

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEURE ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE MENTOURI – CONSTANTINE

FACULTE DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
DEPARTEMENT DE SOCIOLOGIE ET DE DEMOGRAPHIE

N° D'INSCRIPTION :

N° D'ORDRE :

Mémoire

En vue de l'Obtention du diplôme de Magister en Anthropologie

RITUELS ET CEREMONIE MUSICALE DANS LA CELEBRATION DU MARIAGE A ALGER

Présenté par :
M.Issam ADEL

Dirigé par :
Pr. Claudine CHAULET

Devant le jury :

- Mme. Fatiha BENCHIKH LEFGOUN (maitre de conférences) université Mentouri
- Mme. Zahia SOUDANI (maitre de conférences) université Mentouri
- Mme. El Yamna MERABET (maitre de conférences) université Mentouri

Année universitaire

2009-2010

Ecole Doctorale en Anthropologie



EN PARTENARIAT AVEC :

- ✚ L'UNIVERSITÉ D'ORAN –ES-SENIA (UNIVERSITÉ HABILITÉE)
- ✚ L'UNIVERSITÉ ABOU-BEKR BELKAID/TLEMCEN
- ✚ L'UNIVERSITÉ ABDELHAMID IBN BADIS/ MOSTAGANEM
- ✚ L'UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMERY /TIZI OUZOU
- ✚ L'UNIVERSITÉ ABDERAHMANE MIRA / BEJAIA
- ✚ L'UNIVERSITÉ MENTOURI/ CONSTANTINE
- ✚ CENTRE NATIONAL DE RECHERCHE EN ANTHROPOLOGIE
SOCIALE ET CULTURELLE (CRASC)

**A mon père et ma mère,
les êtres les plus chers, dont le dévouement et le sacrifice
m'ont poussé à finir ce travail.**

A Madiha

A mon oncle feu Faouzi.

Je remercie le professeur Mme. Claudine CHAULET qui m'a aidé à poser les questions les plus pertinentes.

Je remercie aussi ceux qui m'ont aidé sur le plan scientifique : particulièrement mon oncle Abderzak et ma tante Khadidja, dont les encouragements m'ont permis de surpasser les moments les plus difficiles.

Je témoigne ma reconnaissance à Said SEBAOUN Abdeltif MAHIEDDINE et Soumia OULMAN pour leur dévouement.

Mes remerciements vont aussi à Monsieur le Professeur Brahim SALHI pour ses aides précieuses.

Mes remerciements à tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à l'élaboration de ce mémoire.

Introduction

Ce présent travail est une esquisse à une approche socio-anthropologique du mariage, dans un espace géographique précis mais avec des contours culturels difficilement définissables, qui est la ville d'Alger. Ce à cause du brassage culturel subi par la population algéroise depuis la fondation de cette ville. Et d'une manière plus manifeste et forte pendant la période ottomane et post ottomane, sans oublier la fin du 15^{ème} siècle qui a vu l'arrivée de la population andalouse. Toute cette acculturation complexifie parfois la compréhension d'un phénomène à cause des évolutions qu'il peut faire jusqu'à en perdre sa forme initiale.

C'est un travail introductif, et une invitation à la découverte d'un patrimoine culturel qui s'est formé au fil du temps, grâce à ce qu'est une société, c'est-à-dire un ensemble d'individus en interaction, formant une population ayant des repères identitaires auxquels elle s'attache en tenant à respecter une ligne de conduite.

Le contenu de ce travail se résume dans le titre du mémoire, ce qui constitue l'objectif de tout titre. Rituels et cérémonie musicale dans la célébration du mariage à Alger. Il s'agit en d'autres termes d'une démonstration de rites connus et cités dans la littérature anthropologique sur l'Algérie, le Maghreb ou même le monde arabe, mais pratiqués d'une manière peu commune, entre autre la pratique du rite du henné et la pratique du rite musical.

Ces deux rites sont pratiqués dans plusieurs parties du territoire algérien et maghrébin. Rares sont les mariages dépourvues de pratiques musicales ou du rite du henné, mais chaque groupe social pratique ces rites à sa manière. Cette "manière" traduit une ou plusieurs faces de la culture de chaque groupe.

L'objectif primaire est de présenter une partie des noces telles qu'elle est pratiquée, d'abord pour donner une vision actualisée de la pratique du mariage à Alger et des rites du henné et le rite musical. Ceci nous permettra par la suite de témoigner de l'évolution de la pratique rituelle entre hier et aujourd'hui, et de

l'innovation sociale adaptée aux changements que subie la société et ses différentes institutions.

Le fait rituel change et évolue, disparaît parfois selon les besoins de la société ou du groupe social, selon ses attentes, selon ses stratégies, sur le plan économique, social ou politique.

Chaque rite a un objectif bien précis et une répercussion dans les consciences des individus, ils apparaissent sous des formes diversifiées: rites festifs, religieux, magiques, initiatiques etc. mais tous les rites pratiqués sur un plan social et non individuel sont des faits socialisant et reproducteurs des valeurs du groupe grâce à leurs force symbolique et leur caractère répétitif.

Le rituel du mariage est considéré par un grand nombre d'anthropologues et de sociologues comme un rite de passage, qui marque et institue deux états, un ancien et un nouvel état. Ce passage est un passage culturel et moral d'un individu physique, c'est-à-dire un changement de statut au sein de la société. D'un individu célibataire à un individu marié, changeant de degrés et de nature de responsabilité par rapport à sa famille ou par rapport au groupe.

Bref, le rite de passage contient plusieurs rites. Ce que nous sommes sur le point d'aborder ici sont deux rites paraissant à nos yeux les rites les plus importants dans la célébration du mariage à Alger, d'un côté le rite du henné que nous appellerons tantôt rite de l'assiette cassée et tantôt rite du henné, et de l'autre côté le rite musical, c'est-à-dire la cérémonie musicale célébrée par un orchestre de musique chaâbi.

Nous essayerons de décrire les deux rites et les passages les plus importants et les plus forts. La description nous donnera une image plus précise des rites et par conséquent une meilleure compréhension des mécanismes gérant ces rites en s'appuyant sur les théories explicatives pour faire quelques tentatives d'explication des significations de quelques pratiques.

Tout travail de recherche commence à travers une question de départ, qui constitue le début d'un travail de recherche exploratoire. Généralement tirée du sens commun, elle évolue à travers un raisonnement scientifique, basé sur une objectivité permettant au chercheur de maîtriser sa subjectivité, et une ouverture d'esprit opérant une distance du sens commun et une méthode adéquate à la nature du sujet étudié.

La question de départ de ce présent travail est venue après un constat fait sur le terrain. Au moment où nous nous apprêtions à mesurer la faisabilité du sujet de recherche, sous le thème général des cérémonies de mariage, nous nous sommes entretenus avec l'un de nos informateurs, qui deviendra par la suite notre informateur privilégié, qui s'apprêtait à se marier. Pendant l'entretien l'informateur nous a révélé son sentiment par rapport à la pratique de la cérémonie musicale par un orchestre chaâbi.

Ce sentiment était ni plus ni moins un sentiment de contrainte sociale envers l'appel à un orchestre chaâbi pour la célébration du mariage, qui est une coutume incontournable dans son quartier. En suite la question de l'imposition du henné pendant la cérémonie musicale s'est posée, car cette pratique rituelle est fortement liée à la cérémonie musicale et vice versa. Ce lien entre le rite du henné et le rite musical nous a poussés à investir cette question pour comprendre cette contrainte et ce lien entre les deux rites.

Pour exposer le développement du raisonnement et l'évolution de la question de départ, nous avons partagé ce mémoire en quatre grands chapitres. Le premier est consacré à l'exposition du cadre méthodologique et aux questionnements et repères théoriques, en présentant la démarche générale, les difficultés méthodologiques, la description du terrain et le choix de la population, ensuite nous verrons étalées les questionnements et les approches théoriques sur les rites et leurs définitions. Le deuxième chapitre concerne l'exposition des plus importantes approches socio-anthropologiques du rite et quelques

caractéristiques socio-anthropologiques du mariage en Algérie. Le chapitre trois et quatre sont les chapitres où nous toucherons à tour de rôle aux deux rites, où nous donnerons en premier lieu une description de la cérémonie musicale (la soirée), mais une description actualisée de la pratique musicale, et en deuxième lieu nous décrirons le rite du henné avec toutes ses parties constituantes, tel que l'identification des acteurs, et nous tenterons à chaque fois de donner quelques tentatives d'explication. Par la suite nous verrons la conclusion où nous résumerons les idées essentielles auxquelles ce travail a abouti avant de d'exposer des photos illustratives prises sur le terrain, de quelques éléments présentés dans le texte.

Chapitre I

PROBLEMATIQUE ET CADRE METHODOLOGIQUE

❖ 1. Démarche générale

Vu la nature qualitative du thème que nous entreprenons de traiter dans ce mémoire intitulé, Rituel et Cérémonie Musicale dans la Célébration du Mariage à Alger, nous avons été contraint d'adopter une approche méthodologique qui puisse d'abord nous aider à mieux nous familiariser avec le terrain, et de recueillir les données nécessaires à la compréhension des différentes variantes de ce thème. C'est-à-dire une méthode qualitative qui permet de prélever des données non chiffrées et non chiffrables. « Les méthodes qualitatives visent d'abord à comprendre le phénomène à l'étude. Il s'agit d'établir le sens de propos recueillis ou de comportements observés »¹.

Ceci après une recherche exploratoire (lectures-entretiens exploratoires) qui nous a permis de consolider la question de départ et mieux sillonner le cadre théorique dans lequel s'inscrit cette question, qui lui seul peut lui donner une forme problématisée, une problématique proprement dit. Un cadre théorique vise à spécifier l'approche théorique adoptée, les concepts sous-jacents, notamment les concepts opératoires.

On peut dire que tout est "anthropologisable", par rapport au rayon illimité et interminable des phénomènes que peut prendre en charge cette discipline. Nous pensons donc que notre thème choisi dans ce rayon, est un thème anthropologique qui a incontestablement une allure anthropologique mais surtout qui peut faire l'objet d'une étude sous un angle et une optique anthropologique.

Ce thème a suivi toute cette trajectoire méthodologique. Après le choix du sujet, nous avons effectué des recherches exploratoires, pour évaluer la faisabilité de ce travail.

¹ Maurice Angers, initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines, éd Casbah, Alger, 1997, p.60.

Après élaboration d'un plan de travail « synoptique », nous avons entamé des lectures théoriques sur la question, en même temps que la réalisation de quelques entretiens ainsi que l'observation de cérémonies de mariage auxquelles nous avons pu accéder pour participer à la cérémonie musicale. Ce dernier travail nous a directement orientés vers l'élaboration de la problématique, et l'inscription de la question de départ dans un cadre théorique.

C'est ainsi (après l'élaboration de la problématique) que nous allons au terrain avec plus d'assurance, plus d'informations et plus de précision sur ce que l'on veut étudier.

Ce qui nous intéressait n'était ni l'ampleur ni la taille du phénomène, ni d'apporter des chiffres concrets concernant le fait du rituel du mariage.

Ce qui nous préoccupait c'était plutôt de comprendre les mécanismes qui gèrent ces phénomènes, leur façon de se manifester, leurs structures, et ce qu'ils dégagent comme symboliques, comme sens ; le langage auquel ils correspondent et les messages qu'ils véhiculent. On voulait par ailleurs souligner l'importance des rites pour le bon fonctionnement du groupe et pour sa survie.

Plus spécifiquement, cette recherche avait dès son début un objectif bien précis, c'était de comprendre la relation entre l'orchestre chaabi, qui pratique la cérémonie musicale et qui représente la musique algéroise (relativement nouvelle), et la cérémonie de mariage qui contient le rituel (rituel du henné). Donc relation entre le rituel et l'orchestre chaabi, en supposant que l'orchestre sert d'outil « artistique » et esthétique associant des incantations pour réaliser le rite du henné donc de l'assiette cassée, qui était au départ le centre de cette recherche, et de dégager la symbolique nécessaire que dégagent les rites pour reproduire socialement le modèle citoyen algérois.

Comprendre cette symbiose entre les deux éléments, expliquer cette symbiose entre le rite du henné et le rituel musical, requiert une démarche méthodologique adéquate, permettant de réaliser la collecte de données et

d'éléments du terrain, le cœur battant de l'anthropologie se situe dans la réalisation du terrain, et dans la façon de le faire.

Notre démarche se veut qualitative. Elle s'impose à cause de la nature du thème. Nous cherchons à comprendre les mécanismes sur lesquels fonctionnent les rituels, leurs symboliques, les codes sociaux qu'ils dégagent, délimiter le terrain de la pratique rituelle, décrire et présenter les différents acteurs, reproduire l'ossature de la cérémonie, la reconstituer sur le plan diachronique (dans la mesure du possible).

Pour ce faire, quelques techniques ont été pratiquées avec rigueur, telles que l'observation participante, car pour pouvoir décrire et comprendre ce qui se passe réellement dans les fêtes algéroises, et répondre en même temps aux exigences scientifiques de la recherche, il faut strictement y participer.

Après avoir affiné nos questionnements, nous nous sommes fixés l'objectif premier, dans l'ordre des priorités de ce travail, qui se situe dans la reconstitution de la cérémonie de mariage. Pour ce faire nous avons effectué l'observation de quelques cérémonies de mariage, ce qui nous a permis de donner une idée actualisée sur la structure de la cérémonie et de la soirée.

Pour observer et réaliser notre travail de terrain, nous avons essayé de fabriquer un réseau d'informateur : chanteurs, musiciens, fans, amis etc. et ceci pour dénicher des invitations, ou se faire inviter au nom de l'un de nos informateurs, plus précisément pénétrer l'espace rituel.

Cette méthode nous a permis d'être plus proche du marié et de l'espace du rituel, donc d'avoir la possibilité de prendre des photographies, d'approcher l'espace « familial », de repérer les acteurs principaux et de poser les questions qui nous préoccupent. Il fallait prendre une place stratégique dans l'espace où se déroule le rituel pour avoir une vision globale et précise sur ce qui devait se dérouler.

Idéalement dans ce cas de figure, il faut être l'ami du chanteur ou l'un des membres de l'orchestre ou l'ami même du marié, car les cérémonies de ce genre se font dans l'espace familial : « la grande maison », la maison du grand père ou du père dans la plupart des cas, et les étrangers ne sont pas forcément bien reçus à ce niveau de proximité du rituel du henné (en raison des idées magiques qui l'entourent et de la peur de « l'étranger qui peut être malveillant ») donc il est vraiment difficile de pénétrer l'espace familial dans ces circonstances.

Ce réseau nous a quand même permis de réaliser l'observation de cinq cérémonies, ainsi que de rencontrer des personnes que nous avons pu interroger.

Plusieurs entretiens ont été réalisés même dans les endroits les plus improbables, nous citons à ce propos un entretien fait d'une façon spontanée dans un taxi avec le chauffeur lui-même, ainsi qu'avec des musiciens et des chanteurs dans d'autres circonstances, dans l'objectif de reconstituer la cérémonie musicale et le rituel.

Nous pensons qu'il est important, voire indispensable de reconstituer sur le plan structural la cérémonie de mariage, dont la cérémonie musicale grâce à laquelle se fait le rituel. Nous précisons que quand nous disons cérémonie de mariage, nous entendons par là la période nocturne de la fête, le cérémonial (la soirée), depuis le dîner jusqu'au petit matin.

❖ 2. Difficultés méthodologiques

Comme tout travail de recherche, notre étude a été confrontée à quelques difficultés, malgré l'effort fourni et la rigueur dans lesquels a été appliqué le protocole de faisabilité.

a. Un rituel répandu mais pas forcément compris

Nous avons effectué l'exploration juste après le choix du sujet, elle consistait à tâter le terrain de la recherche et de confirmer que le choix du sujet ne soit pas basé sur une illusion, l'illusion d'accessibilité du terrain, l'illusion de facilité et l'illusion de tout comprendre à priori sur le thème et sur la recherche en général à la période «pré recherche». Elle consistait aussi à faire l'inventaire sur ce qui a été fait sur la question sur le plan bibliographique.

b. Le « Chaabi », une musique entourée de zones d'ombre

Un grand manque nous a surpris concernant la question musicale, et nous parlons ici de la musique chaabi, très peu d'ouvrages en parlent d'une façon précise ou qui retracent l'histoire de ce genre musical, on en parle à la radio, entre musiciens, il existe même quelques essais biographiques sur plusieurs personnalités du monde chaabi, mais pas de travaux scientifiques historiques sur la question. Ceci nous a obligé à essayer de doubler nos efforts pour reconstituer la trajectoire de cette musique, de reconstituer son historique, d'en marquer les repères les plus importants et en même temps disponibles. Nous avons toutefois retenu uniquement les éléments fondamentaux de cette partie afin de les utiliser dans notre travail et nous avons laissé le reste en vue de pousser nos recherches plus loin dans des occasions futures.

c. Le facteur temps

Nous avons vite constaté que le facteur temps est aussi très important par rapport aux échéances et au temps de réalisation de l'étude, c'est pour cela que nous avons essayé de partager notre temps de réalisation en établissant un plan de travail du début de la recherche à sa fin. Malgré ces mesures nous avons perdu

tout un mois de terrain à cause du mois de Ramadhan pendant lequel les mariages ne se font plus¹.

d. Hétérogénéité des rituels

L'une des différentes difficultés rencontrées sur le terrain est relative aux nuances qui existent entre la pratique des rites, tel que le rite de l'imposition du henné, ou le choix des ingrédients mélangés au henné etc. Nous pouvons voir une ressemblance entre la pratique des rituels mais en les observant de près nous constatons des nuances (voir une vraie différence) entre eux dans la représentation des individus, en premier lieu, et dans la pratique du même rituel en deuxième lieu, et ceci d'une famille à une autre. Le plus important à nos yeux est de savoir poser les questions (sur les éléments communs à toutes les cérémonies) même si nous ne pouvons trouver de réponses.

e. L'approche des enquêtés

Nous pensons qu'il est aussi difficile de questionner des enquêtés "passagers"², sur une longue période, même pendant la cérémonie car considéré comme la vedette de la soirée, le marié est très pris et trop entouré, ce qui ne nous facilitait pas la tâche pour le questionner notamment sur des thèmes sensibles tel que la conception du rite du henné, ou les significations qu'ils peuvent donner sur le rite de l'assiette cassée et leur importance à leurs yeux etc.

A cause de l'indisponibilité des acteurs principaux, et dans l'obligation de questionner les enquêtés nous n'avons pu réaliser l'intégralité de l'entretien, ce qui nous a contraint à nous limiter aux questions les plus importantes et auxquelles on pouvait éventuellement avoir des réponses.

1. La période de l'été 2008 est la période dans laquelle nous avons effectué ou réalisé notre terrain.

2. Etranger au marié, il était dans la majorité des cas impossible de le revoir, sauf pour un ou deux cas.

Il faut noter que l'espace féminin est aussi impénétrable sur cette question, ce qui aurait pu nous donner une idée même vague de la représentation féminine du rite "masculin".

❖ 3. Choix du sujet

Appliqué au protocole de faisabilité, ce thème est le fruit de deux paramètres, subjectif et objectif.

1. Paramètres objectifs : le choix du sujet se fait selon les besoins du terrain anthropologique par rapport aux instances scientifiques, académiques, politiques ou autres.
2. Paramètres subjectifs : ils peuvent s'intégrer dans les paramètres objectifs du choix du sujet, mais les motivations personnelles sont parfois des déterminants importants, les penchants culturels, tendances politiques, la formation initiale, la spécialité du chercheur etc.

Ces deux paramètres doivent impérativement s'aligner aux exigences scientifiques, notamment le protocole de faisabilité, qui lui seul peut aider le chercheur à réaliser son travail de recherche ou même de le rendre réalisable.

Un facteur important dans la réalisation d'une recherche, est le facteur temps. Dans un cadre académique le chercheur est tenu à respecter les échéances de réalisation. Mais l'inaccessibilité du terrain à cause de l'inadvertance du chercheur, ou du mauvais calcul temporel, peut faire échouer l'étude. L'exemple que nous pouvons donner est celui du rituel.

Un rituel qui se pratique annuellement à un endroit et à une époque bien précise de l'année ne peut être raté par le chercheur, sinon ce dernier sera obligé d'attendre une année pour y assister. Donc le chercheur doit intégrer cette variante dans le calcul du temps de réalisation par rapport aux échéances établies.

Un autre facteur paraît aussi important, celui de la littérature anthropologique existante autour du thème ainsi que les différents ouvrages scientifiques.

Le fait de côtoyer le monde musical, notamment le chaâbi, à notre jeune âge, de participer à des fêtes de mariages et de vivre tout ces rituels et de les observer, nous a poussé à poser des questions « de savoir commun », sur le sens des rites et leur arrière plan symbolique.

❖ 4. Lieu de l'enquête et choix de la population

Les rites et les cérémonies musicales contenus dans les mariages, sont les moments les plus intenses et les plus forts, mis à part la période –avant fête- qui se caractérise par la formation du lien conjugal. Les rites pratiqués dans les cérémonies musicales et cette dernière constituent le thème central de notre travail, donc notre enquête s'effectue au cœur de la fête de mariage.

Comme le montre le titre de ce mémoire, cette enquête est réalisée dans la ville d'Alger, spécifiquement dans les quartiers anciens, où les familles pratiquent et conservent toujours leurs traditions considérées aujourd'hui comme algéroises.

Il n'existe pas de périmètre prédéfini, car nous dépendions directement de l'exclusivité des fêtes de mariage, et selon la possibilité d'accès, et du réseau d'amis qui se sont engagés à nous faire intégrer dans ces espaces festifs réservés aux amitiés et à la parentèle.

Nos informateurs nous appelaient pour nous informer de l'existence d'une fête à El Biar ou à Bouzareah ou à El Mouradia, et de la possibilité d'accès, ce qui nous a donné un échantillon aléatoire, mais avec un contour géographique clair.

La majeure partie de notre travail s'est effectuée dans un quartier algérois où nous avons réalisé quelques observations et entretiens libres avec nos informateurs et quelques uns de leurs amis.

Ce quartier s'appelle Baranes, il dépend administrativement de la commune de Bouzareah et se situe sur la rive gauche du Frais vallon en descendant vers Bab El Oued. D'après les enquêtés, l'origine géographique de cette population serait majoritairement de grande Kabylie voir de la région d'Azeffoun.

Ce qui est étonnant mais explicable c'est le grand nombre de musiciens¹ qui habitent ce quartier, ce qui témoigne peut être de la forte conservation du patrimoine musical et de sa transmission à travers les générations.

Plusieurs observations ont été réalisées dans des mariages de garçons et cinq d'entre elles ont été retenues comme échantillon de l'observation, trois cérémonies dans la commune de Bouzareah (cérémonie n°1, n°2 et n°3), une à El Biar (n°5) et une autre à El Mouradia (n°4). Cette observation a été réalisée dans deux périodes: la première durant l'été 2007 (du 5 Juillet au 20 aout 2007) et la deuxième durant l'été 2008 (du 25 juin au 15 aout 2008).

Lieux des cérémonies :

Cérémonie n°1 :

Commune de Bouzareah dans un quartier appelé La Fumé.

Quartier contenant des maisons coloniales et des villas de style moderne, couche populaire moyenne-riche d'après les habitations. La maison où se passe la cérémonie est la « grande maison », à priori ou les frères habitent ensemble autour du noyau patriarcal.

1. Musiciens amateurs, de musique chaâbi.

La cérémonie musicale se passe dans le patio de la maison où se dressent une cinquantaine de chaises, destinées aux invités, face à une "scène" aménagée ou s'installe l'orchestre.

Cet espace "masculin" de la fête est séparé de l'espace féminin à l'aide de draps et de bâche, de manière à ce que les femmes puissent voir la scène mais surtout écouter la musique et les chants incantatoires depuis leur espace. A des moments bien précis, elles émettent des youyous.

La cérémonie commence aux environs de 22h30 et se termine au petit matin, l'imposition du henné se fait aux environs de 00h00.

Cérémonie n°2 et n°3:

Commune de Bouzareah quartier de Baranes.

Ce quartier contient des maisons relativement nouvelles "post-coloniales", ainsi que des maisons de fortune témoignant de la pauvreté des habitants.

La cérémonie musicale n°2 se passe dans un petit garage emprunté au voisin, en face de l'entrée de la maison du marié, les chaises sont éparpillées sur le trottoir face à l'orchestre.

A cette soirée, l'espace féminin est strictement imperméable, on ne sent la présence féminine qu'à travers les youyous. Le père du jeune marié s'est opposé à la pratique du rituel du henné, la cérémonie musicale se termine aux environs d'une heure du matin car jour de semaine, les invités allaient reprendre le matin leurs vies professionnelles.

