de cette catégorie patrimoniale est en soi un objet privilégié d'étude pour le

⁷⁵ Chiara Bortolotto est anthropologue, Ses recherches explorent la gouvernance globale du patrimoine par une observation ethnographique de la vie sociale des normes internationales à travers les différentes échelles de leur application. Elle a travaillé notamment sur l'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine culturel immatériel au sein de l'Unesco. Elle est aussi facilitatrice pour la convention 2003 et anime régulièrement des ateliers de renforcement des capacités dans ce cadre, en outre elle est titulaire de ma chaire UNESCO sur le développement durable à l'université CY Cergy Paris. Elle a publié un nombre important d'articles et d'ouvrages sur la question du PCI. <https://ich.unesco.org/en/trainer/bortolotto-chiara-00278>⁶ [Bortolotto, C. (n.d.). Anthropologue, titulaire de la chaire UNESCO sur le développement durable à l'université CY Cergy Paris. Travaux

sur le patrimoine culturel immatériel et la gouvernance globale du patrimoine.]

*anthropologues prêts à se livrer à une analyse réflexive de leur propre travail d'experts ou à observer à distance ces processus de patrimonialisation tant sur les terrains classiques qu'au sein des institutions ».*⁷⁶

Dans cet ordre d'idée, la présente étude se veut un moyen de démontrer cette « action » de reproduction perpétuelle de la tradition, de se maintenir, c'est une question de sens, identitaire aussi, si la sauvegarde envisagée selon la convention est définie en tant que «mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel ».

En s'appuyant sur la définition du PCI selon l'article 2 de la convention, la cérémonie *d'el hadoua* répond à tous les critères qui définissent le PCI :

- Elle est reconnue par ses praticiens et ses porteurs comme faisant partie de leur patrimoine culturel
- Elle est transmise de génération en génération
- Elle est recrée en permanence par ses praticiens dans un mouvement permettant sa viabilité.
- Elle procure à ses détenteurs et ses praticiens un sentiment d'identité et de continuité.

Conclusion :

Après avoir posé les jalons conceptuels de cette étude, il sera question dans la suite de déconstruire la pratique *d'el hadoua* sous tous les aspects cités ci-dessus et de la reconstruire en démontrant les points distinctifs et significatifs de cette pratique comme élément du PCI de Constantine. À présent, dans le chapitre suivant, il est question de la définition de la pratique même en la plaçant dans son contexte historique et socio-culturel.

Chapitre 2 : El hadoua comme élément du PCI de Constantine

Chapitre 2 : El hadoua comme élément du PCI de Constantine

1. El hadoua :

« *El hadoua* » de Constantine est une des formes de cérémonies de passage et/ou d'annonce pratiquées dans le monde musulman, de l'extrême orient jusqu'au Maghreb, et que nous pouvons retrouver ailleurs sous d'autres formes et d'autres appellations, les cérémonies les plus ressemblantes – dans la fonction et l'instrumentation - sont celles de Turquie, et du Maroc. Et au niveau national c'est à Alger qu'elle trouve son équivalent du nom de « zurnadjia », une pratique qui s'étend jusqu'à Blida et Médéa et Kolea, par ailleurs les formes les plus proches de celles de Constantine et d'Alger sont pratiquées à Annaba, Tlemcen, Mostaganem .

A Constantine, *El hadoua* désigne d'abord un ensemble d'instruments – *zorna* (flute), deux *tboul* (tambours), une paire de *naghrate* - c'est aussi le nom que porte le groupe de musiciens qui en font l'usage et par extension, la cérémonie qu'ils animent.



Photo SEQ Photo_ * ARABIC 1 : El hadoua – Riad Blam zurna- Azidene Mohamed-Salah
Naghrate – Karim B. et M.B. Tboul – photo CNRPAH 2016.

Aujourd'hui on désigne par *El hadoua* le groupe de musique qui ponctue le moment du départ de la mariée du domicile de son père vers son domicile conjugal ou vers la salle des fêtes pour la célébration du mariage. Il s'agit d'une cérémonie d'annonce et/ou de passage.

L'intérêt à l'étude d'une telle cérémonie, outre le fait qu'elle se distingue de celles que nous pouvons observer ailleurs en Algérie en puisant dans les répertoires musicaux singuliers de la ville de Constantine, se manifeste dans la multitude de fonctions que peut revêtir cette « prestation » musicale de nos jours dans la ville:

- Animation dans plusieurs étapes du mariage : la cérémonie du henné, la cérémonie de la choura – transport du trousseau de la mariée – le départ du domicile parental de la mariée
- Animation de la cérémonie du henné pour la circoncision
- Annonce du retour des hadjis
- Ouverture de la *chaabania* de la confrérie aissaouia (voir chapitre3)
- Accueil des personnalités politiques et autres personnalité de l'Etat

D'autres fonctions étaient connues de la hadoua et qui ont disparu aujourd'hui comme l'annonce du jour de l'aïd à travers un tour des maisons de la ville en passant par celle du mufti et du qadi notamment.

1.1. Origines et étymologie d'*el hadoua* :

L'hypothèse de l'origine turque d'*el hadoua* que revendique ses praticiens et ses adeptes semble être confortée par sa conception, ses instruments et sa fonction mais dès que l'on s'intéresse à son étymologie, d'autres pistes de réflexion s'offrent à nous :

Voici quelques éléments de réflexion : la racine du mot hadoua en arabe vient « *hadia* » littéralement cadeau, en turque « hediye »,

Seulement la troupe des janissaires turque se nomme « Mehter Takimi » qui jouent des mêmes instruments : *Davul* - *zurna* – *nakkare* (et qui rappellerait le son des sabots des chevaux), or ces instruments ne sont pas d'origine turque, la *zurna* par exemple a été

inventée à Baghdâd sous le calife Haroun Rachid , il s'agissait d'un instrument cérémonial en

particulier dans la musique militaire joué en accompagnement des tambours – *tboul / davul*

et des *naquarate / naghates* - ⁷⁷.

L'hypothèse que la cérémonie soit turque serait peut être due à la diffusion des instruments lors de la conquête musulmane qui s'est étendue de la Turquie jusqu'à Madagascar et qui avaient une fonction militaire affirmée, et notamment chez les janissaires ottomans, derniers occupants du nord africains avant l'avènement de la colonisation française. Néanmoins la présence d'une cérémonie similaire en Turquie et chez les ressortissants turcs établis à l'étranger tend à la conforter.

Le professeur Merouani⁷⁸ nous propose quant à lui une hypothèse plus proche étymologiquement mais qui s'éloigne un peu de la pratique : selon lui *hadoua* vient de « *sidi El Heddi* » qui aurait instauré une pratique musicale semblable au regroupement des « *mehter takimi* ». Celui-ci était contemporain de *Mouleye Abd Slem Ben Machich* (13ième siècle). Le terme *Heddi* ou *Hedaoui* (partisan de *Sidi El Heddi*) signifie en outre un rythme vif dans le genre *chaabi* Algérois⁷⁹.

Toutes ces pistes reviennent vers la musique militaire, mais dans le cœur des constantinois, *el hadoua* est ottomane, elle fait partie du mythe des beys *kourghouli*⁸⁰, comme Ahmed bey , dernier bey et héro de la ville l'ayant défendue contre l'occupation française en 1837.

1.2. El hadoua à travers le temps

El hadoua est donc une annonce, la fonction n'a en apparence pas changé puisque *el hadoua* est connue depuis le temps des beys et elle y était une annonce faite pour celui-ci,

77 Tranchefort, F.-R. (1980). Les instruments de musique dans le monde (p. 63). Éditions du Seuil.

78 Abdel Malik Merouani est Professeur de Musique à la faculté des Arts et des lettres de Constantine 3, le professeur a un cursus riche combinant musique classique et Malouf au conservatoire de Constantine, il a côtoyer nombre de prestigieux choyoukh du malouf : Maamar Berrachi , Brahim Ammouchi, Kadour Darsouni notamment. Il a occupé plusieurs postes en dehors de l'université dont le commissariat du festival international du malouf , Président de l'union des artistes libres algériens , il est souvent sollicité en tant que consultant pour des événements nationaux et internationaux.

79 Merouani , les instruments de musique de la Hadoua constantinoise, Colloque international anthropologie et musique, 6ième édition 2015. Texte de Communication non publié.

80 Kourghouli signifiant de père turc et de mère algérienne pendant l'occupation turque.

les sons de *zurna* soutenus par *les tboul* sous entendaient l'ouverture des séances de réception du Bey, ou, annonçaient sa sortie en ville.

Aujourd'hui, ce qui la caractérise c'est sa musique, ce qui est typique dans cette cérémonie par rapports aux autres formes citées plus haut c'est l'usage du *malouf* : on y joue les mêmes « *mhajez* » des « *zjouls* » des « *qadriette* »⁸¹, à la seule exception que c'est une musique sans paroles où c'est la *zurna* qui chante.

La formation musicale dite *el hadoua* – ensemble d'instruments – aurait été introduite dans le corps des Spahis⁸², et sa survie – par la pratique et dans la mémoire collective- serait notamment due à cela, on ne peut cependant pas affirmer qu'elle fût pratiquée avec les mêmes rythmes et mélodies d'aujourd'hui.

Il est possible de trouver au début du siècle dernier, une trace de la *hadoua* chez les spahis (en tant qu'ensemble d'instruments – musique martiale) et de la trouver parallèlement de manière « spontanée » ou populaire chez les autochtones car elle reste vivace dans la mémoire collective de la ville.

Hormis la célébration des fêtes religieuses, l'*aid* par exemple où *el hadoua* empruntait un itinéraire à travers les rues pour passer devant la maison du *Kadi* et du *Moufti*, cette pratique est restée réservée à une certaine notabilité. C'est ainsi que chez certaines familles, on annonçait les mariages, célébraient les circoncisions ou accueillaient les hadjis.

Témoignage Mr Azizi - entretien du 05 août

2023- Le *hadj* de son père en 1953 :

« j'avais 6 ou 7 ans quand mon père – que Dieu lui accorde sa miséricorde- a fait son pèlerinage, c'était exactement en 1953, vous savez avant, le groupe de hadji ne dépassait pas les 10 à 15

⁸¹ Le *zajal* sing. *z'joul* au pluriel - Le *zajal* est le nom arabe donné à une forme poétique utilisant exclusivement l'arabe dialectale en opposition au *muwashah* en arabe classique. C'est un genre populaire du *malouf* tout comme le *mahjouz* et les *qadriette* qui ont des rythmes plus léger et entraînant

⁸² Corps de l'armée française de l'Afrique du nord.

personnes uniquement, ce n'était pas comme maintenant, et Baba Abeid et Said Krach⁸³ faisaient une liste des hadjis avec leurs adresses, et ils partaient l'après-midi suivant leur retour avec leur hadoua sans prévenir. Nous étions assis à la maison quand «Baba Abeid » est rentré chez nous avec zurna et tboul, et tout de suite , les maîtresse de maison ont placé les tapis et les plateaux de cafés, en un clin d'œil tout est prêt pour cette célébration, vous savez , de toutes manières les femmes préparaient tout à l'avance, elles s'attendent à recevoir el hadoua et les visiteurs à tout instant, les gens venaient féliciter le Hadj de toute part, sans invitation, ils viennent même pour sentir son odeur »

La période entre 1954 et 1962 fut marquée par le silence, les années de la guerre de libération nationale ont imposé la sobriété dans les célébrations festives à travers le pays. Néanmoins, certains témoignages rapportent des événements marqués d'*el hadoua*, comme le retour des hadjis en 1953 où les maîtres comme Baba Abeid, Said Krach, allaient dans les maisons des hadjis pour annoncer et célébrer le retour de chacun d'entre eux.

Durant cette période, la pratique de *la hadoua* pour le mariage était timide, on ne la retrouvait que chez des familles de mélomanes ou de musiciens, Mr Azizi témoigne encore de la pratique dans les années 1960 :

Témoignage Mr Azizi - entretien du 05 août 2023-

« En 1967 je faisais partie de l'orchestre du cheikh Mohamed Berrachi, Said Krach était flûtiste avec nous, moi j'étais violoniste, alors Said Krach pratiquait la hadoua dans la journée, puis la nuit il était avec l'orchestre « ala » avec nous. C'était une pratique peu courante il faut le reconnaître, une pratique réservée exclusivement aux familles citadines ayant une culture musicale »

⁸³ Les maîtres d’el hadoua à l’époque, voir chapitre 4 : les acteurs de la sauvegarde .



Photo 3 : El hadoua - said krach zurna- mohamed sayd a sa droite et rabie lamissi a sa gauche toul- photo Rabie Lamissi 1972

Jusqu'aux années 1980, la pratique d'*el hadoua* n'était pas généralisée pour les mariages.

Adel Faouzi dans sa thèse de doctorat d'état sur la formation du lien conjugal⁸⁴, ne note « aucun rite particulier au sortir de la mariée » de chez ses parents :

« Nous n'avons remarqué aucun rite particulier au sortir de la mariée... La mariée prend place dans une voiture fleurie, accompagnée de deux jeunes filles d'honneur, portant chacune une grande bougie. Le cortège de voiture emprunte un itinéraire tracé à l'avance : il transite par l'aérodrome de Aïn Al bay⁸⁵ pour aboutir au domicile du mari dans un bruit de klaxon...c'est au moment de franchir le seuil du domicile des parents du mari que la mariée reçoit les libations d'eau de fleurs d'oranger. Elle est invitée par sa belle-mère à boire du lait et du miel. Une fois installée avec son « hrime⁸⁶ » accompagnée des éloges chantés par l'orchestre appelé taalila.

⁸⁴ F. Adel, 1990, Formation du lien conjugal et nouveaux modèles familiaux en Algérie . Anthropologie sociale et ethnologie. Université de Paris V Descartes ,

⁸⁵ Située à la sortie sud de la ville.

⁸⁶ Les femmes qui accompagnent la mariée.

Ici, « *taalila* » est un chant spécifique à la cérémonie de l'imposition du henné. Dans les années 1980 où les cérémonies de mariages ont été considérablement écourtées et revues, des moments marquants comme les rites de franchissement du seuil ou de l'imposition du henné qui ont été maintenus.

Il est vrai que l'usage de l'époque début du 20^{ème} siècle jusqu'aux années 1970 dans la ville de Constantine selon les témoignages recueillis, voulait que la mariée soit conduite au domicile conjugal à la tombée de la nuit dans le calme, sans bruit, sans musique, sans chant. La mariée se déplaçait à pieds dans la vieille ville accompagnée d'un nombre de femmes de sa famille, ou sur une chaise à porteur appelée *darbouka* s'il fallait changer de quartier⁸⁷, ou encore sur une calèche tirée par des chevaux en dehors des murs de la cité. Avec la motorisation, les voitures sont décorées de roses et de rubans. Une fois arrivée devant la maison de ses beaux-parents, elle est accueillie par sa belle-mère, un certain nombre de rites liés à la fécondité sont pratiqués comme souligné par Faouzi Adel plus haut. Dans certaines familles, elle est accueillie par des chants appelés « *ghna drabzia* » (le chant de balustrades) car le patio étant réservé aux hommes et à l'orchestre *alajia*, les femmes occupaient l'étage et chantaient en jouant des *bendir*, fabriqués par leur propres soins en peaux de mouton, des chansons de bienvenue à la mariée du haut de la balustrade. D'autres familles restent dans la réserve et attendent le lendemain, après la consommation du mariage pour célébrer la mariée en musique en chant et en *zgharit*.

Pour le marié « *laariss* » les choses étaient différentes, il était accueilli par les musiciens d'*el ala* et son entrée dans la maison était marquée par la musique dans ce qu'on appelle « *dakhla* » (*l'entrée en scène*) accompagné de ses amis « *laarsane*⁸⁸ » dans un joyeux brouhaha mêlant musique instrumentale, chant, *zgharit* et danses.

⁸⁷ Les mariages se faisaient souvent dans le même quartier, dans le voisinage

88 Voir lexique

Témoignage de Mme Leila Benkhilil le 08-08-2023

« J'ai pris connaissance d'el hadoua par l'intermédiaire de ma grand-mère qui est décédée en 1962 à l'âge de 96 ans. Elle nous parlait d'el hadoua qu'elle connaissait, elle nous disait que c'était un petit orchestre qui suit le Bey de Constantine lors de ses sorties, mais jamais elle ne nous a parlé d'une hadoua qui accompagne la sortie de la mariée.

L'usage des familles constantinoises de l'époque était de faire sortir la mariée du domicile de son père à la tombée de la nuit sans un bruit. A l'époque la société constantinoise se concentrait uniquement sur le rocher⁹⁰, et la mariée était accompagnée à pied ou sur une chaise à porteur appelée « darbouka », il n'y avait pas de zgharit... c'était le marié qu'on accompagnait avec « aliyine » (les musiciens malouf) avec ses amis « arsane ».

Les coutumes vont vite basculer dans les années 1980 selon Riad Blam⁹¹, quand un des *chouyoukh* de la ville va demander à la hadoua de faire sortir sa fille, étant lui-même un notable de la ville et musicien reconnu, cette cérémonie va faire date et va devenir un exemple à suivre et reproduire. C'est alors au tour de la nouvelle génération de donner de la vigueur à *el hadoua*, Daha Slimane, Riad Blam, Rabie Lamouissi – notamment.

⁹⁰ La cité de Constantine est construite sur un site rocheux contourné par l'oued du Rhumel, l'usage du mot « rocher » dans le discours signifie « la cité intramuros »

91 flûtiste et chef d'une troupe de hadoua – informateur privilégié-



Photo 4 : Hadoua Riad Blam Zurna – photo Riad Blam 1989



Photo 5 : Hadoua- photo Riad Blam 1989



Photo 6 : Hadoua Djamel B. Tboul - 1998. Photo Salim M.



Photo 7 : Hadoua Djmael B. et Salim M. Tboul – 1999- Photo Salim M.



Photo 8 : Hadoua Rabie Lamissi zurna – eL hadi Bouteraa Naghrat – C.A. vidéo Rabie Lamissi 1998

L'instabilité politique des années 1990 a fait que les célébrations festives cèdent du terrain de manière générale. Puis l'on marque un retour en force dans les années 2000, *el hadoua* connaît un essor singulier, elle est depuis devenue incontournable, c'est à ce moment que vont apparaître des groupes usant du répertoire *aissaoui*. Dans les années 2020 et durant la pandémie COVID-19 - où les rassemblements de plus de 30 personnes étaient proscrits - et où les mariages se célébraient dans l'intimité familiale, *el hadoua* a gagné du terrain et les mariages se résumaient pour certains couples au simple fait de l'annonce faite par les groupes de *hadoua*. C'est dans ces mêmes circonstances, qu'on assiste à la naissances d'un autre type de groupe de *hadoua*, qui ont des prestations musicales hétéroclites et qui jouent de différents type de musique et non plus uniquement le constantinois, - le *staifi*- le *tunisien*- le *chaoui* - - le temps de la prestation s'étant allongé à cause des circonstances sanitaires, les musiciens répondaient volontiers aux demandes des familles créant ainsi un intermède joyeux avant le départ du couple directement au domicile conjugal ou en lune de miel.

Par ailleurs, *el hadoua* a gardé sa fonction protocolaire officielle, est aussi utilisée à l'accueil des personnalités politiques et des délégations ou autres protocoles, elle est gage de bienvenue, une des fonctions sociales de la cérémonie qui demeure.

El *hadoua* a de ce fait acquiert le statut d'héritage reconnu et une fonction sociale réadaptée par la société constantinoise.

Il est ici nécessaire de s'arrêter sur cette notion « d'héritage », et de la placer dans un contexte plus large : quel est donc ce répertoire musical dans lequel s'inscrit *el hadoua* et par lequel elle se distingue ?

2. Mobilisations des répertoires multiples dans la pratique d'el hadoua :

Ce développement sur l'historique de la pratique *d'el hadoua* la détermine comme une « pratique sociale de la musique ». Revenir sur l'historique a permis d'établir un lien avec les questions d'authenticité et de légitimité déterminantes pour *el hadoua* comme faisant partie du PCI de la cité de Constantine, un pas nécessaire et qui va permettre de décrypter sa « construction sociale »⁹³.

L'articulation de ces données historiques avec la pratique actuelle *d'el hadoua* met en évidence la dynamique créée entre les différents acteurs de cette sauvegarde plus ou moins consciente et conscientisée *d'el hadoua* et du répertoire *aissaoui* en même temps.

2.1. L'héritage musical de la ville de Constantine :

Quand *el hadoua* annonce un mariage, elle commence par chanter des airs tristes révélant un départ, celui d'une fille chérie et enchaîne avec des airs joyeux pour fêter un commencement, une union, une vie à deux qui débute. L'espoir et la tristesse se côtoient lors d'une même cérémonie vibrante par les sons des tambours, attendrissante à travers la douceur des airs d'une *zurna* qui se veut rassurante et qui chante des airs familiers, connus de tous, des airs de *malouf*. *El hadoua* joue des musiques sans paroles où la *zurna* reprend des airs de *malouf* : *qadriette*, *m'ahjouz*, *z'joul*. Le *zajal* sing. *z'joul* au pluriel - Le *zajal* est le nom arabe donné à une forme poétique utilisant exclusivement l'arabe dialectale en opposition au *muwashah* en arabe classique. C'est un genre populaire du *malouf* tout comme le *mahjouz* et les *qadriette* qui ont des rythmes plus léger et entraînant

Le *malouf*, « la musique d'un pays perdu » telle que décrite par Toufik Bastandji : « *il est une façon mélancolique et enjouée de faire de la musique, l'espoir qui vient toujours éviter à*

93 Davallon, J. (2012). Comment se fabrique le patrimoine : deux régimes de patrimonialisation. In C. Khaznadar (Dir.), *Le patrimoine, oui, mais quel patrimoine ?* (pp. 41–57). Éditions Babel.p 41

quelqu'un de se perdre dans la douleur »⁹⁴. Toufik Bastandji est sociologue, musicien et interprète de *malouf*, digne héritier d'une longue lignée de *khouane*⁹⁵ et de musiciens constantinois, il définit le malouf comme :

« Une musique dite arabo-andalouse, parce qu'on considère que les paroles ont été écrites en Andalousie. Les juifs et les musulmans, chassés de l'Andalousie en 1492, se sont installés dans les pays du Maghreb. Leur musique s'est mélangée au répertoire local, mais les textes sont restés les mêmes. C'est pour ça qu'on retrouve les mêmes thématiques, du Maroc jusqu'en Libye : les jardins en fleurs, le paysage, le fait de courtiser les femmes ».

Le malouf ainsi décrit est une musique composite, qui s'est implantée à Constantine, elle s'est adaptée et redéfinie à travers le temps. A ce propos Maya Saidani⁹⁶ note dans son ouvrage consacré à « La musique du constantinois » que la dénomination « musique classique du Maghreb » conviendrait mieux à ce genre musical - telle qu'appelée par Safir El Boudali en 1949 dans une étude sur l'héritage musical andalous du Maghreb. D'autres chercheurs comme Mahmoud Guettât, et de Mohamed Gouja – tous deux musicologues tunisiens de l'université de Gabes- s'alignent sur cette définition dans leurs travaux. Selon Saidani, le malouf constantinois présente des particularités qui en font une tradition à part entière⁹⁷ :

« Le concept de malouf à Constantine recouvre toutes les formes du chant traditionnel classique, c'est-à-dire ce qui a trait aux nuba – s – auxquelles il convient de rattacher les inqilab ou naqlab et les madjmuat ou silsilat. Quant au répertoire populaire, il compte les formes suivantes : le mahjouz, constantinois par excellence, le hawzi, le arubi, la qadria, etc. »

94 <https://www.histoire-immigration.fr/portraits-des-histoires-singulieres/taoufik-bastandji>

95 Soufie, adepte d'une voie soufie, voir glossaire.

96 Maya Saidani est professeur en musicologie, elle a été enseignante à l'école normale supérieure de Kouba à

Alger et chef de projet au laboratoire d'ethnomusicologie du CNRPAH.

97 Saidani, M. (2006). La musique du Constantinois : Contexte, nature, transmission et définition (p. 9). Casbah Éditions.

Le *mâlouf* ainsi est la forme qu'emprunte la tradition musicale arabe-andalouse à Constantine. Ce mot signifie en arabe « ce qui est habituel ». Ici, il s'agit d'une musique que « nous avons l'habitude d'écouter » il renvoie à quelque chose de « familier » dans une situation d'exil, voire de « fidèle à la tradition⁹⁸ » : fidélité au patrimoine musical qui s'est enrichi dans l'Andalousie du 8e et du 9e siècle à Grenade Cordoue et Séville, mêlant juifs et musulman dans la célébration de l'amour courtois et de l'élan vers Dieu. Tiré de la tradition arabo- andalouse de Séville, le *mâlouf* est considéré comme une musique savante qui fait partie des trois écoles de l'Algérie : *çanaa* d'Alger, *Gharnati* de Tlemcen, *mâlouf* de Constantine.

La tradition *malouf* de l'Afrique du Nord conserve 12 des 24 noubas originelles. En réalité, le nombre de *nuba* existantes et pratiquées aujourd'hui est sujet à controverse :

Dans son ouvrage Maya Saidani en compte 10⁹⁹. Sur le site du Ministère de la Culture et des Arts sont identifiés 15 *nuba* ¹⁰⁰. Néanmoins, tout le monde – chercheurs et musiciens- s'accordent à dire que les mouvements de la *nouba* qui existent dans les autres écoles sont respectés dans le *mâlouf*. Azizi Mohamed note dans son autobiographie :

« Les principales nouba préservée à ce jour sont inscrites officiellement à l'office national des droits d'auteur sous le contrôle de deux anciens ministres Monsieur Hamraoui Habib Chawki et Boujemaa Haichour, et enregistré par les célèbres interprètes Mohamed Tahar Fergani et Abdelmoumen Bentoubal sous la direction de Kaddour Darsouni qui à son tour les a transcrites et édité dans un recueil mis à la disposition des adeptes du malouf, ¹⁰¹ elles sont au nombre de 10 à savoir : Maya – raml maya – zidene- mdjenba- saika- mazmoum- hsine- raml kebir- dail-rad dayl ».

⁹⁸ <http://www.constantine-hier-aujourd'hui.fr/LaCulture/malouf.htm>

⁹⁹ Saidani M., (2006), Op. cit. page 151

¹⁰⁰ <https://patrimoineculturelalgerien.com/ecole.html?ecole=3&id=1746>

¹⁰¹ Azizi, M.(2019). Je suis constantinois, Ma ville. Désespoirs et des Espoirs, Edition Dar Al Houda, p 92

Tableau 2 : tableau récapitulatif des nuba constantinoises par Maya Saidani 2006

Nom de la <i>nûba</i> par rapport au mode	Nom de la <i>nûba</i> par rapport à la poésie (incipit)	Mode dans lequel elle est interprétée la	Noms autres	Moment de la journée correspondant à
<i>Hsayn</i>	Zâranî	<i>Hsayn</i> La	<i>Hsayn çaba</i>	Début de soirée (Vers
1- <i>çika</i> et 2- <i>çika</i> <i>Mdjanb</i>	1- <i>yâ nâs ma ta'dhirûnî</i> 2- <i>akhafaytu</i>	<i>Çika</i> Mi ou fa dièse	/	- fin de matinée - Soirée (thème poétique)
<i>Zidân</i>	<i>Yâ uhayla al-himâ tâla</i>	<i>Zidân</i> Ré	/	Soirée
<i>Raml</i>	<i>Shamsu al-</i>	<i>Zîdan</i> Ré	<i>Raml al-kbîr</i>	Fin d'après midi
<i>Raml al- mâyâ</i>	<i>Ritu ar-riyâd</i>	<i>Raml</i> Ré	<i>Raml al-'ashiyâ</i>	Fin d'après midi
<i>Mdjanba</i>	<i>yâ badî'a al-djamâli wal</i>	<i>Mdjanba</i>	/	?
<i>Raçd</i>	<i>Lâ zâlâ dahrak</i>	<i>raçd</i> Do	<i>Raçd dhayl</i>	La soirée
<i>Dhayl</i>	<i>Him fî al-</i>	<i>Dhayl</i> Do	/	La soirée
<i>Mazmûm</i>	<i>Âsh-kân yadurrak</i>	<i>Mazmûm</i> Fa	/	Vers trois heures du matin juste avant la <i>nûba</i>
<i>Maya</i>	<i>Layâlî surir</i>	<i>Dhayl</i> Ré	<i>Mâyatu aç-çabâh</i>	Au lever du jour

Le Haouzi lié à la tradition musicale de Grenade existe également dans le *mâlouf* : il garde les mêmes paroles mais avec des mélodies différentes cela permet de l'identifier par rapport au Haouzi interprété à Alger ou à Tlemcen. L'orchestre constantinois appelé « *el jaouk el qasantini* » use des instruments à cordes, à vent et des percussions : al aoud- le luth, le violon alto- *kamandja*-, la *derbouka*, le *tar*, les *naghrate*, *zurna* - la flûte. Azizi précise par ailleurs

que tous les instruments utilisés dans le *Jaouq* ne contiennent aucun métal à l'exception du *tar* qui est doté de *zounouj* en cuivre:

« Le aoud Arbi - luth arabe- et le symbole de gaieté et de bonne humeur il nous rappelle qu'il est taillé dans du bois ici issu de branchage d'arbre sur lesquels chanter déjà les rossignols »¹⁰²

2.2. Les lieux de la pratique et de la transmission de la musique à Constantine:

La transmission de la musique à Constantine emprunte les voies classiques, aussi bien pour les musiques dites « modernes »¹⁰³ que les musiques traditionnelles, les lieux de transmission peut alors être le milieu académique - le conservatoire, les associations, le milieu scolaire, les maisons de jeunes - aussi bien que les lieux de sa pratique même : le milieu familial, les cérémonies et rituels festifs, les cafés regroupant les musiciens¹⁰⁴ .. etc.

¹⁰² Azizi M.(2019), Op cit., P395

¹⁰³ La musique « moderne » ici désigne les musiques rock et jazz autour desquels se rassemblent beaucoup de musiciens et de groupes de musiques, et notamment le jazz pour lequel un festival international annuel est dédié le « Dima Jazz »

¹⁰⁴ Le regroupement des musiciens dans les cafés est une tradition que nous retrouvons aussi bien pour le malouf, que pour la chaabi à Alger ou le rai à Oran

Au-delà, il me paraît important de mettre en exergues deux lieux qui révèlent un mode de vie Constantinois et des caractéristiques de la société constantinoise qui entrent en jeu dans la détermination de la pratique aujourd'hui. Les *funduq* et les *zaouïa*.

2.2.1. Les funduq et les cafés

Funduq se traduit par hôtel ou auberge, il était à Constantine un lieu d'accueil où se réunissaient après les horaires de travail les musiciens professionnels et amateurs et les mélomanes. Selon les témoignages – car les *funduq* n'existent plus de nos jours - ce sont des lieux de maintien et de transmission du mâlouf par excellence. Ils sont tenus dans une propreté impeccable par des hommes célibataires, la présence féminine y était proscrite. Les lieux inspiraient le calme et la sérénité et tout comme les autres maisons de la cité, les funduq avaient des patios peints en bleu et décorés de Zellige ornés de fleurs et de cages d'oiseau : une des passions communes des musiciens les fréquentant appelés les *boukhalfiya* ou aussi *lahchaychia*.



Photo 9 : Funduq Bni Abbes- carte postale collection Benacef M.

Le mot « *boukhalfia* » est un qualificatif arabe qui vient de la racine *ikhtilaf* - différence- il est attribué à celui qui se distingue par une générosité, une sagesse et une largesse de vue et d'esprit. *Hachaichi* est le singulier de *hachaichia*, vient de la racine « hachich », désignant celui qui consomme du hachich, un épicurien, un jouisseur.

Azizi Mohammed note dans son autobiographie que dans le jargon constantinois « *tmahchiche* » signifie : apprécier- savourer- déguster. Dans cet ordre d'idée le mot *boukhalfi* et *hachaichi* peuvent être considérés comme synonymes. Ces hommes étaient forts d'une richesse morale et spirituelle et perpétuaient un certain mode de vie basé sur la suffisance et l'autosatisfaction. Leur passions c'est le chant *zajal*, – *lakhmassa*- le chant en chœur-, la chasse au hérisson et au porc-épic, la capture des oiseaux migrateurs principalement le rossignol, le haschich, et les fleurs qu'ils qualifiaient de « *hadra* » de fleur dès qu'un bouquet commencer à se former. Saidani précise que l'exercice musical était significativement lié au funduq :

« La musique qui se pratique dans les funduq n'était pas un exercice rétribué c'était un exercice de type quasi identitaire, les occupants se retrouvaient dans les lieux qu'ils louaient ou qu'ils avaient en toute propriété. Ces musiciens étaient des mélomanes et non des professionnels car à Constantine le mélomane connaît la musique presque autant que celui qui la fait. Dans chacun de ces funduq une pièce était réservée à un cheikh, ils se réunissaient surtout les jeudis après-midi et les vendredis soirs jusqu'aux environs de minuit »

Selon la même auteure, ces lieux où se côtoyaient les interprètes de genres musicaux divers et les *zajala* ne comprenaient ni membre de confrérie religieuses ni adhérents d'association artistique et encore moins membre d'une corporation professionnelle spécifique. Les *zajala* étaient des artisans qui une fois le travail terminé prenaient le chemin du funduq pour s'adonner à leur passion. Elle cite Toufik Bastandji :

« L'ancrage d'un artiste, son apprentissage ne peut se concevoir en dehors du funduq [...] tous dévoués à cette mahna – souffrance de l'art- maîtres et élèves n'avaient alors d'autres alternatives que l'entrée dans l'univers des funduq. L'apprentissage sérieux et complet n'était possible qu'à ce prix et qu'à ces conditions. Cette « société secrète » des aladjia se fermait comme

*une prison sur toute personne éprise du répertoire
musical constantinois »*¹⁰⁵

2.2.2. La pratique musicale au sein des zaouïa :

Les confréries religieuses ont joué un rôle fondamental dans l'enseignement et la sauvegarde du répertoire Constantinois. À Constantine les confréries sont considérées comme étant les détentrices de la plus « pure tradition » dans le domaine musical.

