

## Extrait de « La musique arabe »

*de Jules Rouanet\**

### **Les divisions de la musique maghrébine**

Nous nous conformerons dans cette étude aux traditions les plus anciennes et les plus constantes des musiciens maghrébins.

Ils distinguent deux catégories bien marquées :

La musique religieuse : Klem el djed

La musique profane : Klem el hazel

Sans doute nous trouverons à ces deux catégories des points communs : elles procèdent des mêmes lois techniques et sont assurément sorties d'une seule même source. Mais la musique religieuse transmise par les officiants de la mosquée, conservée pieusement comme tout ce qui touche aux dogmes ou aux pratiques de l'Islam, s'est pour cela même mieux entendue contre l'atteinte du temps et les trahisons des interprètes. Elle a bénéficié, comme la langue d'une sorte de puritanisme intransigeant, hostile aux innovations, gardiens fidèles des pratiques décrites par le koran et du rituel du culte.

Le style architectural des mosquée a pu se modifier sous l'influence des arts égyptiens et persans, la mosquée primitive s'est transformée de siècle en siècle en sa toiture d'abord plate s'est chargée de coupes ; ses colonnes se sont reliées par des arceaux élégants ; le minaret a dressé vers le ciel sa légèreté adoptée les rinceaux rythmiques, l'épigraphie, et l'entrelacs géométral. Des khalifes de Bagdad et de Damas aux sultans bordjites l'imagination et la fantaisie des artistes inventent les formules les plus diverses, recourent aux matériaux de toute sorte, emploient les nefs en berceau, le dôme ogival, la voûte de pierre, l'assemblage polygonal et les innombrables éléments de grâce et de fantaisie qui font de certains édifices des châsses

---

\* Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, 1922, p.2817-2830.

gigantesques, ciselées, émaillées et dorées comme de fantastiques bijoux, sans que le caractère grave et mystique de l'intérieur soit atténué par une telle profusion ornementale.

Mais si le décor où se déroule la prière change avec l'essor artistique du peuple arabe, la prière elle-même reste immuable. Elle se prononce avec les mêmes paroles, avec les mêmes gestes qu'aux siècles passés, conformément à la volonté formelle du Prophète.

Il est donc assez logique et assez naturel que la musique religieuse associée à cette prière soit, comme elle, préservée des atteintes du temps.

C'est à peine si, à une époque relativement rapprochée, et dans certaines mosquées, une certaine tolérance a permis le chant de poésies religieuses sur des airs empruntés à la musique classique profane. Au dire de certains indigènes, cette tolérance remonterait aux époques de la décadence musulmane en Espagne. Les imams, ayant constaté un relâchement dans les pratiques religieuses, auraient cru pouvoir attirer les fidèles en autorisant l'emploi d'une musique plus fastueuse qui, au dehors, avait atteint l'apogée de sa floraison.

Au contraire, la musique profane, libre de subir toutes les influences et de se confronter au goût du jour, a suivi assez exactement l'évolution des autres arts et de la civilisation musulmane. Associée à la vie sociale, elle a, comme elle, participé au développement intellectuel des peuples de l'Islam, et nous verrons que le parallélisme est encore aujourd'hui assez évident pour avoir créé dans le Maghreb des arts musicaux différents chez les Berbères des montagnes, chez les Berbères des villes et chez les musulmans des centres de culture intellectuelle.

## **Musique Religieuse – Dans Les Mosquées**

On sait que la pratique du culte musulman ne comporte aucun faste ni aucune pompe, aussi bien dans le Maghreb que dans les autres pays soumis à la loi du Mahomet. Les cérémonies de la mosquée se résument en des prières formulées par un officiant, répétées à voix basse par les fidèles, à des récitaions psalmodiées du Koran, à quelques chants sévères.

La prière est une des bases religieuses et des obligations rituelles de l'Islam. Elle doit avoir lieu cinq fois par jour : au point du jour, à midi, à trois heures, au coucher du soleil et à la tombée de la nuit.

Dans les villes le *-mou'adzdzin* (muezzin) [4] « ordonnateur » monte sur le minaret des mosquées et, se tournant successivement vers les quatre points cardinaux, il calme *-el adzane* [5] « l'appel à la prière », sur les paroles traditionnelles :

« Dieu est grand ! Il n'y a pas d'autre Dieu que Dieu ! Mohammed est le prophète de Dieu ! Venez à la prière ! Venez au salut ! Dieu est grand ! Il n'y a pas d'autre Dieu que Dieu ! »

Dans l'appel du matin on intercale, avant la répétition de « Dieu est grand » : « La prière est meilleure que le sommeil »

La tradition, confirmée d'ailleurs par les textes, rapporte que le prophète hésita longtemps pour choisir le moyen à adopter afin d'annoncer à son peuple l'heure de prier. Il hésitait entre les crécelles employées par les chrétiens et les trompes usitées chez les Juifs<sup>1</sup>.

Ce ne fut pas sans longues discussions avec ses compagnons, et on croit qu'il commença par adopter l'usage du *naqous* et d'un feu qu'on hissait à un endroit proéminent. Plus tard il proscrivit formellement l'usage des cloches, que les chrétiens employaient pour annoncer leurs cérémonies, et Bilal fut chargé d'appeler les gens à la prière et devint ainsi le premier des muezzins. A la Mecque cet appel se faisait sur le toit de la *Kaâba* ; il est encore des pays musulmans où il se fait du haut d'un palmier. Ce n'est que sous le règne de Walid ben Abdelmalik (705-714) qu'on entend parler pour la première fois de minaret (de *manara*[11]), colonne surmontée d'un feu, sans doute par allusion à l'aspect de minaret où le muezzin montait le soir, une lampe à la main.

L'appel à la prière n'est pas chanté partout sur le même air. Il y a des versions assez nombreuses qui varient non seulement suivant le pays, mais quelquefois aussi suivant le rite auquel appartient la mosquée.