Quant à la cérémonie n°3 elle se passe sur la terrasse de la maison dans un espace exigü mais empli de jeunes du quartier venus assister à la cérémonie de leur ami et surtout apprécier la musique chaâbi, l'imposition du henné se fait par l'oncle maternel du marié qui s'affaire tout en lui chantant cette poésie qu'ils appellent "teqdem".

Les cérémonies n°2 et n°3 se passent dans le même quartier "Baranes", les deux orchestres sont des orchestres amateurs, constitués par quelques musiciens du quartier qui ont pour quelques uns d'entre eux l'habitude de jouer dans des orchestres professionnels ou avec des chanteurs célèbres tel que Amar Ezzahi, Kamal Bourdib, Abdelkader Chaou et d'autres.

Cérémonie n°4 :

Commune d'El Mouradia

Cette fois c'est le mariage de deux frères dans une même cérémonie. L'événement se passe dans le petit jardin de la maison de style colonial. Plusieurs personnalités connues dans le monde du chaâbi sont présentes, ceci témoigne de l'appréciation de cette musique et du fait qu'elle compte beaucoup pour les membres de cette famille et de leur connaissance profonde de cette musique.

Le rituel du henné se fait d'une manière particulière, les parents ont décidé d'imposer le henné à deux petits neveux des mariés qui allaient se faire circoncire quelques jours après la fête, et ainsi éviter l'imposition du henné aux mariés de peur du mauvais œil et de la magie.

Cérémonie n°5:

Commune d'El Biar

Maison coloniale, dans un quartier ancien "saint Raphael". La scène de l'orchestre est dressée dans le patio de la maison, un espace très exigu, la cérémonie commence vers 22H00 après la dernière prière du soir "El aicha" et se termine aux environs de 3H00.

Le rituel du henné n'a pas lieu, le marié était persuadé qu'il ne fallait pas pratiquer le rite pour éviter le mauvais œil.

Pour toutes les cérémonies où le rituel du henné a été pratiqué, les invités commençaient à quitter les lieux après l'imposition du henné. A partir de ce moment, ne restent que les gens les plus proches du marié ou de sa famille.

❖ 5. Questionnement et repères théoriques

Le rite représente un objet particulier pour l'anthropologie et la sociologie, dans le sens où il fait partie intégrante de la vie quotidienne sociale et culturelle des individus, car il intervient dans de nombreux aspects de la réalité sociale.

La vie sociale est ritualisée même dans les gestes les plus anodins, qui nous paraissent insignifiants, irrationnels ou inutiles.

Le caractère humain, social, culturel, répétitif, ambigu, irrationnel ou inutile du rituel, donne la légitime tâche à l'anthropologie de chercher la face cachée qui peut caractériser le rite, et de «faire reculer l'incompréhensible»¹, Bourdieu considère que «l'effet majeur du rite est celui qui passe le plus complètement inaperçu»², donc chaque rite présente deux faces, l'une manifeste et l'autre cachée.

Dans ce cas il serait plus intéressant pour l'anthropologie de chercher dans ce que dissimule le rite comme sens et comme messages, dans ses non-dits, dans sa face cachée. Cet aspect des rites recèle une symbolique souvent très importante dans la vie sociale des individus, dans la mesure où elle régule les rapports sociaux en mettant des limites et des frontières symboliques dans les actions (et les interactions) des individus qui composent le groupe et qui doivent s'aligner sur la ligne de conduite qui assure un «bon fonctionnement de la société» selon la vision de ses constituants.

1. **Jean Cazeneuve**, *Sociologie du rite*, PUF, Paris, p.10.

2. **Pierre Bourdieu**, *Les rites comme actes d'institutions*, in *actes de la recherche en sciences sociales*, 1982, vol. 43, n°1, p.58.

Le rite prend plusieurs formes selon sa nature. Il y a des rites qui ont trait au temps tel que les rites de passage temporels. Il en est ainsi du rite de la circoncision qui manifeste le passage temporel d'un état à un autre, c'est-à-dire de l'enfant non circoncis à l'homme (appartenant à la communauté des musulmans), ou préparation de passage à l'âge adulte.

Quelques rites agraires sont aussi des rites de passage temporels, car ils marquent le passage d'une saison à une autre.

Il existe aussi des rites naturels ; pour expliquer et définir cette forme de rite nous préférons rester sur l'exemple du rituel de la circoncision cité plus haut. D'après Bourdieu, la face cachée de ce rite n'est pas le passage d'un « temps » à un autre mais serait plutôt de montrer la différence naturelle « sexuelle » entre les filles et les garçons.

L'acte de la circoncision marque le passage d'un enfant faible et dépendant de sa mère – chose qu'il partage avec la fille – à un futur homme fort, viril et indépendant. (Chez les musulmans, c'est aussi pour ressembler au prophète Mohamed qui est né circoncis (atteint d'une malformation congénitale appelée paraphimosis).

Le rite se pratique à l'échelle d'un groupe plus ou moins large, et selon sa nature, d'une façon ostentatoire, du moins pour ce qui est des rites de passage tel que la circoncision, le mariage, ou ceux liés à la naissance, la mort etc.

En observant les rites de passage comme le rituel de la naissance ou du mariage, nous remarquons clairement que ces rituels comportent plusieurs rites qui représentent les différentes étapes de la vie par lesquels va passer le nouveau né ou le marié. C'est une façon de montrer comment les individus qui constituent le groupe doivent se comporter et mener leurs vies.

Le rituel du mariage englobe plusieurs rites « orienteurs » du marié et régulateurs de la vie sociale, qui marquent les limites sociales qu'il doit respecter

pour assurer la reproduction de la société ou du modèle social existant. Ils lui permettent aussi de structurer sa vie, et de s'intégrer chaque fois qu'il en aura besoin aux règles sociales, pour y trouver refuge.

Le rituel constitue donc un ressort important pour l'individu, dans sa relation avec le groupe, et pour la cohésion du groupe dans son ensemble.

Les cérémonies de mariages sont la finalisation et l'aboutissement d'une alliance, et la manifestation de l'effectivité de cette alliance ou du lien conjugal, et de l'accomplissement d'un échange consensuel qui engage les deux parties : les donneurs qui représentent la famille de la jeune fille et les preneurs qui représentent la famille du jeune homme.

La cérémonie de mariage donne l'occasion aux donneurs et aux preneurs de « mettre leur honneur en jeu en s'affrontant publiquement mais symboliquement sur plusieurs registres[...]l'objectif est de prouver[...] qu'on est digne de l'alliance contractée »¹.

L'objectif symbolique de la cérémonie nous paraît important dans la compréhension des mécanismes socioculturels qui poussent les individus ou les groupes sociaux à agir d'une manière plutôt que d'une autre.

La célébration du mariage comporte deux volets importants pour sa réalisation :

- la cérémonie musicale
- le rituel du Henné.

Ces deux volets sont l'objet principal de notre recherche

1. **Fawzi ADEL**, *Formation du lien conjugal et nouveaux modèles familiaux en Algérie*, thèse d'état, 1989, Paris V, T2, p.388.

Nous constatons que la célébration du mariage par une cérémonie musicale est perçue comme une façon de sauver l'honneur chez certaines familles algéroises qui, en préparant une cérémonie musicale avec un orchestre Chaâbi, trouvent une manière d'affirmer leur statut dans le quartier ou dans le groupe. Nous l'avons constaté à maintes reprises dans les actions de quelques individus d'un quartier algérois (Baranes, commune de Bouzareah) que nous avons fréquenté durant une longue période.

Dans l'esprit de certains individus que nous avons rencontré, il est indispensable de célébrer un mariage algérois avec un orchestre chaâbi. Ceci est devenu une contrainte chez certaines familles. Célébrer son mariage sans un orchestre Chaâbi est mal vu, dans le sens où dans le quartier de Baranes, par exemple, qui est peuplé de musiciens pratiquant la musique chaâbi, il est exigé des individus du groupe (quartier) la pratique de cérémonie musicale dans les fêtes de mariages du quartier.

Si l'un des individus (le marié) ou une famille quelconque n'organise pas la cérémonie musicale, elle serait fautive par rapport aux habitudes du groupe. L'un des jeunes mariés aux côtés duquel nous sommes restés durant le déroulement de sa fête (deux jours), nous a témoigné son sentiment d'obligation d'organiser la cérémonie musicale, juste pour satisfaire les habitants de son quartier.

Malgré l'indisponibilité des musiciens, et malgré le fait que le jour du mariage soit un jour de semaine au lieu du week-end, (faute de salles de fêtes), la cérémonie musicale réservée aux habitants du quartier appréciant le chaâbi a été réalisée pour éviter le mécontentement ou plutôt les critiques de ces derniers.

Ces deux parties qui paraissent distinctes se pratiquent avec une symbiose très forte. En observant la cérémonie de mariage du côté des hommes et la cérémonie musicale du côté du jeune garçon (le marié), nous voyons cette symbiose entre l'orchestre qui pratique la musique donc la cérémonie musicale,

et l'application du henné qui se pratique par les personnes les plus proches du jeune marié. Il existe une façon très organisée dans le déroulement des faits, parfois très précis.

Nous cherchons à comprendre cette contrainte et cette symbiose entre les deux parties, à comprendre cette osmose, et dégager la symbolique des gestes et faits constituant les rites, identifier les acteurs principaux du rituel, reconstituer ce dernier et tenter d'expliquer au fur et à mesure toutes les étapes du déroulement du rituel.

Pour ce faire et à ce stade de la recherche, nous pensons que deux approches sont essentielles ou plutôt adaptées à notre thème de recherche, sans négliger les autres approches tel que l'approche de J. Cazeneuve. Nous cherchons à faire le point sur les différentes approches sans pour autant les contenir toutes. Nous citerons quelques références au fur et à mesure qu'avance notre démarche en vue d'élargir notre perspective d'analyse.

Chacune des approches observe le rite sous un angle différent selon leurs disciplines respectives, ceci leur donne la possibilité de voir le rite de façon plus spécifiée au point de donner encore plus de précision sur chacun des volets qui constitue le rite et qui d'un point de vue général nous paraît négligé par les autres approches. Cela nous donne avec le recul une vision plus large et une perspective d'analyse plus étendue.

Nous tenterons ici de combiner dans la mesure du possible ces approches pour enfin en sortir avec une approche multidisciplinaire.

– L'approche de Pierre BOURDIEU

Bourdieu définit le rite qu'il préfère appeler rite d'institution ou rite de consécration au lieu de rite de passage, comme une façon de conserver ou de légitimer une situation, c'est-à-dire à faire « *méconnaître en tant qu'arbitraire et reconnaître en tant que légitime* » une limite arbitraire, c'est-à-dire transgresser

d'une manière légitime et licite les limites constitutives de « l'ordre social et de l'ordre mental » qu'il s'agit de conserver à tout prix. Sans oublier le fait qu'il y a un «Avant» et un «Après» le rite (notion de passage). Il vise la consécration de la division fondamentale de l'ordre social. Il veut (faire) montrer le passage d'un état initial à un nouvel état qui marque la différence entre les deux et consacre le deuxième état.

L'exemple que Bourdieu donne sur le fait de la consécration est l'exemple de la circoncision. Il pense que ce rite dans sa forme habituelle marque le franchissement d'une ligne, le passage de l'enfant non circoncis à l'enfant circoncis, donc de l'enfant à l'homme (passage temporel), mais dit-il ce qui passe inaperçu c'est la division entre ceux qui sont justiciables c'est-à-dire les individus concernés par le rite, donc les garçons enfants ou adultes, de ceux qui ne le sont pas c'est-à-dire les fillettes, les femmes. Il ajoute que *« l'effet majeur du rite est celui qui passe le plus complètement inaperçu : en traitant différemment les hommes et les femmes, le rite consacre la différence, il l'institue, instituant l'homme en tant qu'homme c'est-à-dire circoncis et la femme en tant que femme c'est-à-dire non justiciable de cette opération rituelle »*¹.

C'est ainsi que les rites différenciés sexuellement consacrent la différence entre les sexes. Bourdieu affirme que ce rite n'est pas un rite de passage temporel mais un rite de passage naturel, s'appuyant sur Pierre Centlivres et Luc de Heusch, « le rite d'institution tend logiquement à intégrer les oppositions proprement sociales, tel que masculin/ féminin, dans les séries d'oppositions cosmologiques »².

– L'approche d'Erving GOFFMAN :

Goffman intègre le rite dans l'interaction sociale, dans la vie quotidienne des individus, ce qu'il appelle la mise en scène de la vie quotidienne.

1. P. Bourdieu, op.cit., p.58.

2. Ibid., p.59.

Cette mise en scène de la vie quotidienne contraint l'individu à s'inscrire dans une ligne de conduite c'est-à-dire « *un canevas d'actes verbaux et non verbaux* »¹. Ceci lui permet de garder la face qui est définie par Goffman comme étant « *La valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier* »² nous pouvons dire que c'est une approche microstructurelle du comportement de l'individu face à ses pairs.

Garder la face est un concept fondamental dans la pensée de Goffman, il le définit ainsi :

« *Un individu garde la face lorsque la ligne d'action qu'il suit manifeste une image de lui-même consistante, c'est-à-dire appuyée par les jugements et les indications venus des autres participants... lorsqu'une personne ressent qu'elle réussit à garder la face, sa réaction est typiquement de confiance et d'assurance, et estime qu'elle peut garder la tête haute et se présenter ouvertement aux autres* »³, il affirme que garder la face est une condition de l'interaction, et son but serait plutôt se trouver une face.

Donc les rites seraient des éléments importants de la régulation du comportement de l'individu, qui forment la ligne de conduite dans laquelle les individus doivent s'inscrire et s'insérer pour être en harmonie avec leur environnement et conforme au modèle proposé (ou imposé).

Toutes les sociétés – d'après Goffman – pour se maintenir mobilisent leurs membres pour en faire des participants. Dans cet ordre d'idées le rituel serait un moyen d'impliquer les individus pour maintenir la société, donc cette dernière lui apprendra à « être attentif, à s'attacher à son moi et à l'expression de ce moi à travers la face qu'il garde, à faire montre de fierté, d'honneur et de dignité, à

1. **Erving Goffman**, *Rites d'interaction*, éd. Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1974, p.9.

2. **Erving Goffman**, *Rites d'interaction*, éd. Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1974, p.9.

3. *Ibid.*, p.10.

avoir de la considération du tact et une certaine assurance » tous ces éléments quand ils sont réunis permettent à l'individu d'interagir.

Nous pensons que l'approche de Goffman est plus large et plus extensible au fait rituel car l'interaction n'est pas seulement le rituel mais toutes les actions subsidiaires.

Il est utile et important de dire qu'il s'agit de cérémonie de mariage du jeune garçon de la famille preneuse, et que la pratique de cette cérémonie musicale (orchestre Châabi) est organisée par la famille preneuse c'est à dire la fête du jeune garçon.

Cette cérémonie est organisée et réservée uniquement au public masculin dans les cas où la mixité n'est pas tolérée, mais la présence féminine est effective voir importante car nous avons constaté que la présence des femmes dans les cérémonies que nous avons observé pouvait se faire de plusieurs façons malgré la séparation physique des femmes de l'espace directe de la cérémonie musicale. Cette présence féminine est demandée par les hommes à plusieurs moments de la cérémonie et se manifeste sous la forme de lancers des youyous afin de « chauffer » l'ambiance ou pour signifier que le henné a été apposé – par exemple. Parfois même, la présence physique des femmes est demandée (les plus âgées en général) au moment de la pratique du henné où elles participent directement dans certains cas.

La cérémonie de mariage chez les hommes est un espace où la famille célèbre l'union de leur jeune garçon avec la femme de son choix ou du leur, et cette célébration suscite la pratique de rituels qui font partie intégrante de la symbolique de l'union (honneur, virilité, virginité.)

De ce fait la cérémonie musicale est obligatoire (le sentiment d'obligation) pour pratiquer ces rituels et les rituels sont obligatoires pour pratiquer la cérémonie si rituels il y a (en participant à des cérémonies de mariages nous

avons constaté que deux des familles observées n'ont pas pratiqués le rituel du henné).

Le déroulement de la cérémonie se fait d'une manière très organisée dans le sens où il existe une harmonie et une synchronisation entre l'orchestre et le rituel, l'orchestre prépare son programme musical en prenant en considération le rituel, il participe au rituel car il pratique une musique spécifique à un moment précis de la soirée (moment du rituel), tout est organisé préalablement.

Nous cherchons à comprendre cette relation et harmonie entre l'orchestre et le rite d'un côté et de reconstituer la cérémonie de mariage (la soirée) ainsi que saisir la signification des actes tels que les comprennent les individus, l'objectif ultime que veut atteindre l'ethnologue selon Malinowski est de saisir le point de vue de l'indigène, ces rapport avec la vie, comprendre la vision qu'il a de son monde, Geertz à fait de même en cherchant à pénétrer le systèmes culturels (religion, idéologie, sens commun) de groupes qu'il étudie pour comprendre le sens que donnent les individus aux symboles et aux signes observable dans la vie quotidienne.¹ Les hypothèses que nous pouvons émettre à travers ces questionnements se rattachent au deux faits rituels,

1. Le rituel musical qui s'exprime durant la nuit de noce sert à préserver un ordre socio-culturel établi du rituel du mariage à Alger,

2. Le rituel du henné joue un rôle de préservation du capital symbolique des familles algéroises

1. **Lahouari ADDI**, « Les enjeux théoriques de l'anthropologie du Maghreb, lecture de Bourdieu, Geertz, Gelner et Berque », « L'anthropologie du Maghreb selon Berque, Bourdieu, Geertz et Gelner », Actes du colloque de Lyon, septembre 2001, in *Awal*, Ibis Press, Paris, 2003.

❖ 6. Les concepts

Dans l'esprit de présenter le concept central sur lequel s'articule cette recherche, et ainsi débiter à travers ce passage le cadre théorique cité dans la problématique et d'énoncer le reste des concepts utilisés par ces courants théorique et leurs approches, nous donnerons une définition plus synthétique du rituel tel qu'il est observé par plusieurs disciplines et plusieurs approches.

La définition la plus proche et la plus représentative et qui regroupe plusieurs aspects du rite tel que nous le voyons dans cette recherche est donnée par Martine Segalen, qui stipule que le rite est « *un ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langage spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs d'un groupe. Ceci est une définition, qui retient des critères morphologiques, insiste sur la dimension collective : le rituel fait sens pour ceux qui le partagent, reconnaît que ces manifestations ont un champ spécifique, met en avant leur efficacité sociale* »¹.

Segalen poursuit sa définition et ajoute que les rites sont toujours à considérer comme « *un ensemble de conduites individuelles ou collectives relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, de posture), à caractère répétitif, à forte charge symbolique pour les acteurs et les témoins* »². Nous retrouverons pratiquement tous ces aspects au courant de cette recherche, mais avant cela nous présenterons quelques approches du rite, mais surtout les approches qui puissent nous aider à comprendre les rites que nous sommes sur le point d'exposer.

1. **Segalen Martine**, *Rites et rituels contemporains*. Nathan Universitaire, Paris, 2000, p20.

2. Ibid p.20

Chapitre II

RITES ET MARIAGE :

APPROCHES SOCIO-ANTHROPOLOGIQUES

❖ 1. Approches socio-anthropologiques du rite

La vie sociale des humains est organisée, rien n'est laissé au hasard. Toutes les sociétés s'organisent d'une façon à permettre à leurs individus d'exister d'une façon commune (de vivre en société), et de se distinguer des autres groupes sociaux.

De là elle se fabrique ses propres modes de communications, ses propres codes sociaux, sa propre façon de faire et de refaire la société.

Dans ce processus sociétal, les rituels occupent une place prépondérante dans la vie des groupes sociaux, car chaque action s'intègre presque systématiquement dans un ensemble de rites qui font le quotidien de chaque individu, et c'est ainsi que l'anthropologie trouve un grand intérêt à étudier ce phénomène.

Les rites ont capté l'intérêt de plusieurs disciplines des sciences humaines et sociales, ce qui a donné plusieurs optiques, et donc plusieurs approches différentes l'une de l'autre, mais qui font toutes un corps théorique pouvant faciliter et simplifier l'action de la recherche, par la compréhension des mécanismes qui gèrent les rites.

Nous citerons les approches les plus célèbres, mais surtout les plus en relation avec notre thème de recherche, car faire un inventaire exhaustif relève de l'impossible dans un mémoire de magister.

Le concept de rite a été longuement pensé et réfléchi. Il a mûri à travers les approches émises par les écoles théoriques sociologiques et grâce au cumul scientifique réalisé dans le processus réflexif des sciences sociales.

Le rituel ne peut s'observer d'un seul angle ou à travers une approche unitaire. Les différentes dimensions du rite doivent être prises en considération.

De l'interactionnisme de Goffman, au sociologisme de Durkheim, aux rites comme actes d'institution de Bourdieu, au phénomène identitaire de Desroche, à la notion du Don et du Contre don de Mauss aux rites profanes de Copans, ce qui serait vraiment utile c'est de pouvoir constituer une approche multidisciplinaire. Pas seulement pour toucher à tous les aspects du rite, mais plutôt pour combiner dans la mesure du possible les différentes approches qui peuvent nous aider à comprendre ce phénomène que nous étudions, et de pouvoir lui donner une définition scientifique. En effet c'est ainsi que le rite peut constituer un thème de recherche.

a) Le rite chez Goffman :

Commençant par Goffman qui a été inspiré par Durkheim et poussé à chercher plus loin le sens que peut avoir le rite. Goffman a tiré son approche du rite en grande partie de l'approche durkheimienne, mais a su s'en démarquer en s'appuyant sur la psychologie sociale de George Herbert Mead, en renversant les hiérarchies posées par Durkheim entre la pensée et l'action, entre l'homme et l'animal, entre la société et l'individu pour dire qu'une action ne doit s'expliquer par une idée et dont elle serait la traduction concrète ou l'application, mais au contraire l'idée ne peut s'expliquer que dans le cadre d'une action en train de se faire.

Ce débat a été fructueux et savant, dans le sens où une comparaison entre les comportements humains et animaux, entre le rite chez les hommes et chez les animaux à savoir l'éthologie, a été essentielle dans la théorie de l'interaction sociale.

Le rituel chez l'animal est un simple dérivé de l'acte réflexe ou automatique, contrairement chez les humains où le rituel vise de façon réflexive la communication, à travers l'instauration du langage des symboles. Il est un signe doté de valeur dans le processus de communication entre des humains qui

se reconnaissent à travers ces symboles comme des personnes rationnelles¹, il en découle que les sociétés humaines sont caractéristiques de la conscience collective ainsi que des fonctions symboliques dans les règles sociales établies par ces sociétés.

Goffman axe son approche du rite sur quelques notions essentielles, tel que la scène sociale, le rôle, l'acteur social, la face, car d'après Goffman ces notions là se combinent pour faire l'interaction sociale.

Cette analogie avec une scène théâtrale a été tirée de son travail de terrain dans un petit hôtel des îles Shetland en observant la différence de comportement des employés du restaurant entre le moment où ils servent leurs clients et celui où ils sont en cuisine et échangent entre eux des commentaires sur les clients. La scène où se passe l'interaction sociale est comme une scène de théâtre sur laquelle se joue une pièce théâtrale par des acteurs qui endossent un rôle bien précis.

La notion principale dans la définition du rite chez Goffman est la notion de la face, pour lui l'interaction sociale est guidée par le souci de garder la face, et c'est en fait le moteur essentiel de l'existence sociale des individus, car la face représente la ou les valeur(s) positive qu'une personne revendique à travers une ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier. Elle « est une image du moi délimitée selon certains attributs sociaux approuvés, et néanmoins partageable »².

La face est le comportement que doit avoir l'individu face à la société et de garder la face de ses partenaires dans l'interaction. Cette condition sine qua non ne peut qu'apporter et assurer le respect de la face de l'individu par ses pairs (les interactants), et c'est à partir de là qu'il acquiert ce que Goffman appelle le

1. Cf. **Frederic Keck, Erving Goffman** et les rites de la vie quotidienne. Téléchargeable sur : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/keckGoffman.html>

2. **Erving Goffman**, *Les rites d'interaction*, éd. Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1974, p.9

tact, le savoir vivre et la diplomatie. Elle lui permet de s'intégrer et de se faire accepter par la société.

Le souci de garder la face est nourri par un sentiment de peur, de crainte, d'évitement des critiques de la part des interactants, peur que les gens aient une mauvaise impression sur lui et peut être le réprimander.