L'histoire des confrères devient alors un passage obligé dans la structuration de l'histoire de la musique constantinoise¹⁰⁶. Au début du siècle du 20e siècle on comptait sept confréries à Constantine dont : *Hançala – Aissaouai – Tidjania- Rahmania- Taibia- Qadiria- Amariya*. Les plus actives sur le plan musical et qui ont laissé une empreinte dans la pratique musicale autant que dans les mémoires collectives sont la *Hançala* , la *Aissaoua* et à moindre échelle la *Rahmania*.

La confrérie Rahmania :

Les membres de cette zaouïa située dans la vieille ville de Constantine, rue des Frères Arafa , et dont le lieu de culte appartient à la famille Bachtarzi, se réunissent dans la soirée du vendredi après la dernière prière de l'*ichae*. Dans cette confrérie les instruments n'étaient autorisés dans les chants mystiques à l'exception de la percussion – Bendir – tar –

La structure mélodique de ses chants est le plus souvent empruntée au malouf et aux genres populaires constantinois. Mohamed Benjelloul est une des figures importantes de la confrérie qu'il quittera dans la deuxième moitié du 20eme siècle pour rejoindre la confrérie des *aissaoua*.

¹⁰⁵ Saidani M., (2006) p 55.

¹⁰⁶ Saidani M., (2006) P31

La confrérie Hançala :

D'origine marocaine, elle s'est propagée depuis l'Atlas jusqu'au Constantinois, et ses adeptes ont joué un grand rôle dans la conservation et la transmission des répertoires musicaux de la ville de Constantine.

Dans sa thèse, Maya Saidani se réfère au témoignage de Cheikh Toumi¹⁰⁷ né en 1906 sur son apprentissage au sein de la *zaouïa Hançala*. Il lui explique que lors des réunions spirituelles des membres de la confrérie *hançala* qui avait lieu le vendredi soir après la dernière prière *d'el ichae*¹⁰⁸, il procédait en premier lieu à la lecture du *Hizb*- la lecture du verset coranique- base essentielle par laquelle débute toutes les séances musicales confrériques, les adeptes interprètent ensuite des textes mystiques accompagnés d'instruments. Les pièces interprétées ont des mélodies empruntées au genre *malouf* et au genre populaire surtout le *haouzi* .

Cheikh Toumi précise qu'il était impossible de prétendre connaître le *mâlouf* sans une formation de base au sein de la Hançala :

« À Constantine le véritable apprentissage et celui que l'on pouvait acquérir au sein de la confrérie Hançala .. »

« Je ne reconnais pour ma part que cette confrérie les autres tel les aïssaoua vont à l'encontre de la pratique de l'Islam. Abdelhamid Ben badis lui vouait (à la hançala) , sans toutefois y adhérer de la considération. Les textes pour leur part traitent d'un mysticisme des plus pures, exception faite du panégyrique de sidi Ahmed Zouaoui que sidi Ahmed Bastandji interprétait rarement. C'est pour toutes ces raisons que Cheikh Abdelhamid Ben Badis fervent admirateur du mâlouf encourageait les travaux entrepris par Sidi Ahmed Bastandji¹⁰⁹. »

¹⁰⁷ Grande figure du mâlouf du 20^{ème} siècle

¹⁰⁸ Cinquième et dernière prière de la journée

¹⁰⁹ Saidani M.(2006), Op Cit, Page 47

Susciter l'admiration d'un homme tel que cheikh Abdelhamid Ben Badis appuyait considérablement la position de la *Hançala*, qui a à travers les actions de ses hommes, a joué un rôle réel dans la conservation de la musique par la pratique rigoureuse et surtout par la conservation des « *sfina* » ou - répertoire écrit-

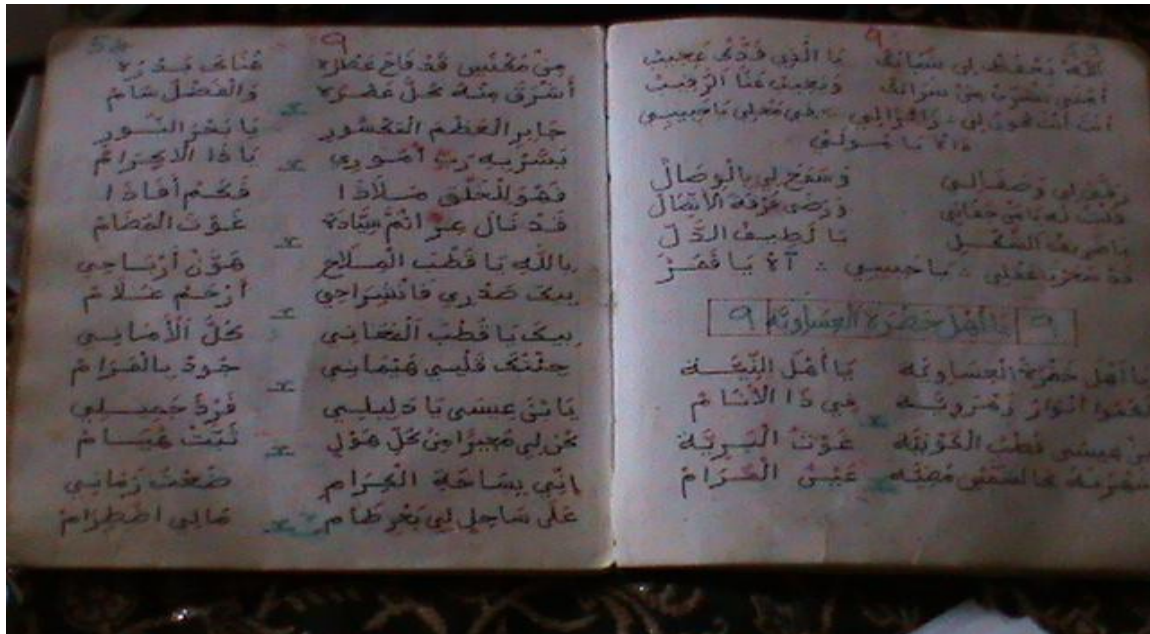


Photo 10 : Sfina – carnets de Cheikh Salim Mezhoud – Photo Spiga N. – 2016

Toufik Bastandji explique que la confrérie *Hançala* constituait incontestablement le plus grand conservatoire de la ville, un passage obligé pour les musiciens amateurs ou professionnels. Son grand-père Ahmed Bastandji serait à l'origine de l'adaptation des mélodies des *noubas* du malouf aux poèmes religieux, il était soucieux de la pérennité du genre musical et poussait la quête de l'authenticité jusqu'à interdire toute variation pour protéger le répertoire musical Constantinois.

Selon Saidani, les détails et la manière de procéder aux transpositions des musiques malouf sur le répertoire mystique demande de longues analyses sur le plan de la métrique et une étude des mélodies utilisées, et qualifie l'action de Ahmed Bastandji pour la conservation du répertoire d'une pratique digne d'un conservatoire de la musique maghrébine. *Hançala* était alors au début du 20ème siècle, le seul lieu à Constantine où l'on pouvait apprendre avec

régularité et sérieux cette musique dans le texte était mystique, cet apprentissage incluant au préalable de multiples méthodes de récitation du Coran.

À partir de ces différents points on peut croire que l'enseignement de la musique traditionnelle constantinoise chez la *Hançala* à l'époque de Cheikh Toumi ressemblait à celui dispensé dans le groupe de musique profane Maalouf.

Confrérie aïssaoua :

La pratique de la musique au sein de la confrérie aïssaoua ne se limite pas aux chants, elle inclut de la danse, de la transe et des jeux de performances dits « *laab* » littéralement -le jeu- elle diffère cependant d'une ville à l'autre de l'Est algérien entre Annaba, Collo, Guelma qui s'inscrivent dans un style dit « *gabsi* » de la ville de Gabès en Tunisie. Souk-Ahras interprète son répertoire dans un style *Kefi* de la ville du KEF en Tunisie, et à Constantine les pièces sont interprétées dans le style *mâlouf* appelé aussi « *issaoua riad* »¹¹⁰

La *zaouia aïssaouia* n'existe plus à Constantine, on constate toutefois que son répertoire demeure vivace malgré la dissolution de la zaouïa depuis des années, plus important encore, on note une notoriété découlant à l'appartenance à la *zaouia* -qui n'existe plus - semble légitimer toutes actions de création et réadaptation des musiciens praticiens d'el hadoua.

En raison de la mobilisation du répertoire *aïssaoui* dans la pratique de la hadoua depuis une vingtaine d'année, je me suis intéressée de près à cette *zaouia*, à son histoire à Constantine, au fait qu'elle soit devenu un lieu de transmission des savoirs faire musicaux, à ses relations avec les autres institutions traditionnelles de musique *d'el ala*.

3. El hadoua : Quel lien avec la zaouïa aïssaouia ?

Depuis qu'*el hadoua* a donné son nom à la cérémonie qui en fait l'usage, le répertoire *aïssaoui* mobilisé lors des prestations de *hadoua* questionne sur les voies et les modes de transmission de la cérémonie elle-même mais aussi des répertoires mobilisés. On est tenté de croire que la transmission *d'el hadoua* passe par le milieu du *Malouf* essentiellement,

¹¹⁰ Saidani M.,(2006) , p 50

puisque c'est de la musique *malouf* sans paroles, ainsi que la définissent ses propres musiciens. Mais la *zaouia aissaouia* joue un rôle essentiel ici, et cela pour deux raisons, En premier lieu parce qu'on fait appel à *el hadoua* dans la *zaouia* à l'occasion de la

« *chaabania*¹¹¹ », et ensuite parce que c'est dans la *zaouia* qu'on apprend *snai'e*¹¹², et à jouer des instruments à percussions *el mizane*.

Il nous faut ici revenir sur le rôle qu'a joué le Chiekh Mohamed Benjelloul¹¹³ à partir des années 1960 pour comprendre comment la *zaouia* est devenue le réceptacle de tous les savoirs

faire musicaux de la ville et, ensuite, faire le lien avec ce qu'est devenue *el hadoua* aujourd'hui.



Photo 11 : Halqa aissaoua au centre Cheikh Mohamed Bendjelloul à sa droite Rahmouni- 1962 ou 63

Quand on proposa à Si Mohamed Bendjelloul d'être le nouveau *cheikh a'mel*¹¹⁴ de la *zaouia aissaouia*, lui qui appartenait à la *rahmania*¹¹⁵, il réorganisa tout le répertoire de la *zaouia*, et

¹¹¹ Fête rituelle aissaoui de Constantine pour la solidarité, équivalente d'une zerda, se déroulant les derniers jours du mois de chaabane précédant le mois du ramadane dans le calendrier musulman.

¹¹² Le répertoire, voire Saidani M.2006, Maarouf N. 2005,

¹¹³ Cheikh mohamed Ben Hassen Ben Djelloul 1902-1980

114 maître musicien

115 Merdaci A., (2002) , p31

introduisit les *q'sid* de toutes les autres *zaouia*, puisqu'il les connaissait toutes les ayant fréquentées dans sa jeunesse.

« *Si Mohamed était un fêru de musique* » témoigne Chiekh Salim Mezhoud, son disciple et dernier cheikh de la tariqa aissaouia en date :

« Il maîtrisait tous les répertoires de la ville parce ce que dans sa jeunesse il les fréquentait tous, el ala avec son père Hassan, et la rahmania à laquelle il appartenait, et il était aussi curieux de ce qui se passait chez les hançala¹¹⁶ ...»



Photo 12 : Halqa aissaoua chaabania 2013 – au Centre cheikh Salim Mezhoud- Photo Salim Mezhoud

En 1963 a eu lieu la première *chaabania* d'après l'indépendance et cheikh Bendjelloul invita *el hadoua*. C'est depuis une tradition qui demeure, chaque année, *el hadoua* est invitée pour ouvrir la *chaabania* ¹¹⁷.

C'est là le lien entre *el hadoua* et la *zaouia aissaouia*, à sa racine, le lien entre le milieu malouf- *el ala* et la *zaouia aissaouia*.

¹¹⁶ La *hansala* a joué un rôle imminent dans la conservation de la musique malouf, entretien réalisé avec Cheikh Salim Mezhoud le 08-05-2016 à son domicile Bab el Kantara , Constantine.

¹¹⁷ Entretien avec Sidali Zoghmar le 16-11-2012. Constantine.

Si Mohammed Bendjelloul était aimé et respecté par tous pour son don exceptionnel, ainsi les musiciens de tout ordre se fréquentaient dans les *lila* ou *maqyel* des *aissaoua*, attiré par les prouesses musicales du *chiekh* et aussi par la *hadra*.¹¹⁸

Cheikh Salim Mezhoud, explique que le fait de conservation à la *zaouia* tient du mode d'apprentissage, strict et bien organisé, mais aussi du fait qu'il y ai eu peu de maîtres. Depuis l'indépendance à nos jours - - Si Mohamed Bendjelloul -- Si Belgacem -- Si Salim Mezhoud

Ce mode d'apprentissage, *sama'e wa nadhar*¹¹⁹ basé sur l'observation, l'écoute et la répétition peut sembler très mystérieux mais son efficacité prouvée au fil des générations, tient de la stricte organisation.

Il y a ici un maître *chiekh* a ses côtés un *qassad* -chanteur -et avec eux le *bach khamas* en face du maître, puis tout autour les *khamassa* ceux qui répètent en chœur après le maître¹²⁰, et qui jouent de la percussion.

Ce mode « l'écoute, l'observation et la répétition » n'est pas propre à la *zaouia*, il était aussi courant dans le milieu du malouf. Ceci exige un arrêt sur la *zaouïa aissaouia* de Constantine :

¹¹⁸ le rituel issaoui appelé *el hadra* comporte deux séquences, le *dhikr* puis le *laab*, entrecoupé de pauses. Il est considéré par les affiliés de la confrérie comme une mise en scène des actes prodigieux attribués à leurs ancêtres spirituels, en signe de perpétuation de leur souvenir et de témoignage de l'efficacité de la baraka du chaykh fondateur » Andézian S., P107.

¹¹⁹ Littéralement : A l'oreille et à l'œil, c'est-à-dire l'apprentissage par l'écoute et l'observation

¹²⁰ Chaque membre de la *zaouia* a ici son rôle dans l'apprentissage, Le *chiekh qassad* donne des signes, des gestes de la main, des aides mémoires relatifs au texte adressés aux *khamassa*, il les observe et note leur prestation, si l'un d'eux se trompe, le maître fait signe au *Bach khamas*.

Le *bach khamas*, peut faire la remarque sur place à l'adepte qui s'est trompé par un jeu de coude par exemple ou un regard froncé, ou plus tard, il dit « *rak toht* » littéralement tu es « tombé » sur ce morceau,

Si l'erreur est grave, il faudra répéter, et répéter encore jusqu'à satisfaction du maître.

En dehors des « *maqyel* » les *khamassa* apprennent dans ce qu'ils appellent un « *telmoudh* » en écoutant des bobines ou en répétant avec les « *Sfina* » recueil de textes.

Ce mode d'apprentissage courant dans les *zaouia* est un parallèle à faire avec « *el hadoua* » car même si on n'apprend pas *el hadoua* de cette manière précisément, il reste que les musiciens qui en jouent sont ainsi

formés à la zaouia.

3.1. Le répertoire aissaoui en héritage :

3.1.1. La zaouïa aissaouia à Constantine :

Il y a de par le monde, une fascination pour la *Tariqa Aissaouia*¹²¹ à cause de ses pratiques peu communes et pour le moins spectaculaires, et des performances de ses adeptes qui se produisent pendant les *hadra*¹²².

A Constantine, l'engouement pour la *zaouia aissaouia* est toujours d'actualité, mais il va se manifester de façon singulière, car la précarité de son statut actuel - dont il sera question plus loin - a généré une situation de crise qui dure depuis plus de deux décennies, induisant des changements dans sa structure et dans ses pratiques. Ici l'intérêt de l'étude anthropologique se manifeste dans la dynamique créée autour d'un répertoire musical séculaire¹²³ qui va permettre sa sauvegarde en tant qu'élément du patrimoine culturel immatériel – PCI - à travers des mécanismes mis en place de façon plus ou moins spontanés donnant lieu à de nouvelles formes des pratiques.

C'est précisément de ces « nouvelles formes » de pratiques qu'il est question ici. Le caractère « fascinant » des pratiques aissaoui de *laab* étant partiellement mis en veille, il reste tout de même la fascination exercée par le répertoire et traduite par la danse *tahoual* et la transe *takhmar* sur les rythmes des instruments à percussion et de la *zurna* récemment introduite¹²⁴.

La question se pose dès lors sur cet engouement pour le répertoire, sur sa survie au déclin de la *zaouia* comme structure culturelle, sur ses mécanismes de transmission et les voies d'expressions qui lui permettent la survie, notamment, en prenant place dans la vie culturelle de la ville, où des groupes de musiques aissaoui se produisent lors des manifestations culturelles - officielles ou spontanées -.

¹²¹ En références aux travaux d'ethnographie coloniale tels que : Doutté, Depont et [Coppolani](#), [Dermenghem](#), Rinn . ou des travaux plus récents tels que : Andezian, Elabar, Saghir, Nabti.

¹²² Voir notamment les travaux d'Andezian et les thèses de doctorat de Elabar et de Nabti.

¹²³ Voir notamment Maya Saidani 2005 , Sossie Andézian 2001.

¹²⁴ Comme observé lors de la *chaabania* filmé du 27/07/2016. La flûte par Riad Blam.

Se posent aussi les questions sous-jacentes sur ces groupes musicaux : qui sont-ils ? Comment maîtrisent-ils le répertoire ? Quels statuts ont-ils ?

Repères historiques :

La *Tariqa Aïssaouia* a été fondée au XVI^e siècle par **Sidi Mohamed Ben Aïssa** à Meknès au Maroc où son fondateur est enterré. Connu sous le nom de Cheïkh El Kamel-, il est né en l'an 872 de l'hégire (1465-1466 après. JC). La confrérie compte plusieurs *Zaouia* à travers le monde, et principalement au Maghreb. C'est à Médéa que se trouve la *zaouia* mère d'Algérie fondée par Si M'hamed Ben sidi Aïssa, le petit-fils de Mohamed Ben Aïssa. De la *zaouia* mère de Médéa instaurée en 1570, les *aïssaoua* ont étendu leur réseau vers Collo puis Constantine. Aucune date précise n'est disponible, mais fort probablement cela aurait été dans la deuxième moitié du XIX^e¹²⁵. Les *aïssaoua* se sont alors installés à Sidi Bouannaba dans la vieille ville, une *zaouia* qui sera guidée par la famille Belghoul¹²⁶, dont l'ancêtre fondateur pourrait être Hamza¹²⁷. La *zaouia* va se maintenir guidée par la famille Belghoul jusqu'en 1954, quand la guerre de libération nationale avait fait cesser toutes les pratiques festives durant les sept ans qu'elle a duré¹²⁸. En 1962, la *zaouia* va être guidée par Sidi Mohamed Bendjelloul en tant que *cheikh a'mel*, qui va relancer ses activités et réformer son répertoire¹²⁹. Une année après l'indépendance de l'Algérie, en 1963, la direction des affaires religieuses et des *wakf* s'est saisie de la *zaouia* de Sidi Bouannaba. Cette mesure de l'Etat était loin de mettre fin aux pratiques rituelles des *aïssaoua*, dont certains se sont

125 Aucune donnée précise n'est disponible sur le sujet, d'autre part on ne dispose d'aucun document de la *zaouia* à Constantine fournissant une date exacte, il est possible de remonter à cette date grâce à la silsila des chouyoukh qui se sont succéder mais pas plus loin en s'appuyant aussi sur l'ethnographie coloniale et les monographies faites par les militaires et autres gestionnaires au service de la colonisation française.

126 Une famille d'appartenance à la *zaouia* Rahmánya au départ puis ayant pris en charge la *zaouia* aïssaouia . Information recueillie lors d'entretiens avec Sid Ali Ben Azzouz dit Belghoul - février 2018/ Sid Ali Zoghmar 2016/ Abdel Djallil Sommar août 2023. Information retrouvée aussi chez Abdelmadjid Merdaci dans son dictionnaire des musiques et musiciens de Constantine. (Merdaci,2002) .

127 Abdelmadjid Merdaci place Hamza comme fondateurs de la *zaouia*, cependant la mémoire collective ne remonte que jusqu'à Hammou – petit fils de de Hamza- . (Merdaci 2002, 27)

128 Hadj Slimane Brahim, musiques algériennes, in, l'Algérie histoire, société et culture, Hassan Remaoun (dir.) 2000. P 295.

129 Si Mohamed Bendjelloul (1902-1980) était un fonctionnaire municipal chargé de la mosquée du cimetière

central de Constantine, il était issu de la zaouia rahmanya, il prit les rennes de la zaouia aissaouia sans rompre ses liens avec la rahmanya. Connu pour sa grande maîtrise vocale et sa connaissance de tout le répertoire de la ville, son père ayant été un illustre musicien du malouf, il va réorganiser le répertoire aissaoui et y intégrer les q'sida et le mode nouba (saidani, 2005).

regroupés dans la mezzanine du café *Nedjma* ou *kahouet El Gofla* - comme certains l'appellent encore- autour de Sidi Mohammed Bendjelloul¹³⁰. Puis en 1967, Si Hassane Louadfel, un *mouhib*¹³¹ qui était huissier de justice, leur cède une partie du local de son propre bureau pour poursuivre les répétitions du *telmoudh* et ne pas interrompre la chaîne d'apprentissage et de transmission du répertoire chanté.

Les affaires de l'huissier ne pouvant aller de pair avec les répétitions des *khouane*, un autre notable de la ville leur a prêté une maisonnette, - un *ali'e*¹³² - située rue du 19 mai 1956, ex rue Chevalier, ils y restèrent quelques années, puis ont dû libérer la maison, suite au divorce d'une femme de la famille du bienfaiteur. Seulement, avant de libérer les lieux, Si Massali s'est arrangé avec un autre *mouhib*, Si Rahmouni pour leur consacrer une autre maisonnette, cette fois à la rue Tatache Belgacem autrefois, rue Tiers. Cette maisonnette a été aménagée par les propres moyens de Si Rahmouni. Ils y sont restés à peu près une dizaine d'années encore jusqu'à la mort de Si Mohamed Bendjelloul en 1980.

L'éclatement de la zaouia :

Selon les témoignages¹³³, l'éclatement de la *zaouia* prend racines suite au décès du Cheikh Bendjelloul en 1980 quand il s'est agi de la succession. Un conflit éclata entre les partisans du cheikh Salim Mezhoud¹³⁴, et ceux du cheikh Belgacem. Puis, en 1985 cheikh Salim a inscrit la *ferqa*¹³⁵ de la *zaouia* comme association culturelle à la direction de la culture de Constantine avec un agrément, ce qui a permis à la troupe de voyager et de participer à des festivals, et d'animer des fêtes à l'étranger notamment en France, au Maroc et en Tunisie. Ceci a été un point de non-retour pour les *khouane*, une séparation définitive a eu lieu.

¹³⁰ Selon Cheikh Salim Mezhoud les *khouane* faisant partie de la notabilité de la ville ont refusé cette mesure craignant la disparition de la *zaouia*, ils ont participé à la prise en charge financière notamment en assurant les locaux et les dépenses par leur propres moyens, ils sont au nombre de six : Si Maamar Massali- Hadj Kadour Marakchi – Saaïd Manamani – Hadj Kadour Belkhouja – Si Saïd Belmadjete- Si Abdrahim Benmaati.

¹³¹ Voir lexique

¹³² Voir lexique

¹³³ Entretiens filmés réalisés avec les *khouane* du 08-05-2016.

¹³⁴ Abdslam Mezhoud dit Salim né en 1940 à Constantine, dernier cheikh en date de l'aïssaouia. Il est connu

pour sa maîtrise vocale. Le fait d'inscrire la troupe musicale de la zaouia comme association culturelle à la DCW va faire rejaillir des conflits de rivalité entre lui et cheikh Belgacem et donner lieu à un clivage dans la zaouia qui va mener à sa dislocation.

¹³⁵ Voir lexique

Le premier groupe est parti avec Cheikh Belgacem¹³⁶ dans la demeure de cheikh Rahmouni¹³⁷, le deuxième est resté avec Salim Mezhoud et a occupé plusieurs lieux avant la mosquée située dans *Souika* qui fut la dernière.



Photo 13 : Halqa aissaoua au domicile de Morad B. au centre Cheikh Yacine Grine – Photo Morad M. 2015-

Le groupe de *cheikh Belgacem* est resté dans la demeure de Si Rahmouni jusqu'en 1990 / 91, puis sont partis et ont continué à animer des fêtes – *makyel et lila* - ils ont fini par se disperser après la mort de celui-ci en 2010. Puis ont recommencé à se réunir chez les uns et les autres, comme chez M. ou j'ai effectué mes entretiens filmés.

De son côté, Cheikh Salim Mezhoud a, par la suite, maintenu les activités de la zaouia dans la mosquée de Sidi Bouabdallah Cherif - dans la *Souika* obtenue grâce à l'intervention de Hadj Kadour Belkhouja auprès de Belhadj Mostefa, à qui la mosquée appartient. Cheikh Salim a ouvert les portes de la *zaouia* aux jeunes gens désireux d'apprendre le chant aissaoui,

¹³⁶ Abed Charif Belqacem (1932 – 2010), était une figures principales de la zaouia aissaouia, cheikh a'mel connu pour sa maîtrise du répertoire, il était pressenti pour succéder à Si Mohamed Bendjelloul puis les maîtres ayant désigné Si Salim Mezhoud, il ne le fut pas. A eu beaucoup de disciples qui ont préféré le suivre à l'éclatement de la zaouia chez Si Rahmouni, dont certains, continuent aujourd'hui à animer les cérémonies des aissaoua tel que Cheikh Yacine Grine.

¹³⁷ Dernier Moqadem en date de la zaouia aissaouia, et dit-on il a le statut de kh'lifa. Voir lexique.

assurant ainsi la transmission du répertoire. En 1999, Cheikh Salim Mezhoud quitte définitivement la *zaouia* pour des raisons familiales et s'installe en France, laissant les clefs à son jeune disciple nommé Salim. Beaucoup de conflits ont par la suite éclaté entre les *khouane* qui ont fini par se disperser. Si Belhadj Mostefa a fini par récupérer les clefs de la mosquée, elle est actuellement partiellement en ruine.



Photo 14 : Halqa aissaoua au centre cheikh Salim Mezhoud- photo Salim M. 1998-

3.1.2. Les héritiers du répertoire aissaoui

Cette succession d'événements aurait pu mettre le répertoire aissaoui, à plusieurs reprises, en danger de disparition mais à chaque fois, se produisent des événements qui contribuent à le préserver de l'oubli à travers de simples actions des adeptes de la *zaouïa*.

C'est ainsi que, de nos jours, beaucoup de *khouane* se sont rassemblés en associations agréées par la direction de la culture. En 2018 on peut en compter une douzaine dont seulement 8 ont renouvelé leur agrément en 2023, les autres continuent leur activités en tant que *ferqa aissaouia* – troupe musicale - ¹³⁸.

Parmi les présidents des associations, beaucoup de jeunes disciples du Cheikh Salim Mezhoud à la mosquée de Sidi Bouabdallâh Cherif – fin des années 1990 – Tel Bahaz Mohammed Salah fondateur et président de l'association - les enfants de la *tariqa aissaouia*- qui organise chaque année un festival de musique *aissaoui*¹³⁹.

D'autres associations sont le fruit du regroupement des enfants des maîtres de la *tariqa* telle que celle de Borhane Dine Bendjelloul – « les petits enfants de la *tariqa* » et qui est lui-même le petit fils de Si Mohamed Bendjelloul ou encore l'association de Sidali Zoghmar culturelle et musicale « la persévérance ». Ces deux associations ont perdu leur agrément¹⁴⁰ mais continuent toutefois à organiser des événements non subventionnés par la DCW mais par les adhérents eux-mêmes « à l'ancienne » dans la tradition de la *zaouia*.

D'autres encore sont des jeunes qui ont été formés par l'association de Djilali qui occupent le local des scouts de Constantine au centre-ville – place de la révolution ex place de la Brèche¹⁴¹.

Parmi les *khouane*, nombreux sont ceux qui ne se sont pas rassemblés en association et qui continuent à se réunir les uns chez les autres motivés par une forte loyauté envers leurs maîtres, Si Belgacem et si Mohamed Bendjelloul. Ils expriment lors des entretiens une forte nostalgie et œuvrent de temps à autre à la réconciliation. Parmi eux, citons le fils et le gendre de Si Belgacem : Si Azouz Abid Charef et Si Bendjaballah Hacene. D'autres ont souhaité garder l'anonymat, comme M.M. qui nous a permis plusieurs rencontres filmées chez lui avec certains des disciples du Cheikh Belgacem, et les enfants des anciens *chaouchs*, *chaouch hadra*, ou *chaykh a'mel*.

Ce rassemblement des khouane de manière informelle démontre que le lien existe encore entre eux, la *zaouia aissaouia*, bien que « sans lieu de culte fixe », a joué un rôle essentiel sur trois décennies à partir des années 1960, parce que c'est dans la *zaouia* qu'on cultive ce lien, c'est aussi là qu'on apprend *snai'e* ¹⁴², et à jouer des instruments à percussion *el mizane* .

Conclusion

Ce chapitre défini *el hadoua* comme une pratique sociale de la musique en la plaçant dans son contexte social et culturel, s'arrêter sur son évolution est nécessaire pour comprendre sa fonction actuelle, celle-ci va être détaillée dans le chapitre suivant , où on va s'arrêter sur l'usage social de cet élément de la culture constantinoise.

139 Le festival de musique aissaoui nommé Kharjet Sidi Rached , qui est à sa 11 ème édition dont les 4 dernières

sont internationales.

140 Information obtenue par le bureau de l'activité associative de la DCW de Constantine.

141 La Place de la Brèche, est la place centrale de la ville. Située au cœur du centre historique, elle fait la jonction entre la médina et le noyau européen. Elle est un nœud de circulation connectant le centre-ville aux différents quartiers. Cette place symbole de l'architecture coloniale triomphante, ordonne les édifices néoclassiques (Poste, Théâtre régional, Banque, Mairie) dont l'emplacement a été voulu pour substituer à la muraille médiévale une façade urbaine par le pouvoir en place.

Chapitre 3 : l'usage social d'El Hadoua

Chapitre 3 : l'usage social d'El Hadoua

1. La cérémonie d'el hadoua en question :

Le premier et le second chapitre ont été conçus comme une mise en contexte de la pratique de la pratique actuelle d'el hadoua. Dans ce qui suit la cérémonie dans ce chapitre va être examinée sous trois angles :

- en tant que cérémonie du seuil dans sa fonction de rite de passage/ de consécration telle qu'elle est pratiquée de nos jours,
- en tant que cérémonie d'ouverture pour les événements officiels,
- et enfin en ouverture des cérémonies en lien avec la pratique de la tariqa aissaouia.

Ces descriptions sont ainsi envisagées en vue de mettre en lien les facteurs et les acteurs qui font sa sauvegarde dans le chapitre suivant.

Le résultat de mes enquêtes entre 2015 – 2016- et la mise à jour en 2023 est que la cérémonie rituelle dans sa forme est stable, ce qui change c'est le type de performances et les répertoires mobilisés.

A partir de cette contestation, la description de la cérémonie va suivre une catégorisation qui répond au répertoire mobilisé – *malouf* – *aissaoua*- variétés de chansons- .

Dans cette démarche, les déclinaisons du changement vont être soulignées à partir d'un point de référence, à savoir, la cérémonie courante dans la première moitié du 20ème siècle où il y avait une seule forme de *hadoua* connue et pratiquée à Constantine.

Les deux critères de changements qui ont été identifiés sont relatif à la manière de procéder

pendant la cérémonie et sont soulignés comme suit :

En termes de formation musicales :

On observe deux types de formations, une performance avec les membres d'un seul groupe et une autre avec une composition - regroupement occasionnel - de membres de plusieurs groupes.