Ainsi, à Alger, la mosquée du rite *maleki*, le muezzin chante :

---

<sup>1</sup> La crécelle *-naqous* [6] était une longue pièce de bois sur laquelle on frappait avec une baguette un peu flexible appelée *wabil* [7]. L'ancienne poésie arabe est pleine d'allusions à cet instrument, qui est employé encore dans certains monastères du levant et en abyssinie. Les trompes utilisées chez les juifs, *bouk* [8] ou *qarn* [9], ont une analogie évidente avec la trompette *-nafir* [10] employée au Maroc dans les mosquées à l'époque du ramadhan.

Nous n'hésitons pas à reconnaître dans ces *adzane* des spécimens de la musique arabe très ancienne.

On sait avec quel soin jaloux ; avec quels scrupules intransigeants, les Arabes conservent tout ce qui touche leur religion. Le rituel des prières et du jeûne, toutes les pratiques qui sont l'obligation formelle d'un musulman, sont encore aujourd'hui celles que prescrit le Koran, et si le contact avec les civilisations rencontrées par ce peuple au cours de ses conquêtes ou de ses défaites a pu provoquer en mi quelques modifications légères aux mœurs ancestrales, ce qui concerne sa foi est demeuré intangible.

La récitation journalière du Koran dans les mosquées et dans les écoles a sauvé, seule, la langue arabe, qui aurait disparu si les *tolbas* n'avaient gardé le texte sacré dans leur mémoire et ne l'avaient transmis pieusement dans son intégrité la plus absolue.

Tout nous amène à penser que les mélodies usitées pour appeler les fidèles à la prière ont été l'obit de la même pieuse tradition, non plus avec la rigueur absolue d'un texte écrit capable de corriger les défaillances de la transmission, mais avec une persistance relative dont on peut nier la valeur.

Leurs différences s'expliquent.

Ainsi l'appel du rite maleki est lus près de l'horizontale, plus sévère, avec un ambitus peu étendu, se détachant déjà de la psalmodie unitonique des campagnes, mais restant dans une formule assez rigide.

Au contraire, l'appel du rite *hanefi*, plus brillant et plus brodé, n'est-il pas exactement approprié à l'esprit de ratiocination personnelle, au procédé des *qiyas* [12], à l'emploi de l'analogie qui caractérisent la jurisprudence d'Abou Kanifa et son maître le dogmatique, Kammad ben Abi Soleïman ?

Ailleurs, dans le Sud, dans les contrées reculées où n'a jamais pénétré l'art maghrébin, où les traditions d'il y a treize siècles se retrouvent à peu près intactes, l'appel à la prière est d'une simplicité rudimentaire : toujours la même note scandant les paroles, et à peine une légère inflexion sur les dernières syllabes.

Voici, par exemple, l'appel à la prière » chanté au *Telagh* (Oran) :

Simple ou ornés, les appels à la prière jetés dans l'espace produisent toujours une impression profonde. Dans quelques notes pieuses se concentre l'essentiel de la foi musulmane. Des générations

les ont entendues ; des générations les attendent aux heures convenues pour affirmer leur foi et avec la pensée que des millions de fidèles les prononcent à la minute pour communier avec elles.

Musicalement ils sont assurément des témoins parvenus jusqu'à nous de la musique arabe la plus ancienne.

Dans les mosquées, aux jours ordinaires, le Koran est psalmodié par les *hezzabins* [13]. Ce sont des chanires spéciaux nommés par les préfets et qui reçoivent une rétribution de 10 à 25 fr. par mois ; ils doivent psalmodier en chœur les versets du Koran, un *hizb* [pl. *ahzâb*] [14] (section d'une sourate) le matin et un autre le soir, de façon à terminer les soixante *ahzâb* dans le mois.

A la fin de chaque mois la psalmodie des *ahzâb* se termine par une finale appelée *khetma* [15] qui marque la conclusion de la série.

A cette occasion, dans les mosquées, à Alger, on chante aussi des *dou'at* [16] qui sont des mélodies sans mesure empruntées aux *mes tekbarat* [64] des chansons profanes.

A l'occasion des grandes fêtes musulmanes, notamment pour le Mouloud (anniversaire de la naissance du prophète), pour le *el'id el kebir* [17] (grande fête ou fête des moutons), interviennent à la mosquée des chanteurs spéciaux, les *qeççâidine* [18], chanteurs non rétribués dont la spécialité est la *qacida* [19], sorte d'élégie à la louange du prophète ou des saints de l'Islam. Pendant le mois du Mouloud (3e mois de l'année musulmane), les *qeççâidine* vont tous les jours se faire entendre une fois dans toutes les mosquées ou dans les *zaouïas* des marabouts vénérés. D'ordinaire ces poèmes religieux se psalmodient sur une seule note ; mais aux jours ci-dessus ils se chantent sur les mélodies empruntées à la musique profane, avec cette différence que, n'étant pas accompagnés par des instruments, ils ont une allure plus libre, laissée à l'interprétation du chanteur.

Voici une *qacida* très connue à Alger, qui se chante à la mosquée sur l'air d'un *meçeder* [76] de la nouba du mode *dil* (voir chap. XII) :

Il y a dans cette application de musique profane à des paroles religieuses une concession des imams que certains musulmans réprovent comme attentatoire à la sévérité du lieu. Le fait est que le rapprochement des paroles chantées sur le même air peut distraire les fidèles du recueillement et de la médiation. Le *meçeder dil* qui sert de timbre à la *qacida* commence, en effet, par le vers suivant :

Par Dieu ! mon cœur est plein d'ardents désirs !

Au Maroc, le soir de l'ouverture du *ramadhan* et pendant toutes les nuits du mois du jeûne, un employé spécial, le *neffar* [20], joue de *nefir* [21], trompette en cuivre longue d'un mètre environ, une fois après la prière de *el'achaa* [22]<sup>2</sup> pour inviter les fidèles à faire une prière surérogatoire, une deuxième fois à trois heures avant l'aurore pour les avertir de préparer leur repas, une troisième fois une heure et enfin une demi-heure avant le moment où on pourra « distinguer un fil blanc d'un fil noir », moment où commence le jeûne quotidien.

Dans les mosquées des faubourgs le *nefir* est souvent remplacé par la *ghaïta* [128] (voir chap. XX), qui, aux mêmes heures, joue du chant du minaret un petit air de musette.