Ce souci est permanent, il fait surface dans tout les gestes et fait de l'individu et ceci le pousse à garder la face et faire bonne figure, « par ailleurs si cette personne craint maintenant de perdre la face, c'est en partie par ce que les autres risqueraient d'en conclure qu'ils n'ont plus a se soucier de ses sentiments à l'avenir... une personne qui rencontre des gens avec qui elle n'aura plus d'autres rapports est libre d'adopter une ligne d'action ambitieuse que l'avenir démentira, ou de souffrir des humiliations qui rendrai embarrassante toutes relations futures »¹

Goffman est très explicite dans *les rites d'interactions* en définissant les rites, leurs façon de se présenter dans la société, la manière avec laquelle ils se diffusent et préservent la ligne de conduite, et de s'intégrer dans le moi de chaque individu pour en faire un mécanisme d'agissement.

Pour Goffman, un individu garde la face lorsque la ligne d'action qu'il suit manifeste une image consistante de lui-même, c'est-à-dire appuyée par les jugements et les indications venues des autres participants à l'interaction, on peut dire d'une personne qu'elle fait mauvaise figure lorsqu'elle se présente à une interaction sans ligne d'action, lorsqu'elle n'applique pas la règle. Il ajoute que toutes les sociétés pour se maintenir doivent mobiliser leurs membres pour en faire des participants.

Dans cet ordre d'idées le rituel devient le moyen d'impliquer les individus dans le processus de maintien de la société. Et d'exercer une force extérieure à

1. Op.cit.

l'individu qu'on qualifiera de contrainte « par les attributs qui lui sont accordés et la face qu'ils lui font porter, tout homme devient geôlier. C'est la une contrainte sociale fondamentale »¹

b) Le rite chez Bourdieu:

Bourdieu se démarque entièrement de l'approche de Goffman qui s'inscrit dans l'interactionnisme, il s'intéresse quant à lui aux rites en tant que rites de passage.

Cette fois Bourdieu reprend l'approche de Van Gennep qui a été actualisée par Arnold Turner, en proposant une description plus explicite des phases du rituel émises par Van Gennep.

Bourdieu pense qu'il y-a un aspect important du rite qui n'a pas été abordé par ces derniers, à savoir la fonction sociale que peut avoir le rituel, sa signification ou sa symbolique.

Bourdieu s'intéresse plutôt à la fonction sociale du rituel et de la signification sociale de la ligne ou de la limite établie par les règles sociales dont le rituel licite le passage et la transgression. Il s'agit alors de rites de consécration c'est-à-dire, les rites qui consacrent et légitiment la différence dans la séparation ainsi que la similarité dans l'agrégation.

Plus importante est la signification de la limite sociale que le rituel rend pénétrable et permet son passage ou sa transgression. "Le mariage n'est licite qu'à partir du moment où il est consommé. Or cette consommation n'est pas de nature ordinaire. Elle constitue le commencement d'un certain nombre de ruptures: rupture de l'interdit sur la femme transgression de la distance qui sépare l'époux de l'épouse, dévoilement et dénudement"², ce qui constitue la légitimation de la

1. Op.cit. P.13

2. **Adel Faouzi**, *Formation du lien conjugal et nouveaux modèles familiaux en Algérie*, thèse d'état, T2, Paris V, 1989, p 424.

transgression d'une limite sociale qui dans d'autres cas de figures ou situation autres que le mariage, serait interdite, ce qui rend par exemple une relation entre un homme et une femme illégitime si elle est réalisée hors mariage.

Bourdieu se demande si le rite de passage temporel de l'enfant à l'adulte, qui existe bien sur sous plusieurs formes, ne cache pas vraiment une autre facette, et qui serait elle-même l'objectif réel du rite, et que l'effet social de ce passage est d'instituer la différence entre ceux que le rite doit toucher et ceux qu'il ne doit en aucun cas toucher, « *Pour Bourdieu le rite de passage sert à masquer une fonction : celle d'exclure ceux qui n'en sont pas justiciable, c'est-à-dire les femmes et de confirmer l'identité de ceux qui en sont dignes, les hommes* »¹.

Cet effet d'instituer la différence, Bourdieu l'explique en le comparant au rite de la circoncision qui tend en réalité à consacrer la différence entre les garçons et les filles et non entre les garçons non circoncis et les adultes circoncis et de consacrer cette différence entre les deux sexes, consécration d'ordre naturelle (sexuelle) selon Bourdieu. C'est à partir de là qu'il dit préférer qualifier les rites de passage de rites de légitimation de consécration ou d'institution, « *parce qu'il légitime un arbitraire culturel et constitue en différence sociale, une différence de fait connue et reconnue par ceux qui en sont victimes* »².

De là découle la définition qu'il donne aux rites de passages et l'attribue à l'effet qu'il exerce sur la société et sur ses individus « *parler de rite d'institution, c'est indiquer que tout rite tend à consacrer ou à légitimer, c'est-à-dire à faire méconnaître en tant que légitime, naturelle, une limite arbitraire ; ou se qui revient au même, à opérer solennellement, c'est-à-dire de manière licite et*

1. **Adel Faouzi**, *La nuit de noce ou la virilité piégée*, Insaniyat, n°4, janvier-avril 1998, pp. 3-24.

2. Ibid. p.5.

extraordinaire une transgression des limites constitutives de l'ordre social et de l'ordre mental qu'il s'agit de sauvegarder à tout prix¹ ».

c) Le rite chez Van Gennep :

Dans la logique du cumul scientifique, et de consolider et d'enrichir la base théorique de l'anthropologie dans tout thèmes confondus, Van Gennep a vu murir sa réflexion au fur et à mesure. Depuis Tylor et Frazer les inventeurs de la ritologie comparée, le reste des anthropologues se sont consacrés à faire des inventaires des formes et mécanismes et logiques des rites. Van Gennep a vu autres choses, à savoir les différents temps par lesquels se pratiquent plusieurs types de rituels, à savoir la majorité des rites.

L'enchaînement des rites occupe l'esprit de Van Gennep et manifeste un intérêt beaucoup plus important à ses yeux que leurs contenus. A partir de là naît l'idée de rite de passages qu'il a observé dans une certaine classe de rites qui accompagnent chaque changement de lieu, d'état, de position sociale et d'âge. L'essentiel du travail de Van Gennep sur les rites est axé sur la notion de passage, de changement d'état et de statut social. Il présente les cinq rites de passages constituant la vie d'un individu et assurant le passage d'un état à un autre, à savoir la grossesse, la naissance, l'initiation, le mariage et la mort.

Son apport consiste à dire que quels que soient la nature ou les objectifs du rite, ce dernier passe dans son application par les trois temps du rite de passage :

1. Le temps préliminaire ou l'individu est isolé ou séparé du groupe ;
2. Le temps liminaire qui représente le moment où s'effectue le rite, à savoir le passage ou le franchissement du seuil (liminaire du latin *Limen* = seuil).

1. **Pierre BOURDIEU**, *Les rites comme actes d'institution*, in *actes de la recherche en sciences sociales*, 1982, vol. 43, n°1, pp.58-63.

3. Le temps post liminaire qui consiste à réintégrer l'individu (isolé) avec son nouveau statut ou agrégation au sein du groupe en tant que nouvel individu.

Pour une société, le rituel est un moyen efficace de s'exprimer de transmettre les règles sociales, la symbolique de chaque partie de la vie d'un individu vivant parmi un groupe, les codes sociaux ainsi que les référents culturels et identitaires du groupe social.

d) Le rite en ethnomusicologie:

La musique et le chant permettent de s'exprimer, de traduire le climat social politique d'un groupe ou d'une société, mais aussi du monde mystique et religieux. L'anthropologie religieuse définit le rituel par rapport aux croyances religieuses et mystiques.

Ces croyances consistent surtout à tisser un lien entre les dieux et les hommes¹. Julien Ries décrit le rite comme prenant place à l'intérieur d'une ou de plusieurs expressions symboliques qui cherchent un contact vital réel avec la réalité transcendante, avec le divin, avec Dieu, il est exprimé par des gestes ou des paroles². Mais l'ethnomusicologie envisage le rite d'un autre angle, tel que le montre Monique Desroches, qui donne une autre vision du rite et qui pense que les rites ne relèvent pas seulement du religieux et du monde mystique, mais relèvent aussi du social et du culturel.

D'ailleurs, Fredrik Barth³ considère ce processus d'interaction et d'interrelation culturelle, comme un processus dynamique d'action-réaction qui est tellement prégnant et déterminant qu'il oriente la pratique musicale et rituelle dans ses règles.

1. **Monique Desroches**, *Musique et rituel : significations, identité et société*, in Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 3. Musiques et cultures, pp. 538-556

2. **Cf. Julien Ries**, *Traité d'anthropologie du sacré*, Edisud, Paris, 360 P.

3. Anthropologue norvégien (Chicago et Cambridge) célèbre pour ses travaux sur l'identité.

De ce point de vue, les rituels s'inscrivent dans le prolongement de stratégies autres que religieuses, et les rituels et la musique qui les accompagne se transforment parfois en de véritables marqueurs identitaires¹.

Comme nous l'avons déjà cité plus haut, les rituels se traduisent par des gestes et des paroles remplis de symboles qui relèvent du culturel. C'est ainsi que la musique est chargée de paroles et de poésie exprimant les événements culturels, politique et religieux, ainsi que des textes descriptifs de la nature, l'architecture ou encore les us et coutumes des sociétés, ou tout ce qui peut identifier un groupe social ou une société, « *Loin d'être immuables, les symboles rituels traduisent souvent l'évolution des mentalités religieuse, musicale, sociale et même politique, du groupe utilisateur. Ainsi, le recours à un instrument particulier, la manière d'interpréter un chant ou encore de choisir tel type de danse peuvent dépendre des goûts et du système de valeurs des croyants ; ces performances musicales peuvent aussi être choisies en réaction à la présence d'un autre groupe qui aurait opté pour d'autres valeurs, d'autres paramètres rituels. La tenue d'une cérémonie met ainsi en lumière des valeurs et des croyances propres à un groupe, à une communauté, et s'explique en grande partie par un processus d'identification culturelle* »².

L'ethnomusicologie en tant que discipline, a apporté une contribution non négligeable concernant les rites musicaux ou accompagnés de musique, à travers les questions qu'elle s'est posées et à travers l'évolution de ses approches, en cumulant les recherches et les analyses.

La progression des recherches et de la réflexion ont fait que le regard de cette discipline envers le rite devienne plus aiguisé, et la réflexion plus mature, les questions se précisent et changent de direction, il ne s'agit plus seulement de chercher à répondre aux questions « que joue-t-on ? Quand ? Comment ? » mais

1. **Fredrik Barth**, *Les groupes ethniques et leurs frontières*, in théories de l'ethnicité, PUF, Paris, pp.243-249.

2. Desroches, op.cit.

plutôt de cerner « qui joue ? » Pour qui ? Pourquoi joue-t-on ainsi ? » des questions qui élargissent le cadre d'analyse ethnomusicologique. Dans cette perspective les ethnomusicologues ont fait appels à la sémiologie musicale à cause de la présence du symbolique dans l'expression rituelle musicale, la séparation entre le signifiant et le signifié, la distinction entre les approches du chercheur et de l'acteur, cela pour pouvoir discerner les éléments rituels porteurs de significations et des renvois symboliques au sein même de l'expression musicale.

Les différentes options dans lesquelles le rite a été envisagé manifestent de la diversité des approches (rites naturels, agraires, etc)

❖ 2. Approches socio-anthropologiques du mariage

a) Le mariage en général

Le mariage est l'une des institutions sociales les plus essentielles pour la survie de toute société et de sa continuité, Lévi-Strauss considère le mariage comme l'institution permettant l'échange entre les peuples et par là la continuité du genre humain.

Chaque société donne sa propre définition et ses propres objectifs de l'union qui est le mariage, ceci nous donne une multitude de logiques faisant le mariage.

Un mariage est une union entre deux êtres, un homme et une femme, mais il est aussi et surtout une alliance entre deux familles, deux clans, deux groupes sociaux.

Les choix du conjoint et de sa famille sont régies par des stratégies diverses qui rentrent dans ce que l'anthropologie appelle : les stratégies matrimoniales.

Le mariage à aussi des objectifs autres que stratégiques propres aux individus ou aux familles, dans la légitimation de l'alliance ou de l'union et l'approbation de la relation de ce nouveau couple.

Le mariage est souvent assimilé à la cérémonie, la festivité, où se passent plusieurs rituels qui font la légitimité de l'alliance, pour dire à tout le monde que ce mariage est appliqué sur les règles du groupe et sur le consentement de leurs parents et de leurs familles (les mariés) et du groupe tout entier.

La cérémonie se fait d'une façon ostentatoire de manière à ce que les gens faisant partie de la société soient présents et témoignent de l'effectivité de l'union. Sans chercher plus loin que ça, la fête de mariage sert à manifester l'existence d'une union chez telle ou telle famille.

De la se fait en général ou se montre l'acceptation de la nouvelle recrue dans le groupe « la mariée », à travers l'application et la pratique des rituels propres à la société dont le couple fait partie, car chaque groupe pratique des rituels différents ou mêmes similaires mais avec quelques nuances. La mariée doit sortir sous l'épaule de son père ou de son tuteur, pour témoigner du consentement du père.

Ces rituels sont des marqueurs identitaires propres au groupe ou à la région, on dira que les algérois pratiquent le chaâbi dans leurs fêtes, le malouf à l'est du pays (Constantine, Annaba), idhabalen en grande kabylie, l'maddahet à l'ouest etc.

Mais il n'existe pas que le cérémonial, d'autres rituels sont pratiqués dans les cérémonies de mariages.

L'application du henné au marié se fait par exemple pendant la cérémonie musicale à Alger¹. Le reste du henné après application (et casse de l'assiette),

1. Nous l'expliquerons plus loin dans le chapitre IV.

doit être remis à une personne de confiance qui va le faire disparaître en le mélangeant à la terre, hors des regards. Dans d'autres régions, le henné est partagé par les célibataires présents à la fête. Les ingrédients mélangés au henné sont aussi différents, d'une région à une autre.

Le mariage est admis en tant que rite de passage, en tant qu'institution sociale qui permet la reproduction sociale et culturelle de la société ou du groupe social.

Il est un rite de passage dans le sens où il marque le passage d'un état à un autre, de la vie célibataire à la vie maritale pour les deux sexes mais séparément car les rites pratiqués dans la fête de mariage de la fille sont différents de ceux du garçon (rituels de fille et rituels de garçon). Il est donc l'occasion propice pour les individus de faire montrer aux mariés les limites sociales et culturelles qu'ils doivent respecter, de les socialiser, et de les intégrer au statut de reproducteurs de la société, donc au statut de couple qui a désormais la lourde responsabilité de refaire le modèle social établi.

Le mariage et tout ce qui l'entoure comme pratiques ritualisées, servent à légitimer cette nouvelle alliance, pour manifester le consentement des deux familles, leur approbation, surtout en ce qui concerne la fille car elle doit se marier en présence et par approbation du tuteur dans notre société, et de la manifester publiquement.

Le mariage est fabriqué sur la base de plusieurs rites, à chacun sa signification et son objectif, et le tout représente le groupe, et représente symboliquement les règles sociales sur lesquelles doit fonctionner la société.

On trouve de la musique dans les fêtes de mariage sur la majorité du territoire algérien, elle peut avoir plusieurs effets : mystique, ludique, festif, et être jouée dans des moments ou des intervalles différents, c'est-à-dire avant ou pendant la nuit de noces. Mais la musique est toujours accompagnée d'autres rites.

A Alger et chez les familles pratiquant la musique chaâbi, la musique est accompagnée par le rite du henné.

b) Caractères socio-anthropologiques du mariage en Algérie

b.1) Le mariage en tant que stratégies matrimoniales

L'anthropologie a souvent abordé le mariage sous l'angle des stratégies matrimoniales, à cause « peut être » du caractère ambigu de ces stratégies, ou à cause des critères du choix du conjoint qui sont en changement constant, ou on voit quelques familles épouser des modèles sociaux hybrides par opposition aux traditionnalistes, ou conservateurs.

Ceci coïncide avec l'évolution de la structure familiale, qui influe sur l'institution du mariage, en famille nucléaire, où les couples trouvent une certaine liberté par rapport aux règles sociales (contraintes), et une indépendance individuelle leur permettant de s'opposer à "l'ordre social" surtout dans les grandes villes urbaines, où la tradition se dilue dans le "cosmopolitisme national", et dans la modernité.

Les jeunes trouvent aujourd'hui une certaine liberté dans le choix du conjoint, où la force des stratégies familiales diminue, laissant aux individus le champ de l'improvisation, dans la pratique du mariage. Ceci n'exclue pas du tout le rapport de force existant entre la modernité et le conservatisme, opposant les jeunes aux vieilles générations.

Pour résumer cette idée nous rapportons la contribution d'Adel Faouzi consistant à dire que "L'autonomisation progressive du champ social vis-à-vis du champ de la parenté oblige à redéfinir les conditions dans lesquelles se réalise les

stratégies matrimoniales et à identifier les éléments d'une proximité qui autoriseraient l'alliance"¹.

D'autre part, ces conditions ou quelques unes d'entre elles, évoluent, à travers l'évolution de la société, par une scolarisation massive et une industrialisation intense² ainsi que les changements économiques et politiques de l'heure, qui génèrent cette liberté et autonomie de la jeune génération, aboutissant à une mobilité sociale leur permettant de réaliser des alliances de leurs choix.

Pour pouvoir identifier les facteurs importants dans les stratégies matrimoniales nous nous posons la question suivante: Quelles sont les caractéristiques des stratégies matrimoniales dans le mariage algérien?

Tout d'abord nous rappelons le constat fait plus haut, sur l'évolution de l'institution du mariage, sur le tiraillement entre les deux états: traditionnel et "moderne", sachant que la société aujourd'hui et surtout dans les grandes villes urbaine tend, à travers les jeunes gens, à chercher une échappatoire aux attaches des règles de la société "traditionnelle", représentée par les parents et les grands parents qui cherchent à s'y attacher, dans le souci de reproduire le modèle social du groupe ou de la société, senties comme des difficultés et conçues comme inadéquates à la vie moderne d'aujourd'hui. C'est-à-dire que la société est dans un changement perpétuel qui influe forcément sur les stratégies du mariage, ce qu'on peut traduire par l'intérêt que peut présenter l'union pour les donneurs et les preneurs.

Pour répondre à cette question, il faudrait étaler toutes les caractéristiques sociales et culturelles de la société Algérienne, ce qui relève de l'impossible, du moins dans ce travail, mais deux concepts reviennent dans la majorité des travaux de recherche sur le lien familial, celui de l'homogamie et de l'endogamie.

1. **Adel Faouzi**, *La crise du mariage en Algérie*, in *insaniyat*, CRASC, n°4, janvier 1998, p 69.

2. *Ibid*, p.69.

L'endogamie :

Le mariage endogame est caractérisé par une alliance de proximité, intérieure à un groupe social, un clan ou une tribu. Ce genre de mariage est soumis à des logiques propres aux clans, ayant trait en grande partie aux liens du sang et de la terre et des biens du clan, ce pour "échapper aux lois d'un marché anonyme"¹, au détriment de "l'unité du patrimoine, la glorification de l'ancêtre, la solidarité des frères et le sens de l'honneur"², ce type de mariage est une pratique qui perdure jusqu'à nos jours, on le voit clairement dans quelques villages de grande Kabylie et ailleurs.

b.2) Le mariage en tant que rite de passage

Le mariage en tant que rite de passage est un ensemble de pratiques sociales, se répétant circonstanciellement, et en font des coutumes sur lesquels toute société fonctionne. Cet ensemble de coutumes ou de pratiques circonstancielles et répétitives sont les rites.

En observant le déroulement du mariage du début jusqu'à la fin, nous constaterons un grand nombre de pratiques, qui ne relèvent pas du hasard ni de l'accidentel, mais sont plutôt des pratiques qui peuvent nous paraître insignifiantes ou parfois puérils, ou même gênantes dans certaines situations (la réclamation publique du mouchoir taché de sang en guise de certificat de virginité); ces pratiques relèvent du symbolique car elles sont attachée à des symboliques très lointaines dans l'histoire du groupe ou de la société parfois des mythes fondateurs; des symboliques de l'ordre du mystique ou du religieux ou du magique.

C'est cet ensemble de rite précisément qui fait le rite de passage. Chaque pratique rituelle, renvoie à une idée, à une symbolique, ou à un rappel aux étapes

1. Ibid p.61

2. **Adel Faouzi**, *Formation du lien conjugal et nouveaux modèles familiaux en Algérie*, thèse d'état, Paris V, sous la direction de Roussel Louis, janvier 1990. P.282.

du passage de l'individu social durant son existence au sein de son groupe. Un rappel à l'identité du groupe, des origines du groupe ou de l'individu. En fait ces pratiques sont des repères identitaires transmis aux membres de la société dans les circonstances de passages, car les moments de passages sont des moments très fort en émotion (le mariage, la naissance, le décès) où tous les messages sociaux se transmettent sans peine, et où toutes les règles et modèles sociaux se communiquent à travers les faits et les gestes contenus dans les pratiques rituelles.

Ces messages sont facilement décodables car les messages et les situations sont chacun propices pour la circonstance pratique (empirique et effective) des rituels. C'est-à-dire que chaque message, représenté par un geste, ou un fait, ou une parole, ou les deux à la fois "geste-parole", est un fait propitiatoire, favorable à une situation bien précise, l'assiette cassée après application du henné, est un rite qui se pratique dans le passage qui est le mariage, car il lance des symboliques propre à cet événement, qui renvoient à la fécondité, à la virilité, l'honneur, les devoirs des époux etc. Ces moments sont aussi des moments où se regroupent les individus, les membres de la famille, les vieilles personnes porteuses du savoir social des anciens et se regroupe la communauté entière, où le message se transmet "en masse", pour ce qui est des rituels ostentatoires se pratiquant publiquement.

Le passage est une épreuve pour le justiciable, mais aussi aux autres membres du groupe, comme ceux qui sont en âge de se marier, car c'est une occasion propice pour eux d'apprendre le savoir faire local, et c'est ainsi que se réalise le transfert du capital culturel et du savoir social, à travers les générations.

Après avoir exposé la question principale sur laquelle s'est focalisé ce travail, qui est la contrainte sentie par les individus, et après avoir exposé les différentes approches susceptibles de répondre de répondre à nos

questionnements, nous passons à l'exposition des données récoltées sur le terrain et à la démonstration des deux rites en question, qui sont construits socialement autour de plusieurs concepts d'une manière à exercer cette contrainte, à savoir les concepts de la face, la consécration, le passage et l'identité. Dans ce qui va suivre les approches feront un moyen scientifique explicatif de l'ordre socio-culturel et du capital symbolique qui font l'objet de cette contrainte.

Chapitre III

**LE RITUEL MUSICAL DANS LA CEREMONIE
DE MARIAGE A ALGER**

❖ 1. Musique chaâbi ou musique populaire ?

L'appellation de musique chaâbi à posteriori va bien avec le qualificatif de musique populaire, mais est-elle réellement une musique populaire ?

Nous opposons la définition musicologique européenne moderne de la musique populaire à ce qu'est la musique chaâbi, pour pouvoir comprendre ce qualificatif.

Le qualificatif de la musique populaire ne peut ressembler qu'en partie aux caractéristiques de la musique chaâbi, nous entendons par là le genre musical connu d'Alger, d'El Anka et de ceux qui l'ont suivi. Donner une définition précise de la musique chaâbi n'est aucunement l'objet central de ce travail, mais voir ce que n'est pas la musique chaâbi peut nous aider à cerner cette musique.

Musique populaire est le terme qui désigne un certain type de musiques par opposition à la fois à la musique savante et aux musiques traditionnelles, ce qui n'est pas du tout le cas pour la musique chaâbi. La seule particularité du chaâbi, c'est sa démarcation identitaire de la musique arabo-andalouse "venue d'Andalousie", mais le chaâbi reste fondamentalement l'expression d'une créativité musicale basée sur une musique mère.

Peut être que cette spécificité peut être expliquée par une opposition à un ordre social établi qui est l'ordre de la musique de prestige et de la musique de cour qu'était la musique andalouse à la différence de cette musique chaâbi et qui est venue des espaces d'expression populaire et accessible aux couches populaires algéroises les plus larges.

Dans ce cas nous nous approchons d'une définition plus classiste en saisissant le contexte de différenciation sociale dans lequel le chaâbi a été créé et évolué. On n'est pas loin de la définition sociologique qui stipule que la musique populaire est produite par ou pour un groupe social particulier et qui lui est

associé. Cette définition de la musique populaire est plus appropriée au contexte de la musique chaâbi.

Néanmoins quelques caractéristiques données par la science moderne s'adaptent et peuvent s'appliquer à la musique chaâbi, ce qui nous mène à dire que la musique populaire se sert en partie des moyens techniques utilisés dans la musique classique et profite des récentes innovations technologiques, la musique populaire hérite de certains des usages de la musique classiques, tel que les systèmes modaux et les instruments.