En termes de répertoire mobilisé :

La *hadoua* prise comme référence ici comme musique malouf sans paroles, mobilise le répertoire *malouf*, *zjul*, *mahjouz* et *quadriette* choisies parmi les morceaux convenants à la circonstance. A partir de cette *hadoua* « référentielle » trois types de cérémonies sont pratiquées aujourd'hui à Constantine :

- El *hadoua* « *ala* » qui mobilise le répertoire malouf mais c'est une performance chantée, en plus du répertoire malouf constantinois, on observe certains morceaux du répertoire malouf tunisien.
- El *hadoua* « *aissaoua* » qui chante uniquement des chants du répertoire aissaoui : les *tahalil* et *baroual* du répertoire aissaoui.
- El *hadoua* « *actuelle* » qui chante des morceaux du malouf, de l'aissaoui, du répertoire des *ouasfane*, du malouf tunisien « *tounsi* ».

2. Description de la pratique actuelle

2.1.El hadoua cérémonie du seuil :

L'enquête de terrain a révélée des différences dans la pratique d'*el hadoua* par rapport au répertoire utilisé, néanmoins, elle reste stable standardisée dans son procédé. La cérémonie est en deux temps, un premier consacré à la sortie de la maison familiale, le deuxième survient à l'entrée de la salle des fêtes, plus rarement à l'arrivée dans le domicile conjugal.

On observe des points communs dans la célébration d'*el hadoua* quel que soit le type de musique jouée.

Tout commence par une prise de contact pour réserver une prestation à la date du mariage, souvent cette réservation se fait par une femme de la famille de la mariée – elle-même ou sa

mère – une de ses sœurs ou de ses cousines- précisant le domicile de la mariée, le lieu de la

célébration du mariage, une salle des fêtes ou rarement une résidence familiale avec suffisamment d'espace pour accueillir les invités. Suite à ce premier contact, le contrat est établi verbalement cette fois avec un homme de la famille du mari – lui-même ou son père-, sans versement d'arrhes, basé sur la parole donnée du musicien.

La cérémonie commence au domicile de la mariée, deux horaires possible, la matinée vers 11h quand la fête se déroule dans l'après-midi, ou dans l'après-midi¹⁴³ quand le mariage se déroule dans la soirée.⁷ [L'horaire de la cérémonie est tributaire du moment de la prière d'al-'aṣr, la troisième prière canonique de la journée. Cette dernière étant fixée selon le cycle solaire, son horaire varie sensiblement au fil des saisons.]

Le principal facteur pouvant retarder la cérémonie de sortie est la préparation de la mariée, il existe à ce propos un dicton : « *wach y kharaj Laaroussa men dar babeha* » signifiant littéralement « comment peut-on faire sortir la mariée de la maison de son père ? » et insinuant le retard dans la préparation ou les adieux souvent difficiles avec les membres de la famille.

La mariée est généralement habillée en blanc, soit en *gandoura*¹⁴⁴ blanche brodée ou agrémentée de perles, soit en robe blanche moderne, un voile blanc recouvre une coiffure élaborée et ornée par un diadème *tej* ou d'autres accessoires modernes, elle est recouverte à la sortie par un *hayek* ou par un *burnous* blanc.⁸ [Le terme mentionné renvoie à un élément du lexique culturel spécifique ; une définition détaillée est proposée dans le glossaire en annexe.]

Les membres de sa famille sont en costume cérémonial pour les hommes, en *gandoura* ornée de bijoux pour les femmes mariées, en robes modernes pour les jeunes filles ou en *karakou*, *qwyat*, en *fouta et blousa* ou toute tenue traditionnelle ne nécessitant pas d'être

⁷¹⁴³ L'horaire de la cérémonie est tributaire du moment de la prière d'al-'aṣr, la troisième prière canonique de la journée. Cette dernière étant fixée selon le cycle solaire, son horaire varie sensiblement au fil des saisons.

¹⁴⁴ Voir lexique

¹⁴⁵ La ceinture portée à la taille constitue un marqueur symbolique du statut matrimonial. Elle n'est traditionnellement mise qu'après la consommation du mariage, distinguant ainsi la femme mariée de la jeune fille ou de la fiancée.

ceinte à la taille¹⁴⁵.⁹ [La ceinture portée à la taille constitue un marqueur symbolique du statut matrimonial. Elle n'est traditionnellement mise qu'après la consommation du mariage, distinguant ainsi la femme mariée de la jeune fille ou de la fiancée.]

Sont observés en même temps des prestations de *baroud* qui vont faire feux au moment de la sortie des mariés, et au moment de leur entrée à la salle des fêtes. Des feux d'artifice et des fumigènes qu'ils vont allumer en même temps que le baroud, et pendant le trajet vers la salle des fêtes. Des motos qui vont accompagner le cortège de voitures, ainsi que des chevaux qui attendent à l'entrée de la salle des fêtes. Ces manifestations sont de plus en plus courantes et extrêmement coûteuses.

La cérémonie d'*el hadoua* commence par ce qu'on appelle *dakhla* - l'entrée -, les conditions pour entamer la *dakhla* sont multiples : quand les musiciens sont là, quand les photographes et autres prestataires sont prêts, que la famille du marié est arrivée et quand la mariée est prête et *msadra*¹⁴⁶ - assise- dans une pièce principale de la maison et les membres de sa famille l'accompagnant doivent être tous prêts à sortir.¹⁰ [Le terme **msadra** désigne une posture rituelle où la mariée est installée sur un coussin surélevé, au centre de la pièce principale, dans une position à la fois symbolique et esthétique, destinée à la présenter officiellement à l'assistance.]

Une fois toutes ces conditions réunies, les musiciens procèdent, et c'est là qu'on marque les dissemblances. La cérémonie va donc être examinée en deux temps – sortie / entrée -selon les trois types identifiés :

La performance de référence :

Ici il s'agit d'*el haouda* définie comme un ensemble d'instruments : une ou deux *zurna*, deux *tboul* et une paire de *naghrate*

Souvent, les musiciens qui la pratiquent utilisent le terme *assila* - authentique – vraie – pour qualifier cette *hadoua*. Ils ont une disposition établie pour une bonne distribution du rythme

⁹

¹⁰

le *zarnadji* en tête une paire de *tboul* face à lui et *naghrate*. En cas d'absence de *naghrate*, la formation garde la même disposition. Des formations de cinq musiciens sont observées aussi avec 1 *zurna* et 4 *tboul*, ou deux *zurna* et deux *tboul* et une paire de *naghrate*.

Le départ de la maison familiale :

Toutes les conditions réunies, le *zarnadji* - flûtiste- donne ton, les percussionnistes sont l'un face à l'autre au milieu le flûtiste, le joueur de *nagharate* lui est généralement face au flûtiste ou à ses côtés. Ils sont vêtus de vestes en velours brodées nommées *jlika*, d'une chemise blanche, d'une large ceinture traditionnelle nommée *chemla* et d'un pantalon classique et de chaussures noires, leurs instruments sont aussi habillés d'une étoffe de velours brodée de fil d'or.

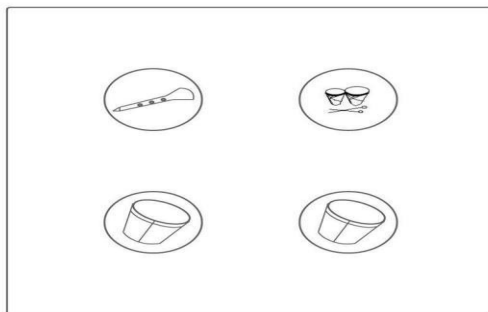


Figure 1 : Disposition des musiciens Hadoua conventionnelle

¹⁴⁶ Le terme **msadra** désigne une posture rituelle où la mariée est installée sur un coussin surélevé, au centre

de la pièce principale, dans une position à la fois symbolique et esthétique, destinée à la présenter officiellement à l'assistance.

Au signal du flûtiste, sans parole avec des codes gestuels compris par les musiciens, ils avancent, les photographes en premiers pour avoir une prise générale, les musiciens guidés par le flûtiste, le marié et sa famille derrière lui, ils montent ainsi les escaliers si il y en a¹⁴⁷, ici trois cas de figure par ordre de popularité selon la pratique actuelle :

- Le marié suit les musiciens et va à l'intérieur pour prendre sa promise et des photos souvenirs.
- Le marié reste dehors et attend que le père de la mariée lui ramène sa promise et la lui confie en un geste très symbolique.
- Plus rarement, le marié va sur les lieux de la célébration du mariage – salle de fêtes généralement – en compagnie de ses amis dans un cortège différent. Ce cas de figure correspond à une tradition séculaire qui tend à disparaître actuellement et qui s'appelle « *dakhlat laariss* » sur laquelle nous reviendrons pour démontrer les changements dans les pratiques.

Si il y a deux flûtistes, ils vont se relayer, l'un donne le ton *yezraae* et l'autre *kammass*. La musique jouée pour l'entrée correspond souvent à des morceaux choisis dans les

¹⁴⁷ Des anecdotes racontées par les musiciens lors des entretiens relatent des scènes de montée d'escaliers sur

dix étages et plus, ici tout l'intérêt de sortir en formation de deux flûtistes, le nombre de marches est un détail qui se précise à la prise de contact et établissement du contrat verbal.

« mahjouz » qui ont un rythme long , à mesure que les musiciens s’approchent de l’entrée de la maison les tambours s’intensifient, ce moment est particulièrement émouvant pour la famille de la mariée, ses amis et ses voisins : en effet *el hadoua* est une cérémonie marquant la fin de la vie de célibataire et le passage à la vie maritale, une cérémonie de passage signifiée par le changement de statut et le changement de résidence.

Elle est aussi une déclaration, une annonce faite du mariage d’une jeune femme habitant « cette » maison, orchestrée par le groupe d’artistes qui se présentent à l’entrée de la maison, par la musique, la joie et la convivialité en signe de « *qoboul* » - acceptation - entre les deux familles.

Une fois les musiciens dans l’entrée de la maison, le rythme change encore une fois, c’est une musique joviale, dansante, pendant une dizaine de minutes, les femmes de la famille des donneurs dansent, celles de la famille du marié – preneurs - lancent des *zgharit*¹⁴⁸. Ce moment est précieux pour la future mariée et ses parents : c’est le moment des embrassades et des accolades, les photographies de souvenirs sont permis jusqu’ à ce que le flûtiste donne le signal pour entamer la sortie - *el kharja* - , c’est les photographes encore une fois qui précèdent suivis par les musiciens, trois cas de figure à noter :

- La mariée au milieu de deux jeunes filles célibataires sort de la maison par-dessous le bras de son père tendu sur la porte de la maison.
- La mariée sort de la maison au bras de son père derrière eux les autres membres des deux familles mélangés, le marié est dehors attends que le père de sa futur épouse la lui confie pour monter dans la voiture.
- La mariée est au bras de son futur époux, derrière eux les membres des deux familles

Dans tous ces cas de figures les musiciens s’arrêtent à proximité de la voiture décorée de roses et de rubans pour laisser à la mariée le temps de monter dans le véhicule, la musique change encore une fois, ce sont des rythmes tristes, annonçant le départ, la séparation, et celle-ci ne va s’arrêter que lorsque la mariée et tous les membres de la famille sont en voiture et prêts à démarrer. Le klaxonne de la voiture décorée prend le relais pour annoncer

¹⁴⁸ Les *zgharits* sont aussi signe d’acceptation de la famille du marié.

le départ du cortège nuptial. Les musiciens suivent le cortège et se rendent au lieu des célébrations festives.

L'arrivée à la salle des fêtes :

Une fois tout le monde arrivé, les futurs époux restent dans la voiture jusqu'au signal du flûtiste, celui-ci donne le ton pour faire entrer les futurs époux dans la salle des fêtes, la musique est joviale ce sont des morceaux choisis, là encore deux cas de figure :

- La mariée est au bras de son mari, entrent ensemble dans la salle derrière les musiciens les membres de la famille en dernier,
- La mariée retrouve son futur époux devant l'entrée et entrent ensemble.

A l'entrée de la salle des fêtes, la mère du marié présente un plateau avec du pain, du persil, du lait qu'elle fait boire au couple de mariés et des dattes qu'elle leur donne à manger. Ensuite les musiciens s'avancent et conduisent le couple à travers la salle des fêtes jusqu'à la place qui leur est réservée, un circuit qui sert à présenter le couple aux invités. Arrivés à la piste de danse ils un rythme dansant fera danser le couple entouré de sa famille puis vient la fin d'el *hadoua* annoncé par les rythmes de tambour sur les « *khlasse* ». Les époux regagnent les places qui leurs sont dédiées décorées de roses et de rubans.

La performance des aïssaoua :

Cette prestation est courante depuis les années 2000, au départ, les musiciens étaient des adeptes de la *tariqa aïssaouia*, un nombre important d'entre eux s'est actuellement retirés de la pratique d'el *hadoua*. Par la suite, des jeunes musiciens ont pris le relais. Ils sont des membres des associations qui sont apparues après le départ de Cheikh Salim Mezhoud et la disparition de la zaouïa.

Ces groupes sont très populaires, habillés à la manière traditionnelle des « *khouane* », en *gandoura* blanche, ou en *saroual* et *jlika* constantinois . La moyenne des membres du groupe est de cinq, mais ils peuvent être moins nombreux ou plus nombreux selon les circonstances

et/ ou la demande de la famille, à noter que le nombre de musiciens augmente des lors qu'il s'agit d'un mariage dans la famille de l'un des leurs, leur nombre peut être impressionnant arrivant jusqu'à la vingtaine.

Dans cette description on va se focaliser sur les formations de cinq musiciens dont voici les possibilités :

- 3 bendir + 1 derbouqua + 1 tar

- 3 bendir + (1darbouqa /ou/ 1 tar) + zurna

- 4 bendir + (1darbouqa /ou/ 1 tar)

La disposition de la troupe de cinq musiciens est en deux lignes de deux percussionnistes avec le chanteur qui devancent les lignes avec la darbouka à sa droite la zurna s'il y en a .

Quand la *zurna* est absente, on observe un chanteur et quatre *khamassines* – chanteurs en chœur - . En présence de *zurna* tous les musiciens chantent en chœur. La position du *zarnadji* peut changer, souvent il vient au niveau du chanteur, mais toujours à sa droite pour rester dans la même gamme.

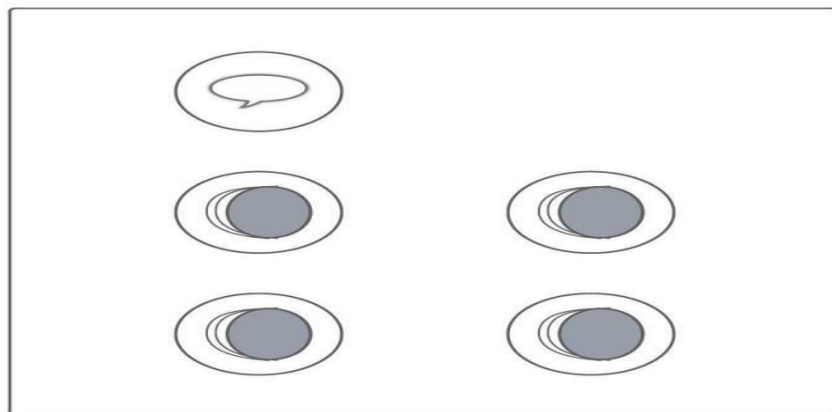


Figure 2 : disposition des musiciens aissaoua sans zurna

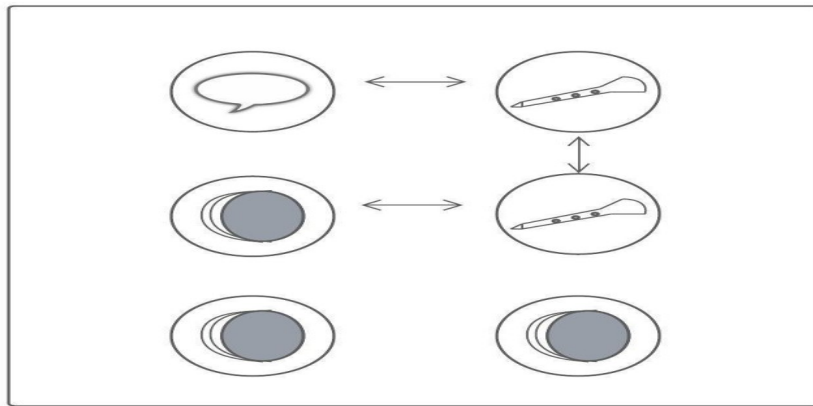


Figure 3 : disposition des musiciens aissoua avec zurna

Ces groupes se forment selon un réseau de connaissances et de disponibilités des uns et des autres. Ils n'ont pas de membres constants, une formation peut cependant travailler ensemble pendant plusieurs mois d'affilée, la durée moyenne d'une *ferqa* avec des membres stables est de neuf mois – trois saisons- , après quoi des séparations surviennent des changements au sein du groupe ou des nouveaux recrutements.

Les raisons des séparations sont multiples, le plus souvent c'est une question de rémunération, un autre facteur important est que les jeunes musiciens acquérant de l'expérience et sentant qu'ils maîtrisent la pratique préfèrent former leur propre *ferqa*. Il faut cependant préciser qu'il s'agit de maîtrise de morceaux entrant dans la pratique de la *hadoua* et non de maîtrise du répertoire *aissaoui* lui-même.

Les nouveaux recrutements nécessitent formation, cela prend en moyenne deux à trois semaines de répétitions pour valider la sortie d'un nouveau membre avec le groupe.

Les répétitions se font dans des locaux privés ou dans les maisons de jeunes, un programme est établi et répété jusqu'à ce que le chef de la troupe juge la maîtrise du programme satisfaisante.

Le départ de la maison familiale :

Le déroulement de la cérémonie est quasi le même, il y a un moment de l'arrivée ou les musiciens vont demander à la famille de chauffer leur instruments – le *bendir*¹⁴⁹ - ou – *bendayer* selon l'accent constantinois- appelée *dakhla* en compagnie du futur époux, les mêmes cas de figures que la précédente description sont observés, puis un moment de répit, et la sortie *kharja* .

Le programme est tiré du répertoire *aissaoui* il comprend dans l'ordre : *ibtihal* – *baroual khlass*

L'entrée : la *dakhla*

Le *ibtihal* : deux incantations favorites : celle de « *hadi beyt beyt allah* », ou celle de « *allahouma salli wa sallim* ». Cette incantation est exécutée par le chanteur au commencement sur le seuil de la porte, sans percussion, elle est achevée par un cri de « *slate ala n'bi* » donnant le signal aux percussions de commencer et d'avancer.

¹⁴⁹ Le *bendir* est un instrument en peau de mouton ou de chèvre, le chauffer sert à tendre la peau pour obtenir un son typique de l'instrument en question.



Photo 15 : Hadoua aissaoua dans le patio d'une maison de la vieille ville « dar arab ». 2005

Le *ibtihal* est suivi du *baroual* : un morceau du répertoire aissaoui joué lors de la *hadra*, c'est un chant, au rythme rapide , en groupe avec la percussion. Lors de l'entrée dans la maison de la mariée, souvent il s'agit de montée des escaliers, d'où l'appellation *talaa* courante chez ces groupes au lieu de *dakhla* communément usité chez les groupes de *hadoua* et de *ala* ¹⁵⁰. Lors de cette phase, les rythmes s'intensifient. Ceux qui maîtrisent le *bendir* font un geste qui s'appelle *ziadate* ¹⁵¹ - des élévations - et qui symbolisent la puissance en surmontant le *bendir* plus haut que le reste de la troupe et en intensifiant le rythme ou en faisant tourner l'instrument. Ces musiciens sont souvent placés en première ligne après le chanteur.. Les plus courantes sont :

ya mohammed bi hormtek - ya zayer moknass - al wahdad al wahdani - qalbi mouchtak li zyara

¹⁵⁰ Ici un point de divergence entre les générations

¹⁵¹ Un autre point de divergence car ces action ne sont guère appréciées par les chouyoukh qui y voient une démonstration théâtrale hors de propos de la hadra aissaouia

Ce moment de la cérémonie est très intense, il symbolise le départ, souvent accompagné de *zgharit* des femmes de la famille, ou des voisines, et de danse. Les femmes qui dansent sur les *beroual* sont entraînées par ce rythme, elles peuvent aller jusqu'à une situation de transe appelée *tahoual*, et tomber à la fin inconscientes¹⁵².

La principale difficulté ici est que les musiciens manquant d'expérience, ne maîtrisant que la partie du *beroual* communément utilisée dans ce type de cérémonies et n'ayant pas fréquenté les milieux aissaoui, ne savent pas gérer ce genre de situation de transe. Continuer la prestation après un tel incident nécessite un temps de pause pour les musiciens. A la sortie de la mariée, les groupes reprennent les mêmes programmes en changeant de textes.

L'arrivée à la salle des fêtes se passe de la même manière que celle décrite précédemment. Les groupes aissaoua sont cependant sollicités plus longtemps. Au moment de conduire les mariés à la place qui leur est dédiée. Ici, les chanteurs forment un cercle autour du couple et chantent en tournant autour d'eux, les *ziadate* sont demandées et fort appréciées.

A ce moment, les femmes s'avancent pour danser, en dehors du cercle du couple des mariés. Ces femmes se munissent d'un foulard dans les mains qu'elles soulèvent sur la tête au-dessus des épaules, ce geste avec le foulard est distinctif d'une danse constantinoise, *tahoual* : elle se décline en un mouvement des pieds et du buste qui va de haut en bas en rythme et de la tête qui est tournée de droite à gauche. Elles danseront jusqu'à tomber inconscientes. La scène est concomitante de l'installation du couple des mariés, qui souvent s'installent alors que les musiciens vont continuer à jouer, cette prestation supplémentaire demande du *rechq*¹⁵³ dans ce cas, un homme de la famille des preneurs va sortir des billets d'argents, et les musiciens continueront à chanter jusqu'à ce qu'on cesse le *rechq*.

¹⁵² Lors de présences de cas comme ça, le groupe de musique se trouve dans l'obligation de chanter jusqu'à ce que la danseuse tombe, ces danses étaient pratiquées et réservées aux cérémonies la *hadra* ou la *nachra*, les rythmes des *bendir* opèrent comme une réminiscence lors des cérémonies de sorties de la mariée, nous verrons la suite chapitre 5 comment et pourquoi ces danses apparaissent ici.

¹⁵³ Le *rechq* est une pratique courante, un supplément de rémunération n'entrant pas dans le contrat de base, ce sont des billets donnés en pleine prestation par les familles pour faire durer la prestation ou pour témoigner du

respect aux musiciens et de l'appréciation de leur prestation.



Photo 16 : hadoua aissaoua avec Daha Slimane zurna – introduction du couple à la salle des fetes – photo Daha Slimane 2009



photo 17 : hadoua aissaoua : introduction du couple à la salle des fetes – Photo Mohamed Chenak - 2016

Les musiciens occupent alors la scène même si un orchestre ou un Disc-Jockey est recruté pour animer le mariage. Des hommes de la famille des donneurs ou de preneurs peuvent aussi danser dans certains cas, transformant la scène en *hadra* improvisée. Ces hommes et ces femmes qui dansent, sont généralement des membres proches de la famille, même si

elle est improvisée, cette scène obéit à des codes. Cette danse est réservée aux

constantinois, elle était pratiquée dans un contexte intime et privé de *hadra aissaouia*, ou de *nachra*¹⁵⁴.

La performance actuelle – répertoire divers - :

Ici il s'agit de groupe de musiciens qui se consacrent à la *hadoua* uniquement, qui n'animent pas des fêtes entièrement, leurs prestation est ponctuelle et occasionnelle.

Ils existent d'autres prestations de ce type de variété, animée par des formations occasionnelles dont les musiciens sont des professionnels qui assurent une *hadoua* à l'occasion. Ces formations peuvent atteindre un nombre impressionnant, et l'on y observe une variété d'instruments comme le luth, le violon. Il n'est pas rare que les musiciens engagés pour animer le mariage assurent eux même la prestation de la *hadoua*.



Photo 18 : orchestre Constantinois – date inconnue- collection Bennacef M.

On observe ces sorties de musiciens malouf *ala* dans le cas des célébrations dans les familles des musiciens eux-mêmes, et dans ce cas c'est quasiment tout l'orchestre qui est de sortie en plus des amis du cercles des musiciens, des membres d'autres groupes, ici les formations peuvent être variées à l'infini. Rappelons que la composition d'un orchestre

¹⁵⁴ Cet aspect sera développé plus loin dans le chapitre 5.

traditionnel malouf est ainsi composé : luth – violon alto- darbouka tar pour la percussion, *djuwaq* ou *fhal* ou *zurna* comme instrument à vent – photo 18- ¹⁵⁵

Pour *el hadoua*, vont se déplacer essentiellement le flûtiste, *tar*, *darbouqua*, vont être appelé à se joindre au groupe des joueurs de tambour et / ou de *bendir*. En paires ou en individuel, et un chanteur qui va jouer d'un de ces instruments à percussion.

La composition des musiciens va jouer sur le rythme *-el mizene-* , dans la hadoua traditionnelle le rythme est maintenu par une paire de *tboul* face à face et une paire de *naghrate*. Ici, le rythme est donné par la darbouka. La disposition d'un groupe de cinq musiciens est généralement comme suit :

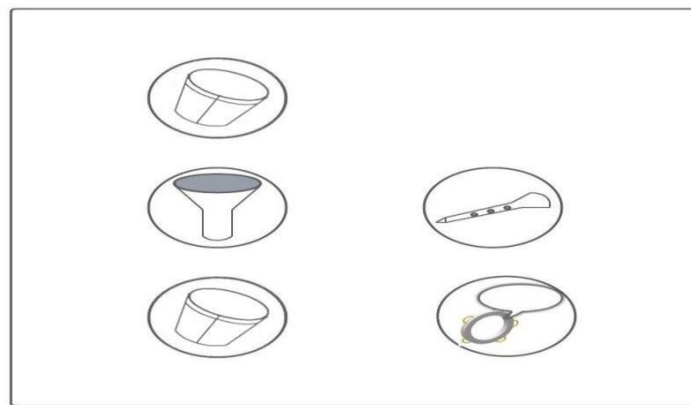


Figure 4 : disposition des musiciens hadoua actuelle avec zurna

Il n'y généralement pas de programme, pas de répétitions, les musiciens jouent des morceaux choisis par le chanteur, les autres suivent¹⁵⁶.

La cérémonie commence selon les mêmes conditions que la précédente :

¹⁵⁵ Saidani M. (2006) , p197.

156 Rush du mariage de Mohamed Chenaq Constantine 2015. Copyright CNRPAH

Dakhla –



**Photos 19 : hadoua aissaoua- au seuil de la maison des donneur - ibtihal – 2021 6 C.E.
Ferqa Al Assil Al Aissaouia**

Kharja :



Photo 20 : La sortie de la mariée avec une hadoua actuelle – 2022- C.E. Groupe Bahja Qasantina.



Photo 21 : introduction de la mariée avec une hadoua actuelle – 2020- C.E. Hadwa Queen events

Les mêmes variantes sont observées, seulement ici les musiciens vont chanter et jouer de l'instrument.

A l'entrée, plusieurs manière de faire :

C'est le chanteur qui donne le temps : il doit avoir une voix qui porte car la prestation est sans microphone à capella¹⁵⁷, il chante une *tahlila* - il enchaîne avec *mahjouz* - il finit avec *lokhlasse*.

Arrivés à la salle des fêtes, les musiciens animent un intermède comme les *aissaoua*, et sa durée varie selon la demande des familles correspondant au *rechq* comme il est d'usage. La musique jouée est variée cependant, *malouf*, *tounsi*, *aissaoua*, ils peuvent aussi, à la demande des familles, chanter du répertoire *chaoui*, ou *staifi*¹⁵⁸.



Photo 22 : introduction de la mariée avec une hadoua actuelle – C.E. Ferqa Bassair Charq

¹⁵⁷ Cette précision est faite car les chanteurs utilisent des amplificateurs et des logiciels qui modifient le timbre de la voix appelé auto-tune.

¹⁵⁸ Répertoires de l'Aures et Hautes Plaines de Sétif

Sur ces photos et ces vidéos on observe le souci du détail chez ces musiciens, un effort de chorégraphie, une mise en scène ainsi qu'un effort de distinction vestimentaire. Les vestes sont plus colorées et plus brillantes. Les couturières réalisent ces tenues de scènes sur les modèles de *Karako* féminin dans un souci de distinction avec les autres groupes dont la tenue est plus sobre.

Cette mise en scène est soigneusement filmée et publiée sur les réseaux sociaux. Les administrateurs de ces pages peuvent être les chefs de groupes eux même – généralement le chanteur- si non, ce sont des agences qui offrent plusieurs prestations pour l'animation des mariages – décoration, photographes homme ou femmes, dj homme ou femmes, équipe anti téléphone portable, hadoua, baroud, motos, chefs cuisiniers, serveurs- Ces agences, ont droit à un pourcentage sur la prestation des groupes musicaux, les musiciens acceptent pour gagner en notoriété, mais veulent vite s'en affranchir pour créer leur propre page sur les réseaux sociaux. Cet instrument leur donnent une visibilité sur l'échelle nationale, ainsi, ils assurent des *hadoua* dans d'autres wilayas, Mila, Skikda, Annaba, Jijel, Alger.

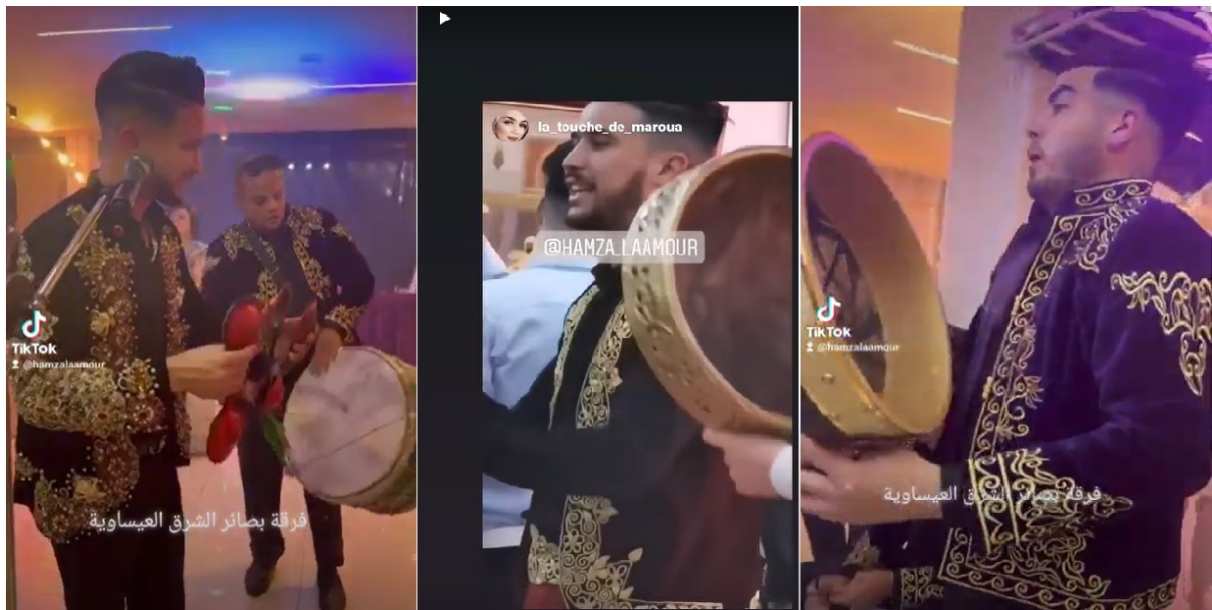


Photo 23 : Ferqa Bassair Charq – Hamza Laamour – C. E. extraits des pages sur les R.S

2.2. El hadoua comme cérémonie accueil/ ouverture officielle :

El hadoua est sollicitée en dehors des mariages pour l'accueil des personnalités publiques : président de la république – comme en 2016 - ministres, délégations étrangères, hauts gradés du corps de l'armée nationale.

La demande peut émaner de la direction de la culture autant que des autres secteurs – tourisme et artisanat- jeunesse et sport – défense nationale – ou bien de la part du cabinet du wali ou de l'APC - Le programme joué est laissé libre au choix du chef de la troupe, la prestation dure 3 à 5 minutes.

Ici deux types de prestations sont observés :

El hadoua assure l'accueil, dans le lieu de l'évènement, les membres du groupes sont sur place ils ne se déplacent pas et les membres de la délégation passent à côté d'eux.



Photo 24 : Hadoua Riad Blam Accueil du Secrétaire Général du Ministère de la Culture – *chaabania* – Musée Palais Ahmed Bey – 2017 . Photo Spiga N.

Les membres du groupe de *hadoua* vont procéder avec les membres de la délégation et les accompagner sur un parcours prévu à l'avance, et ainsi les introduire dans les lieux de l'évènement. Pour les personnalités publiques, les délégations officielles, *el hadoua* procède à l'accueil à l'aéroport dans la salle d'honneur.

Cette fonction de la *hadoua* rappelle la première fonction des temps du bey de Constantine.