Dans les rues circule le *sahhar*, personnage armé d'un *bendaïr* et qui chante sur la même note une invitation à se « lever dans l'obéissance du Seigneur » et à manger et boire pour que Dieu vous laisse en paix. Il est accompagné du *deqqâq* [24], le « heurteur », qui, à deux heures du matin, frappe à toutes les portes pour avertir qu'il est temps de prendre le dernier repas licite.

Autrefois, en Algérie, pendant le *ramadhan*, des troupes de nègres parcouraient les rues avant le lever du jour, frappant vigoureusement sur leur *tebeul* et sur les *krakeb* (les castagnettes de fer) pour éveiller les fidèles avant le lever du jour. Pour ce motif on les appelait les *tebeul es seh'eur* [25], « joueurs de *tebel* à l'aurore ». Le gouvernement français a supprimé cet usage. Cependant il tolère les musiciens nègres, pendant le jour, à l'occasion des grandes fêtes musulmanes l'*Eleid el Kebir* [17]<sup>3</sup>, l'*Eleid eç-çerir* [26]<sup>4</sup>, le *Mouloud*<sup>5</sup>. Ceux-ci en profitent largement. Pendant sept jours du mois de *Mouloud*, les nègres n'interrompent pas leur bacchanale bruyante. Ils chantent et dansent jusqu'à ce qu'ils tombent épuisés ; à ce moment ils se mettent à divaguer, et c'est le *djînn* [28] l'esprit diabolique, qui parle par leur bouche. Les familles qui ont des malades ne manquent pas de profiter de la circonstance pour demander au nègre possédé par le *djînn* le nom et le remède de la maladie. Le nègre leur répond avec assurance, sans oublier de faire promettre le sacrifice au *djînn*

---

<sup>2</sup> Nuit close.

<sup>3</sup> L'*El'id el Kebir*, la grande fête des moutons, à l'occasion de laquelle chaque famille doit tuer un ou plusieurs moutons en commémoration du sacrifice d'Abraham.

<sup>4</sup> L'*El'id eç-çerir* [26], la petite fête, pour célébrer la fin du jeûne.

<sup>5</sup> Le *Mouloud* [27], anniversaire de la naissance du Prophète.

d'un bouc, d'un mouton, d'un bœuf ou d'une volaille dont la chair sera distribuée à toute la confrérie<sup>6</sup>.

## Musique Religieuse – Cérémonies Extérieures

Enterrement. – Quand un fidèle est mort, les *tolbas* veillent sur le corps en lisant à haute voix le Koran, auprès d'un cierge allumé en l'honneur du défunt. Au moment d'emporter le corps et pendant qu'on le lave, ils psalmodient des *khetma* et des *douaât*. Pendant le trajet de la maison mortuaire au cimetière, tous les musulmans qui rencontrent le cortège se font un devoir de porter un moment le brancard où repose le mort enveloppé d'un linceul et recouvert d'une étoffe multicolore plus ou moins riche.

Il est des pays où les assistants se contentent de réciter à haute voix la formule musulmane :

***La illah il ellah. Mohamed reçoul ellah'.***

Il en est d'autres où il existe des chants funèbres spéciaux aux diverses confréries et qui sont chantées tout le long du trajet.

Tels sont :

Chez les Sahariens, les *en-neddahat* [29], « gémissseuses », au milieu de leurs cris de douleur et tout en se déchirant la figure avec leurs ongles ou des débris en poterie, chantent des sortes de voceri, des lamentations funèbres où elles font l'éloge du défunt et crient la douleur de la séparation.

Il en était autrefois de même en Kabylie.

Dans la province de Constantine le cheval du défunt était harnaché et recouvert des plus beaux vêtements de son maître ; autour de lui dansaient les assistants formant un grand cercle, pendant qu'un improvisateur soutenu par les coups redoublés du *bendair* et du *tebeul* (voir chap. XX) chantait les louanges du défunt. Cette cérémonie durait huit jours.

---

<sup>6</sup> Ces nègres guérisseurs avaient autrefois à Alger des maisons consacrées au culte de leur *djinn* favori, et chacune de ces maisons appartenait à une tribu : il y avait la *dar Ketchna*, la *dar H'ouss*, la *dar Guerma*, la *dar Bembra*, la *dar Senghi*, la *dar Tembou*, la *dar Zouzou* et la *dar Bermou*.

Les nègres originaires d'une même tribu s'y retrouvaient pour leurs cérémonies d'évocation et pour leurs sacrifices.

Les djinns les plus vénérés étaient le *djinn Sergo*, le *djinn Djedh*, le *djinn Magzoua*, le *djinn ben Lehmer*.

**Pèlerinages.** – Les musulmans vont souvent en pèlerinage aux tombeaux des saints ou des célébrités les plus réputées pour leur sainteté et dont l'intervention peut donner satisfaction aux vœux des fidèles, soit qu'ils demandent la pluie en période de sécheresse, soit qu'ils sollicitent des grâces particulières.

A Alger, les pèlerinages purement religieux, qui porte le nom de *ziara* [30], « la visite », ou de *rakb* (pl. *rekab*) [31], la « réunion », commencent généralement vers la fin de l'été pour finir vers le milieu de l'automne. Ils ont lieu à la suite d'une entente entre l'*oukil* des *rekab*, « le chef des pèlerins », et l'*oukil* ou gardien du tombeau où doivent se rendre les pèlerins. Le jour venu, on se réunit à la maison de l'*oukil*, et les musiciens spéciaux envoyés à cet effet, *ghaïta*, *tebeul* et *nogharat*, entonnent le *Rana djinak* [32], suivi d'autres refrains populaires.

La mélodie de *Rana djinak* joue le rôle important dans le Maghreb. Nous la retrouverons à l'ouverture de toutes les fêtes et devenue obligatoire en vertu d'une tradition générale et très lointaine. C'est peut-être l'air le plus connu du Maghreb ; il se joue dans les fêtes religieuses comme dans les fêtes profanes<sup>7</sup>. C'est pourquoi nous le donnons ici.