Pour ce qui est du caractère mercantile de la musique populaire tel qu'il est définie par la musicologie européenne, le rap, la pop etc., la musique chaâbi est très peu lucrative, les chansons interprétées dans les fêtes de mariages sont après la fête la propriété du marié, dans le sens où il n'y a pas de droit d'auteur dans la musique chaâbi chantée dans les fêtes de mariages à Alger.

En résumé, la musique chaâbi est le nom d'un genre musical et nullement un qualificatif d'un type de musique contrairement à ce qu'on peut penser en prononçant son nom " chaâbi-populaire".

Les textes chantés par les orchestres chaâbi lors des cérémonies de mariages font partie d'un ensemble qui regroupe des textes où l'on entremêle les recommandations morales et sociales à l'érotisme et à la sensualité. Les louanges aux prophètes Mohamed sont réservées à l'habillage du rituel du henné ou à la clôture de la cérémonie ou, après une soirée animée et des danses effrénées, le chanteur rappelle à l'assistance la nécessité de revenir à la sagesse et à la pondération.

❖ 2. Aperçu historique sur la musique algéroise

a) Des origines de la musique chaâbi

Ce que nous allons avancer dans cette partie du mémoire, sont des données récoltées avec beaucoup de difficultés, quant au manque d'information et de travaux de recherche historiques et anthropologiques se rattachant à la musique chaâbi en tant que pratique culturelle, mais surtout par rapport à ses origines et à son invention. Ceci nous a poussé à chercher à travers des entretiens et la lecture des "bribes" de travaux historiques, pour contextualiser historiquement notre objet de recherche. Le contexte sur lequel nous avons focalisé notre travail est le contexte social, et l'évolution de ce genre musical depuis le début du 20^{ème} siècle avec la musique Sanâa.

La musique chaâbi que nous prenons comme un volet de notre recherche, est une musique singulière, pas seulement dans sa sonorité et ses airs mais plutôt dans sa conception et sa création, ses conditions sociales, culturelles et politiques, son importance dans la vie des gens, dans leur existence, et dans leur façon d'être. Ce n'est pas seulement un ensemble de sons et de notes complexes, c'est aussi un décryptage des rapports sociaux du contexte algérois

Nadya BOUZAR-KASBADJI a fait dans ce sens un inventaire des parutions de presse écrite¹, ou elle reprend en partie l'histoire de la musique algéroise. Elle a axé son travail sur la musique Sanâa, qui existait déjà avant la musique chaâbi et qui vivait même en parallèle avec cette musique, et ceci jusqu'à aujourd'hui.

Elle cite plusieurs personnalités grâce à qui la musique algéroise chaâbi existe aujourd'hui, et qui ont contribué soit par des écrits et travaux de recherche telle qu'Edmond-Nathan Yafil et Safir Boudali, soit par la constitution

1. Voir Nadya BOUZAR-KASBADJI, *L'émergence artistique algérienne au 20^{ème} siècle...*, OPU, Alger, 1988.

d'associations de conservation de la culture et de la musique algéroise, au tout début du 20^{ème} siècle avec le même Edmond YAFIL et d'autres après lui.

Nous pensons que l'orchestre chaâbi a pu voir le jour grâce à la musique Sanâa, dans un processus de création culturelle musicale et artistique, mais obéissant à un processus de changement social, c'est-à-dire que l'évolution de la société algéroise a fait que ses besoins changent sur plusieurs registres, au point d'actualiser les pratiques sociales et culturelles au contexte de la vie quotidienne, d'en créer de nouvelles ou d'en supprimer.

L'orchestre chaâbi s'est bien intégré dans la société au point de faire pénétrer quelques pratiques inexistantes auparavant, telles que les pratiques rituelles qui ont été modifiées en adéquation avec la pratique sociale, et nous faisons ici allusion au rite de l'assiette cassée.

Nous pensons que pour pouvoir expliquer cette combinaison et cette symbiose entre l'orchestre chaâbi et le rituel pratiqué dans la cérémonie de mariage à Alger, il faudrait revenir sur l'histoire culturelle de cette ville d'Alger, notamment les mouvements migratoires vers elle, à travers les siècles qui on suivi le déclin de l'Andalousie et la chute de Grenade en 1492, et même avant cette date.

Il existe quelques pistes pertinentes concernant l'origine de la musique andalouse en Andalousie. L'une d'entre elles stipule que le répertoire de la nouba est né grâce au brassage de sensibilités musicales orientales, berbères et occidentales, et qu'à la conquête de l'Espagne, les Arabes et les Berbères interprétèrent un art musical qui sera développé par les habitants de l'Andalousie.

Très difficile est la tâche de l'anthropologue, en l'absence de sérieux travaux historiques. Certes l'anthropologie peut investir empiriquement les pratiques sociales actuelles de la culture, mais l'événementiel est encore primordial dans la compréhension des processus sociaux qui font la société d'aujourd'hui avec toutes ses caractéristiques.

Les travaux de recherche historique sur la source et l'origine de la musique andalouse ou chaâbi demeurent maigres et manquent d'éléments suffisants permettant de reconstituer l'origine de ces musiques. D'ailleurs Maya SAIDANI explique d'une façon limpide cette difficulté de marquer par exemple l'origine des écoles de la musique andalouse installées en Algérie après la chute de l'Andalousie musulmane. Classifier d'une manière concise l'origine de la musique andalouse en Algérie, de Cordoue pour l'andalous algérois, de Grenade pour l'andalous de Tlemcen, de Séville pour le malouf de Constantine et de Annaba, relèverai de la classification abusive, car ses origine sont très complexes¹.

C'est ce que Maya SAIDANI essaye de démontrer dans une partie de sa thèse sur « la musique du constantinois »². Elle va très loin dans sa réflexion dans la recherche de ces origines, jusqu'à se poser des questions sur les mouvements migratoires des communautés andalouses vers le Maghreb, et leur mobilité incessante entre le Maroc, l'Algérie, et la Tunisie. Ce que nous ignorons, dit-elle, c'est « *l'origine exacte de ces réfugiés car elle est déterminante quant à la culture qu'ils avaient drainé avec eux. Il est donc difficile de se baser sur les mouvements successifs de populations pour nous renseigner sur l'origine des diverses structures et styles dans l'interprétation des noubas de Tunis, de Constantine, d'Alger, de Tlemcen, de Fez ou de Tétouan ...* »³.

Néanmoins ce que nous pouvons supposer sans crainte, c'est que cette musique apportée depuis le 13^{ème} siècle jusqu'à la reddition de l'Andalousie après la chute de Grenade, a été accueillie par le Maghreb, et jalousement conservée à travers des générations durant des siècles jusqu'à nos jours, et que cette même

1. Cf. Nadya BOUZAR-KASBADJI, *L'émergence artistique algérienne au 20^{ème} siècle...*, OPU, Alger, 1988

2. Maya SAIDANI, *La musique du constantinois, contexte, nature, transmission et définition*. Ed. Casbah/ministère de la culture, Alger, 447p.

3. Ibid p.24.

musique a inspiré la création d'autres musiques selon les données sociologiques de ces centres urbains.

Cette chute a permis, sur le plan culturel, à la population algéroise de consolider son patrimoine culturel et artistique en accueillant et en adoptant ou en intégrant un (nouveau) mode de vie qui n'est pas contradictoire à la culture algérienne (musulmane) mais qui peut aussi être assimilé à la culture locale et lui donner une couleur plus vive et plus agréable.

C'est ainsi que la population algérienne notamment algéroise a accueilli la diaspora andalouse avec ses deux variantes « juive et musulmane », et sa culture mauresque sur le plan matériel et immatériel. C'est pourquoi nous observons le style mauresque dans l'architecture qui intègre tout un mode de vie adéquat à cette culture (design intérieur qui cache une façon d'être et de vivre propre à la culture citadine, les maisons de la casbah sont un exemple illustre).

Donc il s'agit de la culture citadine, du produit culturel citadin, qui s'installe dans les centres urbains, Alger, Constantine, Annaba, Tlemcen, Blida, Mostaganem, Miliana, Médéa, Mazouna, et Arzew, établi à travers les ressortissants andalous qui se sont installés dans ces villes.

A cette période, Alger a eu un nouveau souffle culturel et artistique à travers la musique arabo-andalouse apportée par les musulmans et juifs « chassés » d'Andalousie.

Comme tout produit culturel, la musique a opéré des changements culturels en s'intégrant dans les mœurs des grandes villes algériennes, et faisant petit à petit une manière de vivre propre à chacune d'entre elles.

Cet apport culturel a été pluriel, matériel et immatériel, à travers la musique, par l'apport de nouveaux instruments et de nouveaux airs musicaux et tout ce que cet apport contient d'immatériel comme la poésie; une poésie chantant l'exil et la condition sociale de cette nouvelle population. La chanson

andalouse s'est installée à Alger et ailleurs, et s'est mélangée à la culture existante.

C'est ainsi que s'est fait ce brassage culturel qui constitue aujourd'hui et à travers des siècles d'existence l'icône de la culture, et de l'identité algéroise. Petit à petit, Alger a façonné les contours de sa personnalité et de son charisme... de son mythe.

Cette continuité historique a fait que la musique andalouse Sanâa engendre après quelques siècles, un nouveau genre musical dérivé d'elle, mais avec une identité collective plus affirmée, mieux affinée. Le chaâbi « chante un état immuable, le destin de la casbah, d'*El Bahdja*, d'Alger, de l'Algérie toute entière. Les voix d'Alger n'ont jamais rien chanté d'autres. Non point une révolte ? Mais un cœur. Le savoir intime d'une culture éternelle. Au fond des origines, il fallait faire renaître la poésie des hommes et de leurs voix. Depuis...*Al Andalous* et les grands exodes de Séville et de *Gharnata* (Grenade), depuis les victoires de Khair Eddine, les incursions des espagnols, les bombardements des Anglais, le coup d'éventail et la chute du Dey.

Le fil ininterrompu de l'histoire se coule dans les chansons chaâbi, frôle les murs de la Casbah, parfois s'étouffe sous les vestiges, pleure les meurtres perpétrés, les louanges de l'amour, la fadeur des jours pour les exilés. Les doutes de l'amour. Les pleurs intarissables.

Très tôt le chaâbi développe une forme particulière de nostalgie qui s'amplifiera avec le temps. Dès les premières compositions, l'ancienneté des poèmes marque son empreinte sans pour autant tomber dans le passéisme. Bien au contraire le chaâbi est novateur, crée une véritable culture, authentique.

Résolument citadin, il fédère dans une même langue, un même parler et par des chansons des Algérois de fraîche date, arrivés de régions plus ou moins lointaines pour trouver du travail. Cette culture propre à la Casbah, très répandue chez les artisans comme dans les familles historiques de la colline, devient

bientôt le véritable ferment d'une identité algéroise en plein devenir, fondée sur un passé sans doute plus onirique qu'historique »¹

Voici un texte descriptif du destin commun de la casbah et de la musique chaâbi, de ce que cette musique représente chez les habitants d'Alger, et de ce qu'elle chante.

b) El Anka révolutionne le Chaâbi

Le chaâbi chante la tradition, l'histoire dans une poésie très ancienne, dans un arabe dialectal qui puise ses sources dans l'arabe littéraire. Multitudes de poètes-saints ont contribué à la constitution d'un corpus poétique, *chi'r malhoun*², à l'instar de Lakhdar ben khlouf, Mohamed ben msayeb, Ben triki, Ben smail, Ben slimane et mêmes des poètes marocains qui ont été chanté dans la musique chaâbi. *Lmeknassia*, *lherraz* et d'autres poésies en témoignent.

Les mélodies s'imprègnent de leur ancêtre, la musique Sanâa, mais cherche toujours de nouveaux airs, de nouvelles mélodies. *L'khezna lekbira*, qui est un très grand et vieux texte poétique prêtant allégeance et chantant les louanges au prophète Mohamed, a été chanté dans des mélodies multiples, différentes, mélangeant les différents modes de la musique classique (andalouse) et dans différents rythmes. Le chanteur fait appel à son improvisation, son esprit de créativité pour créer de nouveaux airs et mélodies. Il existe une concurrence très remarquable, qui pousse à bout les compétences et le potentiel artistique et musical des chanteurs.

L'improvisation est le caractère potentiel de la musique populaire chaâbi. Cette dernière "*est destinée tour à tour à réaliser et à articuler la potentialité du système musical en relation avec le contexte de la performance*"³.

1. Catherine Rossi, Chahira Guerouabi, *Le jasmin, les roses et le néant*, Casbah, Alger, 2009.

2. On peut traduire cette expression par « poésie lyrique ».

3. Paolo Scarnecchia, *Musique populaire, musique savante*, édisud, France, 2003, 123p.

Il est très important de signaler que la musique chaâbi en tant que telle, si on suppose qu'elle a un géniteur, ce ne peut être que la musique andalouse.

Le chaabi reproduit les mêmes bases techniques et musicales que l'andalous (les mêmes rythmes les mêmes modes, et «le même corpus patrimonial populaire (hawzi, aâroubi, qacidates...)»¹, en tant que dérivé de la musique andalouse. Ce style musical a été cristallisé, par le maître du genre chaâbi El Hadj Med Al-Anka. Il a su, par son sens aigu de la communication musicale, lui donner corps et lui fixer des règles. Ce genre musical a évolué après sa mort par ses disciples directs et indirects. Cette création est le fruit d'un processus socio-culturel, dans le sens où la musique chaâbi a été créée par la force des choses, par la force des événements, des besoins de la société algéroise, par le processus du changement social que connaissait jadis cette société.

A entendre les deux genres musicaux, on fait directement la différence. En premier lieu, par la sonorité qui est produite par les instruments propres à l'orchestre chaâbi. Ces instruments d'après les plus anciens dans ces domaines, ont été choisis et intégrés par Al-Anka lui-même alors qu'ils n'étaient que des instruments accompagnateurs dans la musique andalouse. Ce qui donne une posture musicale spécifique et complètement différente du genre andalous.

En deuxième lieu par la poésie et les paroles chantées par les deux styles musicaux. Le chaâbi chante la poésie «algérienne», la poésie du terroir. L'andalous chante la poésie arabe généralement classique et littéraire. Cette poésie chante en partie l'exil, de la population andalouse en Algérie.

Sur l'histoire de l'invention de la musique chaâbi, les avis sont divergents, mais beaucoup de gens attribuent la création de chaâbi à son maître El Anka (déjà dit). Nous pensons que le chaâbi est le produit et l'aboutissement d'un processus de création artistique, qu'El Anka de part son génie et son charisme, a

1. **Nour-Eddine SAOUDI**, *Musicologie entre chaâbi et nouba, l'interprétation avant tout*, El Watan, édition du 17/05/2007.

su en faire un genre musical spécifique mais pas étranger ni inadéquat à l'oreille musicale de la population algéroise.

Noureddine SAOUDI donne une interprétation plausible sur ce produit, et sur la différence existante entre les deux genres (andalous et chaâbi).¹

El-Anka a voulu certainement sortir du canevas (musical et social) de l'andalous et de la musique chantée par son maître (cheikh Nador) et ses pairs du genre Sanâa. Il constitue, à partir de 1926, un orchestre avec des instruments jusqu'à aujourd'hui non utilisés dans la musique andalouse ou changeant de statut dans ces orchestres, tel que les deux banjos et le mandole (qui est un instrument accompagnateur dans l'orchestre andalous) ainsi que la derbouka qui constitue la pièce maîtresse de ce nouvel orchestre. Cette dernière représente le rythme qu'il a intégré après la mort de son maître Cheikh Nador après 1926.

L'origine de l'apport et l'intégration de chacun des instruments pourrait nous éclairer sur l'originalité de ce nouveau genre; cet apport a généré de nouvelles exigences quant à la qualité sonore de l'orchestre, ce qui a en parallèle, insisté à l'évolution du métier de luthier qui s'est spécialisé dans la création artisanale pour les orchestres chaâbi. Les banjos utilisés aujourd'hui sont de production artisanale locale et typiquement algérienne bien qu'à l'origine cet instrument nous vient d'Amérique.

Sa structure et sa sonorité ont changé au fil du temps en s'adaptant petit à petit aux attentes (auditives-musicales) des instrumentistes (*sennaâe*) pour éliminer ou diminuer ce son agressif qu'il dégageait à sa forme initiale (américaine), ainsi que le mandole qui est un dérivé de l'instrument « européen » appelé « la mandore » de la période moyenâgeuse, de la famille de la mandoline.

Le mandole a passé le même parcours que le banjo, et a reçu des changements techniques par les maîtres luthiers algérois, jusqu'à en devenir ce

1. Ibid.

qu'il est aujourd'hui et dans le même souci d'approcher les attentes auditive de l'instrument à un son plus aigu et mieux adapté à la gamme vocale du chanteur de chaâbi.

Le luthier le plus connu dans le monde du chaâbi en Algérie en l'occurrence Farid Chafa, nous a témoigné que son père a fabriqué son premier mandole en 1943, et qu'il a apporté des changements petit à petit selon les besoins artistiques des chanteurs et de leurs demandes. Des arrangements au niveau le manche rendu plus court, et de la caisse rendue plate, ainsi que le choix du bois de base lui ont donné cette acoustique spéciale.

Ce processus n'a nullement négligé un point important de ce qu'est le chaâbi, c'est-à-dire, l'accessibilité au peuple, à la population algéroise d'où son nom chaâbi qui veut dire populaire.

Le chaâbi se jouait dans les cafés de la casbah et les cafés se trouvant à coté de la mer, près du port. Il permettait aux travailleurs qui prenaient leur café de s'évader et d'écouter des poésies qui traduisaient leurs fantasmes et leur nostalgie. Des lieux mystiques se sont créés tels que le café *Malakov* et *Kahwet tlemsani* et *El Boza*.

Une tenue vestimentaire particulière a fini par être associée à ce genre musical. Celle des dockers du port d'Alger, le mythique bleu de travail. Au fil du temps et de façon très progressive, le chaâbi commençait à réunir les mélomanes et les fans de musique « *âroubi* » et de la poésie populaire.

Le cercle (initialement fermé) de la musique chaâbi s'est ouvert et s'est étendu. De ce point de vue, les cafés de la casbah et du port d'Alger qui se trouve en contrebas, sont devenus l'université du chaâbi.

Désormais le chaâbi se joue dans les terrasses et les patios des maisons de la casbah, on y chante des qacidades tirées de la poésie populaire des siècles

précédents, Safir Elboudali lui donne ce nom dans les années quarante et en fait la promotion sur Radio-Alger en 1947.

Ce genre nouveau qui vient d'apparaître va générer sans le savoir de nouvelles pratiques, qui vont faire le chaâbi d'aujourd'hui.

C'est ce qui a fait que le chaâbi devienne une pièce importante de la cérémonie de mariage.

c) La contribution juive dans la conservation et la transmission de la musique algéroise.

Plusieurs familles juives ont cohabité avec les familles musulmanes autochtones natives d'Alger. Ces familles maures d'Andalousie, ont acquis après quelques siècles d'existence dans cette ville une intégration sociale quasi complète, ceci est facilement observable dans les empreintes qu'ils ont laissées dans la culture de la cité.

Ils se sont attribués socialement le droit de faire part du changement social et d'influer sur les pratiques culturelles notamment sur le plan gastronomique, l'habillement, ou encore les arts et métiers artisanaux qu'ils exerçaient depuis leur existence à Alger.

A la fin du 15^{ème} siècle et même après, les juifs jouissaient d'un statut beaucoup plus favorable dans la société algéroise, au moment où les chrétiens menaient des vies d'esclaves chez les familles algéroises. Les Juifs avaient le droit entre autres d'exercer des métiers tel que tailleurs, bijoutiers en corail ou épiciers, la plupart des orfèvres d'Alger étaient des juifs¹. *« La conservation et la promotion de la musique arabe par les juifs andalous indique leur degré d'intégration au monde arabo-maghrébin. Ceci s'explique par une raison socio-historique marquée par la préférence et par la volonté de la communauté juive*

1. Cf. **Diego de Haedo**, *Topographie et histoire générale d'Alger*.

andalouse de vivre avec les arabes Musulmans tolérants plutôt que de subir la Reconquista d'Isabelle la Catholique et de Ferdinand d'Aragon. La capita, impôt sur l'individu que ne payaient pas les Musulmans, constituait la seule discrimination que les juifs avaient à subir. En contre partie, tous les types d'activités leur étaient permis (culturelles, commerciales...) au même titre que les Musulmans. »¹

Cette cohabitation tranquille de juifs et de musulmans à Alger était en partie facilitée par les nombreuses similitudes voir les points de superpositions entre les deux religions.

Il faut dire aussi qu'après ces siècles Alger a changé. La culture des autochtones s'est malaxée et brassée aux autres cultures venues d'ailleurs. Grâce à cette acculturation qu'Alger a subie, un continuum culturel attaché au changement social a introduit beaucoup de pratiques nouvelles, conservées jusqu'à aujourd'hui pour quelques unes d'entre elles. On peut le remarquer dans le parlé algérois ou beaucoup de mots ni arabe ni berbère sont prononcés et entretenus jusqu'à aujourd'hui. D'origine turque, persane ou espagnole, ils témoignent de l'influence culturelle de ces gens qui ont habité Alger, et du degré d'intégration de ces groupes sociaux dans la cité².

La conservation du patrimoine musical algérois s'est faite par une poignée d'hommes. Nous parlerons ici d'une personnalité illustre dans la sanâa d'Alger, d'abord par ce que ceci témoigne clairement de la cohabitation des deux confessions juive et musulmane mais aussi de la contribution des Juifs dans la conservation de la musique Sanâa. Ainsi que le croisement du destin des deux cultures avec l'histoire d'Alger, dans ce sens nous expliquerons ce que nous avons appelé le processus historico-culturel qui a façonné la culture algéroise d'aujourd'hui.

1. **Nadya Bouzar-Kasbadji**, *L'émergence artistique algérienne au XX^{ème} siècle*, OPU, Alger, 1988, p.39.
2. Cf. **Bencheneb**, *Florilège*.

Le début du 20^{ème} siècle a vu naître une activité et une effervescence politique et culturelle très importante¹. Cet activisme énergique contre le colonialisme a poussé les acteurs de différents domaines à contribuer pour la cause algérienne contre le colonisateur, c'est pourquoi, le nationalisme a pris plusieurs formes, à travers le sport, l'art, la littérature et l'action politique. Sans s'attarder sur cette question, nous nous intéresserons à un aspect particulier du domaine artistique et musical.

L'histoire de l'art à Alger et plus précisément de la musique, a été marquée par une personnalité très importante, de part ses contributions pour préserver, conserver et diffuser cet art légué par la période « andalouse » de l'histoire d'Alger, Il s'agit de Edmond Nathan Yafil (1874-1928).

Sans pour autant omettre ou diminuer de l'importance de son maître Mohamed Sfindja qui lui a transmis tout son savoir musical ainsi que Mahieddine Bachetarzi qui a eu un parcours exceptionnel et vital à la musique et au théâtre algérien et au reste des artistes (en nombre extraordinaire), nous voulons seulement nous pencher sur quelques passages de notre existence tombés dans l'amnésie volontaire par laquelle notre histoire fut submergée.

Yafil est un nom connu jusqu'à aujourd'hui parmi les artistes musiciens d'Alger et d'ailleurs, il contribua fortement à transmettre la musique algéroise après l'avoir acquise de son maître Mohamed Sfindja.

Il créa l'Ecole de Musique Arabe (1909) dans laquelle Bachetarzi fit ses premiers pas dans la Sanâa et apprit les techniques de chant. Cette école créa au sein de ses élèves une amitié et une solidarité très forte² ce qui pousse Yafil à agrandir cette école.

1. Cf. **Hassan Remaoun (dir)**, *L'Algérie histoire, société et culture*, casbah édition, Alger 2000.
- **Mahfoud Kaddache**, *Histoire du nationalisme algérien, Question nationale et politique Algérienne*, T1, SNED, Alger, 1981.

2. Il s'agit des élèves majoritairement de confessions juive et musulmane

Profitant de la loi de 1901¹, Yafil crée une association dénommée société El Moutribia (1911), cette association a joué un rôle très important dans la transmission de cet art par l'enseignement et la conservation à travers sa diffusion par le biais des concerts, des réceptions et des fêtes de bienfaisances organisées par le gouvernement français.