A côté de cette fonction d'accueil, *el hadoua* est souvent sollicitée pour l'ouverture des festivals culturels, - festival du malouf – festival du théâtre – festival de la musique aissaoui- .

El *hadoua* procède aussi à des événements locaux et ponctuels dans les palais de la culture, ou les musées où il y a présence des personnalités locales – chefs de sûreté – *wali*-représentants des collectivités locales - .



Photo 25 : Hadoua Riad Blam ouverture d'un festival au théâtre régional de Constantine – date inconnue – Photo Riad Blam



Photo 26 : Hadoua Riad Blam - ouverture d'un festival au Théâtre régional de Constantine – 1990 – photo Riad Blam

En 2015, Riad Blam a introduit une nouvelle façon de présenter *el hadoua* pour les célébrations officielles, qu'il a appelé « *Hadoua Pilote* » en collaboration avec la direction de la culture, il entend faire cela à la manière des janissaires turc en augmentant le nombre de tambour.

La première représentation a eu lieu à l'occasion de l'ouverture de l'évènement Constantine Capitale de la Culture Arabe 2015¹⁵⁹, ayant eu beaucoup d'écho, les demandes officielles se sont multipliées, c'est ainsi que le groupe de la « *hadoua qasantinia el aslia* » a eu droit à son propre stand au Palais de la Culture Malek Hadad lors de l'exposition sur les musiques et art populaires 2016.

¹⁵⁹ Evènement culturel organisé par l'ALESCO et le ministère de la culture à Constantine durant l'année 2015 .



Photo 27 : Hadoua Pilote de Riad Blam - Ouverture de l'événement Constantine capitale de la culture arabe au Zenith de Constantine- 2015- Photo Riad Blam

En réalité, dans sa forme, cette « création » de Riad Blam n'est autre qu'un retour aux origines, c'est une hadoua actuelle à la manière des janissaires turcs ou le nombre de *tboul* était impressionnant.

L'effervescence causée par cet événement en 2015 a propulsé certains musiciens au-devant de la scène et a attisé chez d'autres la volonté de reprendre les activités et de perpétuer des traditions à ce jour disparues. C'est le cas de la *chaabania* par exemple qui a été réhabilitée cette année-là et où, *el hadoua* a pris une place particulière.

2.3.El hadoua pour l'ouverture des cérémonies en lien avec la zaouïa aissaouia :

El chaabania :

El hadoua est par ailleurs sollicitée pour l'ouverture de la « *chaabania* ». La *chaabania* est une fête religieuse organisée par la zaouïa *aissaouia*, c'est la célébration traditionnelle de l'arrivée du mois sacré du *ramadan*, et, comme son nom l'indique, elle est prévue chaque fin du mois de *chaabane*. Cette fête n'a pas lieu à la zaouïa, l'espace dédié à cette célébration doit être choisis de manière à contenir le nombre important d'invités avec la possibilité de

créer une séparation entre les hommes et les femmes. La particularité de cette fête, c'est qu'elle implique tous les genres musicaux de la ville : aussi bien le répertoire féminin, que les *ouasfane* – le *malouf*, et la musique de la *tariqa aissaoua*. Tous ces groupes sont invités à participer à la fête qui va dérouler en deux temps. Le premier du côté des femmes en fin d'après-midi, et concerne les groupes féminins, les *benoutet* ou les *fqirette* et les *ouasfane*. Après le café, intervient *el hadoua* pour ouvrir la deuxième partie de la célébration qui est une *hadra aissaouia*.

En réalité, il s'agit d'une fête pour la solidarité, elle permet une récolte de dons multiples -argent, denrées alimentaires - pour aider les familles nécessiteuses à entamer le mois sacré du ramadhan, mais c'est aussi une occasion pour la transmission et l'apprentissage, mais c'est aussi une fête pour clôturer une saison chez la *zaouïa aissaouia*, où , pendant le mois sacré du ramadan, les activités de *hadra* et de *laab* – jeux de transe et de transpercement au fer – cessent, On dit « *yaqflou esser* » littéralement « sceller la boîte à secrets » c'est à dire , que la boîte des instruments qui servent au transpercement de la peau pendant la *hadra* est fermée lors de la *chaabania* , et sera rouverte après l'*aïd* pour une nouvelle année par une *zerda*.

Traditionnellement, la réussite de cette célébration est le fruit d'une organisation rigoureuse, les rôles sont distribués entre les *chaouch*¹⁶⁰ de manière à se partager les tâches, celui qui distribue les invitations et récolte les dons, celui qui fait les courses pour le repas...etc.

L'intérêt de cette cérémonie réside dans le fait qu'elle ait survécu au déclin de la *zaouïa*. Il y a eu pour cette cérémonie, un mouvement de disparition/réapparition de la scène festive de la ville.

La cérémonie va disparaître une première fois pendant la guerre de libération nationale, puis va être réhabilité par Cheikh Bendjelloul en 1963. En 1989 à la séparation définitive des *khouane* en deux groupes et la crise politique et sécuritaire du pays pendant les années 1990 qui est accompagnée d'une régression générale de la vie culturelle et rituelle, la *chaabania* va disparaître de la scène privée des adeptes de la *zaouïa* et réapparaître en 1997 sur la scène

publique avec le mouvement associatif¹⁶¹. A partir de là, cet événement ne sera plus à la charge exclusive des *khouane*, mais va devenir un événement culturel, où différentes associations pour la sauvegarde du patrimoine s'associent sous l'égide de la DCW pour en organiser une, voire plusieurs.

Depuis, on assiste à la multiplication des fêtes : bien que la tradition veut qu'il n'y ait qu'une seule *chaabania*, aujourd'hui, quatre *chaabania* au minimum sont célébrées à travers la ville : celle organisée par le groupe du cheikh Mezhoud, celle du groupe de cheikh Belgacem, celle du petit fils de Cheikh Bendjelloul – association « *Ahfed tariqa aissaouia* » - et celle de la direction de la culture avec les associations à caractère aissaoui- et *el hadoua* est partie prenantes dans toutes ces célébrations.

Cette initiative dès la fin des années 90 de la prise en charge par des associations culturelles est subventionnée par la direction de la culture.

Il y a des différences notoires entre les *chaabania* organisées par la direction de la culture et celles dont l'organisation se fait de manière spontanée- non officielle- ordinairement par les *khouane aissaoua* ou les associations aissaoua non subventionnées par la direction de la culture.

Le premier est d'ordre économique : la subvention de la direction de la culture rentre dans le cadre des programmes nationaux des manifestations culturelles folkloriques pour raviver les traditions et sauvegarder le patrimoine. Elle couvre toutes les dépenses qui traditionnellement font l'objet d'une collecte auprès des adeptes. Les artistes invités à la participation reçoivent de ce fait un cachet qui est leur ait dû pour l'animation de l'évènement.

Le deuxième est relatif au déroulement même de la fête, traditionnellement les hommes et les femmes sont séparés lors des fêtes, quand celle-ci est organisée par la DCW, ils ne le sont

¹⁶¹ Une fête a été organisée au lycée Hourrya en partenariat avec la direction de la culture, ou tous les *khouane* étaient présents.

pas. D'autres part, la prestation des aissaoua est différente : souvent¹⁶² il n'y a pas de lecture du *hizb* , il n'y pas de *laab*. Cependant, toutes ces musiques jouées sont des musiques pour la transe – *diwane* – *fqirette*- *aissaoua*-

Néanmoins, la fonction *d'el hadoua* d'ouverture, rémunérée ou non reste la même, cette cérémonie rassemble autour de presque toutes les musiques de Constantine, et surtout autour de la danse de la transe.



Photo 28 : Hadoua Riad Blam - ouverture chaabania 2017- Photo Spiga N.

Le festival de la musique Aissaoua :

Ce festival avait eu lieu sur une dizaine d'éditions, entre 2005 et 2017, il était dédié à la sauvegarde du répertoire aissaoui à travers l'organisation de représentations et de prestations musicales qui réunissent des troupes aissaouia algérienne et étrangères – venant du Maroc , de la Tunisie essentiellement - , *el hadoua* y était sollicitée pour l'ouverture mais cette fois dans un autre cadre , celui d'une procession regroupant toutes les troupes participantes sur un itinéraire à travers les rues du centre villes de Constantine. Cette procession est appelé par son initiateur « kherjet Sidi Rached » - *el kherja* signifie *ziara* , visite rituelle à sidi Rachad étant le saint patron de la ville de Constantine- seulement , cette marche des troupes aissaoua et hadoua n'aboutit pas au *darih*- tombeau- , mais à la place du théâtre régional où se produit le festival.

Les troupes musicales participantes, y compris *El Hadoua*, partent de l'esplanade du stade de Ben Abdel Malek vers l'esplanade du théâtre régional (Place de La Brèche), dans un défilé théâtralisé, où les musiciens jouent chacun de ses instruments, en tenues traditionnelle et portant des étendards de leur zaouïa et de les drapeau de leurs nationalités. Sur cette place, la « *hadra aissaouia* » qu'elles (les troupes) reproduisent, re-signifie, pour un temps, un des lieux les plus symboliques de la colonisation européenne – la Brèche¹⁶³ - à l'angle de l'avenue Ben Boulaid et du boulevard Zighoud Youcef.

Ce festival s'est imposé comme référence nationale et maghrébine qui peut être considéré comme une tentative de réhabilitation de la *hadra aissaouia*, à travers la mise en spectacle de celle-ci et qui était jusque-là réservée aux adeptes de la confrérie aissaoua. Une action de patrimonialisation encouragée par une conjoncture politique favorable.

¹⁶² En me basant sur les observations des fêtes organisées par la DCW auxquelles j'ai pu assister et les témoignages lors de mon enquête de terrain 2016 – 2017.

¹⁶³ Au-delà de ses fonctions spatiales multiples, et de l'antagonisme endogène/exogène, la Place de la Brèche constitue une entité spatiale englobante où se succèdent les lieux de commémorations, les lieux d'exposition d'évènementiel national et local, des lieux de pratiques où s'exhibe l'identité urbaine locale.

Le festival bénéficie d'un label d'appellation enregistrée et protégée à l'ONDA depuis 2005, il faut dire que le festival n'est pas passé sans créer une vague de protestation de la part des citadin et surtout des khouane les membres de la *zaouia aissaouia*, l'argument : les *khouane* ne se donnent pas à voir, ils ne chantent pas dans les rues de la ville, et le fait de faire une *hadra* sans *laab* est inconcevable, mais encore de faire une *hadra* en plein mois sacré est tout à fait contraire aux coutumes de la *zaouia*.

Rappelons que la saison de la *hadra* est clôturée par la *chaabania*, et qu'elle repart officiellement après le mois sacré par une *zerda* .

Cette polémique autour du festival n'a pourtant pas arrêté Bahaz Mohammed Salah¹⁶⁴ qui, pour la prospérité de son festival, tient un discours légitimant sa pratique par son appartenance à la *zaouïa* en se trouvant une *ijaza* et se présente comme le plus jeune *moqadem* de la *zaouia* à ce jour.

Son argument est que le festival est pensé dans un esprit islahiste, comme l'a prodigué le Cheikh Abd Elhamid Benbadis en s'éloignant des pratiques nuisibles. Le *laab* étant considéré comme prohibé dans ce cas. Le festival s'est donc poursuivi jusqu'en 2011 sur 9 édition, puis sous la pression des acteurs locaux et de notables de la ville, notamment adeptes de la *zaouia aissouia*, a été annulé.

Mais le festival va revenir en 2017, profitant d'une conjoncture politique favorable, un changement du directeur de la culture de la wilaya de Constantine. Le prix du retour du festival c'est de le sortir un peu du cadre habituel et de participer aux festivités pour la fête de l'indépendance du 5 juillet, pour cette édition 2017, on remarque l'association d'*el hadoua* avec des cavaliers et les scouts au défilé en plus des troupes participantes. Ce fut la dernière édition, les organisateurs du festival ayant pris part à des affaires de corruption, le festival est à l'arrêt depuis.

El hadoua ici est une prestation rémunérée, sa participation à ce festival est très intéressante dans la mesure où sa prestation à une ouverture d'un festival dont elle n'est pas la seule actrice reste diffuse, diluée dans la masse de participants. Ici il ne s'agit plus de hadoua référentielle, ni de hadoua aissaouia, les groupes participantes sont de la nouvelle

génération, et leur participation s'adapte donc au contexte du festival.

Ce festival ouvre le champ à des questionnements sur les mouvements de patrimonialisation relatifs au répertoire *aissaoui*, *el hadoua* ici n'a donc de fonction d'ouverture exclusive, elle participe à un mouvement plus large de patrimonialisation qui dépasse le cadre de la *zaouia aissaouia* et déborde sur les éléments associés tels qu'*el hadoua*.

¹⁶⁴ Bahaz Mohamed Salah dit « koukou » est président d'une association aissaouia, et créateur du festival, il a

nommé son festival « Kharjet Sidi Rachad » après avoir participé à un festival similaire au Maroc

Chapitre4 : Acteurs et Actions de Sauvegarde

Chapitre4 : Acteurs et Actions de Sauvegarde

Dans le chapitre précédent, la description de la pratique d'*el hadoua* dans les trois types observés, met en exergue un lien évident entre les musiciens – praticiens d'*el haodua* tous genre confondus- et la *zaouia aissaouia*, et ouvre la voie dans ce chapitre-ci à la réalisation d'un schéma de transmission d'*el hadoua* à travers l'étude *des* parcours de ses acteurs - ou détenteurs – renvoyant aux répertoires musicaux mobilisés dans la pratique.

Le constat que malgré la dissolution de la *zaouia aissaouia* depuis des années, son répertoire demeure, et plus important encore, une notoriété découlant à l'appartenance à celle ci - qui n'existe plus- semble légitimer toutes actions de création et réadaptation des musiciens praticiens d'*el hadoua*.

1. Les circuits de transmission en lien avec el hadoua à Constantine:

S'agissant de la hadoua de référence – musique malouf sans chant du 20ème siècle- les maîtres qui détenaient ce savoir-faire appartenaient à une génération où l'acquisition du savoir musical était au mérite : Baba Abyad (1886- 1956), Tahar Ben Kartoussa (1881- 1946). C'étaient des musiciens professionnels qui ont formé à leur tour une génération plus ouverte au partage dans une conjoncture politique et sociale favorable. Les facultés de la mémoire et l'assiduité étaient les éléments clefs de la maîtrise de l'art du malouf et de ses textes.

La transmission est de tradition orale, seuls les textes font l'objet de transcription écrites sur des recueils appelés *sфина* pluriel *sфayen* ou des *kounach* pluriel *kounachat* . Il faut signaler par ailleurs une attitude de rétention des textes, les maîtres gardaient jalousement leur savoir et le transmettaient au mérite, estimant qu'ils avaient travaillé très dur pour constituer leur « corpus » et qu'il ne s'agit pas de le céder au premier arrivé. Maya Saidani soutient que la plupart des *cheikh* de l'époque de la première moitié du vingtième siècle, considéraient l'accumulation de connaissance et la possession d'un large répertoire comme

une assurance de leur gagne-pain¹⁶⁵, et par conséquent, se l'approprièrent de manière

¹⁶⁵ Saidani, M. (2006.). p. 45.

exclusive pour écarter toute concurrence. En effet, ces musiciens étaient des professionnels qui se consacraient à leur art et n'avaient que rarement une autre source de revenus.

Mr Azizi témoigne de la méthode d'un de ses maîtres dans les années 60

« je répétais avec mon cheikh – ne veut pas citer son nom- , qui avait un cahier posé devant nous tous, il ne le cachait pas, mais on avait accès à rien , car il écrivait les textes selon un code qui lui était propre, en longueur , et seulement le début des « beyt » , le reste est dans sa tête , on aurait pu

« voler » ce cahier, mais ça ne nous aurait pas été utile car il nous fallait le reste du texte qu'il détenait dans sa mémoire ».

Un autre témoignage sur cheikh Berrachi

« Je me souviens que cheikh Berrachi m'avait raconté que dans sa jeunesse il voulait apprendre medh « loghzala » , il courtisait pour cela Baba Abeid, le seul à la connaître de bout en bout à l'époque. Un jour Baba Abeid lui a proposé d'animer un mariage avec lui s'il acceptait comme rétribution la fameuse qside « loghzala » , cheikh Berrachi accepta, et ensemble ils ont animé le mariage, jusqu'au lever du soleil, Baba Abeid entama alors « loghzala » et Berrachi ne pouvait plus compter que sur sa mémoire. C'était ainsi que les chyoukh gardaient jalousement les textes dans leur mémoires, et le transmettaient au mérite et par la pratique »

Selon Mohamed Azizi , cette attitude concernait tous les corps de métiers , et pas uniquement l'*ala*, les artisans à titre d'exemple travaillaient à éliminer toute concurrence en gardant jalousement les secrets de leurs métiers et en communiquant que le nécessaire à leur apprentis. A l'image des artisans, les musiciens sont dans une stratégie de préservation imposée par le site à la société constantinoise qui se cantonnait dans un cadre spatial restreint, celui du rocher. Plus tard, les conditions sociales et spatiales ayant changées et l'apparition des disques vinyle ont participé à l'accessibilité des musiciens aux textes et à la « popularisation » du malouf .

Un autre facteur est celui du passage à l'enseignement formel, dans les associations d'abord, *al Nahda* 1931, dans une optique réformatrice¹⁶⁶ destinée à redresser la musique¹¹ [Fondation de l'association Al Nahda en 1931, dans une perspective réformatrice

¹¹¹⁶⁶ Le réformisme avait pour objectif dans son action le culturel et le sportif à développer

visant à préserver une identité musicale locale face à l'influence européenne.]

« musulmane » et la distinguer par rapport à une musique européenne exogène. Puis il y a eu « *mohibin al fan* », et « *shaba al fani* » 1934¹⁶⁷, celle-ci créée par Cheikh Brahim Ammouchi, les enfants y apprenaient des chants patriotiques et aussi des chants du répertoire classique. Elle fut dissoute durant la première guerre mondiale. Après la guerre plusieurs associations ont vu le jour, dont « l'Etoile Polaire » en 1947, elles étaient le lieu de répétition et d'apprentissage, un circuit dont est issu par exemple le cheikh Bnetoubal¹⁶⁸. Ces associations ont en effet introduit une façon nouvelle et révolutionnaire d'accéder au malouf dont le savoir ne se partageait pas à l'époque aussi facilement. La voie était ouverte ainsi et l'enseignement de la musique malouf a été intégré à l'école nationale après l'indépendance. Dès 1962, Cheikh Toumi et Cheikh Darsouni, ont enseigné au lycée des pièces de la tradition constantinoise comme : *qalbi ibtala bi gharamak – idoum ahnakoum* – en plus du solfège théorique, des chants patriotiques, de l'enseignement de l'histoire de la musique prévu dans le programme scolaire.¹² [L'association 'Shaba al Fani' fondée en 1934 par Cheikh Brahim Ammouchi, avait pour but d'enseigner aux jeunes le chant patriotique ainsi que le répertoire classique.]

Des générations de musiciens furent formées ainsi. En parallèle ces deux professeurs et d'autre *chouyoukh* issus des mêmes circuits ont créé à leur tour des associations pour la musique malouf :

- Al badissya 1981 fondée par Mohamed Tahar Fergani
- Mouhibin al fan – 1983 – fondée par Cheikh Toumi
- Al bastandjia en 1983 fondée par Bentoubal
- Sauvegarde de la musique classique algérienne en 1989 fondée par Darsouni

¹⁶⁷ L'association 'Shabab al Fan' fondée en 1934 par Cheikh Brahim Ammouchi, avait pour but d'enseigner aux jeunes le chant patriotique ainsi que le répertoire classique.

¹⁶⁸ Cheikh Bnetoubal fait partie des figures formées par ces associations musicales qui ont structuré l'enseignement du malouf au lendemain de l'indépendance.

Le répertoire confrérique du *medh* a quant à lui survécu dans les enceintes des zaouïa, Rahmania notamment et Hançala surtout. A ce sujet, Toufik Bastandji témoigne sur les carnets de son père¹⁶⁹ :

« Je m'appelle Taoufiq. Je suis né pendant la guerre de l'Algérie en 1957 à Constantine. Mon père était musicien et on était entouré d'instruments de musique. Il avait des carnets chez lui donc le jour où les parachutistes sont arrivés, ils ont fouillé, ils ont trouvé ses carnets. Ils ont dit qu'est-ce que c'est ça !? c'est des documents secrets !? qu'est-ce que vous complotez ? Puis ils ont pris mon père. Il a passé deux ou trois jours au commissariat de police on l'a pas torturé mais je pense qu'on lui a posé beaucoup de questions et finalement pour ces fameux carnets, on a appelé quelqu'un qui lis l'arabe. Il a dit attendez ceux sont des carnets de poésie. C'est un musicien lâchez le. Mon père avec ses carnets, il m'a dit regarde la musique où elle m'a amené. Il m'a légué ses carnets. »

« Le jour où il m'a donné ça, je pense certainement dans sa tête y'a eu quelque chose. Alors si j'ai souvenir ma mère venait de mourir on était dans le deuil c'était peut-être sa façon de faire le deuil de me transmettre ça peut être et pour lui c'était un moment important. il fallait qu'il me lègue ça, qui me transmette ça pour dire aller maintenant pars avec ça et vas en faire quelque chose je pense !

Après quand on les ouvre d'ailleurs, ça s'ouvre comme ça de bas en haut il faut remarquer que chaque carnet est réservé un répertoire. On ne mélange pas le répertoire profane et le répertoire sacré religieux, c'est-à-dire dès qu'on aborde le répertoire sacré on appelle ça q'ssayed voilà mais on utilise les modes de Maalouf, de la musique profane. »

Le milieu confrérique se base dans la transmission également sur la mémoire, l'apprentissage à l'oreille, les instruments qui y sont admis sont à percussion, la clef de réussite est la rigueur des répétitions, elles sont hebdomadaires.

Au niveau de la zaouïa aïssaouia, le statut d'association acquis en 1989 va changer la donne, et partager les adeptes en deux, cette scission va entraîner la chute de la zaouïa, et induire la multiplication des associations, mais le mode d'apprentissage va demeurer à peu près le même : *la halqa* .

¹⁶⁹ Témoignage recueilli en juin 2005 par Monica Fantini, produit par : atelier du Bruit et diffusé sur le site du

musée de l'histoire de l'immigration :

<https://www.histoire-immigration.fr/portraits-des-histoires-singulieres/taoufik-bestandji>

A côté de ces associations, il y a un nombre de musiciens dont la formation suit un autre schéma, ce sont des cas singuliers, qui se basent sur les enregistrements et l'assiduité des répétitions en solo, il existe aussi des maisons de jeunes qu'ils fréquentent qui assurent des lieux de répétitions pour les groupes de musiques.

2. La transmission d'el hadoua en question :

El hadoua n'étant pas un genre musical en soi, mais une pratique usant du répertoire malouf et de ce fait une cérémonie qu'on apprend sur le tas, en fréquentant les mariages, il n'y a pas d'autres moyens, il faut assister, observer, retenir la démarche, la procédure et la reproduire.

De ce fait, dans la transmission *d'el hadoua* nous pouvons distinguer deux niveaux où le premier est essentiel à l'accomplissement du second : la transmission du savoir-faire musical, puis la transmission du savoir-faire lié à la pratique de la cérémonie. Ensuite intervient la question du répertoire mobilisé : malouf ou aïssaoua dont les circuits de transmission sont différents. Il s'agit d'abord de déconstruire ces circuits afin de mettre en évidence un schéma de transmission de la pratique d'el hadoua.

Souvent c'est au maître de cérémonie qu'incombe cette tâche, celle de signifier à chacun son rôle et ce qu'on attend de lui, la manière dont il doit s'en acquitter. Ici le maître de la cérémonie c'est le *zarnadji*. D'un signe de la tête du pied, il guide aussi bien les musiciens que le couple de jeunes mariés et leurs familles, et même les photographes.

Ce rôle est essentiel, c'est lui qui fait avancer ou stopper le *mahfel*¹⁷⁰, ralentir ou accélérer les rythmes, les changer, ce sont ces signes que va guetter l'apprenti dans un processus de transmission qui laisse un libre champs d'expression au futur maître de cérémonie dans la mesure où il n'y a pas une forme stricte et de transmission du savoir-faire, car il s'agit d'observer et de reproduire.

Mais avant d'en arriver là, il faut maîtriser son instrument, sa musique. L'apprentissage prend alors les circuits classiques des milieux de malouf. Et récemment – depuis une vingtaine d'années- au milieu *aïssaoua*.

¹⁷⁰ La procession nuptiale de la famille composée essentiellement des femmes des deux familles, du père du père du marié et de celui-ci.

Il faut revenir sur les parcours des musiciens pour comprendre le processus de transmission qui mettent en évidence beaucoup de lien et de point commun entre les musiciens. Tout d'abord le lien est parental, il se transmet de père en fils, beaucoup de musiciens de fils de musiciens, neveux de musiciens. Le lien est ensuite d'ordre confrérique, tous appartiennent plus ou moins à la même zaouia, et enfin le lien est celui des fréquentations des associations et des maisons de jeunes.

3. Les acteurs de la sauvegarde : quelques parcours

3.1. Les maîtres de l'ancienne génération :

Tahar Benkartoussa et Kara Beghli Abderrahmane dit - Baba Abeid - sont des contemporains, musiciens professionnels tous les deux, ils représentent deux figures emblématiques du malouf constantinois du début du 20ème siècle pour leur maîtrise aussi bien instrumentale que des répertoires poétiques.

Tahar Benkartoussa Né à Constantine en 1881 était un musicien professionnel, dont l'instrument de prédilection était le *djaouaq* avec lequel il accompagnera, en particulier, les premiers pas de Raymond Leyris qui l'a revendiqué comme «maître inégalé» dans l'un de ses rares entretiens accordés à la presse¹⁷¹. Il jouait aussi du luth dans les orchestres et sa maîtrise des répertoires reste à jour reconnue. A l'égal d'Abdelkrim Bastandji, il incarne avec Tahar Benmerabet et Omar Chaqleb les pôles d'excellence des musiques citadines dans les années trente/quarante, il est décédé en 1946.

Baba Abeid : (1886-1956) est Fils de Rmaki et frère de Erraissa El-Kahla, figure de référence des *fkirate* Constantinoises. flûtiste émérite, il s'inscrit dans la lignée de Si Tahar Benkartoussa et s'impose aussi par sa maîtrise des répertoires, dont le zajal, et a joué un rôle décisif dans l'évolution de la carrière de Raymond Leyris et sera le maître de Mohamed Tahar Fergani. Il participe à la fin des années cinquante, à l'enregistrement de disques avec Mohamed Tahar Fergani. Sa fille, Fatma, a assuré l'héritage familial dans la tradition des

¹⁷¹ Source : association Maquam ,

fkirate, et ses petits-fils Bajine et Abderrazaq Reguig, prolongent la saga musicale de la famille¹⁷².



Photo 29 : Tahar Benkartoussa à la flute – festival de musique Arabe Meknès – vers 194 0

Tous les deux, étaient donc des musiciens professionnels et avaient une troupe de hadoua chacun et « *tboul – naghrat* » et lui a la *zurna* » qu'ils guidaient pour l'accueil des hadjis surtout et les circoncisions, comme les deux principales festivités qu'ils accompagnaient.

Vient ensuite dans leur lignée Saïd Bennabes dit Krach, flûtiste, qui procédera avec sa hadoua à la *choura* – trousseau de la mariée- puis les mariées issues de certaines familles de notables ou de musiciens à leur demande. Son disciple, Riad Blam, l'accompagnera à la *zurna* pour le mariage de sa sœur aînée, en 1989, il avait alors 19 ans, dans ce qui allait devenir une cérémonie incontournable à Constantine.

Ces musiciens sont considérés comme les meneurs qui ont fait évoluer el hadoua sur 40 ans, leurs parcours nous renseignent sur la manière dont la hadoua a évolué et par quels mécanismes elle s'est imposée dans la société constantinoise d'aujourd'hui.

172 Source : association Maquam ,

3.2. Acteurs contemporain d'el Hadoua conventionnelle :

En 2016 lors de la première enquête il y avait plusieurs musiciens qui constituaient des groupes de hadoua « de reference » dans composition et son répertoire guidé par quatre flûtistes de renom :



Photo 30 : Doha Slimane – 1998- Photo Doha Slimane.



Photo 31 : Hadoua Rabie Lamissi zurna – Elhadi Bouteraa naghrate – 1998 –

Photo Rabie Lamissi Photo 32 : Riad Blam – 2015 – Photo Spiga N.



Photo 33 : Hadoua Djmale B. et Salim M. tboul – 2010- Photo Djamel B.

Les flûtistes guidaient des formations musicales avec les percussionnistes plus au moins stable.

La particularité des autres groupes, c'est que les flûtistes et les percussionnistes travaillent ensemble selon les disponibilités des uns et des autres, selon les affinités aussi nous pouvons ainsi voir les percussionnistes travailler avec d'autres flûtistes sans pour autant quitter leur groupe initial et sans créer de conflits.

En 2023, après la pandémie, à mon retour sur le terrain pour actualiser les données,

beaucoup d'artistes ont quitté ce monde par le Covid-19 , comme :

- Morad B. - un de mes informateurs privilégiés-
- Azidene Mohamed Salah

D'autres ayant pris de l'âge et souffrant de maladies chroniques ne sont pas actifs, tel Rabie Lamissi.

Ainsi, il n'y a plus que le groupe de Riad Blam, Fausca et Zoubir Abbès des disciples de *cheikh* Darsouni, en activité dans cette catégorie de hadoua « conservatrice », avec les percussionnistes.

Les portraits :

Riad Blam:

Petit il a commencé le *fhal* avec *cheikh* Darsouni, puis à l'âge de 17 ans il a assisté avec les *khouane* à la *zaouia* *issaouia* à une *chaabania* où il a vu *el hadoua* se produire, ce fut le déclic. Il a entrepris par la suite l'apprentissage de la *zurna* et a fréquenté le maître d'*el hadoua* Said Krache, tout en gardant le lien avec les musiciens *aladjia* avec Kaddour Darsouni, et le maître Fergani Mohamed Tahar. Il a commencé à faire des *hadoua* jeune, vers 19 ans quand il a animé la sortie de sa propre sœur avec son maître Said Krache.

Plus tard il créa son propre groupe « *El Hadoua El Qasantinai El Aslia*¹⁷³ ». Le groupe gagnant en notoriété et se distinguant des autres, Mohamed Tahar Fergani leur suggéra de prendre le nom de « *Balabilou Al Afrah* » - les rossignols des mariages ou de la joie¹⁷⁴ -

En 2016 il a introduit une nouvelle façon de présenter *el hadoua* pour les célébrations officielles, ce qu'il appelle « Hadoua Pilote » en collaboration avec la direction de la

¹⁷³ Littéralement : la hadoua constantinoise authentique

¹⁷⁴ Al afrah au pluriel , sing. Farah, désigne la joie, et est utilisé pour désigner les mariages aussi.

culture, il entend de faire cela à la manière des janissaires turc, en augmentant le nombre de tambour, pour lui, innover dans ce domaine c'est un retour aux sources.

Il considère qu'el hadoua des groupes aissaoua n'est pas une *hadoua* et que les aspects mystiques des aissaoua ne doivent pas être divulgués au grand public. Pour contrer le changement, il multiplie les interventions à la radio locale de Constantine, les émissions de télévision et les vidéos postées sur You tube, pour expliquer la manière de faire une hadoua « authentique », les significations des chansons utilisées etc..

Daha Slimane :

A pris la flute à 8 ans chez Abderrahmene Karabaghli, il a appris à ses côtés, et répétait tout seul à la maison avec des bobines enregistrées lors des mariages. Avec d'autres musiciens de sa génération : Ammar Bouhbib, Hamoudi Benhamoudi, les freres Rahmani, ils répétaient dans les *fondouq*, Puis en 1960 il a rejoint l'association « el mizhar el qasantini », crée par Ahmed Rida Houhou en 1949 pour la musique et le théâtre, il participait alors aux soirées des mariages et d'autres soirées animées au Théâtre Régional de Constantine. Il rejoint par la suite l'orchestre de Mohamed Tahar Fergani en tant que flûtiste jusqu'en 1974, à partir de là, il est devenu autonome, il partait là où on le demandait, aussi bien chez les *khouane* que chez les *alajia*. A la fin des années 90 il s'est joint à Jamil pour créer un groupe de hadoua , il continua ainsi jusqu'à la fin de sa vie. Il a reçu en 2014 un hommage pour sa carrière de musicien et de flûtiste et mourut après une longue maladie en 2015.