Pendant le pèlerinage, qui dure généralement trois jours, un chanteur ambulant – *meddah* [34] se fait entendre le matin, l'après-midi et dans la soirée ; il chante des paroles religieuses sur des airs de musique profane (*nessrafat*, *neklabat* ou *aârbi*. Voir ces mots au chapitre XII). Autrefois le *meddah* s'accompagnait de la *guesba* (voir au chapitre XX, Instruments), et il alternait avec des musiciens chantant des poèmes pieux et s'accompagnant sur leurs instruments à cordes. Les uns et les autres recevaient des pièces d'argent jetées à leurs pieds par les pèlerins et qui constituaient le prix de leurs services.

Au retour à Alger, le même cérémonial est observé pour la partie musicale de la fête, et les pèlerins se dispersent aux sons de *Ed qaou cala kheir*.

Dans un grand nombre de contrées du Maghreb, quand le printemps n'a pas amené les pluies nécessaires à la bonne venue des

---

<sup>7</sup> Presque tous les couples commencent par les mots : « Nous sommes venues : » et se continuent par des vœux de joie et de prospérité, des compliments adaptés à la circonstance. Les paroles sont coupées par l'invocation : « Mon feu ! Ô mon feu ! »

moissons, les tribus font des pèlerinages pour obtenir la fin de la sécheresse. Il y est chanté des invocations à Dieu et à ses saints<sup>8</sup> sur des airs spéciaux dont voici un spécimen provenant de Tunisie :

La *qacida*.- On peut classer la *qacida* en tant que mélodie dans la musique religieuse, d'autant qu'au point de vue poétique les musulmans la considèrent comme devant être réservée à célébrer les louanges des saints de l'islam et à entretenir la foi au cœur des fidèles par le récit des miracles, des traits de l'histoire de Mahomet et de ses compagnons. Par extension ce genre s'est appliqué aux événements calamiteux, puis à des circonstances particulières, et les chanteurs ambulants, les *meddâh*, comme les poètes locaux, les *choueâra* (pluriel de *chaeïr*) [35], y recourent souvent pour leurs compositions. Il en est résulté une distinction entre la *qacida* proprement dite, qui serait réservée au *Klam el djed*, ou « chant religieux », et le *rekab* [36] 'de *rekab* [37], grouper différentes parties pour faire un tout), qui appartiendrait au *Klam el hazel*, ou « chant profane ».

Une *qacida* bien ordonnée doit commencer par un couplet *El heudda* [38] qui est l'exposition du sujet et renferme quelques pensées saillantes. Vient ensuite un couplet *el ferache* [39] qui développe et ornemente les idées déjà exprimées. Les couplets se suivent dans une pareille alternance, et chacun d'eux se compose d'un certain nombre de vers groupés deux par deux et ayant la même assonance dans chaque partie. Les indigènes tiennent en haute estime ce genre de poésie.

Ils disent que quand un *meddah* aborde son sujet, il exprime d'abord ce dont son cœur est plein : alors il s'anime, il pousse plus avant (*iheudd* [40]). Puis il en recueille, reprend ses idées, les

---

<sup>8</sup> Sefra les femmes promènent une poupée de chiffons qu'elles Ghandja et chantent sur une même note : « Ghondja !Ghondja ! découvert sa tête, - O mon Dieu, tu arroseras ses pendants L'épi est altéré. Donne-lui à boire, ô notre maître : Les la psalmodie en chantant : « O homme de Dieu, généreux ! -Demandez au maître de donner d l'eau à ! - Nous sommes venus vers Dieu ; nous marchons sur - A vous de combler nos vœux avec bonté et générosité . Puis ils égorgent un taureau noir.

A Mazouna les fillettes promènent aussi la Ghondja. Souvent l'une d'elles porte sur ses épaules une brebis ou un chevreau et ses compagnes chantent : « La brebis veut uriner. O mon Dieu, arrose les épis : » Ou encore : « O pluie, tombe. Je te donnerai mon chevreau. »

Ces pratiques pour obtenir la pluie en temps de sécheresse sont générales dans tout le Maghreb, ou elles portent le nom de t'ol-en-nou. (voir Bel, Recueil des mémoires et textes du XIV<sup>e</sup> Congrès des orientalistes, Alger, 1905.)

groupes, les com-, les dispose comme les dessins variés d'un ou d'une natte. La *heudda* est le fond du tissu et lui donne le ton dominant ; la *ferache* représente les laines de couleurs différentes qui passent et repoussent dans la trame, découpent le fond en mille et forment cet ensemble gracieux et riche qui en fait un objet digne d'être suspendu dans la demeure des grands.

Le caractère religieux de la *qacida* est confirmé par la place importante qu'y occupent les invocations et les prières. Beaucoup commencent par la formule sacramentelle : « Dieu seul est Dieu, » et les premiers couplets sont consacrés à des protestations de foi et à des supplications à la Divinité. Nous ne citerons qu'un seul exemple : c'est la *qacida* du cheik Ahmed ben *Karral El Machoui*, de la tribu des *Oulad Sidi Machou* (arrondissement de Sidi bel Abbès), bien connue dans cette contrée<sup>9</sup>.

« Il n'y a pas d'autre Dieu que Dieu, Mohammed est le prophète de Dieu. Il n'y a pas d'autre Dieu que Dieu ; je le répéterai indéfiniment.

« Alif. Son nom seul je prononcerai. Que la prière soit sur le prophète. Il me sauvera le jour du tourment, et demain il répondra pour moi. Il facilitera mes projets avec bienveillance. Vers sa demeure je voudrais aller.

« Ba. Au nom de maître je t'appelle, au nom de celui qui n'a pas d'associé, de celui qui créa ceci pour cela, sui n'a point engendré et n'a point été enfanté... »

Après avoir épuisé toutes les formules religieuses, le poète se lamente sur les difficultés du temps présent : la loi et la confiance ont disparu ; la déloyauté, la vanité, la mauvaise habitude de jurer ont perdu la génération actuelle. Puis ce sont les étrangers qui sont venus s'implanter dans le pays. « Tout est devenu amer, et on trouve de la coloquinte jusque dans le miel. » Sa jérémiade terminée, le poète implore la miséricorde divine pour lui et ses parents et insère son nom dans le dernier couplet.