El Moutribia fut la première association de musique qui inspira plus tard la création de nouvelles associations telle El-Andaloussia qui sera fondée "à l'instar d'El Moutribia par une communauté en majorité juive"² en 1929, et plus tard El-Djazaïria en 1930 à l'occasion du centenaire de la colonisation par un groupe d'Algériens connue aujourd'hui sous le nom d'El Djazaïria-El Mossilia. El Mouchida voit officiellement le jour en 1937 qui deviendra El Fen el Djamil en 1950. D'autres groupes sont créés tels El inchirah, en 1938, El Hayat en 1938 et encore d'autres associations plus tard qui naîtront après la deuxième guerre mondiale, après que le mouvement associatif ne cesse d'exister³.

Yafil voit en Bachetarzi des talents inouïs dans le chant et la musique, ceci le pousse à faire appel à lui (1918) ce qui procure une ascension rapide au sein de la communauté nationale et internationale. Aussitôt Yafil délègue Bachetarzi et le nomme au poste de président de l'association grâce à son talent artistique et de gestionnaire. Son savoir faire, son esprit d'initiative et sa créativité, consolident Bachetarzi dans son activité au sein de l'association.

Alors que l'association était formée dans sa majorité par des artistes de confession israélite, Yafil fait passer à sa tête un musicien musulman. Ceci témoigne de l'attachement du maître pour Mahieddine Bachetarzi et de son entière confiance, ceci nous éclaire sur les rapports étroits et amicaux entretenus au sein de la communauté artistique musulmane et juive algérienne.

1. Loi relative à la création d'association.

2. **Mohamed El Ouahed**, *Historique sur le mouvement associatif musical, La nouvelle république* du 10/04/2006.

3. Ibid pour plus d'information sur le mouvement associatif.

Edmond Yafil, encourage son maître Mohamed Sfindja à enregistrer et à éditer des disques en 1901, laissant un nombre appréciable d'enregistrements qui regroupent tous les genres de la Sanaâ. Ce dernier ne voulait pas que Sfindja disparaisse sans laisser derrière lui une empreinte de ce qu'il fût et de ce qu'il fit durant sa vie. Sfindja aida ainsi Yafil à rassembler l'ensemble des textes et mélodies du corpus de la sanâa qu'il fit publier plus tard.

En jouissant du statut de disciple de Sfindja, Yafil percevait rapidement l'importance du patrimoine musical porté par son maître et fera tout pour le sauver de l'oubli avant mais surtout après la mort du Maître Sfindja. Mis à part sa contribution par la création d'école pour l'enseignement de la sanâa et ensuite d'association pour conserver l'andalous algérois, Yafil se consacra à la transcription lorsque Jules Rouanet, musicologue, cherche un traducteur dans le cadre de son travail de recherche sur la musique arabe et se devait de rencontrer le maître incontesté de la musique andalouse d'Alger Mohamed Sfindja, l'idéal interlocuteur fut Yafil de par sa connaissance profonde de la langue française et de l'arabe ainsi que son savoir étendu de la musique Sanâa.

Ne se rattachant guère au stricte rôle d'interprète, Yafil fit fructifier les nombreuses réunions de travail de Sfindja et Rouanet, auxquelles il participa, par l'acquisition de notation et des principes essentiels de la musique occidentale qui le hissa forcément au-dessus de ses confrères musulmans en lui assurant le bénéfice d'une considération certaine auprès des instances françaises. Confronté aux travaux musicologiques effectués par Rouanet, il s'initia également à l'exercice de la transcription. Et c'est ainsi que, de ses rencontres fécondes, naquit en l'artiste le dessein d'œuvrer pareillement à l'écriture de la musique arabe.

Profitant de l'intérêt du courant colonial aux initiatives savantes et à l'aide de ses confrères juifs tels que Laho Seror et Mouzino, et Musulmans tel que Saidi, Yafil entreprit des études systématiques de la musique andalouse, ce qui

lui permit de confronter plusieurs versions «et de corriger certaines hérésies introduites par des musiciens médiocres »¹. Bref il a transcrit la musique sanâa ce qui permit au européens de la jouer.

d) Le métier de luthier

Ce point de l'histoire de la musique chaâbi, de sa création à sa transition est important, car c'est grâce à l'artisanat et précisément au métier de luthier que le chaâbi a approché la sonorité voulue par ses inventeurs. Le luthier que nous citerons ici est un luthier qui ne fabrique que les mandoles et les banjos, c'est sa plus grande découverte et sa plus grande réussite car aujourd'hui le mandole Chafaa est le mandole de chaâbi par référence.

L'évolution du métier de luthier a accompagné l'évolution de la musique chaâbi (sur le plan acoustique). Le maitre incontesté des maitres luthiers d'Alger est M.CHAFAA, qui a commencé ce métier très tôt, probablement avant 1943 car ses premiers essais sur le mandole étaient enregistrés aux environs des années 1943-1944². A cette époque le chaâbi faisait ses premiers pas, car il se jouait déjà avec les instruments introduits (banjo, mandoline, demi mandole) avec leurs formes initiales connues.

Petit à petit luthier et maitres du chaâbi, ont opérés des changements sur ces instruments importés d'ailleurs, les Maitres chanteurs du chaâbi avec leurs recherches acoustiques et le son qu'ils voulaient entendre du mandole, d'une part et le luthier avec les changements techniques nécessaires pour égaler ce besoin et cette demande sonore.

C'est ainsi que CHAFAA a entamé des recherches dans son atelier pour fabriquer ce mandole qui deviendra plus tard l'instrument clef de l'orchestre chaâbi, son cœur ; Il est souvent porté par le cheikh lui-même qui en use pour

1. **Nadya Bouzar-Kasbadji**, *L'Emergence Artistique Algérienne au XX^{ème} siècle*, OPU, 1988, p46.

2. D'après les témoignages de son petit fils.

rythme et accompagner son chant. Au fil du temps, CHAFA a fait plusieurs essais sur plusieurs pièces, ce qui a abouti à un allongement du manche du mandole et à un changement au niveau de la caisse initialement piriforme, qui a vu son épaisseur diminuer et son dos s'aplatir.

Quelques changements ont été effectués sur la table d'harmonie et le choix du bois utilisé. Bref ces changements d'ordres techniques ont donné naissance au «mandole CHAFAA » tant convoité par les musiciens et chanteurs de chaâbi de tout le territoire algérien.

Le banjo aussi a subi le même sort. Des changements ont été apportés sur cet instrument d'origine américaine, pour à la fin donner le banjo CHAFAA qui a une forme un peu différente du banjo américain célèbre sous les deux marques (Marma et Echo). Là encore, les modifications ont porté sur le manche (plus allongé), la table d'harmonie et la caisse ainsi que sur le choix du bois.

Cet aboutissement s'est cristallisé avec la sortie de l'atelier de M.Chafaa d'un mandole vendu à un chanteur de chaâbi très célèbre aujourd'hui, qui est Cheikh Amar Ezzahi en 1963 et qui a été commandé par lui-même trois mois auparavant. Par la suite, tous ceux qui ont goûté à cette sonorité que dégage le mandole Chafaa ont commandé, à leurs tours, cet instrument qui répondait à leurs attentes acoustiques et musicales et qui s'est imposé comme un élément quasi incontournable de l'orchestre chaâbi.

Aujourd'hui CHAFA exerce toujours son métier et fabrique toujours des mandoles et des banjos, sans doute plus perfectionnés que ceux des années soixante vu les améliorations de l'instrumentation utilisée à cet effet et les avancées techniques du métier de luthier. Malgré cela, il continue de produire du « sur mesure » et la fabrication d'un mandole dure environ trois mois, comme aux premiers jours.

Le maître luthier atteste que durant ces cinq dernières décennies, la sonorité du mandole a changé selon les besoins acoustiques de ce genre musical.

Le son qu'émet le mandole est un élément très important sur lequel s'accordent au préalable le luthier et le cheikh qui commande le mandole.

En comparant les deux banjos (Chafaa et américains) on constate rapidement la différence.

La création de la musique chaâbi a généré un métier accompagnateur très important pour son évolution technique. L'orchestre chaâbi n'existait pas et avait besoin d'instruments nouveaux pour se démarquer des autres styles musicaux proches et même de la musique Sanâa. Petit à petit, les maîtres luthiers ont facilité constitution de quelque chose qui pouvait ressembler à un orchestre et qui a fini par constituer la base de cette nouvelle musique.

❖ 3. Transition et nouveau genre musical

La musique chaâbi a été créée dans les venelles de la casbah, au sein de la couche populaire de la société algéroise. La musique algéroise existait mais pas le chaâbi en tant que style musical à part entière, qui prend ce nom à la fin des années quarante en prenant sa forme définitive, par Safir El Boudali.

Il se jouait dans les cafés d'Alger de la basse casbah, nous citerons le café *malakov* et café *tlemsani* qui ont vu l'évolution « sociale » et même technique de ce genre musical, jusqu'à l'introduction et l'intégration de l'orchestre chaâbi et la musique chaâbi dans les fêtes de mariages algéroises. Et pour cause, la musique chaâbi a longtemps chanté, dans un vocabulaire typiquement masculin, la sensualité, la nostalgie de l'être aimé et perdu, parfois l'érotisme même.

De réelles orgies sont parfois décrites dans certains textes de cette musique tant prisée par la jante masculine. Néanmoins, la quasi-totalité de ces textes s'achèvent sur une note de rédemption, un retour à la sagesse et à l'ordre divin. Après avoir chanté la chaire et la luxure, le retour vers la morale et les louanges au prophète soulignent le nécessaire retour à la morale et à Dieu.

Dans l'un de ses écrits, BEN CHENEBA décrit la cérémonie de mariage à Alger à son époque¹ (début du vingtième siècle) d'une façon très minutieuse. Il cite l'existence d'une cérémonie musicale mais seulement dans le compartiment féminin et pas du côté des hommes². De son côté, Corinne CHEVALIER parle de femmes (maures) jouant du luth sur les terrasses des maisons de la casbah pendant les cérémonies de mariages³ au 16^{ème} siècle et ne fait aucune allusion à une cérémonie musicale entre homme.

A posteriori, la musique chaâbi n'était pas encore introduite dans le compartiment masculin lors des fêtes de mariages à Alger. Elle s'est introduite dans les maisons de la casbah tardivement, d'ailleurs un chanteur de musique chaâbi était mal vu par les familles algéroises de cette époque là et ceci a perduré jusqu'aux années soixante-dix.

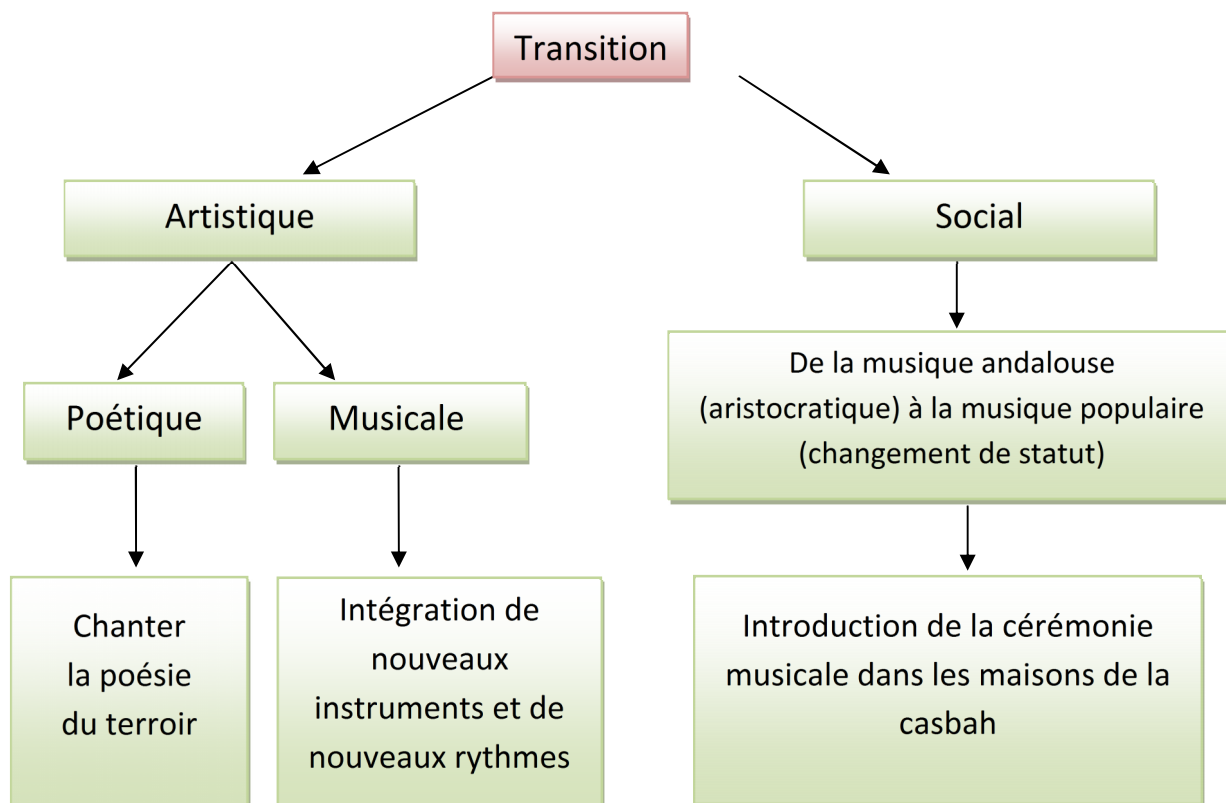
Donner sa fille en mariage à un chanteur de chaâbi est un projet non réalisable. Les musiciens du chaâbi étaient associés à l'image de personnes fumant de l'herbe (hashish) et buvant de l'alcool, ce que la société rejetait fermement à travers les préceptes de la religion musulmane.

Cette transition (intégration de l'orchestre chaâbi dans les maisons de la casbah) a été opérée sur deux plans majeurs : le plan social « sociétal » et le plan artistique.

1. Extrait de la revue *indigène*, n°17, du 30 septembre 1907.

2. Mohamed BENCHENEBA: *Florilège*, éd. Casbah, Alger, 2006, p.278.

3. Corinne CHEVALIER : *la nuit du corsaire*, éd. Casbah, Alger.



Cette musique a évolué pendant la deuxième partie du siècle dernier, sur le plan sociétal, jusqu'à ce que la société algéroise se débarrasse de cette « mauvaise impression » qu'elle avait de la musique chaâbi et de ses pratiquants.

Cette transition du genre chaâbi a été accompagnée par une évolution technique et conceptuelle. Le chaâbi désormais ne chante plus la poésie de l'exil ni les *mouachahates* qui sont l'empreinte andalouse dans le patrimoine musical à Alger même si quelques textes poétiques issus des anciens textes chantés dans la musique andalouse notamment les *nesraf* et les *mkhiles* ont été gardés. Désormais on chante la poésie qui parle de la société maghrébine et Algérienne, la poésie du terroir.

Aujourd'hui, le chaâbi chante la poésie du terroir, la poésie du 15^{ème} 16^{ème} 17^{ème} et 18^{ème} siècle, notamment la poésie de *Lakhdar Ben Khlouf*, *Ben Msayeb*, *Ben Triki*, *Ben Sahla*, *Ben Slimane* et d'autres. Ces poètes sont connus pour leur piété et reconnus en tant que saint, et cela depuis leurs débuts.

Plus tard apparaissent des poètes ou paroliers qui ont créés des chansons pour être chantées dans la musique chaâbi, *Mahboub BATI* est un exemple illustre de la poésie populaire destinée au genre chaâbi. Mohamed L'BADJI est aussi un bon exemple de l'incarnation de la poésie populaire adoptée par le genre chaâbi, et adaptée à la société. Dans une société à la tradition orale, où prédominait le verbale sur l'écrit, ses poésies d'une profondeur sociale bouleversante ont été interprétées par des chanteurs très connus tel que *Boudjema Ankis* ou encore *Amar Ezzahi*.

Le chaâbi ne reste plus sur les règles établies par la musique andalouse ou *Sanâa*. Ce nouveau concept musical est spécifique. Il sort du système de la nouba de l'andalous, du même mode et établit ses propres règles tout en ouvrant le champ à l'inventivité et à l'esprit de la recherche musicale.

Le *bit ou siyah* est l'exemple qui illustre l'utilisation des différents modes dans un même Qsid, ceci témoigne de la force d'inspiration de son interprète. Dans le *bit ou siyah* le chanteur passe en revue plusieurs modes dans le même Qsid. Reda DOUMAZ exprime ce fait en expliquant le choix du changement poétique adopté par les poètes algérien anciens « *Il existe aussi une forme très appréciée en Algérie, le Bit ou Siyah. L'interprète peut laisser libre cours à l'expression de ses capacités vocales et instrumentales, surtout que dans ce style, l'ensemble des modes est passé en revue permettant à l'auditeur de ne pas être absorbé par l'uniformité d'une mélodie monotone. Il ne faut pas oublier qu'une qacida chantée peut durer jusqu'à 45 mn* » et c'est à partir de là que toute cette histoire d'intégration de l'orchestre chaâbi dans les cérémonies de mariage à Alger a pris place dans la culture Algéroise.

Dans le genre chaâbi dont les règles établies par *El Anka* on garde les *touacha* les *nesraf* et les *mkhiles* et même les *mseder*, mais on accorde plus d'importance au *Qsid* au *bit ou siyah* à l'histoire de la société maghrébine des siècles derniers, Réda DOUMAZ l'un des chanteur « chercheur » chaâbi décrit ce

transfert qualitatif de la musique andalouse en genre chaâbi sur le plan poétique et sociétal et surtout culturel « *C'est Lakhdar Benkhelouf, enfant de la tribu des Maghraoua, poète et père de la poésie melhoun, qui a mis en place les règles poétiques de ce style qui inspirera les Bensahla, père et fils, Bentriki, Benmsaïb et d'autres encore pour le bonheur de dizaines de générations. Grâce à El Hadj El Anka, A l' origine, les qacidas étaient écrites plus pour être déclamées que chantées. Le quotidien de la société maghrébine de l'époque s'exprimait par et dans le melhoun. La vie, dans ce qu'elle a de meilleur et de pire, s'écrivait dans des qacidas parfois très longues. Ainsi, nous sont parvenus les détails des us et coutumes de nos ancêtres. Tout ou presque se retrouvait dans ces textes ; faits historiques, batailles, fêtes, amours, comportements collectifs, gastronomie, ustensiles, vêtements jusqu'aux noms des tissus, couleurs, parfums, fleurs... Même la pâtisserie et les boissons n'échappaient pas à ce formidable descriptif qui comprenait, bien sûr aussi, les instruments de musique. Ecrit dans la langue des pays du Maghreb... le melhoun possède des traits caractéristiques de la composition poétique maghrébine et qui sont : le salut au Prophète (QSSSI) en guise d'introduction ; la double rime interne et externe ; la mention du nom de l'auteur et son évocation dans la conclusion ; ainsi que la dédicace à son maître et la datation du texte par un cryptogramme »¹.*

Sans oublier l'intégration de nouveaux instruments de musique qui font que le chaâbi émet une musicalité et une sonorité exceptionnelle, propre à lui à travers l'ensemble de l'orchestre, car toute cette transition s'est faite comme on le voit plus haut sur plusieurs plans (sonores et autres).

Au prix d'efforts incessant, une certaine légitimité est acquise, ou plutôt une assimilation sociale lente de ce genre nouveau soldée par l'intégration de la cérémonie musicale à la cérémonie de mariage chez les hommes.

1. Article paru dans un site consacré à l'artisanat.

Le chaâbi en temps qu'art se façonne petit à petit lui-même sur le plan artistique et après l'acceptation sociale de ce « milieu artistique » la société commence à lui associer les rites faisant partie du rituel du mariage et existant certainement avant l'intégration de l'orchestre chaâbi dans les cérémonies¹. Par la force des choses, puisque l'orchestre chaâbi désormais fait partie intégrante de la cérémonie de mariage et anime la soirée même du mariage, les rites du henné et de l'assiette brisée ont été introduits intelligemment dans la cérémonie musicale et ont pris place dans l'ensemble du rituel.

La création de cette scène théâtrale bien établie avec des limites spatiales et temporelles, représente le rituel en entier fait à travers deux blocs (le rite du henné et la cérémonie musicale) fusionnés petit à petit pour n'en faire qu'un seul bloc qui est le cérémonial dans sa totalité.

Nous pensons que ce rituel est fait d'une façon très symbiotique de manière à ce que le rite prenne la forme d'une pièce théâtrale « bien répétée » par les individus, dans le sens où ce rite devient une coutume Algéroise. On peut constater cette symbiose entre les deux rites dans le déroulement des différents événements de la soirée, pour l'illustrer, la programmation de l'orchestre dans la gestion ritualisée du temps fera l'affaire, car à un moment bien précis de la soirée (cité plus haut) on applique le henné donc le rite du henné et de l'assiette cassée et ceci depuis son existence.

Tout cela pour dire que le rite du henné existait avant l'existence même du rite musical pratiqué par un orchestre chaâbi du côté des hommes. Chronologiquement le rite du henné précède le rite musical chaâbi tel qu'il est cité dans la description globale du rituel. Il ne s'agit en aucun cas de faire un travail qui relève de l'histoire en tant que science. Mais pour comprendre cette symbiose entre l'orchestre et le rite du henné et de l'assiette cassée, on a jugé

¹ Nous faisons allusion au rite du henné qui est un rite très ancien.

utile de situer les différents rites historiquement pour pouvoir comprendre l'intérêt de chacun d'entre eux.

Cette évolution qu'a pu connaître l'orchestre chaâbi pour s'intégrer « culturellement » dans l'espace familial, de sa pratique dans les cafés qui est un espace exclusivement masculin et qui regroupe toutes les catégories de la société autour d'un art issu d'une culture citadine, et qui s'est « modifié » pour en faire un genre spécifique à cette cité, aux maisons de la casbah c'est-à-dire dans l'espace familial et plus précisément dans le patio des maisons de la casbah, en vue d'animer les fêtes de mariages et de pouvoir faire profiter tout le monde de ces moments artistiques poétiques et musicaux, et de ce fait exercer la reproduction sociale de la société algéroise de sa culture, à travers les textes poétiques qui retracent tous les canevas sociaux sur lesquels s'alignent obligatoirement les gens, et ceci à travers les rites qui ont des répercussions peut être un peu plus lentes mais plus sûres et qui laissent des traces indélébiles dans la conscience collective du groupe.

Nous pensons que ce que cherchait El Anka comme sonorité et comme genre musical qu'il a établi petit à petit, était un modèle musical à même de s'adapter à la culture algéroise de la casbah.

A l'intérieur de l'espace familial, on ne dit pas tout et n'importe quoi, chaque mot et chaque phrase doit avoir un sens et un objectif. L'un de nos informateurs qui est lui-même un musicien et chanteur de chaâbi et qui à durant toute sa vie de jeunesse animé des cérémonies de mariages, nous a fait part de cette prudence dans laquelle baigne le chanteur ou l'animateur d'une fête de mariage dans le choix des textes poétiques, en disant qu'à la première période de la soirée, -que nous avons nommé prélude et qui se situe à la première période de la nuit- où les gens sont toujours éveillés et présents, enfants, jeunes gens et femmes, le chanteur se trouve obligé de chanter la poésie « propre » qui passe sans problème, une poésie dépourvue de sensualité, tel que la poésie qui chante

des louanges au prophètes, la piété et tout ce genre de poésie admise et qui peut être écoutée entre frères et sœurs, et pères et fils.

La deuxième et la troisième partie de la soirée, donc les deux tiers restants de la soirée, les enfants dorment, les vieilles personnes incapable de veiller très tard se retirent pour dormir, les invités rentrent, les jeunes (les mélomanes), se retrouvent autour de la musique et des textes. Le chanteur peut alors chanter et donner libre cours à sa voix, en dehors de toute censure. Des textes romantiques sont chantés, la femme est sublimée, les affres de l'amour sont décrits et l'on peut trouver des passages érotiques.

Ce processus de façonnage de ce genre musical adapté à la culture endogène à la cité, la casbah, donne une image culturelle strictement algéroise de la société qui vit dans Alger et dans la casbah ; donc tout ce que représente le chaâbi en tant que musique et en tant que genre musical né de la même ville est une sorte d'icône représentative de cette aire culturelle, une sorte de pièce d'identité des gens d'Alger.

A partir de là nous pouvons bien comprendre ce sentiment d'obligation de pratiquer les cérémonies musicales dans la célébration des mariages à Alger chez les algérois, cette sorte de contrainte. Ceci est une façon d'affirmer leur identité en pratiquant des rituels qui marquent la culture Algéroise. C'est une façon de dire « nous faisons partie du groupe ».

Cette recherche identitaire s'explique à travers un fait constaté et qui engendre des questions, qui est le fait de l'origine géographique des inventeurs du chaâbi sans aller chercher dans la théorie diffusionniste.

Les questions que nous nous posons à ce stade de la recherche, et après un long moment de réflexion, sont issues de quelques observations empiriques décelant des paradoxes qu'on ne peut expliquer, sans éléments pertinents.