Rabie Lamissi :

A consacré toute sa vie à la hadoua, tout en jouant dans les orchestres malouf à côté. Sa femme, étant couturière brodeuse, lui proposa un jour de fête un nouvel habit brodé à la manière des tenues des beys, contre l'habit traditionnel (saroual arbi et j'lika) la mode était lancée. Bientôt tous les musiciens s'en accommodèrent. Lamissi est un *khaouni*, amoureux *maghroum* de Malouf, ses *hadoua* sont une interminable improvisation tirée des standards du malouf constantinois. Il est un des maîtres qui

ont contribué largement à l'expansion de la hadoua à partir des années 80 et jusqu'à aujourd'hui et cela en animant des mariages de ses propres enfants, puis des cousins, puis tout le monde le demandait avec son fidèle compagnon El Hadi Bouteraa jouant des *naghrate*. Il passe aujourd'hui le flambeau à ses fils, il est fatigué mais satisfait. Les enfants de Daha Slimane et de Rabie Lamissi, en reprenant le flambeau se sont adaptés à la nouvelle version de *hadoua* : chantée et avec les bendir. Selon Rabie, ils n'ont pas pu contrer le mouvement, c'est ce que les familles demandent, et ils sont bien obligés de survivre car c'est leur gagne-pain.

Musiciens du répertoire aissaoui :

Il s'agit de groupes de musiciens maîtrisant de (manière relative) le répertoire Aissaoui, qui présentent un programme à la sortie de la mariée du domicile de ses parents et où on commence à observer une récurrence qui conduit à une sorte de normalisation de la pratique.

À l'origine de cette pratique, des *khouane* de la *tarîqa aissaouia*, des jeunes adeptes qui dans la fin des années 80 ont commencé à se réunir selon les affinités et à monnayer des cérémonies festives – circoncisions, mariages ... etc.- ce qui ne tarda pas à attirer la colère des maîtres *chouyouh*. Les conflits au sein de la *zaouïa*¹⁷⁵ et sa séparation en deux parties, plusieurs groupes ont émergé dont certains étaient inscrits en tant que *ferqa* - troupe musicale- ou bien association à la direction de la culture. Les prestations de ces groupes de *khouane* étaient variées, et s'est ainsi étendue à la cérémonie de la sortie de la mariée du domicile de ses parents. Aujourd'hui, une nouvelle génération de musiciens n'ayant pas fréquenté la *zaouïa*¹⁷⁶, qui n'ont donc pas le titre de *khouane* mais qui ont fréquenté les associations aissaoui, ont créé leur propres groupes se spécialisent uniquement dans la hadoua. D'autres troupes sont menées par des chanteurs au parcours singuliers, n'ayant pas fréquenté les associations, n'ayant pas eu de maîtres, mais s'étant formés en fréquentant les cérémonies festives, les observant, s'exerçant au chant et à la percussion seuls à travers les supports médiatiques disponibles¹⁷⁷, et comptant les uns sur les autres pour consolidation de leurs apprentissages.

¹⁷⁵ Revenir au chapitre 2 sur l'histoire de la zaouia

¹⁷⁶ Rappelons que depuis une vingtaine d'année la zaouïa n'existe plus. Revenir chapitre 2.

En 2016, il existait autant d'associations que de « ferqa » aïssaouia sur la ville de Constantine qui pratiquait « *el haouda* » - entendue ici comme la cérémonie de départ de la mariée de son domicile parental – aujourd'hui, en 2023, seulement 7 associations *aïsaoui* ont renouvelé leurs agrément depuis 2016, dont uniquement 3 continuent à faire des « *hadoua* ». En outre, beaucoup de groupes se sont retirés, comme celui de Abd Eljalil Sommar et d'autres groupes ont été créés. Présent sur Facebook et Instagram avec des pages dédiées à leurs activités où ils publient des vidéos de leurs prestations, on en compte une dizaine :

- Bassair charq – lueurs de l'Est
- Bahjat qasantina- La joie de constantine
- Anouar qasantina- les lumières de Constantine
- El yasamine event – les jasmins events
- Joudour qasantina- les racines de Constantine
- Jawahir qasantina – les joyaux de Constantine
- Achouaq qasantina – la nostalgie / les rêves de Constantine
- Al assil - L'authentique
- Sawt charq al aïssaouia – la voie de l'Est aïssaouia

Certains de ces groupes, comme « *El Yasamine events* » ou « *hadoua events* » proposent d'autres prestations en complément de la *hadoua* : photographes – brigade contre l'utilisation du téléphone portable - baroud – chevaux – motos – serveurs – clowns - ¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Comme les cd, les enregistrement vidéo sur You tube etc. ..

¹⁷⁸ La « brigade anti téléphone portable » surveille l'utilisation des caméras des Smartphones pour filmer la cérémonie. L'utilisation des Smartphones jugée abusive et invasives par les familles, cette brigade tentent ainsi de prévenir la publication aléatoire des vidéos prises lors des mariages sur les réseaux sociaux. – les chevaux et leurs cavaliers sont amenés pour assurer un spectacle au moment de l'entrée des mariés à la salle des fêtes – les motos sont une locations pour accompagner le cortège de voitures vers la salle des fêtes, pour accompagner le futur époux aussi quand celui-ci le désire – les serveurs assurent le service à l'intérieur de la salle- le baroud est

assuré par deux personnes au moins au moment de la sortie des mariés et accompagne le groupe de hadoua – les clowns et des mascottes ont été observés dès l'année 2023 présents lors de la hadoua.

Khaled Oualid

Natif de 1980, fils d'un *moqadem* de la *zaouia taibia* à Constantine, il faisait partie dans les années 90 d'une « *firqa* » pour animer les mariages, leur répertoire allait des *anachid* aux *ouasfane*, *aissaoua* avec des *Bendir* des *Gallal*, *Karkabou*, *darbouka*, (des instruments à percussions). Le secret de leur polyvalence, c'est la provenance de ses membres, l'un est fils d'un aissaoui, l'autre est le petit-fils d'un *ousafne*.... « *Nous étions jeunes et nous ne maîtrisons pas bien le répertoire des aissaoua, alors ce que nous écoutions dans les hadarate nous le répétions et ce que nous ne connaissions pas, nous sautions à un autre genre que nous connaissions mieux pour ne pas casser l'ambiance et le rythme* »

Khaled a remarqué que les gens dans les salles de mariages étaient réceptifs à cette variation de style. Un jour qu'ils devaient faire une hadoua, le *zarnadji* s'est absenté, alors ils ont ajouté des *bneder* pour combler le vide, ça a beaucoup plus à la famille et ça a eu tellement de succès que bientôt d'autres groupes de *aissaoua* se sont mis à faire la même chose.

Khaled a par la suite saisi ce créneau très rentable, il créa une association culturelle pour la sauvegarde du patrimoine en 2001 et rassembla autour de lui des jeunes artistes et artisans. Son association regroupe aussi bien des brodeuses que des pâtisseries, des musiciens et des fabricants d'instruments. Ils ont beaucoup de sucés et grâce au réseau de connaissance de Khaled Oualid ils participent à beaucoup de manifestations, notamment au Caire et Maroc Khaled Oualid a innové dans la hadoua, et en a fait un vrai spectacle grâce aux tenues et à l'organisation de cérémonie, il a rajouté des instruments, des tenues et mêmes des chorégraphies. Il propose aux familles les styles qu'ils souhaitent, *gasba* style *chaoui*, *gallal* et *karkabou* style de l'oranie et il collabore avec des cavaliers, avec des Touaregs qui dansent à l'épée. Cette prestation coute cher, et elle est devenue une marque de prestige.

De ce fait l'association de Khaled Oualid est un exemple à suivre, beaucoup de jeunes reproduisent la formule en ajoutant ou en supprimant des détails, en jouant aussi sur les tarifs.

Raouf Benkessoul :

Étant enfant Raouf a beaucoup fréquenté la *zaouia* aissaouia, et assisté à des *hadrate* avec son père Rabah Benkessoul. Celui-ci était propriétaire de matériel de sono très rare à l'époque qu'il louait aussi bien aux *aladjia* qu'aux *khouane*. Il a commencé par créer une *ferqa* composée de ses frères et de ses cousins, ils animaient les mariages, les circoncisions, puis se sont alignés aux groupes de hadoua aux *bendir*, et poursuivaient par ailleurs leurs études universitaires. Leur *ferqa* connaissait d'autant plus d'essor qu'elle était douée d'un nom, les Benkessoul, une famille de « *aissaoui* » respectés et de musiciens. Et puis son petit frère *Larbi* doué d'une voix extraordinaire est monté sur la scène, un succès éclatant. Après la mort de leur père en 2007 le groupe de musiciens a continué un moment puis ont préféré se retirer continuant chacun dans son métier pour aider leur frère à faire sa carrière de musicien professionnel et se lancer sur la scène nationale et internationale. Challenge réussi, Larbi est devenu une star de la chanson de variété, Raouf quant à lui a fait des études de droit et est actuellement cadre supérieur dans une institution étatique. El hadoua a été finalement un tremplin pour les frères Benkessoul.

Chaouki Ouchène :

Né en 1973, il a fréquenté étant petit la *zaouia rahmania*, puis les scouts groupe *rajae* avec *cheikh* Djilel où il a appris le répertoire aissaoui. Dans les années 1990 il était stagiaire à la maison de jeune de Filali ¹⁷⁹ où il a eu un diplôme en photographie, en même temps qu'il fréquentait la fanfare de Constantine, et les groupes de *aissaoua* qui répétaient à la maison de jeunes où il a été recruté en 1996. Durant ces années il a continué à se perfectionner avec *cheikh Belgacelm Abid Cherif* et *Cheikh Ammar Salah Mars* qui habitait non loin de l'établissement et qu'il ramenait pour encadrer un nombre de jeunes désireux d'apprendre le répertoire, encadrant à son tour des jeunes à la maison de jeunes, puis il créa sa propre *ferqa* la même année pour animer des cérémonies de circoncision ou de mariage. Entre 1998 et 2000 il a travaillé avec Doha Slimane et ses fils dans l'animation des mariages et dans les *hadoua*. Au début des années 2000 il a été un des premiers à faire des *hadoua*

179 Etablissement Sous la tutelle du ministère de la jeunesse et des sports

aissaoua sur la demande des familles, ce qui n'était pas une pratique courantes, ils n'étaient pas nombreux à le faire.

Chaouki Ouchène a eu des moments de doute dans son parcours par rapport aux positions des *chouyoukh* de la *tarîqa aissaouia* contre la *hadoua*, mais il continue car il considère que le répertoire *aissaoui* convient à ce type de situation considérant les *medh* chantés lors de *hadoua* comme une bénédiction de l'union du couple qui se marient. Cependant, soucieux des paroles chantées et des conditions de l'exercice des *hadoua* avec le répertoire *issaoua*, il choisit scrupuleusement les morceaux joués pour qu'ils concordent avec les circonstances, parmi lesquels ils privilégient les *medh* et les panégyriques *salate al nabi* allant jusqu'à modifier les paroles de certains *baroual* .

Parallèlement il travaille avec sa femme comme caméraman, elle filme la *hadoua* qu'il assure, filme la cérémonie du mariage coté des femmes et lui du côté des hommes, puis font les montages ensemble. Il continue de travailler avec les mêmes membres de son groupe initial. Respectueux de l'intimité des familles, il refuse de publier les vidéos qu'il fait sur les réseaux sociaux et travaille sans carte de visite, sans page sur les réseaux sociaux, et compte uniquement sur son propre réseau de connaissances.

Abdeldjalil Sommar :

Issu d'une famille de la zaouia Hançala de Constantine, Abdeljalil est né en 1983 et a suivis les traces de son père lorsque dans les années 1970 il rejoint la *zaouia aissaouia*. Dans les années 1988- 89 il fréquentait avec son père la *halqa* des khouanes avec cheikh Belgacem à l'âge de 6ans avec son initiateur Azouz Bouabid qui l'emmenait avec lui à tous les évènements – *maquiel* – circoncisions- mariages- *hadra*

– chaabania-, à l'âge de 11 ans il entama son apprentissage avec Nordine Khouja en commençant la percussion avec *naghrate*. Interrompu pendant quatre ans à cause d'un déménagement à la ville d'Annaba, il continue son apprentissage à son retour où il retrouva son cheikh entre 1998 et 2004 pour renforcer sa formation, il fréquentait aussi d'autres lieux comme le groupe des scouts *rajae* avec Cheikh Jilal, et la maison de jeunes de Filali où travaillait Chaouki Ouchène.

En 2000 il créa sa propre *ferqa* et animait des mariages et des hadoua jusqu'en 2006, il arrêta la *hadoua* sous la pression de ses maîtres convaincu que ce n'était pas digne d'un adepte de la *tariqa aissaouia* de faire sortir les mariées mêlant ainsi le profane au sacré.

En 2008 il est revenu vers ses maîtres Salim Mezhoud, Abderrahmane Guerichi, Zinedine Benabdallah, fréquentant ainsi les deux « clans » de la zouia aissaouia dispersée, car il était désireux d'approfondir ses connaissances dans l'aspect mystique et l'aspect artistique, compréhension des textes et maîtrise du chant et de l'instrument à percussion ou il a appris ayant poursuivi des études à l'université de Constantine, il aujourd'hui il exerce un autre métier à côté des activités de sa *ferqa*.

En 2015, il est sorti sur la scène en tant que *qassad*¹⁸⁰ avec la bénédiction des maîtres. Ayant continué ses études parallèlement, il exerce par ailleurs un métier et continue à animer des cérémonies sans contrepartie convaincu de la nécessité de sauvegarder l'âme de la *tariqa* et l'aspect solidaire de l'exercice des *khouane*.

Musiciens de la nouvelle génération :

Zinedine Medjouj :

Né en 1993 Zinedine Medjouj dit « Zeinou » s'est retrouvé en 2010 membre d'une troupe de *aissaoua* d'une manière assez curieuse : il était à l'époque stagiaire dans un établissement étatique et avait un collègue musicien avec qui il échangeait souvent sur des questions de musique et de chant constantinois. Un jeudi après

midi, celui-ci l'invite à un mariage et sur le chemin lui tend un habit traditionnel et un *bendir* et lui demande l'enfiler dans la voiture. Ainsi, le garçon de 17 ans pensant se rendre à une cérémonie pour écouter de la musique et observer des musiciens, s'est vu offrir sa première chance de faire partie d'une troupe sans s'y attendre, sans même savoir quoi faire de son *bendir*. Curieusement, le garçon s'est avéré doué pour le chant, aussi le collègue, reconnaissant le don du garçon pour le chant et ses qualités vocales, le pris sous son aile et les sorties avec sa troupe s'enchaînèrent pendant deux ans. Zeinou y a appris *el mizene*, et sentit la nécessité de se

180 Voir lexique

perfectionner, c'est ainsi qu'il commença à assister aux *chaabania*, aux mariages, aux différentes cérémonies, il se rendait à toutes les cérémonies ou il savait que Riad Blam - son voisin par ailleurs – pour qui il avait une grande admiration y était. Il suivait Cheykh Zinedine Benabdallah qui ne refusait jamais d'apporter son aide, fréquentait la maison de jeune où répétaient des jeunes troupes, il se perfectionnait à partir des CD des *aissaoua* et des livrets produits en 2015 lors de l'évènement « Constantine capitale de la culture arabe ». Il créa sa propre troupe en 2017 « *sawt charq al aissaoua* » de cinq membres qu'il a rencontrés dans les différents évènements auxquels il assistait. Actuellement il anime des hadoua aissaoua, mais ne se sent pas encore prêt à animer une cérémonie de mariage ou une circoncision de manière complète.

Hamza Laamour :

C'est à l'âge de cinq ans que Hamza Laamour a commencé à fréquenter la *zaouia aissaouia* avec son oncle maternel auquel il était très attaché et qu'il suivait également chez les scouts. Il s'est découvert une passion pour le chant qu'il a mis en évidence dans la chorale de l'école primaire jusqu'au lycée en participant aux concours de chants scolaires et des chants religieux *anachide*¹⁸¹, puis il a rejoint le groupe des scout *el gotb* à la nouvelle ville Ali Mendjli, et a commencer à répéter le chant *aissaoui* avec les jeunes scouts qui se divisaient en groupe selon les affinités.

En 2008, il a rejoint le groupe de Hamza Guech, ils ont participé à plusieurs évènements notamment au festival de Kharjet Sidi Rached. C'est là qu'il a appris le chant en étant khamass avec Guech, et parallèlement il a continué ses études.

En 2016 il participe à une fête dans un lycée et y rencontre des jeunes maîtrisant le répertoire *aissaoui* avec lesquels il décide de fonder sa propre *ferqa* « *basair charq* »,

¹⁸¹ Voir lexique

qu'il développe en un projet d'une micro entreprise assurant plusieurs prestations pour le mariage « Hadoua Events ».

En 2023, il crée sa propre association avec agrément de la direction de la culture pour créer et animer plusieurs activités dans l'établissement de la maison de jeune de la nouvelle Ali Menjli : Bouhroume.

Hamza conscient de la compétition féroce entre les groupes de hadoua, innove sur les tenues vestimentaires en créant lui-même les modèles pour habiller sa troupe, en maîtrisant plusieurs chansons issues d'autres répertoires comme les *ouasfane*, les *f'quirette*, le *tounsi*.

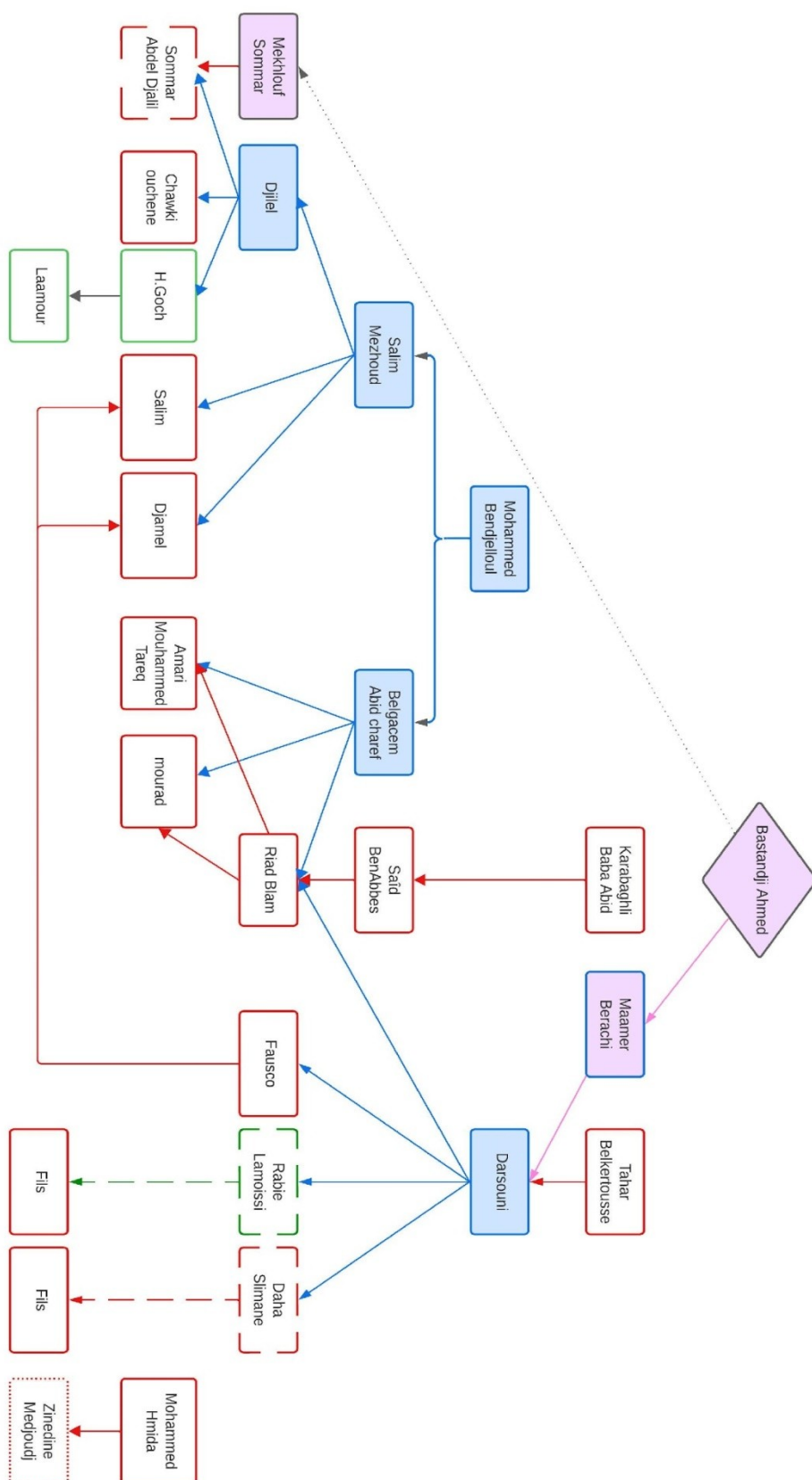
4. Schémas de transmissions de maîtres à disciple :

Revenir sur les parcours de ces musiciens met en exergue les liens entre les musiciens et permet de démêler la situation de la pratique d'el hadoua aujourd'hui, entre les tenants de la version de référence et les leaders du changement.

Ces liens sont transposés dans ce schémas où on retrouve de maître a disciple une forte relation qui remonte jusqu'à la zaouia hançala représentée par Ahmed Bastandji , puis en seconde position les maîtres de la zaouia aissaouia, pour arriver enfin à la dernière génération de musiciens qui travaillent tous ensemble.

En conclusion, el hadoua n'étant pas un genre musicale propre, elle survit grâce à la volonté de ses pratiquants – les musiciens- et s'impose en tant que savoir-faire valorisant – valorisé par un lien de légitimité avec les grands maîtres.

Figure 5 : Schéma de transmission de maître à disciple



Chapitre 5 : Au-delà de l'usage social d'el hadoua, une légitimation du PCI

Chapitre 5 : Au-delà de l'usage social d'el hadoua, une légitimation du PCI

1. Une pratique actuelle inclusive :

1.1. La pratique d'el hadoua actuelle inclusive:

L'étude de cette cérémonie dans son contexte actuel, nous révèle une dynamique de légitimation de l'identité par le biais de la mobilisation des éléments du PCI. Sa description auquel les chapitres 3 et 4 sont consacrés a abouti à une catégorisation de la cérémonie selon les répertoires mobilisés :

- Une hadoua de référence – malouf- sans chants
- Une hadoua mobilisant le répertoire aissaoui
- Une hadoua actuelle mobilisant plusieurs répertoires

Recouper les éléments constitutifs de ces trois cérémonies aboutit comme le précise le tableau ci-dessous à un mode unifié dans sa procédure rituelle mais non dans sa musique. Ce « substrat » appartient à el hadoua de référence, hérité des maîtres Baba Abeid , Benkartoussa et Saïd Krach.

Ce tableau démontre les points communs entre les trois variantes d'une même cérémonie en termes d'instrument utilisé, de costume de cérémonie et de répertoire utilisé.

	INSTRUMENT					HABITS TRADITIONEL					REPERTOIRE UTILISE					
	Zorna	Tboul	Bendir Tar	Qarqabo	Derbouqa	Gilet	Chemla	Babouche	Tarbouche	Gandoura	Zjoul	Mahjouz	Ibtihal	Broul	Variétés: chaoui staifi	Quadiriette
<i>Hadoua</i>	×	×				×	×	×			×	×				×
<i>Aissaoua</i>	×		×			×	×	×		×			×	×		
<i>Actuelle</i>	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×

Tableau 3 : Tableau récapitulatif des trois variantes d'el hadoua a Constantine.

Ce tableau nous offre une lecture de la pratique actuelle, et des changements ou ajustement qu'elle présente et qui traduisent par ailleurs, des aspects du changement social. Néanmoins se dégage l'idée que dans la hadoua actuelle on fait feu de tout bois, ce qui revient à dire qu'on y a mis ce qui vient de l'ancien et de l'ailleur

1.2. Tableaux d'analyse rythmiques :

Pour les besoins de cette étude, une analyse rythmique a été faite sur les trois types de hadoua par mon collègue et ami Salim Dada, compositeur, musicologue et expert culturel à l'unesco¹⁸³. Cette analyse a démontré le rôle des musiciens dans la structuration du rite à travers les variations rythmiques dans les séquences musicales, les différentes dispositions organologique ainsi que différentes remarque liées à la pratique des musiciens – accélération des rythmes des tambours, répétitions etc. –

Le tableau récapitulatif ci-dessous - voir version complète en annexe - met en exergue les points communs ainsi que les divergences entre les trois types de cérémonies :

On note que la structure *d'el hadoua* de référence est composée en général de 4 phases qui se succèdent de la manière suivante : Istikhbar ; Insraf ou Mçadda nouba; pour terminer avec Zendali. Beaucoup d'improvisation instantanées sont remarquées autour du mode dans les mélodies jouées par la zurnadji se confondent des airs connus.

Pour la hadoua actuelle – mixité avec une diversité des genres, on note le changement de l'instrumentarium et l'augmentation des nombre d'instruments à percussion. Le mode joué ici par la zurna n'est pas unique comme celui de la hadoua de référence. Le musicien ici varie les modes au sein du même morceau, voire emprunte des intonations 'extramuros' qui rappellent el-mezoued (cornemuse) de Biskra, El-Oued et du sud tunisien. On note également l'introduction des interjections vocales de la part des musiciens qui sont de connotation religieuse ('çalat 3la-nbbi', 'allah', 'hay', ...) du type observable dans les *hadra*, d'autres pour animer le rythme et l'ambiance ('zid zid', 'euy', ...).

Sur le plan du costume, on remarque une différence au sein de la même formation aussi l'introduction de la tenue classique occidentale (chemise/veste/pantalon noirs) chez les uns alors que les autres sont vêtus en en chemise blanche et gilets mauves, voire avec cravate noire, indiquant l'association de deux groupes musicaux au moins.

¹⁸³ Expert pour la convention 2005 de l'Unesco sur la protection et la promotion de la diversité culturelle

Enfin pour la hadoua aissaouia, on remarque que d'entrée de jeu dans on est dans des rythmes de la transe, avec des textes issus du répertoire aissaoui et des rythmes typiques. Deux éléments marquent la rupture avec les autres formes ici à savoir, l'absence de zurna et les rythmes propres au répertoire aissaoui.

Tableau 4 : Analyse d'une hadoua de référence par Riad Blam¹⁸⁴, enregistrement projet d'inventaire du patrimoine immatériel pour la manifestation Constantine capitale de la culture arabe 2015

Piste	Timing	Durée	Tab'	Mélodie	Rythme	Instrumentarium	Remarque
1	00'00-00'33	33''	Ram l may a	Istikhbar	Libre	zurna	Solo ad libitum
	00'33-03'03	2'30		??	Insraf 	zurna, 1 nagarate, 2 tbul	L'insraf est joué ici à la manière algéroise et non celle de la nouba constantinoise
	03'03-05'59	2'56		??	Mçaddar Hedwa 		C'est le rythme du mçaddar de la nouba doublé dans sa vitesse
	06'00-11'46	5'46		??	Zendali 		La vitesse tend à s'accélérer progressivement allant de 88 battements par minute à 116 bpm avec une franche accélération vers la fin

¹⁸⁴ Les tableaux complets d'analyses et les remarques sont en annexe

Tableau 5 : analyse d'une hadoua type aissaouia par Chaouki Ouchène : mariage Ain Beida octobre 2023

Piste	Timing	Durée	Tab'	Mélodie	Rythme	Instrumentarium	Remarque
1	00'00-03'00	03'00	Dil avec variation pentatonique	Rabbi ya mawlay kounli		Chœur, bendir (3-4), 1 derbuka	<p>Rythme de transe avec une accélération à la fin en plus de l'ostinato vocale "çalla-allah 'allih" qui se répète plusieurs fois avant la fin.</p> <p>Parfois ce rythme est varié en répétant plusieurs fois le 'dum' notamment dans les refrains.</p>
	04'02-06'15	2'13		La illaha illa Allah	Idem	Idem	Idem
	07'15-08'20	1'05	Sika	Allahumma çalli wa sallim		Idem	<p>Rythme binaire (rare) avec une intéressante variante ternaire pendant deux mesures.</p>

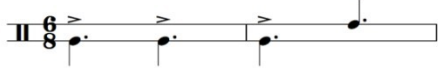
	08'20-11'00	2'40			<p>Bendir </p> <p>Bendir </p>	Idem	Même formule de chant avec accélération vers la fin ainsi que l'ostinato antiphonique des deux groupes de chanteur
--	-------------	------	--	--	---	------	--

Tableau 6: analyse hadoua actuelle malouf/ aissaoua par Chenaq Mohamed, mariage à Constantine 16-10-205

Vide o	Timin g	Duré e	Tab'	Mélo di e	Rythme	Intrumentariu m	Remarque
1	00'11-00'32	21''	Zidane/Dil et autres intonations typiques du sud (Biskra, El Oued, sud tunisien)	Istikhbar	Libre	zurna	Solo ad libitum
	00'33-04'00	3'27		??	<p>Zendali 2</p> <p>Tbul </p> <p>Zendali 2 (sortie)</p> <p>Tbul </p>	zurna, 3 tbul, 1 derbuka	<p>Le Zendali ici est rempli par l'alternance des mains droite et gauche par les deux baguettes des tbul.</p> <p>Vers la fin de la séquence le tempo s'accélère et le rythme se réduira à la première moitié du Zendali (6/8)</p>
	06'48-08'33	1'45	Sika	Hada beyt allah	Chants a capella intercalés par un court prélude de zurna : ibtihal	Chœur /zurna	Chants (type lakhwan) sans accompagnement donné par tous les musiciens
	08'33-10'38	2'05			<p>Mçaddar 2</p> <p>Mçaddar Hadwa 2</p> <p>Tbul </p>	Chœur, zurna, 3 tbul, 1 derbuka	<p>Chants (type aissawa) avec accompagnement donné par tous les musiciens</p> <p>(extrait coupé)</p>
	10'39-12'20	1'41		??	Zendali 2		

							
2	00'00-03'10	03'10	Sika qui se transforme en Ghrib pentatonic	??	Zendali 2	Chœur, zurna, 3 tbul, 1 derbuka	Accélération vers la fin (à partir de 02'20)

1.3. Recoupement des données d'analyse :

Afin d'avoir une lecture d'ensemble de la pratique les données historiques du chapitre 2 sont combinées à celles tableau récapitulatif n°4 ci- dessus et à celles issues du chapitre 3 et 4 consacrés à la description détaillée de la cérémonie, pour aboutir sur un recoupement présenté ici sous forme de deux continuum qui se croisent pour démontrer le lien de la pratique d'el hadoua avec la zaouïa aissaouia. Figure n°5 .

Ce continuum nous permet une lecture d'ensemble de la pratique, il fait ressortir les éléments clefs de cette analyse basée sur les différentes fonctions attribuées aux éléments. Il en ressort qu'*el hadoua* conserve sa fonction de rite du seuil – rite de consécration-, il en ressort aussi que différents éléments appartenant à d'autres pratiques et n'ayant plus de fonction actuellement se sont greffés à la pratique d'el hadoua et en ont défini les caractéristiques. C'est ce dont il est question dans cette discussion : de conservation de la fonction rituelle et du processus de changement dans les pratiques. Aussi, dans ce qui suit, il est question de voir quelles sont les caractéristiques constantes de la pratique, quels sont les éléments du PCI mobilisés dans la nouvelle pratique ? Comment et à quelle fin ?

2. Entre maintien et dynamique de changement

2.1. El hadoua un rite de passage conservé

Les étapes de la vie sont ponctuées par les rites de passage connus sous le nom de conceptualisation tripartite, incontournable depuis d'Arnold Van Gennep qui enseigne que tout statut, pour être efficace, doit nécessairement passer par trois étapes : séparation, marge et agrégation¹⁸⁵. De prime abord, *el hadoua* symbolise un passage de la vie de célibataire à celle de marié, elle est ici accompagnée de musique « différentielle – ou – différenciante » impliquant des émotions collectives. Elle acquiert ainsi une fonction socialisante de manière à assigner à chacun sa place dans le temps et dans l'espace. Ce franchissement du seuil lors de cette cérémonie rituelle, Bourdieu nous invite à le questionner autrement, en se penchant sur la fonction sociale du rituel et de la signification sociale de la « ligne », de la « limite » dont le rituel « *licite le passage, la transgression*¹⁸⁶ ». Ces rites sont institués afin de marquer une différence durable entre ceux qui le subissent et ceux qui ne le subissent pas. C'est pourquoi Bourdieu parle de rite de consécration ou de légitimation ou encore tout simplement de rite d'institution.

« Parler de rite d'institution c'est indiqué que tout rite tant à consacrer ou à légitimer, c'est-à-dire faire méconnaître en tant qu'arbitraire et reconnaître en tant que légitime naturel une limite arbitraire ou ce qui revient au même à opérer solennellement c'est-à-dire de manière licite et extraordinaire une transgression des limites constitutives de l'ordre social et de l'ordre mental qu'il s'agit de sauvegarder à tout prix comme la division entre le sexe s'agissant des rituels de mariage. »

Rendre licite une mixité et une sexualité active entre le couple qui se marie donc dans cette approche à travers le franchissement du seuil, *el hadoua*, renvoie à marquer solennellement

185 Lénéveu, M.-C. (2013). Définition d'un concept : approche anthropologique du rite de passage. *Éthique & Santé*, 10(2), 66–69. <https://doi.org/10.1016/j.ethique.2013.03.005>

186 Bourdieu, P. (1982). Les rites comme actes d'institution. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 43(1), 58–63. <https://doi.org/10.3406/arss.1982.2159>

le passage d'une ligne qui instaure une division fondamentale de l'ordre social. El hadoua va attirer l'attention sur le rite, sur le passage, en ne négligeant pas de marquer par la même occasion une identité distinctive à travers la musique employée.