Pour accompagner ces plaintes, les *meddah* ne se mettent pas en frais de science musicale. La *qacida* dont nous venons de parler se chante dans l'Oranie sur le timbre suivant, qui est, d'ailleurs, assez répandu :

---

<sup>9</sup> Communiquée par M. Grigur, interprète judiciaire au Telagh.

Nous avons entendu au sud de Biskra, pendant une nuit d'été, un indigène chanter une interminable *qacida* sur la belle mélodie ci-dessous :

Cette mélopée dans le silence imposant de la nuit, aux confins du désert, avait un caractère de grandeur inoubliable.

On chante des *qaçaïd* en maintes circonstances, notamment pour les fêtes appelées *Khetmat*, qui sont données par les parents en l'honneur d'un enfant qui a fini d'apprendre à lire une sourate du Koran.

A cette occasion, les parents réunissent chez eux leurs voisins, leurs amis, les *talebs* de la contrée et leurs élèves. Ils servent un repas, et à la fin, quand les *talebs* chante une *qacida* dont l'assistance répète en chœur le dernier vers de chaque couplet<sup>10</sup>. Dans les grandes familles du Maghreb, en Algérie comme au Maroc, cette circonstance est célébrée par de grandes fêtes où, à côté des poèmes religieux, il est fait une large place à la musique profane. Au Maroc ces fêtes portent le nom de *habibna* [41], et pour remercier le professeur les invités jettent des pièces de monnaie sur un drap blanc étendu dans la cour de la maison et sur lequel ou a disposé la planchette à écrire de la mosquée de *Moulay Edriss*.

Aux jours de fêtes religieuses, principalement pour le Mouloud et l'Achoura, des bandes de musiciens parcourent les rues des villes en jouant les airs qui sont le répertoire habituel des pèlerinages.

Les nègres, très nombreux dans le Maghreb, ne manquent pas de prendre part à ces réjouissances extérieures. Mais, comme nous le verrons plus loin, leur musique est purement rythmique.

## **Caractères Généraux de La Musique. Religion Du Maghreb**

La musique religieuse des indigènes maghrébins, en raison de son caractère et de la force particulière de la tradition islamique, s'est défendue contre les influences étrangères.

Elle est restée plus près de ses origines, plus semblable à elle-même, parce qu'elle a bénéficié de l'esprit de conversation du musulman pour ce qui touche aux choses de sa foi.

---

<sup>10</sup> La *qacida* dont il est parlé plus haut a été composée à l'occasion d'une de ces fêtes.

La simplicité des cérémonies e la mosquée, l'absence de toute pompe et de toute mise en scène dans les pratiques du culte, la forme même des prières rituelles, ont maintenu, à travers les siècles, à peu près sans altération, les mélodies naïves, les mélopées rudimentaires des premiers muezzins et des premiers *imans*. La récitation du Koran et les longues médiations, la face tournée vers la Mecque, ne doivent pas être troublées ; il leur faut une atmosphère de calme, sans distraction, et c'est la psalmodie unisonique, mesurant à peine les accents de la prosodie, qui convient à ces heures de piété et de recueillement. Aussi la musique religieuse est-elle uniquement vocale et ne recourt-elle jamais à aucun instrument.

Elle en est restée, surtout dans l'intérieur des terres au balbutiement musical des *Hymiarites* du *Yemen* à l'invocation naïve du primitif.

Elle procède d'un art rudimentaire qui convient à ces peuples de l'argile et ces peuples du feutre dont les villes se composaient de cabanes de roseaux et de boue ; les sanctuaires, d'un édicule long et large de quelques pieds à peine.

Cet art leur suffit tant qu'ils restent eux-mêmes. Les mosquées anciennes du Sud algérien sont des édifices austères construits sommairement, sans luxe ni décor ; les colonnes n'y ont pas de formes recherchées : les murs sont blanchis à la chaux et le sol sont sans ornement ni artifice, et ils évoquent les premières années de l'Islam.

Mais l'islamisme, comme les autres religions, ne reste pas longtemps dans son austérité première. S'il se détourne tout d'abord de toute interprétation artistique, il est bientôt poussé par l'instinct l'ostentation surexcitée par ses conquêtes, et il lui fait peu à peu de larges concessions.

L'histoire de l'évolution de l'architecture musulmane en donne les témoignages décisifs. Les mosquées qui s'élèvent successivement sont construites par des artistes étrangers ; le Copte chrétien, le syrien, le Persan, traduisent les aspirations religieuses de l'Islam ; ils donnent aux khalifes le goût de la somptuosité et créent dans le creuset arabe, par le malaxage de leurs apports divers, ce qui deviendra l'art musulman.

Mais la musique religieuse ne suivra pas cette évolution de l'architecture religieuse. Elle participera du soin fanatique avec

lequel sont conservées les pratiques ordonnées par le Koran. A peine subira-t-elle quelques influences timides, suivant l'esprit de tolérance ou d'intransigeance des sectes ; à peine, dans les villes capitales où le faste des khalifes et des deys a introduit des habitudes et des mœurs nouvelles, la verra-t-on accepter une ligne mélodique moins uniforme et donner à la *qacida* un support musical moins sévère.

Mais dans l'ensemble du pays son caractère dominant est l'austérité de la ligne droite, de la pierre brute, du tronc de palmier, des matériaux informels qui composent encore les mosquées de l'intérieur des terres et des pays berbères fermés longtemps aux invasions et à la civilisation.

Le peu de développement de l'ambitus ordinaire des mélodies religieuses ne permet pas de les classer dans un mode déterminé. Aussi bien faut-il en conjecturer que ces chants sont antérieurs à l'époque plus raffinée où se forma la théorie musicale et où s'établirent les différenciations encore aujourd'hui apparentes.

Ces mélodies sont filles de l'instinct et de la piété ; elles correspondent au besoin de prier, d'invoquer Dieu ; elles sont le regard pieux du fidèle vers l'au-delà mystérieux. Ce qui les domine, c'est l'unité de la *fatiha* : Dieu seul est Dieu ! Ce qui les inspire, c'est le mysticisme résigné qui attend tout de la volonté divine et se soumet aveuglément à « ce qui est écrit ».