❖ 4. La cérémonie musicale

Le rituel que nous prenons en charge ici est le rituel du mariage en tant que rite de passage, précisément la célébration du mariage chez le jeune homme donc la famille « preneuse ». Cet événement est très ritualisé, d'avantage à travers la cérémonie musicale qui se passe la nuit après le diner (la soirée).

Nous pensons qu'il est quand même important de décrire la cérémonie musicale telle que nous l'avons observée et telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui à l'intérieur des familles algéroises, pour pouvoir présenter la suite de la recherche.

a) La soirée

Traditionnellement, la soirée se passe le soir même où la mariée intègre sa nouvelle demeure, c'est-à-dire, la nuit de noce. (Des variantes peuvent avoir lieu en raison de la non disponibilité des salles des fêtes, salle de restaurant.

La cérémonie se pratique en général dans la maison familiale (la grande maison "Dar lekbira"), ou la maison du père ou du grand père, l'endroit où toute la famille se réunit et se sent chez elle : frères et sœurs, oncles et tantes, cousins et cousines.

Cette soirée (cérémonie) s'appelle L'HENNA, on dit qu'« on va assister à L'HENNA d'un ami ». Cette soirée est traditionnellement réservée aux hommes, où deux rites sont pratiqués dans la même soirée, et nous pensons que cette soirée sert de théâtre à un rite important qui est le rite de l'application du henné et que nous appellerons ici le rite de l'assiette cassée ou brisée.

Ce rituel est ornementé par le rite de la cérémonie musicale « l'guesra ou lila » représentée par un orchestre jouant la musique chaâbi qui est une musique algéroise appelé dans le langage courant « El'Ali ».

La cérémonie musicale (le premier rite) commence habituellement après la dernière prière du soir (El'Iicha), et après la fin du diner ou à la fin du diner, et se termine au petit matin. On peut la diviser en trois parties, par rapport au temps de réalisation de la soirée.

Première partie (Le prélude): introduction à la cérémonie musicale qui commence aux environs de 22h00, ce prélude peut durer jusqu'à minuit et se termine par un rythme de danse, ce dernier, annonce la fin du rite de l'assiette cassée. Après avoir cassé l'assiette l'orchestre change de rythme, d'un rythme de « nésraf » cadence lente est calme, chantant une poésie exprimant le fait que ce rite est une ancienne coutume, léguée par les aïeux et qu'il va le rester et être perpétué grâce à la coutume et à ce marié qui applique la règle et à tous les présents (voir le texte poétique, annexes), à un autre rythme d'une cadence rapide « m'khiles » qui annonce la casse de l'assiette par le marié et la fin du rite de l'assiette cassée, c'est le moment où tout le monde danse autour du marié, ses proches et amis.

Dans cette partie le chanteur fait un choix précis, selon la nature des personnes présentes dans cet espace. Si les présents sont des mélomanes et des gens qui « respectent la poésie » qui savent « goûter » la musique et la poésie chaâbi, le chanteur choisit une poésie ancienne (q'sid) plutôt que des chansonnettes mais si ce sont des jeunes gens et des enfants qui cherchent plutôt la danse qu'autre chose, le chanteur choisit de chanter la poésie et des chansonnettes plus légères.

A ce moment de la soirée, les enfants leurs parents leurs frères etc. sont présents, donc le chanteur ne peut chanter la chanson d'amour (L'ghazel) qui peut contenir des vers allant aux bords de l'érotisme décrivant la femme et les amours des poètes et préfère chanter «(L'jed) littéralement le sérieux, et préserve l'ghazel à la deuxième partie de la soirée, où les enfants et les invités rentrent et

laisse la place aux gens proches du marié, à savoir les proches parents et les amis proches ainsi que les amis du quartier.

Dans cette partie on sert du thé du café et des gâteaux, l'ambiance est très conviviale, tout le monde se parle se voit et discute, se rencontre et se revoit car les mariages sont les moments privilégiés de rencontres, beaucoup de mouvement se constate, le va et vient des enfants, les frères et cousins qui servent les boissons, la préparation de la chaise réservée au henné.

L'espace réservé au rite du henné est préparé par les frères ou cousins du marié, généralement devant l'orchestre pour faire face au public (invités), le moment venu le marié rentre dans la scène du rite et en le voyant l'orchestre change de rythme et de poésie, pour chanter le chant spécifique au rite du henné. A la fin du rite, l'orchestre change encore le rythme de nesraf en rythme de danse.

Deuxième partie (post-rite): elle dure environs deux heures ou plus, elle commence après la pratique du rite du henné. Après avoir réglé une partie du contrat « c'est-à-dire une partie du rituel » à savoir l'application du henné et donc la satisfaction d'une partie du groupe, on passe à la deuxième partie pour satisfaire les mélomanes.

Le chanteur chante une poésie ancienne (k'sid), longue et porteuse de sens profonds et que ne peut comprendre que les initiés, habitués à cette musique et à cette poésie les vrai mélomanes. Il ne reste en général que les gens les plus intéressés par le « k'sid » par la musique ou par l'orchestre, ce sont globalement les gens les plus fans de cette musique, notamment les amis du quartier et les proches du marié appréciant la musique chaâbi.

Dans cette deuxième partie, on sort du rite de l'assiette cassée, et on passe à l'appréciation de la musique et de la poésie, le gout artistique fait surface et filtre les présents pour en garder un groupe qui partage réellement la même passion, celle de la musique chaâbi. Le chanteur chante l'jed ou l'ghazel ou les deux coexistant en un seul texte.

Sabouhi : (littéralement petit matin) appelée aussi « r'haoui » par les gens du chaabi littéralement tout les *nesraf* qui chantent cette période de la journée, elle commence après la deuxième partie de la soirée et se termine à l'aube.

L'orchestre commence cette troisième partie par une *touchia* toujours dans le mode *mouel* c'est la tradition musicale dans tout les orchestres qui jouent du chaâbi dans les fêtes de mariage, il suit la même trajectoire que la première et la deuxième partie mais dans un mode différent « sabouhi a son charme disent les fans du chaâbi » en se rapprochant de l'aube, cette partie de la cérémonie chante cette période de la nuit ou même des poésies qui décrivent l'aube, le levé du soleil et la splendeur de ses couleurs, l'espoir qu'il porte, est d'une vie nouvelle qui commence.

Le rite de l'assiette cassée est pratiqué dans la première partie de la soirée, à savoir le prélude, précisément à la fin de cette partie.

Le rite se fait en quelques minutes, une charge émotionnelle très importante se dégage des présents mais beaucoup plus chez les proches du marié voir sa mère son père ses frères et sœurs et ses grands parents.

Les acteurs témoignent de la grandeur de ce rite et de sa charge émotionnelle, dans le sens où les parents (père ou mère) sentent qu'ils ont accompli une tradition ancienne en mariant leur « enfant » et que cet enfant est maintenant « un homme » qui a « cassé l'assiette » qui a marqué une rupture avec sa vie de célibataire, et passé au statut d'époux sur le point de fonder une nouvelle famille, et d'effectuer une alliance avec une autre famille, d'un autre quartier qui peut leur apporter le bonheur et la prospérité, et même une force (politique) dans le groupe. Cet enfant vole désormais de ses propres ailes et quitte le nid familial.

La famille achète les ingrédients du henné par une personne proche et de confiance, prépare la corbeille « t'bek » dans laquelle seront mis les ingrédients tel que le henné, qui est la substance primaire, le sucre en morceaux ou en pain,

l'eau de fleur d'oranger, les œufs, les deux bougies qui seront portées par deux jeunes hommes. On utilisera pour malaxer le mélange une assiette en porcelaine tirée de l'usage quotidien. Le tout se met dans un endroit surveillé par les « femmes », pour le retirer au moment du rite.

Après avoir servi le diner et débarrassé et lavé la vaisselle (pour que tout le monde puisse assister au rite), on prépare le thé et le café.

Les responsables du service, à savoir les frères ou les cousins, servent les deux boissons et quelques gâteaux aux invités pendant que l'orchestre joue sans cesse pour distraire les présents.

A ce moment tout le monde (y compris les femmes) se met à écouter et apprécier la cérémonie musicale. Le café et le thé permettent aux invités de veiller au moins jusqu'à l'application du henné, car cette partie de la soirée même si c'est un fait réservé plutôt à la famille, les invités sont conviés à y assister (de loin) juste pour témoigner de l'effectivité de cette alliance, la scène devient l'objet d'une pièce théâtrale ou l'acteur principal est le jeune marié.

L'orchestre s'arrête une fois dans cette première partie, pour faire une pause et reprendre son souffle, et ainsi changer de style de rythme et de poésie pour passer, des « *nesrafet* » aux chansonnettes ou *Qsid* du terroir représentant la vie pieuse d'allégeance envers dieu et envers le prophète (*eljed*). Cette première tranche de la première partie de la cérémonie, est soldée par un moment de danse *m'khiles* qui ne dure que quelques minutes et ne dépasse jamais 10min.

Dans le jargon chaâbi cette tranche (entre le début et la pause) s'appelle « *réfda* » littéralement (portée) ça vient du fait de porter les instruments pour chanter quelque.

Après un repos de quelques minutes (entre 10 et 20 minutes) l'orchestre reprend une deuxième *réfda*, celle-ci sera chantée dans la poésie légère, quelques petites chansonnettes, chantant l'amour (*elghezel*) la piété (*eljed*) etc.

A la moitié de cette *réfda*, les proches du marié commencent à préparer la scène ou se passera l'application du henné et la casse de l'assiette, ils dressent une belle chaise qu'ils ornent avec les moyens du bord, d'un joli coussin et d'une belle étoffe, face au public et donnant le dos à l'orchestre. Les organisateurs dégagent cet espace en l'aménageant pour gagner de l'espace et laisser un endroit à la danse.

En voyant les organisateurs en train de dégager l'espace rituel, l'orchestre saisit rapidement l'approche du moment du rituel, et se prépare à l'habillage musical spécifiquement préparé à cet effet.

Le marié est absent, (probablement à l'intérieur de la maison) se prépare à faire sa « sortie en public ».

Le moment venu, et après une décision unanime de la fin des préparatifs, son père lui met un burnous en laine blanche sur ses épaules (burnous connu pour son appartenance à la culture kabyle berbère), et l'accompagne au milieu de la scène, l'orchestre s'arrête un bref moment pour changer de rythme, et chanter « *l'henna* », ce n'est pas le titre d'une chanson mais cette partie du chant s'appelle ainsi car elle est spécifique et se chante spécialement pendant le rite, et à ce moment précis de la cérémonie.

Le marié prend place sur sa belle chaise, l'orchestre chante un *nésrâf* dans un rythme lent. A ce moment là, ceux qui surveillent le bon déroulement du rite (à savoir la mère et la grand-mère)¹ ramènent la corbeille et la donnent au poseur du henné et se mettent devant le marié « leur enfant », elles veillent sur le bon mélange et la bonne application du henné.

Son père, oncle ou grand frère mélange et malaxe le henné avec les ingrédients nécessaires à savoir henné, eau de fleur d'oranger, sucre et œuf, en même temps que deux jeunes hommes derrière le marié, portent deux bougies

1. Photos représentant la grand-mère du marié surveillant le bon déroulement du henné (photos n°4 et 9).

allumées ; à ce moment précis l'orchestre s'arrête encore une fois, mais sans faire de pause, le chanteur enchaine avec un poème consacré à ce rite (voir le texte ; les annexes) au même moment ou son père lui applique ce henné sur sa main droite. Le chanteur accompagné de son mandole et seul récite les poèmes dans le mode du *mezmoum* ou *mouel* commençant par les louanges au prophète et ensuite présente le rite en tant qu'ancienne tradition qu'il faut préserver. Par la suite il présente au nom des présents ses vœux de bonheur, et des vers présentant le cycle de la vie par lequel ce jeune marié est entrain de passé sont alors déclamés.

Le mélange obtenu, le poseur du henné demande la main droite du marié et lui applique tout au long des doigts le henné, en même temps que le chanteur chante l'henna.

L'application du henné finie, le poseur se rince les doigt (pour ne laisser aucun soupçon, dans le cas ou c'est un ami du marié ou ami de son père ou tout simplement quelqu'un qui na pas de lien parental avec lui) tout le mélange obtenu avec les ingrédients malaxé dans l'assiette est mis dans un grand morceau de tissu et emballé de façon à ne rien laisser couler par terre. L'assiette est donc renversé et posée par terre, le marié se met debout et frappe d'un coup de pied l'assiette, il la brise en plusieurs morceaux emprisonnés dans son emballage, le chanteur enchaine directement avec un (*m'khiles*) dans un rythme rapide de danse.

Les cris de joie des présents surgissent de partout, alors tout le monde (sauf les plus réservés) passe sur la scène du rite se met à danser sur ces rythmes. En faisant passer la corbeille en dansant, les présents jettent des billets à l'intérieur, histoire de faire un geste de compensation au marié *tawsa*, ensuite, la corbeille et tout ce qu'elle contient est prise par la grand-mère ou la mère (histoire de garder en sécurité les restes du henné) est emmenée dans un endroit sûr.

Les femmes (les plus poches bien sur) reprennent l'objet cassé et l'emmène dans un endroit sûr et secret par mesure de sécurité (de peur de la magie noire), pour qu'elle puisse se débarrasser des reste du henné et de l'assiette cassée.

La fête continue, l'orchestre reprend son travail après la première pause, la deuxième tranche de la première partie commence. Les gens les plus proches du marié restent et les autres invité (ceux qui ont été invité juste pour témoigner de la légitimité de l'alliance) s'en vont et laissent la famille avec ses proches apprécier la suite de la cérémonie

b) Programme de la soirée

Le choix du programme qui sera chanté par l'orchestre dans la soirée d'un mariage, est la tache du chanteur. Il choisit d'habitude un programme qui peut cependant éventuellement changer durant la soirée, selon les circonstances. Mais tout de même il existe un canevas général, qui a été établi a travers cette tradition musicale endogène à l'orchestre, nous donnerons comme exemple un peu plus loin le programme d'une soirée.

Contrairement au style de la nouba andalouse le chaâbi a créé sa propre façon d'animer la soirée, changer constamment de mode est l'apanage du genre chaâbi, pour éviter la monotonie musicale du même mode. Dans la musique andalouse l'orchestre joue 24 noubas chacune d'un mode différent, celles-ci représentent les 24 heures du jour. La soirée chaâbi dure quelques heures, jusqu'à 7 heures en saison hivernale, quand les nuits sont longues.

Ce canevas sert à garder et respecter le style et le genre chaâbi, et à donner l'ossature générale ou la structure sur laquelle se fait la soirée ; donc la soirée est programmée en général comme suit :

Exemple d'un programme de soirée :

Début (première partie) :

- Istikhbar dans le mode maya (sans parole)
- Touchia noubet soltan
- Krissi dans le mode maya
- Des nesraf dans le mode maya (hebb ennassim-ya layali madhat lana)
- M'khiles dans le mode maya

Pause

- Istikhbar dans le mode mouel sur la gamme (Do) avec paroles
- Q'sid (ya mahl eldjoudi) dans le mode mouel (gamme Do) qui change à la moitié du q'sid au mode maya et s'enchaîne dans le même mode d'un autre qsid (adji ya nouwah ou El ouahdani), "maya zidane" finit par un m'khiles zidane (amchi ya rasoul)

Pause

- Istikhbar dans le mode "arek" (eli yetlob yetlob errab la yebkhol)
- Qsid (men kous hadjbou) a la moitié du qsid le chanteur change de mode et de gamme (mode mouel et gamme Ré) pour introduire et bien préparer au rite du henné. En suite le cheikh s'arrête pour chanter la poésie du rite.
- Juste après la casse de l'assiette il change de rythme pour chanter le heddi long pour permettre aux invités de danser. Nous sommes aux environs de 11H30 minuit.

La pause pour la deuxième partie.

Deuxième partie :

- Istikhbar sans parole pour l'enchaînement d'un "bit ou siyah" (lefraq de Ben Smail) le chanteur peut arrêter cette refda subitement sans m'khiles pour partir au diner de l'orchestre.
- Arrêt d'environ 45-50 minutes.

- Refda un peu plus longue environs deux heures car le calme s'installe et l'orchestre à bien mangé, donc le chanteur s'engage dans un long qsid. Par exemple bit ou siyah (ya lghorri ou el bla felkholta) ou le poète s'engage dans l'exposition des problèmes socio de relation etc.... ce bit ou siyah s'enchaîne avec un autre qsid dans le même sens par exemple (lkahwa wellatay ou bin lâazeb wel mzewedj) une petite chansonnette (djahel leshab de mahboub bati, ou ma hajti fdiy echmaâ). Par la suite, le chanteur enchaîne de heddi long après une refda longue pour casser la monotonie du qsid.

Pause pour enchaîner avec la troisième partie

Troisième partie sabouhi :

- Istikhbar mouel sans paroles.
- Touchia mouel dans le genre sanâa on l'appelle maya
- Krisi mouel pour enchaîner avec les nesraf r'haoui et le chanteur peut chanter ce qu'on appelle el mechmoum comme un rappel à la repentance yamen bil aouzar. et à la fin tout en enchaînant il passe au mkhiles de la fin qui fait les louanges au prophète bessalet êla nabina et ensuite tebkaw âla khir, et un petit heddi juste après le fait de lancer des au revoir poétiques (la soirée se termine au environs de 3h30).

c) Structure de la soirée:

Nous donnerons ici par ordre chronologique les différentes parties qui font l'ossature de la soirée telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, selon les traditions orchestrales et nous expliquerons ensuite comment le chanteur peut changer de mode.

Première partie

- L'Istikhbar (définition)

- Touchia : Pièce instrumentale servant d'ouverture, elle se joue juste après l'istikhbar, et sert de prélude à la soirée et à la partie suivante.
- K'rissi : pièce instrumentale courte introductive au Nesraf dans le même mode que la touchia.
- Nesraf : mouvement vocal et instrumental à rythme ternaire
- Mkhiles : mouvement vocal et instrumental joué sur un rythme dansant et qui marque la fin d'une « refda »
- Pause 10 à 15 minutes
- Istikhbar : prélude de tout morceau musical, instrument seul et sans rythme ou instrument et parole sans rythme
- Qacidates ou chansonnettes¹
- *L'henna*² Nesraf ou *M'sedder* en plus d'un *Istikhbar* dédié au marié

Pause

Deuxième partie

- Istikhbar
- Qacida ou plusieurs Qacidates y compris les *bit we siyeh*
- Mkhiles

Troisième partie

- Istikhbar dans le mode du mouel
- Touchia du mode mouel
- K'rissi dans le mode mouel
- Nesrafs dans le mode mouel
- Qacidates
- Mkhiles tebkaw 3la khir

La première partie de la soirée débute toujours par un istikhbar. Ainsi que le début de chaque partie musicale, de chaque qacida, de chaque ch'ghol (littéralement travail) l'istikhbar, (prélude) est l'introduction au q'sid.

1. Plusieurs chansonnettes de longueur modérée

2. Un *Nesraf* ou *M'sedder* dans le mode du *Mouel* ou *Mezmoum*

Juste après l'istikhbar qui se joue sans paroles avant chaque *touchia*, le cheikh¹ enchaine directement avec une *touchia* du même mode que l'istikhbar. D'habitude les modes utilisés dans les *touchia* sont Maya, Gh'rib, Noubet Esoltan, Sika, Mouel. Ces six *touchiates* sont les plus connues et les plus utilisées et jouées dans le chaâbi, dans la musique andalouse on trouve douze *touchiates*, rarement jouées dans les orchestres chaâbi telles que *touchia* du mode zidane, hesin ou ârek.

La *touchia* du mode mouel est toujours et dans tous les cas réservée à la troisième partie de la soirée (*sabouhi*) ou l'orchestre joue les *R'haoui*, qui sont des chansonnettes et des *nesrafs* légers chantant l'allégeance au dieu et louange au prophète ainsi que l'amour et la nature.

❖ 5. Caractéristiques techniques de l'orchestre

Une description la plus complète possible de l'orchestre musical chaâbi s'impose, dans la mesure où l'orchestre chaâbi est une création relativement nouvelle et spécifique, inspirée d'une base ancienne, celle de l'orchestre ou de la musique andalouse.

La musique chaâbi intègre de nouveaux instruments, de nouveaux airs musicaux, en rupture avec la rigueur de l'orchestre andalous (avec le système modal) ; elle s'ouvre sur l'inspiration et la créativité réservée au maître de l'orchestre au premier degré dans le choix et le changement des modes, et des textes poétiques, et aux musiciens au second degré. Elle procède par un changement de pratique au niveau du rang social. La musique en tant que pratique réservée à « l'aristocratie » sort des patios des palais andalous pour gagner d'autres couches sociales et devenir une pratique populaire par excellence.

1. Le chanteur de chaâbi est appelé *chikh* dans le jargon du genre

Dans cet état d'esprit nous essayerons de faire une description globale mais détaillée de cet orchestre et de tous ses éléments constitutifs.

L'orchestre chaâbi tel qu'on le connaît aujourd'hui c'est-à-dire après sa constitution et son institutionnalisation par le Maître M'Hamed El'ANKA¹, se compose d'un noyau de musicien et d'instruments de musique incontournables qui forment la base primaire de l'orchestre chaâbi, et d'instruments secondaires qui peuvent ajouter un son plus agrémenté et plus ornementé.

a) Les instruments de base :

- Instruments à cordes :

Le mandole (Algérois) : le mandole est l'instrument qui accompagne le chanteur. La caisse plate, piriforme (en forme de poire) donne un son grave et fin grâce à ses quatre couples de cordes, la résonance de la note est doublée en une seule émission de son.

Contrairement à l'orchestre andalou qui se base sur le luth utilisé par l'acteur principal (le chanteur), le chaâbi utilise le mandole, de fabrication artisanale « locale » développée depuis plusieurs décennies par des luthiers locaux algérois connus tels que CHAFFA qui a fabriqué des mandoles à de nombreux chanteurs de chaâbi.

A priori le mandole est le descendant d'un instrument européen moyenâgeux appelé : la mandore. Le mandole est l'instrument maître de l'orchestre chaâbi, nous ignorons la manière avec laquelle il a été intégré dans l'orchestre chaâbi ni le moment, mais l'objectif technique et artistique nous paraît clair, car simplement le mandole est l'instrument qui répond le plus aux exigences vocales et sonores de ce genre musical.

1. Nous savons qu'El Anka a créé une école de la musique chaâbi, et c'est en partie grâce à elle qu'il a pu transmettre cet art.

Il ne faut pas oublier que la musique chaâbi a créé et développé ses propres techniques musicales et a orchestré une rupture avec l'ancien modèle musical et sa rigueur ; le mandole en plus de sa sonorité adéquate aux goûts des musiciens et amateurs de chaâbi, permet de développer l'inventivité du musicien pour créer de nouveaux airs musicaux, ce qui constitue la règle principale de la musique chaâbi.

Les deux banjos : les banjos sont devenus primordiaux dans l'orchestre chaâbi car ce sont eux qui donnent cette sonorité exceptionnelle qui marque la différence entre le chaâbi et l'andalous ainsi que le malouf. Chacun des deux banjos s'accorde d'une manière différente, le banjo « guitare » se joue sur la partie supérieure de la table d'harmonie ce qui donne un son grave. Le banjo ténor se joue sur la partie inférieure de la table d'harmonie et donne un son aigu, sont appelés chaïb (vieux « cheveux grisonnant ») et ch'bab (jeune), cet aller-retour entre l'aigu et le grave marque le désir d'éviter la monotonie musicale sur le plan sonore.

Les deux banjos ont un rôle d'accompagnement et de remplissage de vide sonore dans l'orchestre, et notamment quand le chanteur interprète le prélude d'une chanson « *istikbar* ».

Le banjoïste appelé *J'nah* littéralement aile ou *Bras* accompagne le chanteur et l'orchestre.

L'idée de l'introduction des deux instruments (banjo, mandole) et leur combinaison sonore et disposition dans l'orchestre chaâbi est l'idée exclusive d'El Anka. Nous notons que les deux instruments se sont adaptés à la musique chaâbi à travers l'artisanat Algérois et surtout par Chaffa qui a modifié ces instruments notamment le banjo qui a vraiment changé d'aspect et de sonorité.

- Les instruments à percussion :

La derbouka : La derbouka est l'instrument maître de l'orchestre chaabi. Elle a été intégrée par *El ANKA* après la mort de son maître *Cheikh Enador* 1926. Son rôle est de donner le tempo, elle fait le rythme du morceau musical. Dans les orchestres d'avant chaâbi on utilisait *TBIBLET*, deux petits tambours sur lesquels on jouait avec deux petites baguettes.