La fonction de ce rite tel qu'il est pratiqué aujourd'hui reste celui de marquer « un avant et un après », mais il faudrait ici mettre l'accent sur l'enjeu de ce franchissement de seuil qui reste imperceptible – ou, qu'on fait semblant de ne pas voir dans le traitement différencié entre les hommes et les femmes.

El hadoua consacre la femme dans son nouveau rôle d'épouse, l'homme dans son nouveau rôle d'époux, mais il convient de souligner ici le déplacement de ce seuil :

Le moment de la consécration – n'était pas il y a encore 30 ans- celui du franchissement de la porte du domicile parental, mais bien le lendemain de la nuit de noce, quand l'honneur des donneurs et preneurs est sauf.

Traditionnellement, celui des deux époux qui était accompagné en musique était le mari, accompagné de ses amis « *el arsane* ». Il n'y avait de musique et de « *tboul* » du côté des femmes que le lendemain lors de ce qu'on appelle « *sabaha*¹⁸⁷ ».

« Sabaha est une célébration de la virilité du marié et une occasion de bénir la mariée et de la féliciter. C'est une célébration de l'honneur des deux familles »¹⁸⁸

A ce propos, Faouzi Adel, note dans son article « La nuit de noces ou la virilité piégée »¹⁸⁹, que :

« La pratique de la nuit de noces est le lot d'hommes bien enracinés dans leur communauté, c'est qu'elle constitue le mode le plus approprié et le plus légitime à leurs yeux pour affirmer qu'ils en sont solidaires et qu'ils en partagent les valeurs. Le sens du défi et le courage qu'ils sont tenus de manifester à cette occasion-là, participent de cette glorification de la

¹⁸⁷ Sabaha dont la racine est en arabe sabah signifiant le « matin », c'est la désignation du matin suivant la nuit de noce et renvoie au rituel décrit par F. Adel, de danse avec le foulard taché du sang prouvant la virginité de la mariée.

¹⁸⁸ Ferial Abbes, (2014). Le célibat : entre aspirations personnelles et attentes collectives. Etude de cas à Constantine, les cahiers du CRASC n29 . p 62.

¹⁸⁹ Adel F. (1998). La nuit de noce ou la virilité piégée . Insanyat vol 2 n 1 . pp 3-24.

puissance virile. Leur attachement à la communauté se traduit d'abord par une obéissance presque aveugle au rituel qui leur est imposé. »

Par conséquent, tous le rituel autour du mariage, consacre l'homme dans son statut de reproducteur, procréateur et responsable d'un domaine de l'interdit. La femme se voit attribuer le poids de reproduction du groupe social et l'homme se voit attribué le rôle de reproduction des valeurs de puissance et de virilité du groupe¹⁹⁰. Selon lui, le lien matrimonial conserve un caractère sacré, dominé par des « prescriptions religieuses », et introduit dans un monde où « *les objectifs qui visent la perpétuation de la lignée et l'intégration dans la communauté* ».

Férial Abbes distingue 2004¹⁹¹ deux éléments dans le rite du seuil : celui du « *sayf*¹⁹² » et celui du « *burnous*¹⁹³ », et note deux types de rites de franchissement : Rite de seuil de séparation

– Rite de seuil d'assimilation.

Le premier est le moment de départ caractérisé par la tristesse de la séparation imminente traduite par des pleurs et des embrassades. Dans la famille des donneurs, ce départ est vécu comme une perte, comme un processus violent de séparation qui menace la cohésion familiale.

Aussi, les pratiques rituelles autour du mariage symbolisent-elles souvent cette violence entre les deux familles : le mariage étant un moment de crise à dépasser¹⁹⁴.

Selon le même auteur, à la sortie de la mariée de la maison de son père, elle est couverte d'un épais Hayek opaque. Un homme âgé -son père, son oncle, son grand-père- viendra pour l'aider à franchir le seuil sous son « burnous », derrière eux un autre homme brandira son épée. Ces gestes sont selon l'auteur d'une grande valeur symbolique qui prend origine dans une légende séculaire relative à *khattaf laarayes* « le ravisseurs des épousées ».

¹⁹⁰ F. Adel, formation du lien conjugal , P 403.

¹⁹¹ Férial Abbes, 2014, p 58

¹⁹²Épée

¹⁹³ Long manteau en laine

¹⁹⁴ F. Abbes, (2014) p 54.

Assimilée à une force surnaturelle qui peut venir capturer les esprits des jeunes mariées à la sorties de leur domicile parental, le *burnous* va alors cacher et protéger la mariée et l'épée fera peur et éloignera cette force surnaturelle ravisseuse de fiancées.

Cette force surnaturelle – ou esprit- peut faire perdre connaissance à la mariée, peut également la faire tomber malade, ces rituels viennent donc la protéger. En réalité la signification de cette peur vient de la violence ambiante qui entoure les préparatifs du mariage et surtout la peur de la nuit de noces.

Elle porte aussi une signification de soumission de la femme à un autre pouvoir qui n'est pas surnaturel cette fois mais viril, celui de la domination masculine¹⁹⁵. Sortir par-dessus le *burnous* de son père symbolise l'obéissance au père qui sera transféré à l'époux. Cet acte est aussi une bénédiction paternelle avérée.

La symbolique de la protection du père est reçue par la fille et conçue dans la protection du corps qui renforce la domination masculine.

El hadoua actuelle, n'accompagne plus la jeune mariée au domicile conjugal, mais à un espace neutre, celui de la salle des fêtes, qui va contenir la cérémonie du mariage concentrée en un seul après-midi ou une seule soirée. *El hadoua* va alors ponctuer chaque moment de cette cérémonie réduite à ses aspects les plus importants, à savoir les rites symbolisant la fertilité, comme la présentation à l'arrivée au seuil de la salle des fêtes d'un plateau contenant des dates et du lait , « *tasdira* » où la mariée va se changer plusieurs fois et défiler afin de montrer ses toilettes aux invités. Cette fonction supplémentaire attribuée à *el hadoua* va prendre un air de ponctuation et d'ostentation.

En effet, toujours selon Ferial Abbes, les rites ayant régressé dans leur forme n'ont cependant pas affecté la croyance en l'honneur, et la nécessité de la virginité. Celles-ci seraient à présent exprimées à travers le faste, dans l'ostentation, car « *on ne célèbre dans le faste que les jeunes vierges, les veuves et les femmes divorcées n'ont pas le même traitement lors de leur remariage* »¹⁹⁶.

¹⁹⁵ F. Abbes, (2014) page 55.

¹⁹⁶ F. Abbes, (2014) page 112.

En réalité, cet espace neutre qui est la salle des fêtes, va opérer comme déclencheur dans la volonté de s'affranchir du poids social et *el hadoua* va contribuer à maintenir une cohésion avec les normes du groupe social.

El hadoua va participer aussi à mettre la femme et son époux sur le même piédestal, se libérant ainsi du poids de l'honneur, et le renvoyant à la sphère de l'intime et du privé. Tout autant qu'elle met l'homme face à son choix de sa conjointe – reproductrice de la lignée – qu'il doit légitimer devant les siens. *El hadoua* semble faire fonction d'un consensus, elle légitime un acte – choix du conjoint – et sauve l'honneur –.

2.2. Le répertoire aissaoui re- signifié

Il a été démontré, ci-dessus, qu'*el hadoua* par son usage est assimilée à un rite de passage, dans ce qu'elle porte comme sens. A travers la musique elle va baliser, structurer, et embellir le rituel¹⁹⁷. Cette musique ; voulue précisément constantinoise ajoute un paramètre distinctif : elle est une déclaration d'appartenance à une communauté. Les rituels sont en effet des « *gestes remplis de symboles qui relèvent non seulement du monde mystique mais aussi du social et du culturel*¹⁹⁸ ». Des symboles qui sont en perpétuel changement et qui traduisent l'évolution des « mentalités » religieuses, musicales, sociale et même politique, du groupe utilisateurs.

On constate en effet qu'*el hadoua* traduit une évolution de la société constantinoise, des changements profonds des mentalités : religieuses, musicales et sociales.

Les éléments de changements sont perceptibles autant dans la pratique même que dans les éléments qui l'accompagnent (l'utilisation du baroud, des chevaux, des motos¹⁹⁹). Si ceux-ci sont apparentés, d'ordinaire, à une démonstration de pouvoir et de statut social, d'autres manières de faire *el hadoua* sont ici analysées. Elles indiquent d'autres modes que le mode conventionnel, intégrant d'autres instruments et mobilisant d'autres répertoires que celui du *malouf*:

¹⁹⁷ Monique Desroches, 2005, Musique et Rituel : signification, identité et société, in Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 3, dir. Jean Jaques Nattiez, Acte Sud/ Cité de la Musique, pp 538-556

199 Voir galerie photos

C'est le cas du répertoire aissaoui, musique liée au sacré, liée à l'exécution d' « *el hadra* ²⁰⁰ » : comme réunion spirituelle soufie à deux temps : le premier pour la récitation du « *hizb* », le second pour le *dikhr* proprement dit, accompagné de bout en bout par la musique. Elle est consacrée au *laab* - les jeux de transpercement de fer et de braise. ²⁰¹

Les *khouane* sont alors debout en cercle, un *qassad* ou deux au milieu, suivent les rythmes de la musique jouée sur de *bendayer* des *zurna* et *tar* par un mouvement d'oscillation en répétant le mot « *Allah* », ou « *Ah* ». Selon Gilbert Rouget, c'est à la faveur du *dhikr* que les adeptes entrent en transe, une transe extatique ²⁰². Il distingue par la suite deux types de trances chez les aissaoua : une transe extatique et une autre de possession ²⁰³.

A l'origine de la mobilisation de ce répertoire dans *el hadoua* il y aurait, selon les enquêtés, une demande de la part des familles de Constantine, et non une initiative ou une offre de « prestation » des adeptes.

En effet, il est difficile de retracer le commencement de cette pratique, mais elle se situe aux environs de la rupture au sein des *khouane*, début des années 2000. Pour les *chouyoukh*, c'est les jeunes adeptes manquant de formation et surtout de loyauté envers leurs aînés qui en seraient les instigateurs. Pour les jeunes adeptes – de l'époque des années 2000 ayant aujourd'hui gagné en notoriété - ce sont les familles qui les sollicitaient pour cette prestation. Le répertoire aissaoui étant très apprécié, et cette prestation – *el haouda*- serait moins

²⁰⁰ *Hadra* est un mot arabe, dérivé du verbe « *hadara* » signifiant « être présent », elle est une réunion spirituelle hebdomadaire, revêtant le sens de présence et de communication avec son créateur, dans le soufisme on attribue à la hadra trois niveaux, celle du cœur, celle de l'âme et celle des secrets :

²⁰¹ La confrérie aissaoua est célébrée pour ces « jeux » qui est un rite d'initiation et d'identification au fondateur de la confrérie, « Ben Aissa » qui selon la légende avait le don de captiver les bêtes sauvages et de rendre inoffensifs les serpents venimeux »

²⁰² Rouget G. (1980) *La musique et la transe*. Gallimard. p 372.

²⁰³ La transe de possession sur laquelle nous reviendrons plus loin, est définie selon Gilbert Rouget comme un comportement qui se vit dans un état émotionnel intense, dont la logique répond à une certaine représentation du monde faisant une large place à la théâtralité. Il note que cet aspect très sensible est la résultante d'une relation privilégiée des adeptes avec le fondateur de la confrérie « Ben Aissa » mais elle est vécue par eux comme un aspect particulier d'une situation globale d'adoration d'Allah. Le saint n'en est que le médiateur et c'est pourquoi s'identifier à lui n'a rien de scandaleux. Il n'en est pas moins vrai que cette identification qui consiste à entrer en transe et à revêtir provisoirement la personnalité de quelqu'un qui est l'objet de la dévotion du groupe en vue d'en retirer une bénédiction et très exactement ce qui constitue la « possession ». Par ailleurs, Rouget note que dans l'étude de Brunel qu'il cite dans son livre comme référence, qu'une partie importante de la pratique religieuse des aissaoua du Maroc, repose sur des croyances de

possession par divers esprits d'animaux tel le lion, le sanglier ou le chacal. Voir Gilber Rouget , page 379.

couteuse qu'une soirée « *lila* », ou un après-midi « *maqyel* ». De plus les prières récitées sont considérées comme une bénédiction du couple des mariés.

Il faut noter cependant qu'avec ce genre de prestation, par ailleurs très demandée par les familles, on assiste à ce que Faouzi Adel a nommé « le retour du refoulé » qui se manifeste par le retour sur la scène publique de la musique mystique longtemps réprimée par le pouvoir public et le réformisme religieux comme manifestation du diable.

Ce genre de « prestations » a provoqué une forte indignation chez les adeptes *khouan* , tel que l'évoque Abdel Djalil Sommar²⁰⁴ à travers sa propre expérience :

Abdel Djalil Sommar : sur son expérience

« En 2003 j'ai créé mon propre groupe, c'était rare à ce moment-là de voir un groupe indépendant de Aissaoua. Nous animions des petites fêtes, et nous faisions des hadoua. Après, on nous a reproché cela, et surtout notre manque de maîtrise du répertoire. On m'a même apostrophé dans la rue, on me disait « n'oublies pas de qui tu es le fils », on me rappelait sans cesse que « lakhouane » ne travaillent pas pour de l'argent. Alors je me suis retiré en 2006 et je me suis adressé au Cheikh Zeyn Dine Ben Abdallah, pour approfondir mes connaissances dans la tariqa, et au Cheikh Salim pour me perfectionner dans le chant, ainsi qu'à Abdrahmane Guerichi, je leur dois énormément, c'est grâce à eux que j'ai acquis le titre de « quassad » ici à Constantine. »

De ce fait ce répertoire mobilisé dans *el hadoua* va prendre une autre fonction, celle d'opérer dans un rite de consécration selon le concept bourdieusien, alors qu'il était destiné initialement à un rite religieux soufie, réunissant les adeptes en vue de l'adoration de Dieu par la pratique de la transe²⁰⁵.

²⁰⁴ Revenir profil des enquêtés chapitre 4

²⁰⁵ Rouget G.(1980) , page 351.

On est donc face à un répertoire du domaine du sacré qui a glissé vers le profane ; en animant des *hadoua* les éléments liés à ce répertoire – telle la transe – ont aussi subi ce glissement :

Riad Blamm : sur le risque d'une « hadoua » avec les « bendayer »

« faire sortir une mariée avec les aissaoua est contre nature, les aissaoua ne célèbrent pas les mariages, et ne font pas danser les femmes, il y a eu des accidents où des femmes sont entrées en transe à cause du « deff »- son – du « bendayer ».

Cette affirmation est révélatrice de deux aspects importants, autant pour les pratiquants de *hadoua* que pour les *khouane*, et prend la forme d'un conflit intergénérationnel. Il s'agit des croyances liées au sacré dans la confrérie aissaoua – Riad Blamm étant lui-même un adepte de la zaouia aissaouia – et du rôle de la confrérie dans la société constantinoise qui tente de se distinguer des autres fractions de la confrérie aissaoui à travers le Maghreb²⁰⁶. Par ailleurs, la transe est un état du corps et de l'esprit dont la pratique à Constantine est extrêmement codifiée et qui est du domaine des initiés.

Selon Nourdine Toualbi le retour vers le sacré réponds à une logique : lorsque la fonction du sacré est la détermination de l'appartenance communautaire, la pratique rituelle a pour objet d'authentifier dans un mouvement de réciprocité, le culte des origines identitaires quand l'environnement social est saturé en facteurs acculturant.

Le rapport ambivalent face à des facteurs exogènes n'empêche cependant pas leurs « introjection ». Le danger de perte de fondements de l'identité culturelles sont alors contrés par des stratégies ayant trait au sacré. Dans ce cas précis, le retour vers le répertoire aissaoui, sa mobilisation dans la cérémonie d'*el hadoua* – rite du seuil – au point d'en modifier les caractéristiques vient comme une tentative d'attribution de sens à un élément. Greffer ainsi son répertoire sur un rite de seuil, est une manière de le maintenir actif dans la pratique et la

²⁰⁶ A travers notamment un récit fondateur légèrement différent, et une pratique du « laab » distinguée – n'utilisant que le fer, le reste des pratiques liées aux animaux et au venin étant considérée comme « *chirk billeh* » autrement dit « polythéisme »

mémoire sociale. C'est une réponse à cette perte imminente, à la disparition de la zaouïa aïssaouia et de ses pratiques, notamment de *hadra*.

Ce glissement du répertoire aïssaoui a de ce fait entraîné des éléments qui lui sont liés, notamment la transe. Ce point a été évoqué lors des entretiens avec les jeunes musiciens de « *hadoua* actuelle ». Ce témoignage de Zinedine Medjoudj est particulièrement significatif du caractère de ce glissement des signifiants du sacré dans le domaine du profane :

Zinedine Medjoudj : sur la transe au moment de la hadoua

« il est courant que les femmes – celles des deux familles – dansent pour accueillir el hadoua, quand elles entendent « deff » des « bnadayer », il y a même des voisines qui sortent dandiner dans le palier, mais quand elles se mettent au « tahoual²⁰⁷ » ça me fait peur, car il y en a qui ne peuvent plus s'arrêter. Je vous avoue que la première fois que j'ai vu ça, j'ai été pris de panique car je ne savais pas quoi faire, une des femmes présentes nous a fait signe de continuer à chanter jusqu' à ce que la femme qui dansait soit tombée par terre, les autres femmes sont alors venues la réveiller avec du « zhar²⁰⁸ » et du parfum, depuis, j'ai compris que ce qu'il leur arrive est incontrôlable, et involontaire. »

Ce témoignage qui résonne comme un aveu est chargé de sens, d'une part il nous révèle des aspects liés à la rupture de la chaîne de transmission²⁰⁹ du fait des nouvelles voies d'apprentissage. Les répertoires choisis sont, selon les maîtres, en inadéquation avec les circonstances, et de ce fait – les nouvelles générations- évitent la confrontation avec l'ancienne.

Éléments de réflexion autour de la transe

D'autre part, la danse que décrit ce musicien est typique d'un rituel « disparu » à Constantine, qui la « *nachra* ». La disparition de ce rituel stigmatisé par le réformisme

²⁰⁷ « Tahoual » est la danse qui mène à la transe, mot arabe signifiant « trouble »

²⁰⁸ Eau de fleur de d'oranger distillée traditionnellement, encore ici un marqueur identitaire de citoyenneté à Constantine

²⁰⁹ Pour rappel, ce musicien n'a pas eu de maître, il a appris tout seul à partir de la documentation produite par

Constantine capitale de la culture arabe » et à partir des vidéos disponibles sur Youtube notamment.

religieux dès 1930 et combattu par Cheikh Abelhamid Ben Badis, marque une rupture profonde avec la vie rituelle de la ville de Constantine et sa musique.

Ce rite thérapeutique concerne les femmes citadines « *beldiate* » qui sont qualifiée par « *mossaba*²¹⁰ » voulant dire « atteintes », et la guérison va emprunter le chemin d'un pèlerinage sacrificiel à travers la ville, combinant des rites de préparation - des mises en beauté- des bains dans des eaux sacrées et aboutissant sur la transe libératrice. Ce rite de *Nachra* obéit selon Siham BASTANDJI²¹¹ à un « processus » distinctif par ses dimensions temporelles et spatiales: c'est un acte, cyclique et thérapeutique. Il fédère dans une conception de parcours et d'itinéraire, des espaces construits et naturels, secs et humides, de sainteté et de soufisme.

Pour Houda Djebass, ce rite consacre les citadines « *bedliate* », et initie les femmes qui ne possèdent pas un patronyme reconnu dans le registre Citadin.

Le rite est conçu dans une dimension spatio-temporelle, cyclique, et requiert les conditions spatiales de son efficience²¹².

Il se démarque par la fédération d'espaces de différentes natures. Et obéit à une conception circulaire : le parcours débute à la maison (domicile de l'initiatrice) pour se poursuivre rigoureusement en passant d'abord par les espaces humides de Sidi M'cid (sources d'eau chaude), et chemin faisant, un hommage rendu au saint *Bouledjbel* situé sur la route de *El Ghorab* (autre source d'eau chaude assortie du sanctuaire d'un saint). Par étape, et tout au long d'une semaine débutant le mardi par un « hammam » de purification, les stations citées plus haut vont être le théâtre d'offrandes, de prières et de bain de purification. Une fois l'itinéraire extérieur terminé, un retour à la maison pour le repos et la contemplation est imposé, puis à nouveau un bain de préparation – et une mise en beauté- pour la seconde partie du rituel dédiée à la musique et la transe – libératrice- chez les « *fqirette* » et le dernier jour chez les « *ousafane* ».

210 La « *mossaba* » présente des symptômes liés à la possession ou au mauvais œil.

211 Bestandji, S. (2007). Le rite citadin de la Nechra à Constantine : une dimension thérapeutique et ludique. Un tourisme pèlerin. Sciences & Technologie. D, Sciences de la terre, (26), 35–42.

212 Bastandji (2007) Page 37.

Cette étape est nécessaire à la guérison, elle est libératrice, la danse qu'on y mène s'appelle « *tahoual* », Houda Djebass l'associe à l'identité musicale du rituel :

« Jeudi, l'initiatrice et ses invitées se rendent chez « lefqirette » : un groupe de musiciennes dans le quartier de Sidi Djelis, qui chantent du « madih » avec des instruments à percussion « deff ». L'initiatrice danse alors

« tahoual » jusqu'à l'évanouissement assistée de ses invitées, qui vont l'asperger de parfum pour reprendre conscience, elle sera alors félicitée d'avoir tenu le rythme jusqu'à sa chute libératrice des mauvais esprits.²¹³ »

Monique Desroches rappelle que l'enjeu majeur de la tenue de ce type de rituel est précisément d'installer une communication claire avec les êtres surnaturels pour pouvoir bénéficier de leur bienveillance ou pour solliciter leur aide. Cet espace de communication est selon elle « *ainsi investi de pouvoirs potentiels, en fait un monde difficile d'accès, où nul ne peut spontanément et délibérément s'insérer. Réservés à des initiés, la gestuelle et le langage sont gardés secrets. Des règles strictes, voire un mystère souvent entretenu par les acteurs cérémoniels, doivent être respectés* »²¹⁴. Cette guérison est actée par la « chute », les invitées triées sur le volet, sont souvent un groupe restreint appartenant au même statut social, elles sont ici témoins de cette guérison, de ce cycle bouclé. Aymen Chaabane explique dans son travail sur le rituel du *stambali*²¹⁵ en Tunisie que la danse comme performance n'est pas uniquement du registre de l'artistique et de l'esthétique, elle est comme il le précise d'une ampleur plus large :

« La performance se joue au cœur de l'action, où il s'agit d'acter, de faire. Cette démarche oppose deux parties : les participants et les témoins, les acteurs et les spectateurs. La performance est donc une action qui se joue, obligatoirement, devant un public. Elle se déroule individuellement comme

²¹³ Djebass H. , 2018, page 196.

²¹⁴ Monique des Roches, Op Cit, P

215 Voir lexique

en groupe. Elle peut être accompagnée de musique, de lumières et d'autres techniques que l'on retrouve dans la conception d'une pièce théâtrale »²¹⁶.

La description du parcours et des étapes de ce rituel telle que faite par Houda Djebass et Sihem Bastandji²¹⁷ démontrent bien les propos des chercheurs cités plus haut ayant travaillé sur des rituels similaires, il est nécessaire cependant de s'arrêter particulièrement sur une des stations de ce rituel et la dernière citée dans le travail de Houda Djebass, réservée à un cercle d'initiées et de « privilégiées » et qui est en lien avec la *zaouia aissaouia*. En effet, « *el melaab* » de la racine *laab* signifiant « jeux » comme dans la deuxième partie de la *hadra* traitée plus haut, qui n'est d'ailleurs pas une obligation pour clore le cycle de la *nachra*. Ce rite complémentaire engage le sacrifice d'un bouc chez les *ousfane*²¹⁸ et des performances de danse de possession et de transe *tahoual* jusqu'à l'évanouissement qui acte l'expulsion des mauvais esprits²¹⁹.

Je me positionne ici sur la ligne de Djebbas qui attribue à ce rite de *nachra*, une fonction identitaire additionnelle à la fonction thérapeutique, elle est distinctive d'une appartenance. La danse *tahoual* devient par voie de conséquence un marqueur identitaire. Son apparition lors des cérémonies de *hadoua* exécutée dans le style aissaoua serait aussi assimilée à cet aspect. Mais, en convenir ainsi serait nié un processus complexes de représentations

²¹⁶ Aymen Chaabane, Le rituel et l'enjeu théâtral du corps au Maghreb : entre divinité et sexualité. Le cas du stambali en Tunisie., Les chantiers de la création Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations 12 | 2020 La mise à l'épreuve du corps

²¹⁷ Les travaux sur ce rituels ne sont pas nombreux, Je m'appuie ici sur leur description comme principale source de données – même si elles sont en désaccord sur certains détails comme le jour du commencement du rituel entre le mardi et mercredi - car un travail d'enquête demeure irréalisable pour le moment, par ailleurs, leurs recherches s'appuient elles même sur de travaux de références reconnues comme celui de Chelbi Mohamed, Noureddine Tualbi, et de Belguedj Mohammed Salah.

²¹⁸ La communauté des Ousfane (noire) de Constantine s'est établi au Bardo sous le règne des hafside, Ceux-ci « célébraient chaque début d'automne le rite en l'honneur de Baba Merzoug tout en cultivant les terres fertilisées » par cet affluent du Rhumel. Ils se dispersèrent lors de l'établissement d'un camp militaire turc au Bardo au début du 16ème siècle. Actuellement il existe trois maisons (diwan) de Ousfane : « Dar Bahri » la plus active, « Dar Barnou » qui organisait à la demande des adeptes et initiés, des cérémonies dédiées à la musicothérapie et qui se tiennent dans la demeure familiale et « Dar Haoussa ». Ousfane désigne aussi le répertoire musical de type Diwan à Constantine. Le diwan des ouasfane se distingue de la musique aissaoua par un genre musical, où les chants en, Haoussa, langue deu Sud ouest de l'Afrique est accompagné de danse et de transe.

mentales au sein de la société constantinoise. En effet, la stigmatisation des pratiques à travers le réformisme puis l'islamisme politique des années 1990 faisant rentrer dans la clandestinité toute pratique liée à la transe de possession aurait pu venir à bout de cette danse tahoual, sa survivance se doit au fait de sa redistribution sur différentes pratiques, notamment dans les mariages. Si elle est représentative d'une identité citadine distinctive, c'est que sa transmission se fait par voie intergénérationnelle, c'est un legs porté par la génération actuelle comme une charge sacrée – ses héritiers tentent de lui redonner sa légitimité en la mobilisant dans les contextes nécessitant démonstration de cette appartenance, nécessitant de se démarquer.

Autrement dit, des musiciens qui vont prendre en charge le rite de la *hadra aissaouia* et son répertoire et l'inscrire au programme de la DCW. Ce qui est en contradiction avec les actions de ceux qui se considèrent comme légitimes héritiers du répertoire aissaoui et qui œuvrent, « à l'ancienne », de manière parallèle à celle du cadre légal, dans l'objectif de maintenir une pratique séculaire, reconnue par les constantinois. Au final, dans ce rejet des mesures de la DCW par les *khouane* s'exprime la volonté de préserver plus que la pratique, les valeurs morales qu'elle véhicule.

Il en va de même pour la pratique d'el hadoua, dont les défenseurs estiment qu'une prestation avec les aissaoua n'est pas une *hadoua*, et lui préfèrent l'appellation « *kharja aissaoua* » - une sortie aissaoua- sous-entendant la sortie de la mariée.

Revenons sur l'historique d'el hadoua, celle-ci n'a acquis cette fonction de rite de consécration que depuis les années 1970, c'est un fait relativement nouveau, aussi, cette « musique sans parole » ou, ce savoir-faire, s'est greffé sur le rite du seuil, on constate ici que c'est la même dynamique pour le répertoire aissaoui.

Ce mouvement de récupération des éléments – ici les répertoires musicaux de la ville de Constantine- et qui semble échapper au contrôle des maîtres dans son état actuel est le miroir de transformations profondes dans la société constantinoise, qui tente de garder sa distinction en greffant ces éléments dont la viabilité est menacée sur une cérémonie pérenne – le mariage – le rite du seuil.

Cette figure retrace les différentes fonctions d'el hadoua depuis l'usage initial : musique martiale ottomane.

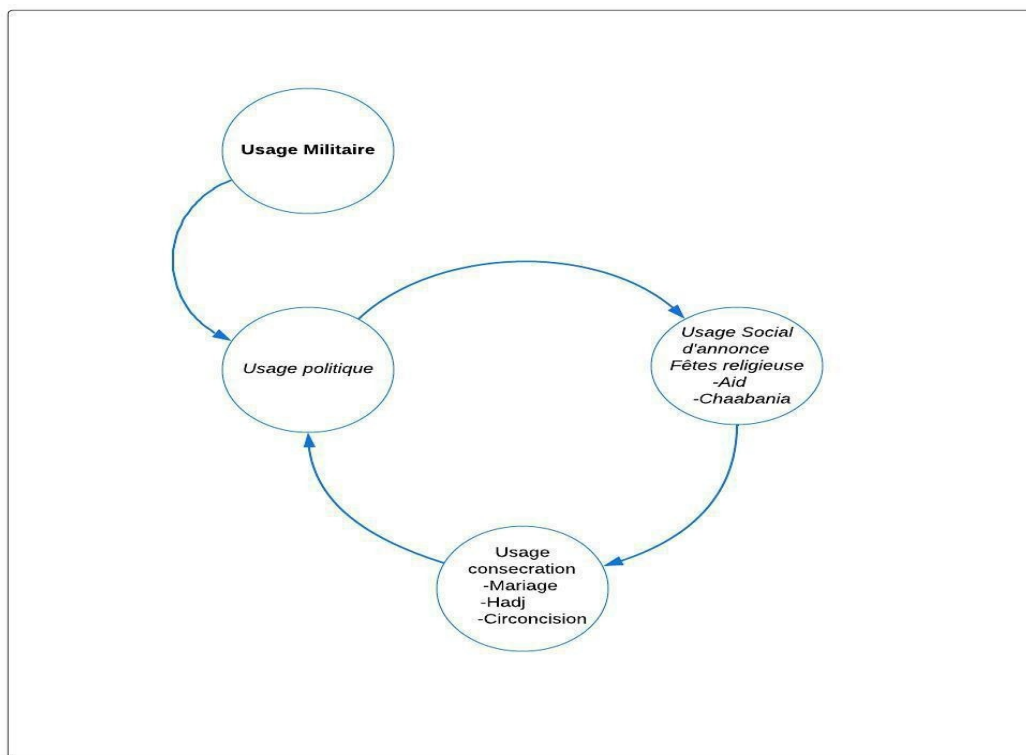


Figure 7 : les différents types d'usages d'el hadoua sociaux et politiques

Synthèse et conclusion

Synthèse et conclusion

Le point de départ de cette étude a été une observation d'*el hadoua* à des fins d'identification dans le cadre du programme du CNRPAH pour l'inventaire national du PCI. Cependant, cette observation à des fins descriptives a suscité un intérêt particulier dès lors que ce qu'on appelle « *hadoua* » inclut différents types de cérémonies pour lesquels différents répertoires de la ville de Constantine sont mobilisés. Partant d'un questionnement sur la sauvegarde des éléments du PCI envisagée comme processus de maintien et de viabilité d'une pratique, *el hadoua* interroge l'aspect rituel de celle-ci dans un mouvement d'exploitation et de redéploiement des éléments du PCI de la ville de Constantine.

El hadoua, une formation musicale où les musiciens jouent des musiques sans paroles : la *zurna* et les *tboul* reprennent des airs de *malouf* : *z'joul qadriette* - répertoire classique de la musique malouf- „ *m'hajez*,. Le *mahjouz* -des répertoires populaires au rythme plus léger- . Cependant, *el hadoua* est aujourd'hui identifiée comme un rite de consécration et non plus comme une formation musicale. L'aspect cérémoniel garde une forme stable, les changements – en termes de type de performances et les répertoires mobilisés - vont se déclinier à partir de la deuxième moitié du 20ème siècle où il y avait une seule forme de *hadoua* connue et pratiquée à Constantine.

Depuis *el hadoua* a donné son nom à la cérémonie qui en fait l'usage, les groupes de *hadoua* aujourd'hui puisent dans les différents répertoires musicaux de Constantine et ne se limitent plus au *malouf*. Les musiciens utilisent leurs acquis pour ritualiser le passage de la mariée vers son domicile conjugal, il y a à présent des mariées que l'on accompagne en chantant « *nahna jinak* »²²⁰ et d'autres que l'on accompagne d'intermède aissaoua « *ibtihal* »²²¹ , comme une bénédiction pour les nouveaux mariés. Aussi, le répertoire Aissaoui mobilisé lors

²²⁰ Chanson de mariage du répertoire Malouf.