Comme les paroles du Livre, elles sont sacrées. Les chanteurs indigènes refusent formellement de les faire entendre en dehors de la mosquée, disant qu'ils n'ont pas le droit de profaner ainsi ce qui est à Dieu. Ils refusent plus vigoureusement encore de les chanter au phonographe, parce qu'ils croient, dans cette reproduction de leur voix, à une intervention diabolique, et ils ne veulent pas « donner leur voix au *chitan* ».

Telles qu'elles sont, les mélodies religieuses du Maghreb ne sont pas sans une certaine grandeur.

Le chant du muezzin jeté par-dessus la vie fiévreuse des villes ou lancé dans le calme des campagnes émeut profondément, parce qu'il exprime l'acte solennel d'une foi naïve que rien n'a pu entamer. A un appel le musulman frissonne et il s'agenouille, prosterné vers la ville sainte, pour prononcer les paroles sacrées qui le rattachent étroitement à ses ancêtres et le mettent en contact spirituel avec le prophète.

Dans les mosquées, autour des colonnades, dans la clair-obscur des voûtes, la psalmodie du Koran par des voix graves toujours à l'unisson, tous ces hommes courbés dans la même attitude contemplative répétant avec onction les versets du Livre saint, les corps immobilisés par la prière, cette philosophie même qui est exprimée par les lignes du moment et qui enveloppe l'âme de ces simples et de ces enfants, tout cela crée une atmosphère de tous vents conforme à l'esprit de l'Islam, et on ne voit quelle autre musique religieuse pourrait mieux exprimer la mentalité d'une race restée immuablement fidèle à sa foi, dominée par l'inéluctabilité des et par la pensée qu'elle est « dans la main de Dieu ».

### **Musique profane – dans les fêtes publiques**

Les indigènes du Maghreb, Arabes, Berbères ou, sont très passionnés pour les fêtes. Tout leur est prétexte à organiser une fantasia, à faire « parler » et à se dépenser dans une surexcitation.

Il y a lieu de remarquer que tous ces actes extérieurs de la vie sociale sont accompagnés de musique ; qu'il s'agisse de la fantasia classique en l'honneur d'un grand personnage officiel ou de la célébration et ostentatoire d'un événement heureux, qu'il s'agisse d'une réunion éventuelle de tribus, ou même que la fête n'ait d'autre prétexte que le désir de rompre un moment la monotonie de l'existence, la musique fait toujours partie du programme.

Sous l'empire, le gouvernement invitait – et on sait ce que ce mot signifie – les *caïds*, les *aghats* et les *bach-aghats* des territoires indigènes à venir à Alger pour la grande fantasia officielle du 15 août. Cette fête comportait une exhibition magnifique de tout le luxe des gens de grande tente, chevaux, harnachements, armes, tapis, et les chefs indigènes rivalisaient, entre eux par la beauté de leurs costumes et la richesse des tribus, sur leur habileté et de leur témérité.

Chaque tribu ne manquait pas d'amener ses musiciens et ses joueurs de *ghaïta*, ses batteurs de *tebeul* et de *tebila*<sup>11</sup>.

Une lutte de bruit et d'endurance s'établissait entre les groupes de musiciens, et les sons stridents des *ghaïta* donnaient à ces simulacres de guerres un cachet du plus haut pittoresque.

---

<sup>11</sup> Les noms d'instrument, voir chapitre XX.

Chaque tribu apportait ses refrains particuliers. Mais toutes ou se presque toutes s'annonçaient par la *Rana djinak* et se retiraient aux sons de *d qaou ala kheir*<sup>12</sup>.

Celle d'entre elles qui n'avaient pas de *ghaïtites* arrivaient à Alger précédées par les groupes compacts de piétons chantant des *qaçaïd* ou des refrains populaires accompagnés par de nombreux *bendair* frappés à coups redoubles.

Les instruments à cordes ne figuraient pas dans ces fêtes : ils sont bons pour les gens efféminés des villes, et non pour exalter le courage des cavaliers et faire planer sur les champs de bataille l'exaltation nécessaire aux guerriers.

On ne se souvient à Alger d'avoir entendu un orchestre à cordes en public qu'une seule fois, lors de la visite de Napoléon III. A cet occasion, une estrade avait été élevée sur une place du Gouvernement pour un orchestre comprenant 20 *kouïtra*, 12 *rebeb*, 15 *kemendja*, 10 *qanoun* et 2 *tar*. C'est l'orchestre qui le plus formidable dont il y ait trace dans le Maghreb, et les musiciens actuels nous disent que l'effet produit était grandiose « à faire pleurer ».

C'est donc la *ghaïta* qui est l'instrument de la musique extérieure. On le trouve partout dans le Maghreb; il n'est pas de petit village de la Kabylie, de simple douar arabe, qui ne possède un ou plusieurs joueurs de *ghaïta*. L'instrument prend la tête des caravanes de nomades ; il signale l'arrivée des personnages officiels ; il rythme le pas de tous les cortèges et prend part de toutes les manifestations extérieures de la vie politique et sociale des indigènes.

On entend la *ghaïta* pendant la *difa* [42], repas d'honneur offert aux hôtes de marque.

Dans le Tell il est aussi d'usage, pendant la *difa*, qu'un chanteur, *meddah*, s'accompagne sur le *deff*, chante des *qaçaïd* ou des *zendani*. Quelquefois il est accompagné par un joueur de *gesba* ou de *guechbout*, petite flûte à 5 trous<sup>13</sup>.

Dans le Sud le chanteur marque le rythme sur un *guellal* et il est accompagné d'un joueur de flûte. On l'appelle le diseur, *el goul*

---

<sup>12</sup> Ce chanteur s'appelle aussi *goul* [43], « maître de la parole », ou *zeffen* [44], et le joueur de *deff* s'appelle *maâlem eç çenaâ* ou *moula eç çenaâ* [45], « maître du métier ».

<sup>13</sup> Ce chanteur s'appelle aussi *goul* [43], « maître de la parole », ou *zeffen* [44], et le joueur de *deff* s'appelle *maâlem*

[43], et il chante des fragments d'épopées des anciennes guerres de tribus, des contes, des légendes, des *qaçaïd* ou des refrains d'amour sur des airs de genre *haouzi*.