La derbouka daterait de 1100 avant J.-C et elle est l'un des principaux instruments de percussion du monde arabo-musulman. Elle est liée au *zarb* persan (appelé aussi *tombak*) dont des versions en céramique existent encore. Elle n'a par contre aucun lien avec le djembé africain¹. Elle peut être de fabrication égyptienne ou du moyen orient.

Tambourin : appelé *tar* est un instrument à percussion qui accompagne la derbouka dans la production du rythme dans le son et le tempo. De fabrication artisanale locale, il ne semble pas avoir trop changé au fil du temps, gardant sa forme initiale. Il est constitué d'un court cylindre de bois, qui sert à la fois de (petite) caisse de résonance et de manche, d'un diamètre variant d'une vingtaine à une cinquantaine de centimètres sur lequel est tendue une membrane (en peau animale éventuellement) qui sert de surface à percuter. L'anneau de bois sert de support à de petites pièces métalliques qui tintent lorsque l'anneau ou la membrane sont percutés. Le son produit par les pièces métalliques est typique et permet de souligner le rythme musical.

En plus de ces cinq instruments de base qui constituent le noyau de l'orchestre chaâbi, d'autres instruments peuvent trouver une place lors d'une représentation d'orchestre chaâbi, à fortiori lors de cérémonies musicales de mariages, sans gêner aucune à condition que les instruments primaires soient

1. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Darbouka>

présents. La guitare, la mandoline, le piano, le violon, la cithare, le luth et d'autres instruments utilisés jusqu'à aujourd'hui dans les orchestres de musique andalouse et dans d'autres styles musicaux au Maghreb peuvent se joindre au noyau instrumental primaire pour composer un orchestre chaâbi.

Il ne faut pas oublier que les instrumentistes sont des artistes qu'on paye obligatoirement pour leur prestation musicale avec l'orchestre, les gens qui peuvent se permettre de payer un plus et rajouter quelques autres instruments le font.

Il faut savoir aussi que certains authentiques chanteurs de chaâbi, inconditionnels de ce type musical et du mode de vie qu'ils représentent peuvent se produire, à titre gracieux, pour animer la cérémonie de mariage d'une personne qu'ils jugent être un authentique passionné de ce genre musical.

Le monde du chaâbi, qui se définit par une certaine appartenance sociale et par une culture spécifique obéit à des règles et à des valeurs, à un code auquel seuls des initiés affranchis ont accès. Ceux là font partie d'une « famille » où la simplicité, la modestie, la solidarité sont la ligne de conduite de base.

Certains chanteurs de chaâbi peuvent refuser des cachets mirobolants s'ils jugent que les personnes qui les ont sollicités pour animer une soirée ne sont pas d'authentiques mélomanes passionnés de chaâbi. En fait, faire venir certains orchestres chaâbi, c'est faire partie d'une certaine société, c'est appartenir à cette société et en être apprécié.

En fait, certains maîtres de la chanson chaâbi sont quelque peu élitistes, dans la mesure où ils peuvent refuser de chanter face à un public dont il pense qu'il ne peut pas accéder aux messages véhiculés par leurs chansons, à leur mode de penser, à leur philosophie.

Dans ce chapitre nous avons vu un aperçu historique sur la musique chaâbi qui nous a donné une idée sur ce que nous avons appelé le processus

social de création culturelle qui a permis à travers une transition qui s'est effectuée sur deux grands plans, social et artistique qui consistait sur les deux, à opérer une rupture avec le concept musical andalous, en intégrant sur un premier plan l'orchestre musical dans l'espace familial, mais aussi rendre cette musique accessible à la population algéroise, et d'intégrer sur un deuxième plan de nouveaux instruments pour créer une sonorité propre à cette nouvelle musique, et d'intégrer ensuite l'ancienne poésie du terroir algérien et maghrébin.

Cette transition s'est effectuée par un processus qui cherchait à réaliser une démarcation de l'ancien concept musical qui est la musique andalouse. Cette démarcation affirmait une identité « nouvelle » qui devient avec toutes ses variantes, des repères identitaires qui constituent désormais la population Algéroise.

Chapitre IV

**LE RITUEL DU HENNE DANS LA CEREMONIE
DU MARIAGE A ALGER**

❖ 1. Le rite du henné pendant la soirée

Tout se prépare précisément dans cette partie de la journée et plus généralement après une heure et demie ou deux heures de musique, aux alentours de minuit, c'est-à-dire à la fin de la première partie de la cérémonie musicale (le prélude).

Préparer le rite, c'est mettre à disposition tous les objets nécessaires pour sa réalisation. Une corbeille, deux grandes bougies, la poudre de henné, du coton pour couvrir le henné sur la paume de la main du marié, du ruban pour l'attacher et l'envelopper, du sucre en pain ou en dés, de l'eau de fleurs d'oranger, un ou plusieurs œufs, une assiette dans laquelle se fait le mélange du henné, un bout de tissu généralement un foulard ou un châle et un fauteuil ou une chaise bien garnie où s'assiéra le marié pendant le rite.

On met les ingrédients nécessaires pour l'imposition du henné dans la corbeille et on la couvre avec le foulard ou le châle, en attendant le moment du rite. On la garde dans un endroit sûr et sécurisé – à l'abri d'une main malfaisante et d'enfants curieux- en attendant le moment propice.

Le marié vêtu d'un beau costume, fait des allers-retours entre les invités et l'espace familial pour vérifier que tous les invités aient mangé et soient bien installés dans l'espace cérémonial après le diner. Il s'assure que tout le monde soit présent, en particulier les personnages clefs du cérémonial comme le père, les grands-pères s'ils sont vivants, les grands oncles etc., et surtout qu'on n'oublie pas de faire manger tous les invités.

A l'approche du moment du rituel, les jeunes gens proches du marié, souvent cousins et frères, préparent l'espace rituel en le réorganisant, en débarrassant les chaises inoccupées tout en dégagant cet espace, car il fera par la suite office de piste de danse.

Le moment venu et à mesure que le rite approche, quand tout est prêt, un stress de plus en plus intense gagne le "justiciable".

Quand les décideurs, à savoir ceux de l'espace masculin (père, oncle) et ceux de l'espace féminin (grand-mère, mère, tante), vérifient que l'espace est réellement prêt; ils donnent le feu vert au commencement du rite.

Juste un moment avant l'apparition du marié, les organisateurs dressent la chaise ou fauteuil (selon les moyens) réservé à celui-ci sur l'espace rituel, de façon à ce que le marié soit installé en évidence, face aux invités, parfois même sur une petite estrade.

Ce fait montre à l'orchestre que le rite va se faire dans moins de dix minutes, et ceci lui donne une marge de manœuvre. Le cheikh se prépare pour le rite, il se prépare à changer de rythme dès l'apparition du marié. A ce moment la, il chante un nesraf dans un rythme ternaire et en déclamant une poésie mystique.

Le marié fait son apparition telle une vedette. Le burnous blanc sur ses épaules lui donne une allure de star ; il constitue alors l'épicentre de la cérémonie. Accompagné de l'imposeur du henné, il est convié à prendre place sur le fauteuil, et demande qu'on lui ramène la corbeille. Sur place, les deux bougies sont allumées et tenues par deux jeunes garçons de la parentèle du marié ou de ses amis les plus proches.

L'imposeur du henné dresse le foulard par terre et met l'assiette dessus. Il commence à préparer la pâte du henné en mélangeant la poudre brune à un œuf et rajoutant du sucre et quelques gouttes d'eau de fleurs d'oranger. Dans le même temps les cousins, frères et amis très proches entourent le marié et renferme ainsi l'espace rituel séparé de fait de l'espace cérémonial.

A ce moment précis, le chanteur arrête toute cadence pour chanter seul, accompagné de son mandole, un texte poétique très connu, celui d'El Henna, ou

teqdam. L'assistance cesse toute discussion et tout le monde écoute attentivement le cheikh.

Autrefois le teqdem se faisait entre deux personnes (sans musique), sous la forme de duel qui opposait deux proches, pouvant être un homme et une femme. L'homme lançait un vers, et la femme lui répondait par un autre. Ce type de déclamation est de moins en moins pratiqué.

Kaddour M'hamsadji¹, un des historiens de la vie culturelle algéroise, donne une version ancienne de ce texte poétique, dont quelques vers ont été préservés dans les textes actuels², autrefois chanté sans orchestre chaâbi selon sa description.

Pendant que le chanteur déclame cette poésie, l'imposeur du henné et après obtention de la pâte, prend la main droite du marié et lui applique sur la paume de la main la pâte en forme ronde ou plus habituellement sur un ou deux doigts en forme pointue, l'index seul ou l'index et le majeur. La main sera enveloppée de coton et de ruban préparé afin d'attacher le henné à la main du marié.

L'application du henné étant terminée, l'imposeur remet tout ce qui a été taché par le henné dans l'assiette comme le bout de coton qui a servi à essuyer les doigts de l'imposeur. Il enveloppe l'assiette à l'aide du foulard, renverse l'assiette et demande au marié de se lever pour la casser d'un coup de pied par terre.

Le marié se lève, frappe l'assiette, la casse à l'intérieur de son emballage afin qu'aucun débris ne sorte de ce dernier et ne soit utilisé à des fins de magie noire. Cette dernière se résume à des actes particuliers qui consistent à s'approprier les débris de l'assiette ou des gouttelettes du henné et en faire des tarissements auprès d'un taleb-marabout. A ce moment là, des youyous très

1. **Kaddour M'hamsadji**, *El Qasbah Zmân, le mariage*, T2, OPU, Alger, 2009, P.180.

2. Voir annexe n° 7 et 8.

accentués retentissent du côté des femmes et très rapidement, l'imposeur prend l'objet cassé et tout ce qui a servi au rite, et le met à l'intérieur de la corbeille à l'abri des mains malveillantes.

L'orchestre, en entendant l'assiette se casser, s'engage dans un m'khiles, morceau instrumental très rythmé accompagné d'une danse à la cadence très rapide. Parallèlement, l'imposeur porte la corbeille au dessus de sa tête pour que tout le monde la voie, danse un peu au côté du marié, en même temps que ses amis, ses cousins et oncles. Les invités jettent des billets d'argent à l'intérieur de la corbeille, histoire de l'aider à compenser ses dépenses, ce qu'on appelle *taoussa*; *taoussa* est un système de compensation financière ancien qui consiste à faire passer la corbeille devant les présents, pour récolter quelques billets d'argent qui aideront à compenser une partie des dépenses¹. Une fois que le Hadjam (barbier) a achevé l'application du henné au marié, l'un des convives, qui se tenait près du marié, se lève et cherche quelqu'un parmi les invités pour faire la collecte d'argent², l'imposeur danse un petit moment et repart pour rejoindre l'espace familial (féminin) et confie la corbeille à la mère du marié s'assurant qu'elle soit entre de bonnes mains. Cinq minutes de danse de youyous et de joie, l'orchestre s'arrête et le rite du henné est fini.

Autrefois le rituel du henné se passait dans le patio des maisons de la casbah (*ouast eddar*) accompagné d'un *meddah*, engagé pour la soirée. Le *meddah* joue de la *zorna*, suivi de ses musiciens où chacun d'entre eux use de son instrument de percussion: tambourin, tabal, tar, bandir. Le rite du henné se fait par un barbier El hadjam, qui mélange le henné dans une tâssa certainement en cuivre, au moment où les femmes commencent à chanter des vers de la poésie d'El henna (*teqdam*) sans accompagnement musical, et des voix masculines répondant par d'autres vers. Quand le hadjam termine l'opération, il partage le

1. Nous développerons plus loin le point de la taoussa.

2. C.F. Kaddour M'hamsadji, *El Qasbah Zmân, le mariage*, T2, OPU, Alger, 2009, P.183.

reste du henné entre les jeunes gens présents dans cet espace¹. Dans certaines familles, une nouvelle pâte de Henné est préparée pour les convives, celle du marié ne devant en aucun cas servir à d'autres personnes.

Dans la description de K. M'hamsadji et même celle de Ben Cheneb, nous constatons l'absence des deux rites ou des deux pratiques: l'assiette cassée et l'orchestre chaâbi. Ceci nous permet de dire hypothétiquement que le rite du henné a évolué, pour voir s'introduire de nouvelles pratiques et en oublier d'autres anciennes. C'est à ce moment précis que nous nous interrogeons sur la pratique du rite du henné aujourd'hui à Alger c'est-à-dire comment le rite de l'assiette cassée s'est introduit dans la cérémonie et qu'elle est sa relation avec l'orchestre chaâbi?

Nous avons quelques éléments de réponse qui nous permettent de suggérer une lecture possible à notre questionnement. Certains faits socio-historiques combinés, peuvent nous éclairer sur ce terrain.

Nous partons de l'hypothèse de l'interpénétration des pratiques culturelles et sociales dans la vie quotidienne algéroise pré-ottomane et post-ottomane où cohabitaient différentes communautés et populations dans une forte proximité culturelle.

Avant d'avancer les éléments de réponses, il est utile de rappeler que toute culture est, fondamentalement, pluriculturelle et se construit grâce au contact entre différentes communautés qui chacune d'entre elles apporte *sa* façon de penser, de vivre et d'agir. Les échanges culturels ne produisent pas tous les mêmes effets ni conséquences, mais c'est à partir de ces échanges que se produiront ce qu'on peut appeler, le métissage culturel ou l'hybridation culturelle.

Dans le chapitre III nous avons parlé d'une forte intégration sociale et culturelle de la communauté juive dans la société algéroise, jusqu'à ce qu'elle

1. Pour plus de détail voir, Kaddour Mhamsadji, P.179-183.

face partie intégrante de la vie culturelle, économique et commerciale à Alger, BOUZAR-KASBADJI Nadya l'a démontré d'une manière limpide, en relatant les relations entre musiciens juifs et musulmans, qui ne présentaient aucune distinction socio-religieuse des deux communautés.

Un souci commun partagé par les musiciens juifs et musulmans, était de conserver le patrimoine musical algérois. Don Diego De Haëdo en 1612 dans son livre monographique¹ présentant Alger sur le plan économique et commercial annonce qu'un grand nombre de commerçants et d'artisans d'Alger sont de confession juive et que les juifs de cette époque pratiquaient leur religion et leurs coutumes en toute liberté.

Sur le plan pratique, il n'existe aucun élément historique attestant l'existence de cette pratique rituelle (l'assiette cassée) entre le 16^{ème} et le 20^{ème} siècle, chez les musulmans d'Alger. Mais nous pensons que ce rituel est relativement nouveau chez les familles musulmanes, et nous estimons qu'il existe probablement depuis la deuxième moitié du siècle dernier, des entretiens avec des vieilles personnes natives d'Alger nous ont permis d'émettre cette hypothèse.

En cherchant plus loin, sur le rite de l'assiette cassée, nous tombons sur des forums de discussion et des sites internet juifs, où leurs traditions se racontent à travers les témoignages des gens et leurs contributions, notamment celles des rabbins.

Tous ces sites montrent l'existence du rite de "bris de vaisselle" dans la cérémonie de mariage chez les juifs, et ceci dans plusieurs textes, voici un passage d'un témoignage trouvé dans un site internet réservé aux juifs «Lors de chaque mariage, après la cérémonie nuptiale, on brisait un verre, ou bien une cruche ou une fiole. Selon J.Z. Lauterbach, cette coutume a pour but, à l'origine,

1. **Don Diego De Haëdo**, *Topographie et histoire générale d'Alger*. Texte téléchargeable sur : <http://www.algerie-ancienne.com>.

de combattre et d'effrayer les démons...»¹ et voici la réponse d'un rabbin à un fidèle: «La coutume consistant à casser une assiette aux cérémonies de fiançailles trouve son origine, outre ce douloureux rappel, dans un autre symbole: Lorsqu'un homme et une femme décident de se marier, leurs fiançailles constituent la consécration officielle d'une promesse de mariage. Le geste consistant à casser une assiette, généralement accompli par les deux mères, symbolise le fait que, de même que la porcelaine cassée ne peut jamais être réparée, de même des fiançailles rompues sont irréparables.»².

Il existe toutefois d'autres interprétations d'ordre religieux au fait de casser un objet de vaisselle dans cette pratique rituelle juive, qui consiste à dire que ce fait rappelle la destruction du temple de Jérusalem. Ce texte nous atteste l'existence de ce rite dans la société juives, et une ressemblance de situation dans la pratique du rite chez les Algérois (musulmans).

De même, le rite du henné est pratiqué dans les communautés juives Maghrébines, notamment les juifs du Maroc, où la cérémonie du henné de la mariée est pratiquée à nos jours. A l'occasion, voici un autre passage d'un texte témoignant cette fois de l'existence de la cérémonie du henné chez les juifs marocains: après la description de l'habit des fiancés, l'auteur essaye de donner une interprétation des objectifs du henné « La première raison quant à l'utilisation du henné chez les juifs maghrébins est que l'on retrouve, ce rapport à la beauté. Le henné grâce à sa couleur chatoyante va rendre la mariée belle et agréable aux yeux de son fiancé. Le henné joue en quelque sorte un rôle de maquillage. Une autre raison: henna vient de hen en hébreu et qui signifie "trouver grâce". Et lors de la cérémonie, la fiancée souhaite trouver grâce aux yeux de son fiancé».

1. C.F. <http://judaisme.sdv.fr/traditio/mariage/campagne/camp2.htm>.

2. CF. <http://www.techouvot.com/image-vt3560.html>.

Plusieurs forums de discussion juifs sur internet ont permis aux juifs Maghrébins de discuter de leurs coutumes et témoignent de l'existence de cette pratique rituelle. Quelques juifs Marocains disent aussi avoir la coutume de pratiquer le henné pendant les cérémonies de mariage. Il se pratique dans les deux cas, juif et musulman, et pendant la cérémonie de mariage.

Un autre facteur aussi important qui est l'intégration sociale des familles juives dans la communauté algéroise et même son influence dans le vécu des algérois. Elle se manifeste à travers l'emprunt de plusieurs pratiques culturelles qui perdurent à nos jours, comme l'habillement, la gastronomie, la musique et quelques métiers. Sinon comment expliquer le fait que quelques rituels pratiqués jusqu'à nos jours, soient la propriété des deux communautés juive et musulmane. A titre d'exemple nous citons le rite du jet d'un verre d'eau derrière un membre de la famille au moment de quitter le domicile familial pour un long voyage, dit-on pour que ce membre revienne sain et sauf de son voyage. Ce fait de partager le même rituel peut être interprété par ce qu'on a appelé plus haut l'hybridation culturelle.

Dans ce sens et après une très longue existence juive à Alger, le fait culturel est devenu commun, du moins pour quelques pratiques culturelles tel que la musique. N'oublions pas l'influence juive dans la conservation de la musique algéroise, par le biais de la création d'associations pour la conservation de la musique arabo-andalouse à travers sa promotion et son enseignement. Nous pensons que plusieurs repères culturels se partageaient entre les musulmans et juifs, et c'est à travers ce partage que se fait l'interpénétration des faits et des sens que leurs donnent les individus.

Le rite de l'assiette cassée à notre avis a subi le sort de l'hybridation culturelle, grâce à la force de l'interpénétration des deux cultures, juive et musulmane, et de la longue coexistence des deux cultures.

❖ 2. La fonction sociale du rite du henné :

a) Les usages du henné

Le henné tel que le décrivent les dictionnaires usuels est *un arbuste dont les feuilles produisent une poudre colorante rouge ou jaune*.

L'usage de cet arbuste est ancestral, on trouve même des traces claires dans la momie de Ramsès II dont les cheveux étaient teints au henné et ceci mille deux cents ans avant Jésus christ.

Son usage était multiplié et l'est toujours, car le henné a des propriétés thérapeutiques, esthétiques, cosmétiques et magiques. Les femmes l'utilisent comme produit esthétique permettant de colorer les cheveux et décorer les mains et les pieds avec des motifs et des symboles qui ont bien sur leurs significations symboliques.

Nous connaissant tous l'usage thérapeutique fréquent du henné pour les hommes et les femmes en cas d'eczéma et d'autres réactions allergiques de la peau, cet usage thérapeutique est tellement élargi que nous ne citerons que cet exemple.

Les musulmans disent que le henné vient du Paradis, la sacralisation de cet arbuste mène les gens à en faire un outil « magique » pour contrecarrer le mauvais œil, ou pour appeler le bonheur et la bonne chance.

Beaucoup de croyances tournent autour du henné. A la veille du 27^{ème} jour du ramadhan les femmes s'appliquent le henné et l'appliquent aux enfants dans la paume de la main. La veille de la nuit de noce la mariée se voit poser le henné dans la paume de sa main droite, histoire d'éloigner le mauvais œil et de faire appel à la bonne chance. Avant la circoncision aussi on consacre toute la soirée à appliquer le henné au futur petit homme. On en met même au mouton du sacrifice sur son front lors de la fête de l'Aid El Kebir. Le henné accompagne un

grand nombre de rituels de passages, on le voit presque partout, et à partir de là, son importance dans les représentations sociales de la société se manifeste.

Le rituel du henné est un rituel important dans la cérémonie de mariage qu'on appellerait anthropologiquement le rituel de passage. Mais il n'est pas le seul, car il est accompagné de plusieurs autres rites de moindre intensité, ou qui ont des répercussions différentes. Mais, ces dernières ont leur importance dans le fonctionnement de la cérémonie à l'instar du rite du henné qui tend à légitimer l'acte sexuel qui est illégitime hors ce contexte (le mariage). Inviter des gens au diner de la fête ou au déjeuner a son objectif et sa visée. Le tour du quartier fait par le cortège nuptial en manifestant les mariés à coups de klaxon sont quelques exemples des rites dont on vient de parler.

b) La consécration

Le rite du henné que nous sommes tentés ici d'appeler rite de l'assiette cassée, ne représente qu'une partie du rituel du mariage. Ce dernier regorge de rituels et de symboliques qui en découlent. Ces symboliques ont leur effet sur la société car elles agissent d'une manière très efficace dans les mécanismes socioculturels, et de ce fait elles jouent un rôle régulateur des conduites sociales.

Le rite de l'assiette cassée (henné) est un rite masculin, un rite pratiqué dans un moment crucial, celui de la nuit de noce, où l'honneur des deux familles est mis en jeu. Chaque partie veut montrer que son honneur est intact, et qu'elle est digne de cette alliance. Chaque famille le montre d'abord pendant sa cérémonie c'est-à-dire séparément, à l'intérieur du groupe (groupe des donneurs ou celui des preneurs), et ensuite entre les deux parties. "Le caractère public de la démonstration est destinée à affirmer aux yeux de tous que l'honneur des hommes est intact à travers la prestation virile de l'un d'eux"¹.

1. **Adel Faouzi**, *La nuit de noce ou la virilité piégée*, in *insaniyat*, n°4, Janvier-avril 1998, Oran, p. 5.

Le rite de l'assiette cassée, est l'un des rites qui met en application ce jeu¹ de l'honneur, à travers la prestation de virilité réalisée par le marié, et qui consiste à casser l'assiette. Nous rejoignons l'idée de Faouzi Adel, sur le fait que la nuit de noce et tout ce qui l'entoure comme rites (avant ou après) ne se réduit pas au simple accomplissement d'un rite. La nuit de noce "est aussi l'occasion d'une transgression d'un sexe"², celui de la femme, qui est socialement constitué en objet sacré, bien sur par la logique de l'honneur.

La consécration et l'institution de cette transgression requiert des moyens légitimes afin de rendre acceptable la profanation de cet objet sacré, construit autour de la notion d'honneur et de (honte), traduite par l'expression (El Horma).

Le rite de l'assiette cassée, ne peut être abordé comme un simple rite de passage qui marque la transition d'un individu, d'un état à un autre. Le rite de passage est aussi un rite d'institution ou de consécration, car il permet la légitimation d'une situation, à un moment précis et à un individu précis lors du "passage" (le mariage).

Cette situation est exprimée par l'accès à la vie sexuelle, qui est formellement prohibée par les différentes institutions de socialisations en dehors d'une relation homme/femme, construite dans les limites constitutive de l'ordre social admis « le mariage ».

Mais cette situation est aussi l'accès à un objet sacré. La légitimation de cette situation "la transgression du sexe", se fait à travers un rite, qui peut être n'aura aucun effet s'il n'est pas pratiqué publiquement, car c'est le public (les témoins) qui représente le groupe social étendu, ce rite est le rite de l'assiette cassée.

1. Op.cit.

2. Ibid., p.3.

c) La théâtralité

Il ne suffit pas de dire que le rite est un acte social codifié, portant des symboliques qui consacrent une différence sociale, ou de légitimer la transgression d'une limite sociale établie. Ce rite et cette légitimation ne peut avoir d'effet ou de sens que si elle est pratiquée publiquement, au su et au vu de tout le monde, car c'est à ce niveau que se fait la légitimation de l'acte rituel : au niveau du groupe social.