²²¹ Invocation

des prestations de *hadoua* questionne sur les voies de transmission de la pratique elle-même mais également sur celle du répertoire *aissaoui*.

El hadoua a de ce fait acquis le statut d'héritage reconnu et une fonction réadaptée par la société constantinoise. Une question développée dans le premier chapitre où son assimilation en tant que PCI est argumentée. Le patrimoine étant un héritage, un partage qui a pour vocation – notamment- de rassembler autour d'une identité commune et distinctive se trouve perpétué ici, dans la pratique *d'el hadoua* par une valeur d'usage, dans une dynamique de déplacement des signifiants et des référents.

Ainsi, *el hadoua* se révèle être une étude sur les dynamiques de maintien et de reproduction sociale, et sur les stratégies identitaires sous-jacentes. Elle nous met face à un rituel qui se transforme – le rite du seuil – la sortie de la mariée de son domicile parental -, engageant dans sa transformation des éléments comme marqueurs identitaire – *el hadoua* et le répertoire *aissaoui* – et inscrit celui-ci dans le prolongement de stratégies autres que purement religieuses. Les rituels et la musique qui les accompagnent sont considérés – au-delà de la fonction explicite qui leur est octroyé- comme marqueurs identitaires.

Dans cet ordre d'idée, l'« action » de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel est envisagée comme un acte de reproduction perpétuelle de la tradition, en mobilisant, assimilant d'autres éléments représentant des traditions anciennes révolues. Dépouillés de leur fonction d'origine les éléments résistent. Ces reliques – ou restes – sont témoins d'un processus d'épuration des pratiques sociales et signifient aujourd'hui l'appartenance à la culture citadine, et paradoxalement, leur introduction à d'autres pratiques donne de la légitimité à celle-ci, un mouvement de redéploiement donnant la possibilité à ces éléments redistribués- réintroduits de se déployer et de se maintenir - C'est une question de sens, d'identitaire et de maintien.

On est donc en présence d'une pratique sociale et d'un savoir-faire qui se réinvente dans un contexte politique permettant sa diffusion. Des questionnements se sont dès lors posés sur la manière dont cela est rendu possible : quels sont les discours qui légitiment cette pratique ? Qu'est-ce que cela induit surtout par rapport à la pratique elle-même

Envisagé ainsi, le développement historique dans le deuxième chapitre sur les voies de légitimation de la pratique d'*el hadoua* dans le contexte constantinois, trouve sens dans les liens identifiés entre la pratique et les éléments du changement : identifier les référents et les déterminants d'une pratique sociale de la musique, est une déconstruction nécessaire à la compréhension de ce qu'est *el hadoua* aujourd'hui et les liens entre les genres musicaux de la ville mobilisés pour cette pratiques.

Soulever ces questions renvoie au déplacement de ce répertoire de la scène privée qui est la *zaouia*, où il n'était joué que pour les cérémonies familiales ou pour les *hadra* des *khouane* dans l'intimité de l'exercice rituel, vers la scène publique des différents spectacles et festivals organisés par la direction de la culture de la wilaya – DCW- L'objet gagne, ainsi, un autre intérêt lié aux pratiques du PCI et participe des manifestations d'une « conscience patrimoniale ».

Ce « glissement » du répertoire *aissaoui* vers la cérémonie d'*el hadoua*, témoigne des fonctions adaptatives remplies par celle-ci. Ainsi, ce répertoire est reconnu comme déterminant d'une appartenance commune à la *zaouïa aissaouia* d'abord puis à la ville de Constantine. En second lieu, les nouvelles fonctions, qui lui ont été attribuées et permettant sa survie, témoignent d'un mouvement de réadaptation au paysage social et culturel actuel.

Si le registre d'*el hadoua* est aussi diversifié aujourd'hui c'est que les musiciens, ayant baigné dans le milieu « *d'el ala* » et des *aissaoua* à la fois, utilisent leurs compétences pour animer le « le spectacle » qu'est devenue *El Hadoua*.

Ces répercussions sont visibles autant sur *el hadoua* que sur la pratique des groupes *aissaoua* - pendant l'animation des mariages – lors des festival- des fêtes nationales ou religieuses organisées par la direction de la culture ou par le TRC- et cela dans l'utilisation du répertoire et des instruments de musique.

Aussi, le troisième et le quatrième chapitres consacrés à description de la pratiques actuelle et le décryptage de ses voies de transmission, avaient-ils pour objectif de mener à la l'articulation des données relatives à *el hadoua* à celle relatives à la *zaouïa aissaouia*, comprenant l'identification de ces fonctions et de ces usages qui permettent la sauvegarde

de ces deux éléments à la fois. Ainsi, la reconstruction historique démontre les liens entre les deux répertoires – *malouf* et *aïssaoua*- et la dynamique créée entre les différents acteurs de cette sauvegarde plus ou moins consciente et conscientisée du répertoire *aïssaoui*.

Il apparaît que le fait que les adeptes de la *tarîqa aïssaouia* soient en désaccord à causes des *hadoua* et autres animations des mariages du fait de l'aspect commercial que les choses ont pris, prend des aspects de conflit intergénérationnel. Mais, le recoupement des données historiques révèle que le conflit réel est entre les partisans des deux derniers maîtres de la *tarîqa*. C'est donc un conflit de loyauté interne à la *zaouïa*, néanmoins, cette notion de « *fraternité* » n'est jamais remise en cause. On comprend dès lors que l'on saisit cette notion de *khouane* qu'il ne peut qu'y avoir que des liens et non des dissociations entre les tenants des différents genres musicaux.

Ce à quoi nous assistons aujourd'hui est perçu par les héritiers de la *tariqa aïssaouia* comme une conséquence logique d'un délaissement causé par l'absence de maître et de guide spirituel et à moindre effet de structure de culte de la *zaouïa*.

Par ailleurs, le renouveau donné à cette cérémonie peut être considéré à la fois comme une revendication d'authenticité culturelle et / ou une exploitation opportuniste d'un élément du patrimoine face à la demande puissante en référent identitaire, ou à l'offre de divertissement festifs, car, cette activité fortement lucrative, répond à une demande pressante et grandissante, n'en déplaît aux gardiens des traditions qui y trouvent une transgression nuisant au patrimoine musical et à la pratique sociale.

Ainsi, le fait de voir comment les répertoires musicaux de la ville de Constantine sont mobilisés dans la cérémonie *d'el hadoua*, comment il sont exploités, redéployés, par qui, de quelle manière et à quelles fins, a été une étape nécessaire qui a mené dans le cinquième chapitre à mettre à jour les liens entre la pratique *d'el hadoua* et le répertoire *aïssaoui*, et à mettre en lumière la manière dont un processus social est traduit en patrimoine culturel immatériel.

C'est dans cet ordre d'idées qu'*el hadoua* a été examinée sur deux niveaux : le premier est celui du rituel, une annonce un mariage, un départ, une théâtralisation. S'intéresser à cette

fonction nous renvoie aux usages faits de répertoires mobilisés, qui nous engage sur le deuxième niveau, celui d'*el hadoua* identifiée comme un élément du PCI et sur la question de la patrimonialisation.

El hadoua ne fait pas l'objet d'une patrimonialisation explicite, elle est par contre associée à des tentatives de patrimonialisation d'autres éléments: *chaabania* et *al hadra al aissaouia* à travers le festival de la musique aissaoui. *El hadoua* ici opère comme un garant d'une continuité culturelle effective, elle représente un élément présent d'une culture vivante, et engage la transmission d'un savoir lié au répertoire aissaoui dans un cadre nouveau, en lui attribuant une fonction nouvelle. Ainsi, la valeur d'usage de l'objet – *haouda* - devenu patrimonial devient une valeur ajoutée et garantit le caractère « patrimoine vivant ». Ce mode de patrimonialisation apparaît comme un processus « ordinaire » de sauvegarde et vient contrer un risque de rupture mémorielle.

Ces éléments d'analyse justifient les questionnements énoncés dans la problématique sur ces « pratiques patrimoniales » indirectes – induites par la société constantinoise-, sur le système de valeurs et des référents qui traduisent un mouvement de patrimonialisation par le bas :

Quels sont les critères et les référents qui permettent de qualifier ou de classer ces pratiques comme traditionnelle, authentique, patrimonielement recevable?

Penser la patrimonialisation d'*el hadoua* nous met face à un questionnement sur ce qu'elle est et ce qu'elle représente par son usage et par le sens qu'elle véhicule. Etant unes des formes de cérémonies de passage et/ou d'annonce, la conception d'*el hadoua* pensée dans un processus de patrimonialisation devrait- il concerner la formation instrumentale qu'elle a été au départ ? Ou la cérémonie de consécration qu'elle est devenue ?

Cette question ayant trait aux usages sociaux fait d'*el hadoua* considérée comme élément du patrimoine vivant par la forme que celle-ci a acquis actuellement, s'oriente vers le rapport entre deux générations, celle des conservateurs et celles des jeunes musiciens : les conservateurs se réclament l'authenticité et s'attribuent la performance musicale ; ils sont sur la voie des maîtres qu'ils ont connus et côtoyés, auprès desquels ils ont appris à maîtriser

leurs instruments, le répertoire, et la pratique *d'el hadoua* dans une relation de proximité et des liens de loyauté. Il s'agit d'une loyauté s'exprimant notamment dans le fait de maintenir la pratique telle qu'elle leur a été enseignée par leurs propres maîtres. Ici, l'authenticité est perçue comme un lien qui rattache une pratique à ses racines.

El hadoua n'étant pas un genre musical en soi, mais une pratique usant du répertoire *malouf*, et plus récemment du répertoire *aissaoui* le renouveau donné à cette cérémonie perçu comme un désordre dans le paysage culturel de la ville de Constantine, doit aussi être considéré comme un processus inclusif où les acteurs – musiciens et familles – se donnent par la pratique une légitimité : les jeunes musiciens se faisant de la place sur la scène publique empruntent le chemin du PCI pour légitimer leur pratique, lequel chemin est emprunté inversement par les familles demandeuses de ce types de prestations musicales.

On est bel et bien face à une question sous-jacente de légitimité acquise par voie de transmission, dont les circuits répondant au mode traditionnel n'arrivent plus à engranger le nombre croissant de pratiquants.

Au vu des modes de transmission en lien avec les genres musicaux existants dans la ville de Constantine, cette aisance dans le basculement d'un genre à l'autre de la part de jeunes musiciens dénote un paradoxe lié à la manière dont la pratique a évolué en rapport avec ce qu'elle est « sensée » véhiculer comme valeurs et comme signification – des valeurs de continuité avec la tradition et d'identité distinctive - .

Comment construit-on un modèle (une cérémonie, des rituels) qui seront reconnus comme représentatifs d'une identité distinctive ?

L'enquête de terrain a révélée des différences dans la pratique *d'el hadoua* par rapport au répertoire utilisé, elle reste cependant stable et standardisée dans son procédé. Les répertoires joués départagent les groupes musicaux en trois : ceux pratiquant une *hadoua* conventionnelle – musique sans parole-, ceux mobilisant le répertoire *aissaoui* et ses instruments, une troisième catégorie qui chante plusieurs répertoires – *malouf* – *aissaoua-ouasfane* – *tounsi* - On observe des points communs dans la célébration *d'el hadoua* quel

que soit le type de musique jouée. La cérémonie est en deux temps, un premier consacré à la sortie de la maison familiale, un deuxième à l'entrée de la salle des fêtes.

La description de la pratique d'*el hadoua* dans les trois types observés, met en exergue un lien évident entre les musiciens – praticiens d'*el haodua* tout genre confondu- et la *zaouia aissaouia*,

Le constat que malgré la dissolution de la zaouïa depuis des années, son répertoire demeure, et, plus important encore, la notoriété découlant de l'appartenance à la zaouia « qui n'existe plus » semble légitimer toutes action de création et réadaptation des musiciens praticiens d'*el hadoua*. Ainsi, le type de *hadoua* choisi dans cette mesure est significatif d'une appartenance à une catégorie distincte : ici, elles ne seront pas définies selon le groupe d'appartenance – qu'il soit d'origine citadine ou rurale- mais en termes de stratégies identitaires de distinction par la pratique elle-même comme garante d'une identité locale et foncièrement citadine.

Les changements dans la pratique d'*el hadoua* traduisent des aspects du changement social dans la ville de Constantine. Les éléments de changements sont perceptibles autant au niveau de la pratique même qu'à partir des éléments qui l'accompagnent (l'utilisation du baroud, des chevaux, des motos). Si ceux-ci sont apparentés à une démonstration de pouvoir et de statut social, l'utilisation de modes autres que conventionnels dans la pratique d'*el hadoua*, l'intégration d'autres instruments et la mobilisation d'autres répertoires que celui du *malouf*, contribuent à une dynamique de maintien dépassant le cadre de la pratique même, engageant celle de la cohésion sociale.

En premier lieu, la conservation de la fonction rituelle d'*el hadoua* va participer à structurer et embellir le rituel en dépit du processus de changement dans les pratiques du mariage et ce qu'elles traduisent comme changements dans la société de manière plus globale. Elle contribue aussi à maintenir un lien de mémoire où *el hadoua* va apaiser ce moment perçu comme particulièrement anxiogène engendré par le changement social et le contraste entre modernité et tradition.

Cette fonction ainsi maintenue va aussi permettre la continuité à des éléments n'ayant plus de contexte d'effcience : il s'agit ici du répertoire aissaoui qui trouve dans la pratique d'*el hadoua* une redéfinition permettant sa pérennité. Le répertoire *aissaoui* ainsi mobilisé va caractériser un glissement du domaine du sacré vers le profane. En animant des « *hadoua* » les éléments liés à ce même répertoire – telle la transe – ont aussi subi ce glissement. Destiné initialement à un rite religieux soufi, réunissant les adeptes en vue de l'adoration de Dieu par la pratique de la transe, la fonction du répertoire aissaoui va devenir la détermination de l'appartenance communautaire, ayant pour objectif d'authentifier dans un mouvement de réciprocité, le culte des origines identitaires quand l'environnement social est saturé en facteurs acculturant.

Le danger *de perte de fondements de l'identité* culturelle sont alors contrés par des stratégies ayant trait au sacré, dans ce cas précis, le retour vers le répertoire aissaoui. Sa mobilisation dans la cérémonie d'*el hadoua* – rite du seuil – jusqu'à en modifier ses caractéristiques vient comme une tentative d'attribution de sens à un élément. Greffer ainsi son répertoire à un rite de seuil est une manière de le maintenir actif dans la pratique sociale. C'est une réponse à cette perte imminente, à la disparition de la zaouïa aissaouia et de ses pratiques, notamment de *hadra*.

Par ailleurs, en tant que rite de consécration, *el hadoua* à travers le franchissement du seuil va marquer « un avant et un après » pour les deux époux et leurs familles. Marquer solennellement le passage d'une ligne qui instaure une division fondamentale de l'ordre social, *el hadoua* va attirer l'attention sur le rite, sur le passage, en ne négligeant pas de marquer par la même occasion une identité distinctive à travers la musique employée. Ainsi, l'enjeu du franchissement du seuil, en dehors de rendre licite une mixité et une sexualité active, est un moment de consécration acté en musique qui va agir sur le traitement différencié entre les hommes et les femmes.

En effet, *el hadoua* consacre la femme dans son nouveau rôle d'épouse, l'homme dans son nouveau rôle d'époux. Le déplacement de ce moment de consécration²²² à travers *el hadoua*

²²² L'annonce du mariage est ici considérée comme un rite de consécration des deux époux qui n'était d'usage jusqu'aux années 1990 qu'au lendemain de la nuit de noce. Revenir chapitre 5.

va matérialiser un statut redéfini des deux époux se libérant du poids de l'honneur, et le renvoyant à la sphère de l'intime et du privé. *El hadoua* semble faire fonction d'un consensus, elle légitime un acte – choix du conjoint – et sauve l'honneur –

Dans sa pratique actuelle *el hadoua* va aussi ponctuer chaque moment de la cérémonie du mariage réduite à ses aspects les plus importants, à savoir les rites symbolisant la fertilité comme la présentation à l'arrivée au seuil de la salle des fêtes (un plateau contenant des dates et du lait), le rituel du Henné et la *tasdira* où la mariée va se changer plusieurs fois et défiler afin de montrer ses toilettes aux invités. Cette fonction supplémentaire attribuée à *el hadoua* va prendre un air de ponctuation et d'ostentation. En réalité, cet espace neutre qui est la salle des fêtes dans lequel se pratique le mariage actuellement, va opérer comme déclencheur dans la volonté de s'affranchir du poids social et *el hadoua* va contribuer à maintenir une cohésion avec les normes du groupe social.

Enfin, la pratique actuelle d'*el hadoua* s'inscrit dans le cadre de l'ostentation rituelle comme témoin d'un compromis, une solution au maintien de l'équilibre dans un contexte social « désorientant » du fait de l'incidence du courant religieux réformiste et des conséquences des années de l'instabilité politique. Associer *el hadoua* à des pratiques s'inscrivant dans le cadre des « programmes de protection et de sauvegarde du patrimoine » comme c'est le cas pour *chaabania* et *al hadra al aissaouia*, est perçu comme une tentative de véhiculer des valeurs communes au groupe social, elle est légitimée par l'action de mobiliser des éléments du PCI de la ville, qui légitiment à leur tour la pratique et les pratiquants dans un mouvement de reconnaissance basé sur des critères d'authenticité établis comme un compromis.

Quels sont les réels enjeux de ce transfert de la pratique sociale de la musique sur scène du patrimoine immatériel ?

Au final il apparaît qu'*el hadoua* n'est que l'arbre qui cache la forêt, en effet l'articulation des données historiques de la zaouïa à celles de la cérémonie de la *chaabania* met en évidence le rôle d'*el hadoua* dans la dynamique créée entre les différents acteurs de la sauvegarde plus ou moins consciente et conscientisée du répertoire *aissaoui* à Constantine.

Si l'on considère le rite de passage au statut d'époux, jusqu'ici assuré par *el hadoua* avec des mélodies malouf, comme un des nouveaux usages permettant au répertoire *aissaoui* « sa continuité », *el hadoua*, en cérémonie d'ouverture de ces nouvelles formes de pratiques induite par la direction de la culture dans un cadre légal, va quant à elle donner une dimension d'authenticité et légitimer ainsi une pratique nouvelle.

Ainsi, et au bout de cette analyse, il s'avère que la catégorie PCI est une valeur ajoutée au processus de légitimation des pratiques sociales renouvelée, et que par la même occasion les processus de patrimonialisation sont -dans ce cas- induit par le bas dans une tentative de maintien d'un capital culturel faisant encore sens et légitimant une pratique culturelle à travers des expressions possibles dans un cadre légal proposé par les programmes de l'Etat algérien.

Cette thèse ayant pour point de départ l'étude d'une cérémonie d'apparence « homogène » s'inscrivant par ses caractéristiques et sa valeur d'usage comme un élément du PCI, s'est avéré être une problématique à tiroirs par rapport à tous les éléments identifiés, entrant en jeu dans une dynamique engageant la continuité du répertoire *aissaoui* et dans la disparition du rituel de la *nachra*. La mise en évidence de cette dynamique suscite des questionnements autour de cette « mise en spectacle du PCI ». La plus importante me semble être celle relative à l'action des réformistes religieux du début du 20ème siècle sur les pratiques sociales de la musique à Constantine. En effet, cette action ayant profondément transformé la pratique sociale, et la manière dont cela se traduit sur le terrain aujourd'hui ouvre une perspective de recherches pertinente.

L'action du réformisme sur les pratiques sociales de la musique à Constantine n'est pas la seule perspective qu'ouvre cette thèse, les tabous liés aux rituels thérapeutiques de possession constitue une piste pertinente dans la mesure où ces pratiques ont encore cours et sont dissimulées, clandestines, leur statut ambivalent induit sur la piste des mécanismes de pérennisation des pratiques sociales et questionne la mémoire collective sur des notions comme l'authenticité des pratiques et les conditions de leur viabilités. Par ailleurs, la dynamique mise à jour de « glissement » des éléments identifiés comme déterminants d'une identité locale relatifs à une pratique telle qu'*el hadoua* questionne sur la construction du

système de référents et de valeurs aujourd'hui dans une ville comme Constantine. Ceci justifie un intérêt pour la dimension spatiale à explorer dans la mesure où la pratique d'*el hadoua* s'exporte au-delà du centre historique dans lequel elle a prospéré jusqu'aux années 1990 vers la nouvelle-ville Ali Mendjli et au-delà des limites administratives de la wilaya vers d'autres villes, d'autres régions, d'autres aires culturelles.

Sur un autre volet, les aspects liés à la pratique musicale elle-même, à la dynamique enclenchée entre plusieurs genres musicaux à Constantine, à la problématique de transmission, à celle de la sauvegarde du répertoire aïssaoui dans un cadre légal à travers le festival de musique aïssaouia par exemple, aura fait jaillir des pistes importantes à étudier pour mettre en perspective un mode de patrimonialisation propre qui serait induit par le bas dans un processus social à traduire en patrimoine immatériel.

Au final, l'analyse de la cérémonie d'*el hadoua* a fait jaillir des questionnements qui débordent du cadre de la patrimonialisation et de la sauvegarde du PCI qui vont interroger les mémoires collectives et les systèmes de constructions identitaires dans diverses dimensions : culturelle, spatiale, politique.

Bibliographie :

Liste bibliographique :

- Abbas, F. (2005). *Marâsim al-zawāj bi-madīnat Qasanfīna*. In *Abhāth ‘ulā - Insāniyyāt*, 29-30(9), 3–4. CRASC.
- Addi, L. (2013). *Deux anthropologues au Maghreb : Ernest Gellner et Clifford Geertz*. Éditions des Archives contemporaines.
- Adel, F. (1990). Formation du lien conjugal et nouveaux modèles familiaux en Algérie [Mémoire de maîtrise, Université Paris V Descartes]. Mention : Anthropologie sociale et ethnologie.
- Adel, F. (2000). Éléments d’analyse de la musique arabe et maghrébine. In *Non-material cultural heritage in EuroMediterranean area: Acts of the Unimed-Symposium* (pp. 201–214). Rome : Edizioni Seam.
- Andézia, S. (1986). « La Hadra des ‘Issawa. Cérémonie religieuse ou spectacle ? », 1986, in *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, Paris, CNRS Edition, pp. 373-381.
- Andézian, S. (1990). « La confrérie des ‘Issaoua. De la transe rituelle en Algérie », in Champion F. et Hervieu-Léger. *De l’émotion en religion : renouveau et tradition*, Paris, Le Centurion, pp. 194-216.
- Andézian, S. (2001). *Expérience du divin dans l’Algérie contemporaine*. Paris : Editions CNRS.
- Ammouchi, B. (1991). *Mémoires d’un éducateur de la jeunesse : Si Brahim Amouchi (1903-1990)*. Constantine : El Baâth.
- Azizi, M. (2019). *Je suis constantinois : Ma ville, désespoirs et espoirs*. Constantine : Dar El Houda.
- Barbès, L. L. (1947). La musique musulmane en Algérie. *L’Information coloniale*, 33.
- Barbès, L. L. (s.d.). La musique en Afrique du Nord. Dans *Encyclopédie de la musique* (T. III). Paris : Fasquelle.
- Balandier, G. (1971). Réflexion sur une anthropologie de la modernité. *Cahiers internationaux de sociologie*, 51, 197–211. Paris : Les Presses universitaires de France.
- Bensaïd, M. (2018). *Constantine, mon conte de faits*. Numidia Éditions.
- Benatia, H. (1983). Éléments de sociologie musicale en Algérie. *Sciences Sociales Panorama*, (9), 3.

- Bortolotto, C. (dir.), (2011). Le patrimoine culturel immatériel, enjeux d'une nouvelle catégorie. Paris : Edition Maison des sciences de l'homme.
- Bortolotto, C. (2012). Le patrimoine immatériel et le tabou de l'authenticité : De la pérennisation à la durabilité. In D. Fabre (Ed.), Le patrimoine culturel immatériel au seuil des sciences sociales : Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, septembre 2012 (pp. [pages à préciser]). Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Bouali, S.-A. (1968). Petite introduction à la musique classique algérienne. Alger : Éditions El Moudjahid.
- Bourdieu, P. (1982). Les rites comme actes d'institution. Actes de la recherche en sciences sociales, (43), 58–63.
- Carlier, O. (1990). Le café maure. Sociabilité masculine et effervescence citoyenne (Algérie XVIIe-XXe siècle). Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, 45(4), juillet-août.
- Chaabane, A. (2020). Le rituel et l'enjeu théâtral du corps au Maghreb : entre divinité et sexualité. Le cas du stambali en Tunisie. Les Chantiers de la Création, (12).
<https://doi.org/10.4000/lcc.3601>
- Clifford, G., 1973, traduction par André Mary, 1998. La description dense Vers une théorie interprétative de la culture.
- Davallon, J. (2012). Comment se fabrique le patrimoine : deux régimes de patrimonialisation. In C. Khaznadar (Dir.), Le patrimoine, oui, mais quel patrimoine (pp. 41–57). Arles : Coédition Actes Sud-LEMÉAC (L'Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, n°27).
- Demerghem, E., & Barbès, L. (1951). Essai sur la hadra des Aïssaouas d'Algérie. Revue Africaine, 95, 289–314.
- Denis, J., Guillemette, F., & Luckerhoff, J. (2019). Introduction : Les approches inductives dans la collecte et l'analyse des données. Approches inductives, 6(1), 1–9.
<https://doi.org/10.7202/1060042ar>
- Depont, X., & Coppolani, O. (1897). Les confréries religieuses musulmanes. Paris : Maisonneuve.
- Dermenghem, E. (1948). La littérature populaire maghrébine (Documents algériens, n° 32, 30 novembre).
- Dermenghem, E. (1954). Le culte des saints dans l'islam maghrébin. Paris : Gallimard.

- Desparmet, J. (1930). L'entrée des Français à Alger par le Cheikh Abd-el-Kader. *Revue Africaine*, (71), 225–256.
- Desparmet, J. (1932). La chanson d'Alger pendant la grande guerre. *Revue Africaine*, (350–351), 1er et 2e trimestre.
- Desparmet, J. (1939). Les chansons de geste de 1830 à 1914 dans la Mitidja. *Revue Africaine*, (379), 2e trimestre.
- Desparmet, J. (1949, 20 juin). La musique arabe en Algérie. *Documents algériens, Série culturelle* (36).
- Desrosiers, B., & Desroches, M. (1995). Notes « sur » le terrain. *Cahiers d'ethnomusicologie*, (8). Mis en ligne le 4 janvier 2012. Consulté le 1er juin 2023.
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1145>
- Desroches, M. (2005). Musique et rituel : signification, identité et société. In J.-J. Nattiez (Dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* (Tome 3, pp. 538–556). Arles : Actes Sud / Cité de la Musique.
- Doutté, E. (1900). *Les Aïssaoua à Tlemcen*. Chalon-sur-Marne : Éditions M. Frères.
- Elabar, F. (1996). *Transes, danses et musique : Étude d'anthropologie de l'islam d'un rituel soufi Aïssaoua dans la Tariqa Al Aïssaouia, Meknès, Maroc* [Mémoire de maîtrise, Université Bordeaux 2].
- Fernando N., (2007). « La construction paramétrique de l'identité musicale », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 16 janvier 2012.
- Feriel, A. (2014). Le célibat : entre aspirations personnelles et attentes collectives. *Etude de cas à Constantine, les cahiers du CRASC n29* pp 93-123.
- Fournier, L. S. (2008). Colloque « Le patrimoine immatériel : problématiques, enjeux et perspectives ». Québec, 17–21 octobre 2007. *Journal des anthropologues*, (112–113). Mis en ligne le 28 juin 2010.
- François-René, T. (1980). *Les instruments de musique dans le monde*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gilbert, R. (1980). *La musique et la transe*. Paris : Gallimard.
- Grangaud, I. (2002). *La ville imprenable : Une histoire sociale de Constantine au XVIIIe siècle*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Grenet, S., & Hottin, C. (2007). Généralités sur la convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Communication présentée au 4e

séminaire d'ethnomusicologie de la Caraïbe, Médiathèque Caraïbe, Sainte-Anne, Guadeloupe, France.

- Hachelef, A., & E. H. (1993). *Anthologie de la musique arabe 1906–1960*. Paris : Publisud, Centre Culturel Algérien de Paris.
- Hamza, B. (1977). La poésie algérienne de langue arabe populaire. *Revue d'Histoire maghrébine*, (78), 65–71.
- Heinich, N. (2012). « Chiara Bortolotto (ed.), *Le Patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie* », *Gradhiva* [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 16 mai 2012.
- Isnart, C. (2012). S'approprier les patrimonialisations : Pratiques morales d'acteurs ordinaires. In C. Khaznadar (Dir.), *L'internationale de l'imaginaire* (nouvelle série, No 27). Paris, France : Maison des Cultures du Monde.
- Janjar, S. M. (1984). *Expérience du sacré chez la confrérie religieuse marocaine des Issawa : contribution à l'étude de quelques aspects socio-culturels de la mystique musulmane* (Thèse de doctorat en ethnologie, Université Paris 5).
- Jean, D. (1994). *Quelque chose se passe, le sens de la tradition dans l'orient musical*. Edition Verder.
- Khaznadar, C. (2004). *Le patrimoine culturel immatériel : Les enjeux, les problématiques, les pratiques* (Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, No 17). Arles, France : Actes Sud / Leméac.
- Kurin, R. (2007). *Patrimoine culturel immatériel : Les enjeux, les problématiques, les pratiques*. Paris : Maison des Cultures du Monde.
- Lénéveu, M.-C. (2013). Définition d'un concept : approche anthropologique du rite de passage. *Éthique & Santé*, 10(2), 66–69.
- Lhouari, L. (2013). *Deux anthropologues au Maghreb : Ernest Gellner & Clifford Geertz*. Paris : Éditions des Archives contemporaines.
- Livet, P. (2018). Patrimoine culturel immatériel et processus sociaux. *Nouvelle Revue d'esthétique*, (21), 61–72.
- Mammeri, H. (1966). Musique et folklore en Afrique du Nord et Proche-Orient : le fonds de la phonothèque nationale. *Arabica*, 13, 466–475.
- Mammeri, H. (1973). Folklore musical des Chaouias constantinois. Dans *Actes du 1er Congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influence arabo-berbère* (pp. 217–233). Alger : SNED.

- Maarouf, N. (2005). Les fondements anthropologiques de la norme maghrébine. Paris : L'Harmattan.
- Marquet, J., Van Campenhoudt, L., & Quivy, R. (2017). Manuel de recherche en sciences sociales (5e éd.).
- Mahmoud, G. (1980). La musique classique du Maghreb. Paris : Edition Sindbad.
- Merdaci, A. (2002). Dictionnaire des musiques et des musiciens de Constantine. Constantine : Éditions Semoun / Imprimerie El Baâth.
- Miliani, H. (1998a). Comment constituer une tradition ? Le cas des chants et des musiques populaires en Algérie. In Non-material cultural heritage in the Euro-Mediterranean area: Acts of the UNIMED Symposium. Rome.
- Miliani, H. (1998b). Tradition, mémoire et patrimoine culturel. Une problématique complexe (p. 19).
- Moniquet, P. (2016). Les usages sociaux du djembé au Québec : construction locale d'un patrimoine immatériel mondial (Thèse de doctorat en ethnologie et patrimoine, Université Laval).
- Nabti, M. (2007). La confrérie des Aïssawa du Maroc en milieu urbain : les pratiques rituelles et sociales du mysticisme contemporain (Thèse de doctorat en sociologie-anthropologie). École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- Paillé, P., & Mucchielli, A. (2021). L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales. Paris : Armand Colin.
- Philippart, R. L. (2019). Enjeux de la sensibilisation au patrimoine culturel. Nos Cahiers, 1/2019.
- Pianezza, N. (2017). La patrimonialisation selon l'immatériel ou la mémoire agissante : Circulations des savoirs en contexte partenarial de production audiovisuelle (Thèse de doctorat, Université d'Avignon, France).
- Rautenberg, M. (2003). La rupture patrimoniale. Bernin : A la Croisée.
- Rinn, L. (1884). Marabout et Khouane : Étude sur l'islam en Algérie. Alger : Adolphe Jourdan, Libraire-Éditeur.
- Rivière, C. (1995). Les rites profanes. Paris, France : Presses Universitaires de France (PUF).
- Saidani, M. (n.d.). La musique du Constantinois, contexte, nature, transmission et définition.