Il est une autre circonstance où la musique joue un grand rôle : c'est la séance de luttes, la *rahba* [46], pour laquelle les indigènes sont très passionnés. On rencontre souvent, le vendredi et le dimanche, des cortèges nombreux se dirigeant vers les faubourgs des villes ou vers les hommes valides d'une tribu venus pour assister aux luttes ou pour y prendre part, et marchant derrière un étendard aux côtés duquel se tient le chef de la tribu. Tout le long de la route ils chantent tantôt des versets du Koran, tantôt la formule sacramentelle, tantôt de courtes invocations à Dieu ou au prophète. Le *bendaïr* marque le rythme du chant.

Voici une mélodie de ce genre appartenant à une tribu des environs de Rovigo (Alger) qui va presque toutes les semaines au marabout de *Sidi Mohamed Abd el Rahman Bou-Kobrin*<sup>14</sup>, près Alger, pour mettre en contact ses champions de lutte avec ceux d'une autre tribu.

Pendant que les lutteurs se livrent à leur exercice, l'assistance chante des fragments de *qacida* composées en l'honneur des lutteurs célèbres dans la région ; ou bien c'est la *ghaïta* qui fait entendre ses airs favoris. Quelquefois les femmes de la ville viennent assister au spectacle et saluent par leur *you !you !* les hauts faits des lutteurs.

Aux jours fériés de la loi musulmane comme aux jours de fête des coutumes françaises, les Maghrébins, très friands de réjouissance, ne se font pas faute de se mêler à la foule avec leurs musiciens et de s'agiter aux sons des *ghaïta* et des *bendaïr*. Dans les villes ils organisent des fantasias, et les nègres principalement passent des journées entières à frapper leurs instruments rudimentaires et à esquisser des danses, se servant du côté pittoresque de leurs contorsions pour réclamer quelques aumônes de spectateurs.

A Fez, la musique fait également partie des fêtes publiques, notamment de la fête annuelle des *tolbas* et la mascarade du sultan des étudiants<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> L' «homme aux deux tombes ». car la légende veut que son corps soit inhumé au cimetière de Belcourt, banlieue d'Alger, et aussi en Kabylie.

<sup>15</sup> Cf. Le Maroc d'aujourd'hui, par eugène Aubin. Paris, 1991, p. 285.

Melle Cécile Dufresne a recueilli à Tanger une manche populaire portant le titre *Assafi*, qui se joue souvent dans les fêtes et qui est fort curieuse par les changements de mouvement de la mélodie.

En général, la musique exécutée dans les fêtes publiques appartient au répertoire des refrains populaires ; elle se compose presque toujours, en dehors des deux airs traditionnels cités plus haut (chap. V), de *zendani* plus ou moins déformés par les recherches de virtuosité des joueurs de *ghaïta*.

En Kabylie, comme dans tous les pays berbères, la musique accompagne obligatoirement toutes les circonstances de la vie extérieure ; mais les mélodies y sont plus spécialisées qu'en pays arabe : ainsi chaque tribu possède un air de marche qui lui est particulier et que ses musiciens exécutent quand il se déplace pour une cause ou pour une autre. – Voici quelques spécimens de ces airs de marche.

## Musique profane dans les lieux publics

Le café maure fut longtemps en Algérie le seul lieu où, en dehors des familles, il était fait de la musique sérieuse.

On distinguait le café-concert et le café à chanteurs.

Dans la première catégorie d'établissements la partie vocale était confiée à des chanteuses qui, pour la plupart étaient des femmes publiques amenées là pour attirer une clientèle au tenancier du débit. Les femmes, parées comme des idoles, se tenaient sur une estrade et chantaient des *zendani*, en battant de la derbouka, des musiciens hommes accompagnaient sur la *kamendja*, la *kouitra* et le *tar* et jouaient de temps à autre un intermède instrumental.

Les exécutants se plaçaient toujours dans un cadre réglé par la tradition. Au milieu, le joueur de *kemendja*, à sa droite, la première chanteuse ; à sa gauche le joueur de *kouitra* et le batteur de *tar* ; les autres chanteuses s'alignaient des deux côtés suivant leur notoriété. Il y avait toujours quatre ou cinq chanteuses, jamais plus de dix, et elles alternaient avec des danses.

Quand elles dansaient, il n'était pas rare de voir un assistant se lever et venir plaquer sur le front ou les joues de la femme une pièce d'or ou d'argent qui la propriété de l'artiste.

Ces cafés-concert ont été supprimés, à cause des scènes de désordre et de scandale auxquelles donnait lieu la prostitution des femmes. Il en a cependant survécu deux ou trois à Blida et à Constantine.

Mais le café maure où se font entendre des musiciens et des chanteurs existe encore dans toutes les villes du Maghreb, et c'est là qu'il faut aller chercher les derniers virtuoses de la musique vocale et de la musique instrumentale indigène.

Pendant des soirées entières les artistes retiennent ainsi une clientèle attentive, et les propriétaires des cafés se disputent volontiers les musiciens de renom pour achalander leur établissement. Les indigènes vont à ces cafés maures pour entendre de la musique, surtout de la bonne musique.

Le troupe musicale se compose d'ordinaire d'un ou de deux chanteurs qui jouent de la *kouitra* ou de la *kamendja*, autrefois du *rebeb* et d'un batteur de *tar*. Elle s'installe sur la banquette devant un bocal où nagent des cyprins, ou devant un bouquet monté en tronc de cône, et chante les *noubet ghernata*, les *noubet* de *nekhabet*, plus rarement des *zendani* et des *haouzi*. Le répertoire exécuté dépend d'ailleurs du niveau social de la clientèle et de son origine ethnique.

Les assistants sont silencieux et recueillis. Tout en dégustant la petite tasse de café, ou le thé parfumé d'une feuille de menthe ou de verveine, ils écoutent, absorbés et comme détachés du monde. Leur plaisir ne se manifeste pas extrêmement, mais à les voir ainsi immobiles on les sent pénétrés profondément par cette musique qui berce doucement leurs rêves et leur permet de jouir de l'heure. L'hieratisme des attitudes, la fixité des regards, leur donnent l'aspect d'êtres possédés ou accomplissant avec ferveur un rite religieux. Les paroles facilitent beaucoup cet état d'âme ; paroles d'amour satisfait ou malheureux, de désir comblé ou d'ardeurs inassouviées ; élans de sensualité ou d'idéalisme, cris de la chair ou du cœur, toute la vie sentimentale et matérielle est exaltée des poésies, et il n'est pas un auditeur, dans une assistance même nombreuse, qui n'y trouve une allusion précise à son cas particulier et ne puise dans cette coïncidence la source d'un profond plaisir.

Le concert commence vers les sept heures du soir par une des deux *touchiat* des *neklabet*, puis on chante une série de *neklabet* précédés chacun de son *mestekber*, et cette première partie se termine

par quelques petits refrains de *aârbi* ou de *haouzi* pour donner satisfaction aux forains et aux auditeurs des classes indigènes inférieures<sup>16</sup>.

A neuf heures, le joueur de *kamendja* quitte cet instrument pour prendre le *rebeb*, ce qui signifie qu'il va « travailler la musique sérieuse », le *noubet ghernata*. On chante et joue des mélodies de *noubet* jusqu'à dix heures. A ce moment le *maâlem*, « le maître », reprend la *kamendja* pour exécuter à nouveau des *neklabat* ou des *qacaïd* jusqu'à onze heures, les règlements musicaux fixant à cette heure l'extrême limite du concert.

Les *maâlems* deviennent de plus en plus rares. On les paye de 7 à 8 francs par soirée ; les autres musiciens touchent de 2 à 3 francs.

Indépendamment de la clientèle courante, les cafés maures ont la clientèle des mélomanes indigènes, des passionnés de musique. Ces derniers, recrutés surtout parmi les maures ou les Israélites, manifestent parfois leur préférence pour telle ou telle mélodie et demandent au chanteur de l'exécuter. Pour cela ils envoient au chef de l'orchestre une tasse de café, sous laquelle ils sont déposée une pièce d'argent, et ils donnent au garçon le titre de la mélodie.

D'autres ont une prédilection marquée pour tel ou tel mode. Quand ils désirent entendre des mélodies de ce mode ils accompagnent l'offre d'une tasse de café d'une phrase conventionnelle où figurera le nom du mode demandé. Ainsi le mode *ghrib* l'envoyé dira :

*Hadi men aând radjel ghribt.*

Ceci provient d'un homme exilé.

Pour le mode *remel* il dira :

*Hadi koua beremel. Red balek.*

Voici un café plein de sable. Fais attention !

Pour le *h'assine* :

*Ma ah'sen nar ellioum !*

Combien est beau ce jour

L'artiste comprend le jeu de mois et s'empresse de donner satisfaction à l'amateur.

Au point de vue musical, les cafés maures sont précieux ; ils sont les derniers sanctuaires d'un art qui se meurt ; ce n'est guère que là

---

16 Pour tous ces mots arabes, voir chap. XII, Répertoire des musiciens d'Alger.

qu'il est encore possible d'entendre des musiciens restés fidèles à leur répertoire séculaire, capables de l'exécuter conformément à la tradition et de nous mettre ainsi ce contact avec le passé de la musique arabe<sup>17</sup>.

Il y a une trentaine d'années, les Maures des grandes villes organisaient souvent des *nezaha* [47], de véritables « parties » de musique qui duraient de deux à trois jours et où se rendaient les Maures amateurs de musique. On n'y buvait que du café, à l'exclusion de toute liqueur alcoolique. Les séances commençaient le matin. A 8 heures on chantait la *nouba maïa* et la *nouba ressd-ed dil*. De 2 à 5 heures le concert continuait par les *noubet sika*, *ressd et mezmoun*. De 5 heures à la nuit tombante, c'étaient les *noubet remel* et *remel maïa*. Après le diner on chantait les *noubet h'assine*, *ghrib*, *zidane* ou *dil*. A minuit venait le tour de la *noubet medjnba*. Cet ordre traditionnel était toujours respecté, à moins que l'assistance n'en eût exprimé un avis formel qui mettait à couvert la responsabilité professionnelle des musiciens.

Tous les quarts d'heure un garçon circulait avec un grand plateau où les auditeurs déposaient leur offrande, consistant en pièces d'argent, jamais de cuivre, au profit de l'organisateur de la *nezaha*.

Les musiciens, au nombre d'au moins quatre (le *maâlem*, chef d'orchestre ou *kouas*, « homme de l'archer », qui jouait du *rebeb* ou de la *kamendja* ; le *bach kiatri*, « premier joueur de *kouitra* », assis à la droite du *maâlem* ; le joueur de *tar*, dit *terrâr*, à gauche du *maâlem*, et le second joueur de *kouitra*, le *kiatri* à côté du *terrâr*), recevaient des honoraires assez élevés<sup>18</sup>, ceux du *maâlem* étant plus élevés, ceux des autres artistes étant égaux. Mais les assistants ne manquaient pas, afin d'obtenir leurs mélodies préférées, d'envoyer aux musiciens des tasses de café accompagnées de pièces d'argent, généralement un *douro*, « un écu », que les musiciens se partageaient entre eux à la fin de la fête.

---

<sup>17</sup> Le café maure n'aura bientôt plus ce cachet oriental que lui donnaient les auditions de musique. Instrumentistes et chanteurs se faisant de plus en plus rares. C'est le phonographe qui les remplace et permet au cafetier de réaliser une sérieuse économie, tout en donnant satisfaction au goût de sa clientèle indigène.

<sup>18</sup> Ben Mennesch (1806-1890), qui à laissé dans le Maghreb une très grande réputation, demandait de 300 à 500 francs par jour de *nahaza* comme honoraires fixes, et il n'était pas rare qu'il touchât de 300 à 400 francs d'étranges des ailleurs.

La *nezaha* est tombée en désuétude en Algérie. Elle est encore en honneur dans les vil les marocaines ; mais les séances ne durent que du coucher du soleil à l'aube, avec souper vers deux heures du matin, et elles sont plutôt des fêtes de famille que des séances de musique.

Aissaouas. -