- Safir, E.-B. (1949). La musique arabe en Algérie. Documents algériens, Série culturelle (36).
- Seddiki, M. (2002). La culture musicale en Algérie : entre tradition et modernité. *Revue des Sciences humaines*, 22(1), 115–130.
- Skounti, A., & Tebaa, O. (Drs.). (2011). *De l'immatérialité du patrimoine culturel*. Marrakech : Imprimerie Walli / UNESCO.
- Skounti, A. (2010). De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines ? *Hespéris-Tamuda*, XLV, 32–33.
- Spiga, N. (2010). *Les modalités de transmission des valeurs ibadites dans la famille mozabite contemporaine : l'instruction des filles en question* (Mémoire de magistère, Université Mentouri Constantine). Mémoire soutenu en octobre.
- Tiné, M. (1995). Le patrimoine immatériel en Algérie : De l'importance du culte des saints et des rituels associatifs. In D. G. Gerbel & S. Abu-Khair (Eds.), *Le patrimoine immatériel en Algérie*. (pp. 32–44). Paris : Editions de l'UNESCO.
- Tornatore, J.-L. (2012). Le patrimoine, de l'art de représenter le passé à l'art de faire attention. In C. Khaznadar (Dir.), *Le patrimoine, oui, mais quel patrimoine* (pp. xx–xx). Arles : Éditions Actes Sud / LEMEAC (Internationale de l'imaginaire).
- Tranchefort, F.-R. (1980). *Les instruments de musique dans le monde*. Paris : Éditions du Seuil.

لمراجع باللغة العربية

- ✓ ابن نبي، مالك (1993). *مذكرات شاهد على القرن*. بيروت: دار الفكر المعاصر.
- ✓ عباس، فريال (2005). *مراسيم الزواج بمدينة قسنطينة*. إنسانيات، 30–29, 3–4. CRASC.
- ✓ عباس، فريال (غير مؤرخة). *مراسيم الزواج بمدينة قسنطينة: مقارنة أنثروبولوجية* [مذكرة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة].
- ✓ بلعطار، أحمد بن المبارك (2012). *تاريخ بلد قسنطينة* (تحقيق وتقديم وتعليق: عبد الله حمادي). قسنطينة: نوميديا.
- ✓ بن العنثري، محمد الصالح (2009). *فريدة منيسة في حال دخول الترك بلد قسنطينة واستيلائهم على أوطانها أو تاريخ قسنطينة* (مراجعة وتعليق: يحي بوعزيز). الجزائر: دار البصائر للنشر والتوزيع، ديوان المطبوعات الجامعية.
- ✓ بن علي شغيب، محمد المهدي (1980). *أم الحواضر بين الماضي والحاضر: تاريخ قسنطينة*. قسنطينة: مطبعة البعث.

- ✓ بومهلة، تواتي (2010). مدن الجزائر، نضال ثقافة وتاريخ: قسنطينة حصن إفريقيا (مراجعة: أ. بومالي). الجزائر: دار المعرفة.
- ✓ جباس، هدى (2004). الاسم: هوية وتراث، مقارنة أنثروبولوجية لدلالة الأسماء في قسنطينة [رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، CRASC].
- ✓ جباس، هدى (2007). مسألة النسخ الخطي (عربي فرنسي) للأسماء في قسنطينة: مقارنة توليدية لغوية (1901-2001). إنسانيات، 35-36، 35-36.
- ✓ جباس، هدى (2018). الممارسات الهويةية بقسنطينة: رهان للانتماء وهاجس لمحاكاة الآخر [رسالة دكتوراه، جامعة وهران 2].
- ✓ قطاط، محمد (2002). من قضايا الموسيقى المغاربية الأندلسية. المنتدى الثاني للموسيقى المغاربية (ط. 2). قسنطينة: مطبعة البعث.
- ✓ قشي، فاطمة الزهراء (2007). الزواج والأسرة في قسنطينة في القرن 18. الجزائر: دار القصة للنشر.
- ✓ فيلالي، عبد العزيز (2002). مدينة قسنطينة في العصر الوسيط: دراسة سياسية عمرانية ثقافية. قسنطينة: دار البعث.

Lexique :

Lexique :

Ahelil : un genre musical de Timimoun, premier élément classé sur la liste représentative de du PCI à l'UNESCO

Aïd : fête religieuse

Aissaoua : adeptes de la confrérie aissaoua

Ala : désigne un instrument de musique, mais aussi l'orchestre traditionnel de malouf, désigne

aussi l'école de musique dite andalouse au Maroc.

Aladji / Aladjia : celui / ceux qui jouent des instruments de musique dans l'orchestre malouf

Ali'e : maison à l'étage de la médina de Constantine.

Anachide : chansons religieuses, louanges à Dieu ou aux prophètes

Asr : 3ème prière de la journée chez les musulmans.

Assila : noble

Baraka : est entendue dans ce texte comme un don, ou une cotisation aux frais de l'organisation de la chaabania.

Baroud : poudre à canon

Barouel / Braouel : est un morceau de chant à exécution rapide dans le répertoire aissaoua il stimule la transe chez les adeptes.

Batha : mot désignant un lieu (place de la médina de Constantine)

Beldia/ beldi / beldiate : citadine/citadin/ citadine

Bendir / bneder/ bendayer : instrument de percussion phare de la zaouia aissaouia

Benoutete: désigne à la fois un orchestre féminin constantinois, et un genre musical.

Boukhalfia : équivalent de h'chaychia

Burnous : grand manteau de laine sans manches, à capuchon (porté au Maghreb).

Ch'ghol/ ch'ghalate : morceaux musicaux

Chaabania : est une fête rituelle chez les aissaoua de Constantine organisée vers la fin du mois de chaabane

Chaouech hadra : est le chef des chaouchs, et le responsable des hadra, il est le maître du

laab, et a la responsabilité de veiller sur les adeptes en transe.

Chaouech: est un adepte de la zaouia aissaouia ayant une responsabilité dans l'organisation des événements – organisation des transports, des repas, du logement pour les invités etc., et veille sur le lieu de réunion, la zaouia.

Cheikh a'mel : maître de cérémonie musicale aissaoui, chef de chœur

Chemla : large ceinture en tissu portée par les hommes à Constantine

Chouyoukh / cheikh : maître –s-

Dakhla : selon le contexte entrée en musique

Darbouka : instrument de percussion

Darih : tambeau

Deff : son typique du bendir

Dhikr : déclamation rituelle de louanges et de prières.

Djuwaq : flûte formée dans un roseau ouvert percé de trous

Fatiha : première sourate du Coran, elle est récitée ici comme une prière.

Ferqa : groupe ou formation musicale jouant dans les répertoires traditionnels

Fhal : genre de flute

F'kir : désigne un adepte d'une voie spirituelle soufie

Fkirette : genre musical féminin constantinois exécuté uniquement avec des instruments à percussion.

Fouta : dans l'est algérien, c'est le nom de la serviette de bain, portée notamment autour de la

taille dans le Hammam en Tunisie ce mot désigne la sur robe

Funduq : auberge, lieu de pratique de musique malouf

Gallal : instrument à percussion ressemblant à la darbouka

Gandoura : vêtement traditionnel porté par la femme désigne un habit de fête (gandoura constantinoise) la gandoura homme est portée par les hommes dans certaines circonstances

Gasba : flute

Haddara : sont les adeptes qui participent à la hadra.

Hadoua : est une cérémonie musicale composée de deux tambours, d'une zurna et d'une

paire de naghrate.

Hadra : littéralement désigne la présence, elle désigne chez les aïssaoua la partie de la danse extatique d'une fête rituelle.

Halqa : réunion des adeptes d'une confrérie autour de leur maître

Hchaychia : qui consomment le hashish

Hizb : est un chapitre du Coran, il désigne, dans le déroulement de la cérémonie aïssaoua, un moment pour la lecture du Coran et des louanges.

Hwa : désigne la passion, ou un air mélodique

Ijaza : permission

Imzad : instrument de musique utilisé par les femmes touarègues

Jaouq : orchestre

Jlika : jilet porté par les hommes

Kadi : Juge musulman réglant les problèmes de vie quotidienne

Kahoua : désigne le café comme boisson ou comme lieu de rencontre.

Khammasse/ khamassine : vient du nombre cinq qui se dit khamssa en arabe, ici, il désigne les disciples chantant en chœur assis autour du cheikh et qui tiennent le rythme en tapant des mains sous entendant les cinq doigts d'une main.

Khaouni / khouane : adepte d'une confrérie

Kharja : sortie

Khlassse/Khlassate : dernier mouvement chanté de la nouba.

Kounachat : carnets

Kourougouli : personne dont le père est turc et la mère algérienne ou maghrébine de façon générale

Laab : littéralement veut dire jeux, il désigne chez les aïssaoua le fait de se transpercer certaines parties du corps sous l'effet de la transe.

laariss / laarsane : Le marié/ ceux qui accompagnent le marié

Lila : fête se déroulant la nuit ou une partie de la nuit.

Loghrame : la passion amoureuse, la passion artistique

Maghroume : celui qui est passionné

Mahfel : l'ensemble de femmes de la famille de la mariée

Malouf : genre musical se pratiquant dans le nord est africain (Constantine – Tunisie – Lybie)

Maquiel : nom donné à une fête qui se déroule dans l'après-midi.

Mawlid : naissance, naissance du prophète

Medh : éloge du prophète

Medha : genre musical consacré aux louanges du prophète Mohammed

Mizane : le rythme

Moqadem : responsable spirituel de la zaouia

Mossaba : possédée par des esprits malveillants – se dit uniquement des femmes

Moufti : est un religieux musulman donnant des avis sur des questions juridiques et religieuses

Mouhib : adepte de la tariqa, il peut ne pas être affilié à la zaouia.

Mourid : est l'apprenti, le disciple.

Nachra : rituel thérapeutique pratiqué par les femmes essentiellement

Naghrate : instrument de musique du malouf constantinois

Nuba : Composition musicale comportant une série de pièces vocales et instrumentales

Ouafane : genre musical africain appartenant au Diwane

Ouard : roses – signifie l'eau de rose distillée

Qasantina/ Qasantinia / Constantine : Constantinoise

Qassad : chanteur en solo dans la zaouia aissaouia

qoboul : acceptation

Qsid / qssida : poésie

Rechq : argent donné par les participants à fête de mariage à l'orchestre

Sabaha : lendemain de la nuit de nocce se dit uniquement pour la mariée

Salate / slate : prière.

Sanaa / snai'e : savoir-faire musical

Sayf : épée

Sbeiba : fête touarègue qui a lieu chaque année à Djanet

Sfina : recueil de textes de la tariqa aissaouia

Staifi: sétifien

Stambali : rituel musical thérapeutique tunisien / désigne par extension le genre musical propre au rituel.

Taalila : chant dédié à la mariée au cours de la fête de mariage

Tahoual : forme de danse rituelle conduisant à la transe.

Takhmar : transe

Tamina : pâtisserie algérienne à base de semoule de beurre et de miel, préparée généralement à l'occasion d'une naissance.

Taqtar : distillation de fleur de bigaradier ou de rose et aussi de diverses plantes

Tar : instrument de percussion

Tariqa : voie spirituelle, voie soufie

Tasdira : ensemble de tenues portées par la mariés lors de la fête du mariage

Tbal / tboul : instrument à percussion à double peau, tambour

Tedj : diadème

Telmoudh : ensemble désignant les disciples autour de leur maître pour l'apprentissage et la transmission du répertoire aissaoui.

Tounsi : tunisien

Turath : patrimoine

Wakf : dans le droit islamique « charia » il désigne une donation faite pour l'utilité publique. Dans le gouvernement algérien, il désigne la section du ministère des affaires religieuses qui s'occupe de la gestion de ces donations.

Wali : gouverneur

Yezraa : chanter en solo

Zajala : les musiciens et interprète du genre zajal dans le malouf

Zaouia : Lieu – structure - de culte mystique et de socialisation soufie.

Zarnadji / zarnajia, : celui qui joue de la zorna

Zgharit : Youyou

Zhar : eau de fleur d'oranger

Ziara : visite d'un saint

Zorna/ Zurna : instrument de musique à vent

Annexes

Annexe 1: Analyses de 3 modèles de hadoua de Constantine

Par Salim Dada²²³

Pour les besoins de cette étude, une analyse rythmique a été faite sur les trois types de hadoua par mon collègue et ami Salim Dada, compositeur, musicologue et expert culturel à l'Unesco. Cette analyse a démontré le rôle des musiciens dans la structuration du rite à travers les variations rythmiques dans les séquences musicales, les différentes dispositions organologique ainsi que différentes remarque liées à la pratique des musiciens – accélération des rythmes des tambours, répétitions etc. – voir l'analyse Chapitre 5 –

²²³ Musicologue, compositeur, expert culturel pour la convention 2005 de l'Unesco sur la protection et la promotion de la diversité culturelle l'Unesco .

Hadwa conventionnelle : Riadh Blam, Enregistrement Studio, CD Audio « El Hedwa », 2015

P i s t e	Timing	Du ré e	T a b'	M él od ie	Rythme	Int ru m en tar iu m	Re m ar qu e
1	00'00-00' 33	33 "	Ra ml m ay a	Ist ik hb ar	Libre	zu rn a	So lo ad lib itu m
	00'33-03' 03	2' 30		??	Insraf 	zu rn a, 1 na ga rat e, 2 tb ul	L'i ns raf es t jo ué ici à la m an ièr e alg ér ois e et no

						n cel le de la no ub a co ns ta nti no ise
	03'03-05' 59	2' 56		??	<p>Mçaddar Hedwa</p> 	C' es t le ryt h m e du m ça dd ar de la no ub a do ub lé da ns sa vit es se
	06'00-11' 46	5' 46		??	Zendali	La vit es

							se te
--	--	--	--	--	--	--	----------

					<div data-bbox="772 185 1228 380"> <p>Nagarate</p> <p>Tbul</p> </div>	<div data-bbox="1324 185 1388 2031"> <p>nd nd à s'a cc cc el el er er pr og pr re ss ye m. ssi en ve all an en t de 88 88 ba an tte m de ts 88 pa pa mi nu m te en a 11 6 pa bp r m mi 86 86 un te e fra 11 he 6 ac bn ca</p> </div>
--	--	--	--	--	---	--

m
av
ec
un
e
fra
nc
he
ac
cél
ér
ati
on

							ve rs la fin
2	00'00-00' 31	31 "	Sik a	Ist ik hb ar	Libre	zu rn a	So lo ad lib itu m
	00'34-02' 54	2' 20		??	Insraf	zu rn a, 1 na ga rat e,	Id e m pis te 1
	02'56-04' 11	1' 15		??	Mçaddar Hedwa	2 tb ul	Id e m pis te 1
	04'12-09' 42	5' 30		??	Zendali		Id e m pis te 1
3	00'00-00' 30	30 "	Hs in	Ist ik hb ar	Libre	zu rn a	So lo ad lib itu m
	00'31- 03'18	2' 47		??	Mçaddar Hedwa Nagarate Nouba	zu rn a, 1 na ga	Ici le m aç ad da

						rate, 2	response
--	--	--	--	--	--	------------	----------

						tb ul	sé et jo ué su r un te m po pl us le nt à l'i ns tar de cel ui de la no ub a
	03'20-04' 45	1' 25		??	?? Nagarate		Ce ryt h m e n' exi st e pa s da ns la no ub a cla

							ssi qu
--	--	--	--	--	--	--	-----------

							e m ais se m bl e av oir un as ce nd an t ori en tal . À vé rifi er le no m.
	04'46-07' 33	3' 47		??	Zendali		Id e m pis te 1
4	00'00-00' 26	26 "	Dil	Ist ik hb ar	Libre	zu rn a	So lo ad lib itu m
	00'28- 03'08	2' 40		??	Insraf	zu rn a, 1 na ga rat e,	Id e m pis te 1

	03'10- 05'19	2' 09		??	??		2 tb ul	En co re un ryt h m e qu i ne fai t pa s pa rti e de la no ub a cla ssi qu e m ais re ss e m bl e à ce ux jo ué s pa r les
--	-----------------	----------	--	----	----	--	---------------	---

							id he
--	--	--	--	--	--	--	----------

						ba lle n en Ka by lie . La m él od ie au ssi qu i se réf ère e pl us à du ch an t fol kl ori qu e qu e de s air s de no ub a
	05'21- 06'54	1' 33		??	Mçaddar Hedwa	Id e m

							pis te 1
	06'55- 14'13	7' 18		??	Zendali		L'a cc él ér ati on ici n' es t pa s au ssi gr an de qu e cel les de s au tre s pis te s et po ur ta nt la du ré e es t la

							pl us
--	--	--	--	--	--	--	----------

							lo ng ue
5	00'00-02' 33	2' 33	Gh rib	??	Insraf		Ça re ss e m bl e à un e qa dri ya
	02'37- 06'26	3' 51		??	Zendali		Id e m pis te 1

Observations générales

1. Toutes les hedwates (sauf piste 5) commencent par un Istikhbar solo joué par la zurna indiquant le tab' (mode) entamé.
2. Toutes les hedwates finissent par un long morceau en rythme Zendali qui tend à s'accélérer jusqu'à la fin.
3. La structure de la hedwa est composée en générale de 4 phases (sauf piste 4 où il y a 5 phases et la piste 5 où il n'y a que 2), qui se succèdent de la manière suivante : Istikhbar ; Insraf ou Mçadda nouba ; Mçaddar hedwa ou ?? ; pour terminer avec Zendali.
4. Certains rythmes ne sont pas issus de la nouba classique et s'apparentent plus à des musiques d'emprunt (2^e rythmes des pistes 3 et 4).
5. La séquence de rythmes de ces hedwa va toujours du plus lent vers le plus rapide.

6. Un seul t'ab pour chaque hedwa.
7. Les mélodies jouées par la zurna (mes ??) confondent des airs connus avec des improvisations instantanées autour du mode.
8. À part le premier solo introductif, tout le reste de la hedwa est joué par l'ensemble des 4 musiciens (zurna, nagarat et 2 tbul)
9. Les 2 tbul jouent toujours la même chose (pas de polyrythmie)
10. Les nagarate remplissent les temps et créent un effet de polyrythmie et de variation avec les tbul
11. La fin de chaque hedwa est signée par la zurna avec un ralentissement général et séquence libre des percussions (2-3'').

Salim DADA

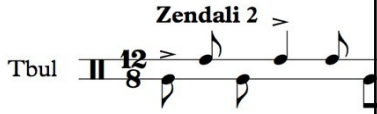
Dubaï, 2 novembre 202

Hadwa mixte (malouf/aissawa) : Mariage à Constantine, Octobre 16, 2015

V i d e o	Timing	Durée	T a b ,	M é l o d i e	Rythme	I n t r u m e n t a r i u m	Rem arqu e
1	00'11-00'32	21''	Z i d a n e / D i l e t a u t r e s i n	I s t i k h b a r	Libre	z u r n a	Solo ad libit um
	00'33-04'00	3'27		? ?	Zendali 2	z u r n a , 3 t b u	Le Zen dali ici est rem pli par l'alt e
	04'00-04'24	0'24					



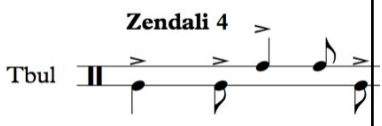
			t o n a t i o n s t y p i q u e s d u s u d (B i s k r a , E l O u e d , s u d t u n i s i e			l , 1 d e r b u k a	ce des mai ns droi te et gauc he par les deu x bag uett es des bul. Ver s la fin de la séq uen ce le tem po s'acc élèr e et le ryth me se rédu ira à la pre mièr e moit ié du Zen dali
--	--	--	---	--	--	--	--

			n)				(6/8)
	06'48-08'33	1'45	S i k a	? ?	Chants a capella intercalés par un court prélude de zurna	C h œ u r / z u r n a	Cha nts (typ e lakh wan) sans accompa gne men t don né par tous les mus icien s
	08'33-10'38	2'05			Mçaddar 2  Tbul	C h œ u r , z u r n a , 3 t b u l , 1 d e r b	Cha nts (typ e aiss awa) avec accompa gne men t don né par tous les mus icien s
	10'39-12'20	1'41		? ?	Zendali 2  Tbul		

						u k a	(extr ait cou pé)
2	00'00-03'10	03'10	S i k a q u i s e t r a n s f o r m e e n G h r i b p e n t a t o n i c	? ?	Zendali 2	C h œ u r , z u r n a , 3 t b u l , 1 d e r b u k a	Accé lérat ion vers la fin (à parti r de 02'20)
3	03'54-05'08	1'12	H s i n	I s t i	Libre	z u r	Solo ad libit um

			/ G h r i b	k h b a r		n a	avec cha nge men t de mod es à la dem and e des mari és
	05'08- 08'35	3'27		? ?	<p>Zendali 3</p> <p>Tbul</p>	C h œ u r , z u r n a , 2 t b u l , 4 b e n d i r , 1 d e r b u	Une autr e for me de zend ali, plus épur ée et à tem po mod éré (extr ait cou pé)

						k a	
--	--	--	--	--	--	--------	--

4	00'00-09'45	09'45	G h r i b	? ?	<p>Zendali 4</p> 	I d e m	<p>Une 4^e variante du zendali, plus verticale et tend de plus en plus à la musique de transe.</p>
---	-------------	-------	-----------------------	--------	---	------------------	--

							Les mou vem ents de dans es avec la tête et les mai ns dirig és vers le ciel conf irme nt ce gliss eme nt du prof ane vers le para litur giqu e. (extr ait cou pé)
--	--	--	--	--	--	--	--

5	00'00-02'33	2'33	G h r i b	? ? (s u i t e)	Suite Zendali 4	I d e m	Fin de la séq uen ce avec une accé lérat ion à la fin.
---	-------------	------	-----------------------	---	-----------------	------------------	--

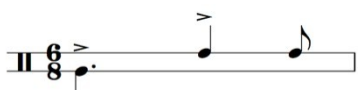
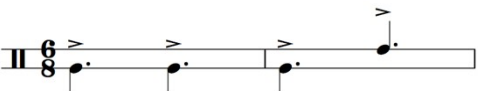
Observations générales

1. Première chose à remarquer est le changement de l'instrumentarium, plus de nagharates dans le groupe mais on rajoute un 3^e tbal en plus d'une derbouka.
2. Sur le plan du costume, on remarque aussi l'introduction de la tenue classique occidentale (chemise/veste/pantalon noirs) chez les uns alors que les autres sont vêtus en chemise blanche et gilets mauves, voire avec cravate noire.
3. Le mode joué ici par la zurna n'est pas unique comme ce qu'on a vu dans la forme classique. Le musicien ici varie les modes même au sein du même morceau, voire emprunte des intonations 'extramuros' qui rappellent el-mezoued (cornemuse) de Biskra, El-Oued et du sud tunisien.
4. On assiste également à un nouveau phénomène, celui des chants empruntés d'autres traditions paraliturgiques (lakhwan) donnés sans accompagnement musical par les musiciens eux-mêmes en alternance avec la zurna.
5. On note également l'introduction des interjections vocales de la part des musiciens qui sont de connotation religieuse ('çalat 3la-nbbi'', 'allah'', 'hay'', ...) ou d'autres pour animer le rythme et l'ambiance ('zid zid'', 'euy'', ...).

6. On remarque également l'introduction des bendir en nombre important (4) en plus des 2 tbul et la derbuka. Cela revendique directement un répertoire type aissawa. De fait, le groupe s'agrandit et va de 5 musiciens à 8. Les nouveaux entrants (bnadriya) ne semblent pas faire partie du groupe car habillés de façon normale.
7. Seule la zurna qui n'est pas doublée dans cette hadwa mixte.

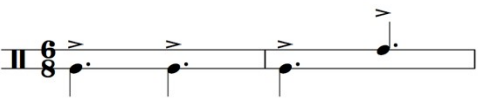
Salim DADA

Buenos Aires, 5 décembre 2023

P i s t e	T i m i n g	D u r é e	T a b ,	M é l o d i e	Rythme	I n t r u m e n t a r i u m	Re mar que
1	0 0 , 0 0 0 - 0 3 , 0 0 0	0 3 , 0 0 0	D i l a v e c v a r i a t i o n p e n t a t i o n i c	R a b b i y a m a w l a y	<p>??</p> <p>Bendir </p> <p>?? varié</p> <p>Bendir </p>	C h œ u r , b e n d i r (3 - 4) , 1 d e r b u k a	Ryt hm e de tran se ave c une acc élér atio n à la fin en plus de l'ost inat o voc ale "çal la-a llah

							'alli h'' qui se rép ète plus ieur s fois ava nt la fin. Parf ois ce ryth me est vari é en rép éta nt plus ieur s fois le 'du m' not am me nt dan s les refr ains .
	0 4 ,	2 ,		L a i	Idem	I d	Ide m

	0 2 - 0 6 , 1 5	1 3		l l a h a i l l a A l l a h		e m	
	0 7 , 1 5 - 0 8 , 2 0	1 , 0 5	S i k a	A l l a h u m m a ç a l l i w a s a l l i m	?? et variation	I d e m	Ryt hm e bin aire (rar e) ave c une inté ress ant e vari ant e ter nair e pen dan t deu x mes ure s.

	0 8 ' 2 0 - 1 1 ' 0 0 0	2 ' 4 0			<p>?? et variation</p> <p>Bendir </p> <p>Bendir </p> <p>Bendir </p> <p>Bendir </p>	I d e m	Mê me for mul e de cha nt ave c acc élér atio n vers la fin ains i que l'ost inat o anti pho niq ue des deu x gro upe s de cha nte urs.
--	--	------------------	--	--	--	------------------	--

1. Dans cette nouvelle forme de hadwa, deux éléments marquent la rupture avec les autres formes (classique et mixte) : l'absence de la zurna et les rythmes qui viennent proprement du répertoire de la aïssawa.
2. Le répertoire chanté est plutôt religieux, les louanges et les prières sont les seuls thèmes abordés dans ses textes.
3. On remarque l'usage d'un rythme binaire (4/4) mais avec une variante ternaire.
4. La fin de chaque séquence se fait à chaque fois dans le sens de l'accélération, la répartition d'un mot ou d'une phrase et l'antiphonie de deux groupes de chanteurs.
5. Le baroud ici est assez fréquent et fort qu'à Constantine. Avec les youyou ça marque les interludes entre deux séquences musicales.

Salim DADA

Alger, 17 décembre 2023

Annexes 2 : Liens connexes

Liens vers textes juridiques

- Loi Algérienne 98.04 portant sur la protection du patrimoine culturel et ses décrets exécutifs : site du journal officiel algérien SGG :

<https://www.joradp.dz/HFR/Index.htm>

- Convention 2003 pour la sauvegarde du PCI : site de

l'Unesco <https://ich.unesco.org/fr/convention>

- Recommandation de l'Unesco pour la sauvegarde de la Culture Traditionnelle et Populaire 1989 :

<https://www.unesco.org/fr/legal-affairs/recommendation-safeguarding-traditional-culture-and-folklore>

- Déclaration de l'Unesco sur la diversité culturelle 2001 :

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000127160.page=3>

- Cadre global des résultats pour la convention 2003 de l'Unesco:

<https://ich.unesco.org/fr/cadre-global-de-resultats-00984>

- Bref historique sur la Convention 2003

: <https://ich.unesco.org/en/brief-history-00093>

- Déclaration d'Alger 2005 : Sixième réunion régionale de promotion de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel :

[rapport réunion2005déclaration d'alger.pdf](#)

Liens vers sites connexes et chaines You Tube :

- Portail du patrimoine culturel immatériel

<https://patrimoineculturel.algerien.com/>

- Constantine d’hier et d’aujourd’hui :

<https://www.constantine-hier-aujourd'hui.fr/>

- Chaine You Tube de l’Association Maqam :

<https://www.youtube.com/@associationmaqam7270>

- Entretien avec Toufik Bastandji

<https://www.histoire-immigration.fr/portraits-des-histoires-singulieres/taoufik-bestandji>

- Chaine youtube de Hamza Laamour

<https://www.youtube.com/@hamzalaamour>

- Entretien avec Riad Blam

[https://www.youtube.com/watch?](https://www.youtube.com/watch?v=tLYJTAL3wU4&t=178s)

[v=tLYJTAL3wU4&t=178s](https://www.youtube.com/watch?v=tLYJTAL3wU4&t=178s)

- Dakhla aissaouia : Abdel Djalil Sommar

<https://www.youtube.com/watch?v=xPvxXyo5yps&t=64s>

- Hadoua Aissaoua : Hamza Melloul

<https://www.youtube.com/watch?v=cgTpeGyGnSg&t=163s>

- Dakhla aasene – entrée du marié et de ses compagnons par Abbes Righi :

<https://www.youtube.com/watch?v=0zKH4N7LjS0>

Annexe 3 : Galerie Photos



Photo 1 : Représentation de Mehter Takimi : troupe de janissaires ottomans . Source Wikipédia.



Photo 2 : Carte postale : troupe des Spahis Constantine . Source collection privée de Mohammed Bennacef



Photo 3 : Hadoua 1972 , avec les maîtres Ben Djedou Hassan, Mohamed essayd au tboul , Said Krach à la flute , Rabie lamissi au tboul . Source : Rabie Lemouissi



Photo 4 : Chiekh Ali Khouja aux naghrate . Source : Zouaoui Fergani



Photo 5 : Photos réunissant des maîtres du Malouf constantinois . Source : Hassan Bendjaballah tiré du web



Photo 6 : Carte postale représentant Café Nedjma, ou el gofla où les musiciens se réunissait . Source : collection privée de Mohammed Ben Nacef



Photo 7 : halqa aissaouia avec chikh salim mezhoud dans le patio d'une maison



Photo 8 : halqa aissaouia avec Chikh Salim Mezhoud au tar. Participation à un festival à Mostaganem 1997 ou 1998 . Source Salim Mezhoud



Photo 9 : halqa avec chikh Grine Yacine Disciple de Chikh Belgacem dans la maison de Morad M. 2017. Source Hassan Bendjabalah



Photo 10 : Chaabania avec chikh salim mezhoud , date probable 2017-2018. Source : Chouach Fethi.



Photo 11 : Hadoua de Riad Blam Lors de la chaabania des disciples de Chikh Bel gacem 2018.



Photo 12 : Chaabania 2018 organisé par la DCW avec les associations aissaouia au musée des arts et traditions populaires Palais Ahmed Bey 2018.



Photo 13 hadoua de riad blam en ouverture d'une chaabania organisée par la DCW 2018. Source SPIGA N.



Photo 14 : Emission à la radio Regionale de Constantine réunissant les musiciens de hadoua de tous genre et les khouane des deux clan de la zaouia aissaouia crée et animée par Zein Dine Benabdallah. Source SPIGA N.



Photo 15 : Troupe aissaoua de Raouf Benkessoul , Mariage 2009. Avec Doha Slimane. Source Raouf Benkessoul



Photo 16 : mariage avec hadoua aissaoua . 2016 avec Doha Slimane à la flûte . Source : Doha Slimane



Photo 17 : feu Daha slimane le premier à gauche avec la Zorna, et sa troupe de Aissaoua , on peu distinguer aussi Djamil le troisième à partir de la gauche , aussi zarnadji mais par égard à son maître Daha il va jouer du Bendir uniquement. Année aux environs de 2000
Source :
Daha
Slimane



Photo 18 : Premier mariage célébré par Riad Blam au coté de son maître said Krach en 1989. Source Riad Blam



Photo 19 : : Rabie Lamouissi à droite avec la zorna et son ami El Hadi Bouteraa à gauche avec naghrate lors d'un mariage , le couple des mariés derrière eux. Source : Rabie Lamouissi



Photo 20 /21/22: arrivée de la mariée au domicile conjugal , dans la vieille ville hadoua par rabie lamouissi . juillet 1998. Capture d'écran sur vidéo . source Rabie Lamouissi



Photo 21



Photo 22



Photo 22 : Troupe de Djamel B. et Mohamed Chenaq , avant d'adopter l'habit traditionnel unifié 1998. Source Djamel.



Photo 23 : Troupe de Djamel et Mohamed Chenaq , avec le habits traditionnel



Photo 24 : hadoua Riad Blam et Mohamed Chenag



Photo 25/ 26/27 : troupe aissaoua pratiquant « ziadate » lors d'une hadoua. Source APS.



Photo 26



Photo 27



Photo 28 : khalde oualid – en noir et blanc - et sa troupe en tenu traditionnelle constantinoise lors d'un festival international au Caire.



Photo 29 : troupe de karkabo de khaled oualid



Photo 30 : le mariage de Khaled Oualid , pour lequel on a déroulé le tapis rouge, on put distingué au moins 3 type de hadoua dessus, les cavaliers et les danseurs Chaouia de la région des Aures. Source Khaled Oualid.



Photo 31/ 32 : utilisation théâtralisée de baroud lors d'un mariage à Constantine . aout 2023. Source page FB de l'association « Baroud wa khayala » (baroud et cavaliers)



Photo 32



Photo 32 : cortège nuptial précédé par des motos



Photo 33 : Troupe aissaouia lors du festival de Kharjet Sidi Rached au théâtre régional de Constantine . septieme édition. Source Bahaz Mohamed Salah



Photo 34/35/ : Procession de Kharjet Sidi Rached , les troupes de aissaoua et de hadoua l'une derrière l'autre . Source Bahaz Mohamed Salah



Photo 35



Photo 36 : Arrivée des troupes de la procession devant le Théâtre Régional de Constantine – Place de la Brèche.



Photo 37 : Dernière édition du festival de Kharjet Sidi Rached lors du 55eme anniversaire de l'indépendance, défiles des scouts précédents les troupes de hadoua et les aissaoua. Source APS.