En observant le rite du henné dans sa totalité: sa préparation, l'espace dans lequel il se pratique, la façon avec laquelle il se pratique, le moment musical et poétique, la disposition de l'espace rituel par rapport au public... nous constatons que le rite est une mise en scène bien organisée.

De là, on découvre que cette ostentation du rituel n'est pas dépourvue d'objectif. Bien au contraire, ce rite est pratiqué publiquement, dans l'objectif de montrer l'effectivité du mariage certes, mais surtout de chercher une approbation sociale au sein du public invité.

D'ailleurs, toute la peur qui entoure le rituel du henné, c'est-à-dire la peur des jalousies, du mauvais œil et de la magie noire, n'empêche pas le rite de se faire pratiquer. L'importance de cette mise en scène est tellement forte, que quelques mesures de sécurité suffisent pour protéger le marié, comme l'emballage du henné et de l'assiette cassée, et le choix minutieux le l'imposeur du henné.

Le caractère public du rituel de l'assiette cassée, manifeste la recherche de la face de la part de l'interactant, c'est-à-dire qu'il cherche à faire bonne figure auprès de son groupe, une manière de montrer qu'il est attaché aux traditions et aux habitudes de son groupe, et même qu'il les applique à la lettre. Tout cela est sous-tendu par un sentiment de peur, de crainte, d'évitement des critiques de la part des interactants.

C'est une sorte de contrainte sociale, récompensée par une légitimation sociale de la situation rituelle. Cette légitimation lui permet d'affirmer son intégration au groupe et son acceptation par la société. Nous avons signalé dans ce travail (chapitre I) que l'interaction sociale est guidée par le souci de garder la face, et c'est ce même souci qui fait le moteur essentiel de l'existence sociale des individus.

Toute cette mise en scène, après la consécration et la légitimation, permet au marié et surtout à sa famille de garder la face, dans le groupe, car ces derniers ont fait bonne figure en s'alignant sur la ligne de conduite établie par le groupe. C'est du moins ce qui concerne quelques familles habitant le quartier ou s'est passée l'enquête.

Il ne faut pas oublier que le rite est fortement attaché à ce qui fait la spécificité d'une culture à son caractère, à l'identité d'un groupe, à une identité restreinte dans un espace géographique ou vie chaque groupe dans sa propre culture.

Le rite exprime une valeur sociale sur laquelle fonctionne la société ou le groupe, cette valeur peut varier d'un groupe à l'autre, d'une société à l'autre, même si il existe un noyau universel tel que les rites de passages comme la naissance, le mariage, ainsi que des rites religieux tel que l'initiation ou le prêche, ou les rites musicaux etc.

C'est cette différence dans la pratique des rites selon les contours identitaires de chaque groupe, qui donne au rite cette charge d'expression symbolique forte, qui crée cet attachement des individus à ces valeurs à travers la recherche de la face ou de faire bonne figure, car l'individu appartient à la communauté, le rite lui sert de rappel à l'ordre d'abord, mais aussi qu'il fait partie d'un groupe avant d'être un individu.

❖ 3. Les éléments matériels du rite du henné

Rares sont les rites qui n'utilisent pas d'ustensiles ou d'outillage permettant leurs réalisations. Le rite est un fait empirique pratique, qui veut émettre des symboliques en forme de pensées, de croyances, de représentations. Nous aborderons dans cette partie le volet matériel du rite c'est-à-dire l'essentiel de ce qui est utilisé comme matériel pour réaliser le rite du henné.

a) Les ingrédients

Pour tenter de comprendre le sens et l'effet du rite du henné (l'assiette cassée), nous nous appuyons sur la lecture de Bourdieu de la construction sociale du corps.

Le rite du henné comporte plusieurs ingrédients nécessaires à sa réalisation. Ces ingrédients sont généralement des éléments naturels. Chacun des éléments génère des croyances et des représentations symboliques, et s'introduit dans ce que Bourdieu appelle, les schèmes de pensée d'application universelle¹, autour desquels se fait la construction sociale du corps.

Il explique les schèmes de pensée, en présentant l'exemple de l'opposition entre masculin/ féminin, qui s'attache au système d'opposition cosmique dans la division des activités et des objets: droit/courbe, sec/humide, dur/mou².

Beaucoup d'éléments naturels sont associés à des parties physiques et organiques du corps (les nourritures qui gonflent, miment le phallus et le ventre de la femme qui gonfle)³, ou à des réactions du corps étant en contact avec ces éléments. De même, les ingrédients utilisés dans le rituel du henné, tendent à reproduire mimétiquement l'effet de la nature sur le corps humain, mais tout en

1. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Seuil, Paris, 1998, p.14.

2. Voir P. Bourdieu, p.13

3. Voir P. Bourdieu, p.18

les imposant dans les moments forts de la vie sociale, représentés sous forme de rituels.

Nous pensons que le rite de l'assiette cassée cherche à faire une démonstration de la virilité des hommes, le geste de casser l'assiette en témoigne.

Chasser le mauvais œil d'après nos enquêtés ne se fait pas en cassant l'assiette, mais plutôt en évitant toute ostentation. L'explication (ou plutôt le prétexte) donnée par quelques enquêtés les "moins audacieux" sur le sens de la casse de l'assiette, se rattache au mauvais œil et au fait de le chasser. Les plus audacieux parlent de défloration et de force et capacité sexuelle.

Dans cet ordre d'idées, et dans ce rite, l'assiette représente l'hymen et le féminin dans les schèmes de pensée, par opposition au masculin qui est lui même représenté dans ce rite, à un court moment avant la casse de l'assiette (l'application du henné), par le signe pointu représentant le phallus, marqué par la couleur rouge laissée par le henné sur le doigt du marié.

Le henné est mélangé à d'autres ingrédients pour obtenir la pâte qui sera appliquée au marié, et qui laissera plus tard après assèchement, la marque rouge que laisse tout henné. Cette couleur est obtenue selon le mélange d'ingrédients. Dans d'autres cas, le henné est mélangé à des végétaux qui donnent une couleur jaunâtre ou noirâtre, ce qui n'est pas le cas ni l'intérêt du henné du rite de l'assiette cassée appliqué au marié.

Le henné du rite de l'assiette cassée laisse une marque plutôt rougeâtre se rapprochant de la couleur du sang. Cette couleur rougeâtre est obtenue grâce à d'autres ingrédients qui ont la vertu d'obtenir cette couleur, en l'occurrence l'œuf et l'eau de fleur d'oranger, mais qui émettent aussi des symboliques. L'ingrédient qui nous paraît le plus significatif et le plus symbolique est l'œuf, car il représente la fécondité. Ce n'est pas du tout étonnant, car en observant le rite du henné dans sa totalité on comprend rapidement cette symbolique. (à développer).

b) L'assiette

Ce passage a pour objectif de mettre en lumière les différents objets constituant le rite du henné, en pensant que chaque objet a son histoire et sa signification sociale et anthropologique. Nous essayerons d'en tirer les significations sociales que donnent les individus à ces objets, pour ensuite chercher leurs significations anthropologiques en tenant compte des théories explicatives.

L'anthropologie a fait appel à plusieurs disciplines des sciences humaines et sociales. La sémiologie par exemple permet de donner quelques définitions des symboles intégrés dans les faits et gestes des individus devenus un mécanisme presque non prémédité.

L'assiette est un élément matériel, qui a son importance dans le rituel, de part sa symbolique dans les représentations sociales, que Bourdieu appelle les schèmes inconscients de perception et d'appréciation¹, à travers sa forme et sa fonction.

Pour mieux expliquer ce fait nous associerons l'assiette (l'objet) directement au rite de l'assiette cassée et pour ce faire nous donnerons quelques éclaircissements concernant le rite du henné et la poésie qui l'accompagne.

Ces assiettes, d'après nos observations sur le terrain, sont des assiettes non marquées par un caractère spécifique, et le choix de l'assiette dans laquelle sera mélangé le henné se fait d'une manière aléatoire, c'est-à-dire que toutes les assiettes existantes dans le placard de la cuisine, sont des candidates pour la pratique du rite, elles sont généralement en porcelaine.

Nous pensons que l'utilisation de la porcelaine est une pratique venue avec l'intégration de la casse de l'assiette dans le rituel du henné, et nous croyons que

1. Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, seuil, Paris, 1998, p.11.

l'assiette cassée en tant que pratique rituelle, s'est introduite dans le rituel du henné, avec l'introduction du rituel musical chaâbi dans l'espace cérémonial familial.

Le rituel du henné existait auparavant certes, mais d'après la description de K. M'hamsadji, le henné imposé au marié se mélangeait par le Hadjam¹ dans la tâssa² qui peut être en cuivre ou en verre, ou nous observons l'absence de la casse d'assiette. Or si nous regardons avec attention le texte poétique du henné³ (teqdam), nous observons un autre type de récipient que l'assiette en porcelaine ou la tâssa. Ce texte fait référence à l'assiette en cristal dans le vers suivant *henna ya hnina ya l'mebloula fi tebsi l'bellar*⁴, littéralement, henné doux mélangé (mouillé) dans l'assiette en cristal. Ceci témoigne certainement de l'évolution du rituel du henné dans le mariage algérois (de la tâssa à l'assiette en cristal à l'assiette en porcelaine). Malheureusement nous n'avons pas pu déterminer l'époque du texte poétique, mais ce qui est sûr, c'est que le teqdam existe toujours et le texte aussi, avec quelques rajouts, sauf qu'aujourd'hui on le déclame pendant le rituel du henné, généralement par le chanteur accompagné de son mandole.

Les textes poétiques chantés dans le chaâbi sont des textes révélateurs de sens et de symboliques. Le rite du henné est accompagné de « poésie lyrique »⁵ manifestant le sens de ce rite, la profondeur de ces gestes rituels et leurs valeurs sociale⁶.

En commençant par dire que ce rite est une ancienne coutume léguée par les aïeux (*hadi âda kdima khalawha li fatou*), et que cette coutume sera perpétuée

1. Barbier.

2. **Kadour M'hamsadji**, op.cit., p.180.

3. Voir annexes n° 5 et 6.

4. Ben cheneb traduit le mot bellâr par le mot cristal. Voir florilège, p.147.

5. Le rite de l'application du henné et de l'assiette cassée est accompagné de poésie chantée par le chanteur de l'orchestre seul accompagné de sa mandole.

6. Voir le texte poétique en arabe, annexes n° 5 et 6.

par les futurs enfants de ce jeune marié lui-même (*laâkouba lewli datou*), ce texte annonce d'une façon poétique le cycle de la vie, en évoquant la provenance de ce rite, le passage d'une vie de célibataire à la vie maritale, le passage à la vie de père, et par ailleurs sa transmission de ce rite -à ses enfants- qui est vitale à la continuité de la société « algéroise par définition ».

Un élément apparaît à travers ce texte poétique qui est l'assiette en cristal, *Bencheneb* parle dans son *florilège*¹, dans un chapitre intitulé *mots turks conservés dans le parler algérien*, de l'origine du mot *bellar* et qui dit que c'est un mot Persan apporté par les Turques. Ce n'est guère étonnant car la Perse est un grand producteur de cristal.

Ceci peut nous révéler l'existence de cet objet tel qu'il est décrit dans le texte poétique à l'époque ottomane, donc on peut émettre deux hypothèses sur ce plan, dans le sens où les Algérois d'autre fois utilisaient effectivement les assiettes en cristal dans la pratique du rituel, ce qui attesterait d'une modification du rituel, ou on peut supposer que l'assiette en cristal est juste un emploi symbolique de ce matériau de part sa valeur et sa rareté. Aujourd'hui l'assiette en porcelaine a pris sa place, et une nouvelle pratique a vu le jour, qui est la casse de cette assiette.

Ce rite n'est pas tout à fait insolite, car il existe d'autres rites pratiqués dans d'autres cultures et qui ressemblent en quelque chose à ce rite, quelques cas sont détachés de la circonstance du mariage, comme en Grèce par exemple où on casse des assiettes à l'entrée des restaurants au moment de l'entrée d'un client.

D'autres sont directement rattachés au rituel du mariage, comme dans les traditions juives où on casse une assiette au moment de la conclusion de l'union. Lorsqu'un homme et une femme décident de se marier, leurs fiançailles constituent la consécration officielle d'une promesse de mariage. Le geste

1. **BEN CHENEBO, Mohamed** : *Florilège*, édition Casbah, Alger, 2007, p147.

consistant à casser une assiette, généralement accompli par les deux mères, symbolise d'après eux le fait que, de même que la porcelaine cassée ne peut jamais être réparée, de même des fiançailles rompues sont irréparables.

Une autre symbolique « religieuse » visée par ce rite, qui renvoie à la commémoration de la destruction du Temple de Jérusalem, tant aux fiançailles qu'aux mariages, en cassant une assiette ou un verre.

Dans des croyances populaires, lors d'une nuit de noce pour un couple qui vient de se marier une assiette qui casse est un signe de bonheur pour le couple. Chez nous en Algérie ça peut représenter un mauvais présage, et être significatif du mauvais œil.

Le fait de casser l'assiette après l'imposition du henné, mis à part sa signification "virile" donnée par quelques enquêtés, c'est-à-dire que casser l'assiette montre que le marié est un homme fort et que sa femme doit lui obéir, est un geste signifiant socialement le fait de "casser" le mauvais œil selon d'autres enquêtés.

L'assiette représente un objet contenant, dans lequel une substance est mélangée avec d'autres, à l'œil nu l'objet nous paraît insignifiant, mais en réalité il s'intègre dans les schèmes de pensée constituant l'opposition homme/femme, car le geste de briser l'assiette se rattache directement à la nuit de noce et donc au moment de la consommation du mariage (sur le plan événementiel) c'est-à-dire que le marié pratique ce rite juste avant de rentrer dans sa chambre nuptiale, nous évoquerons directement la défloration.

Le geste de briser fait par l'homme représente sa force physique et sa supériorité sur ce plan par rapport à la femme. Le fait de casser l'assiette avant de rentrer dans la chambre nuptiale, peut représenter l'acte sexuel consistant à

sauver l'honneur¹ du marié et de sa famille, ainsi que montrer la capacité (sexuelle) de l'homme à déflorer son épouse en cassant l'assiette.

Cette scène reproduit publiquement un acte intime, c'est-à-dire que l'acte de casser l'assiette représente l'acte sexuel dont résulte la défloration. L'assiette est donc un objet rond qui peut symboliser l'hymen, et l'utérus dans les schèmes de pensée, de même que l'application du henné sur les deux doigts du marié (l'index et le majeur) en forme pointue peut représenter le phallus² taché de sang.

c) Taoussa :

Le mot taoussa est un mot berbère utilisé et prononcé taoussa à Alger. Il désigne le fait de collecter de l'argent auprès des invités après l'application du henné. Ce mot et cette pratique nous rappellent une autre, dont le sens est très proche qui est le mot touiza. La touiza se rapproche beaucoup dans son objectif de la taoussa. En grande Kabylie la touiza est un volontariat de solidarité des villageois lors de la cueillette des olives ou autre grand chantier, la notion d'aide est prégnante dans les deux pratiques.

La taoussa consiste à faire passer une corbeille parmi les invités et les inciter à contribuer financièrement à aider le marié ou son père dans les dépenses de la fête du mariage. Un des amis du marié ou de son père ou même un voisin, prend l'initiative de déclencher cette pratique, car la décision est complètement détachée du père, ce dernier s'oppose à la taoussa et insiste qu'on ne la fasse pas " et de ne pas gêner les invités" «...le père du marié déclare qu'il reste satisfait de voir ses proches et ses amis partager avec lui son bonheur d'avoir pu marier son fils»³.

1. CF. Lahouari ADDI, *Les mutations de la société algérienne, famille et lien social dans l'Algérie contemporaine*, la découverte, Paris, 1999. P 94-104.

2. Voir le Schéma des oppositions pertinentes in, Pierre Bourdieu, *la Domination masculine*, seuil, Paris, 1998, p 10-28.

3. K. M'hamsadji, op.cit., p.183.

Un de nos enquêtés nous a parlé de cette gêne dans laquelle il s'est trouvé à plusieurs reprises ainsi que beaucoup d'autres personnes avec lui, au moment du passage de la taoussa. Celui en charge de faire passer la corbeille ou le tarbouche, s'arrête devant chaque invité et attend une pièce de lui, "ce geste est un peu intimidant surtout pour celui qui n'a pas de sou dans sa poche".

Les femmes vont au henné de la mariée munies de billets ; au cas où la taoussa serait pratiquée, elles pourront contribuer.

Autrefois au moment de lancer les invitations, dans les rues du quartier ou dans les cafés où se regroupent les gens du quartier, l'invitant sillonne ces endroits à la recherche de personnes dignes de leur invitation (amis, cousins, notables, personnes influentes). Il annonce en même temps que la taoussa aura lieu, ce geste consiste à relever la gêne et l'embarras qui peut atteindre les invités pendant la cérémonie du henné, en pleine taoussa, ceci en cas où les invités se présenteront sans espèces.

On annonce autrefois la taoussa, d'abord pour ne pas embarrasser les invités pendant la cérémonie, mais aussi parce que la taoussa est une coutume ancienne qui consistait à faire "un prêt"¹ au marié ou à son père, car les sommes versées ou objets donnés, et les noms des "prêteurs" seront inscrits dans un registre approprié à la circonstance, car l'emprunteur (le père) est tenu à restituer ce don à valeur égale aux donateurs à la prochaine occasion.

Ce qui est manifeste dans cette pratique, entre hier et aujourd'hui, c'est la conception de la taoussa, car autrefois, les familles organisant une fête de mariage, envisageaient de faire la taoussa avant la cérémonie, précisément pendant les invitations. Cette taoussa qui sera versée dans les cérémonies sera reçue en tant que prêt, alors qu'aujourd'hui la taoussa n'est pas demandée ni envisagée, et si taoussa il y a (par l'initiative d'un ami ou voisin) elle sera

1. La taoussa est un prêt ayant une forme voilée d'un don.

envisagée comme don et pas du tout comme prêt, où celui qui reçoit les dons n'est pas forcément obligé de les restituer.

Ce rite à évolué d'une institution d'assistance tel qu'il est nommé par M'hamsadji Nour-Eddine¹, à ce qu'on peut appeler un système de compensation financière.

Cette pratique commence à diminuer car on la voit de moins en moins aujourd'hui ou plutôt très rarement, on ne passe plus la corbeille entre les invités mais à la fin du rite de l'assiette cassée, celui qui impose le henné au marié ou celui qui est en charge d'emmener la corbeille chez les femmes, danse un peu avec la corbeille manifeste la joie de la circonstance, en même temps les amis et les invités ceux d'entre eux qui ont l'envie de contribuer à compenser les lourdes dépenses du marié, jettent des billets d'une manière "ostentatoire" manifeste pour inciter avec son geste les autres invités à contribuer.

d) Le burnous et costume de fête :

Comme dans tous les mariages du monde, les mariés sont vêtus de costumes de fête digne d'une parure de mariés. Les mariées Algériennes sont plus ostentatoires de ces costumes parfois extravagants, distingués par leurs formes, couleurs et aussi la finesse avec laquelle sont confectionnés, tel que Kaftan, karakou, Fergani, robe Kabyle etc. Bref les mariés sont les vedettes autour desquels se fait la fête, ils doivent se vêtir de costumes distinctifs.

Le marié à son tour est habillé d'un costume de fête. Habituellement, le complet est la tenue de fête que mettent les mariés durant leurs cérémonies de mariage, du moins à Alger. Le complet est l'habit du marié pendant sa fête, un supplément apparaît durant le rite du henné

1. M'hamsadji Nour-Eddine, *Usages et rites alimentaires d'une contrée rurale d'Algérie, Aumale Sour El Ghozlane, Sidi Aissa*, Annales de l'Institut d'Etudes Orientales, t. XIV, 1956, p.314.

Le marié n'est pas tout le temps de la cérémonie vêtu de burnous, mais le met au moment du rite de l'assiette cassée, et le garde sur ses épaules tout au long de la soirée, rappelons que ce rite est d'une extrême importance pour la famille, car c'est le moment où elle manifeste d'un côté sa joie, et de l'autre son appartenance sociale, ses origines.

Sans ressasser le côté symbolique du rite de l'assiette cassée (cité plus haut), nous avons voulu aborder un des aspects matériel du rite, qui a à notre sens une importance symbolique que nous ne pouvons omettre.

Vu que le moment du rite de l'assiette cassée est le moment le plus fort et le plus théâtral de la soirée, le marié se voit mettre un burnous sur les épaules par son père ou sa mère, au dessus du costume (complet) que met tout marié en Algérie, (même dans quelques régions rurales). Ceci nous a poussés à penser que cet habit témoignerait d'une intention de lancer un message symbolique à travers cette pratique. Pour cela nous pensons que le burnous en tant qu'objet renvoie à des représentations sociales et des symboliques que nous résumons dans les points suivants :

d.1) Rappel aux traditions :

En effet, le burnous mis par le marié, est en général la propriété du père ou du grand père. Tissé et confectionné par la mère ou la grand-mère, il est utilisé dans toutes les cérémonies de mariage des frères de la même famille. Le burnous dans ce cas est un rappel émotionnel de l'appartenance à un groupe familial à travers un objet familial conçu comme héritage, par exemple chez quelques familles qui utilisent le burnous du grand père ou de l'arrière grand père, ou du père décédé. Ce même objet peut être aussi un rappel aux sources et aux traditions, l'un de nos enquêtés nous a témoigné sans le moindre détail le fait que le burnous lui rappelle les traditions. Après des questions plus engagées avec le même enquêté, nous comprenons que le burnous symbolise l'origine culturelle, précisément kabyle et berbère. En effet le burnous dans l'ethnographie Maghrébine est associé à la

société berbère du Maghreb et plus particulièrement d'Algérie¹. Le burnous est un costume utilisé jusqu'à aujourd'hui dans le rite du henné en grande et petite Kabylie (mais aussi dans de nombreuses autres régions d'Algérie).

d.2) Transfert de responsabilité :

Le burnous symbolise à priori le transfert de responsabilité du père au fils. Ce transfert est un rappel à la responsabilité du nouveau marié, à sa tâche d'époux, de futur père de famille et de chef de foyer. En parallèle on observe cette pratique chez la mariée quand elle s'apprête à quitter son foyer paternel. Sa mère la fait sortir vêtue du burnous de son père en signe d'agrément du père. Le père fait sortir la mariée de chez lui vers sa nouvelle demeure, sous son bras, et vêtue de son burnous, pour manifester son consentement, mais aussi le fait qu'elle est en phase de "changer de responsable", et de passer sous la responsabilité de son époux.

❖ 4. Facteurs humains

a) Les vigils

Les vigils est le nom que nous donnons aux gens qui veillent au bon déroulement du rituel, dans son application adéquate aux exigences du rituel, qui traduisent un savoir faire spécifique au groupe social ou à la famille du marié².

Ces personnes sont présentes au moment du rituel, elles donnent des directives au poseur du henné et aux préparateurs de l'espace où se fait le rituel.

1. Cf. **Gabriel Camps (dir.)**, Encyclopédie berbère, tome 11, Edisud, Aix-en-Provence, 1992, p.1668-1669

2. A Alger chaque famille applique le henné à sa façon, il en existe plusieurs même dans le mélange du henné, avec seulement le jaune d'œuf chez quelques familles, ou en rajoutant d'autres ingrédients tel que le sucre et l'eau de fleurs d'oranger.

Les vigiles font en sorte que le choix des ingrédients, de l'assiette, de l'espace dans lequel se fait le rituel, de la façon avec laquelle doit s'asseoir le marié, et avec laquelle il doit briser l'assiette, que tous ces détails soient conformes aux coutumes familiales.

Ces personnes ont une deuxième tâche qui est de garder un niveau élevé de vigilance. Dotées d'un regard aiguisé, elles observent les présents, et connaissant la qualité des relations familiales, entre cousins et cousines, oncles et les tantes, et le mari et ses parents. Ils connaissent et détectent toutes les jalousies existantes entre les proches du marié (ainsi que des voisins) envers lui et envers sa famille.

Cette connaissance va leur permettre de bien garder le henné d'une main malfaitrice, avant et après l'application, qui pourrait user de magie noire pour faire échouer cette union.

Dans l'esprit des parents du mari, ce rite est très délicat, et peut apporter le malheur à leur fils et au couple, c'est pour cela que plusieurs familles refusent de pratiquer le rituel du henné de peur de rencontrer ce genre de problèmes¹.

Les vigils sont généralement des personnes de confiance, ou connus par leur honnêteté et leur naïveté. D'autres critères rentrent en jeu dans cette fonction qui peut être l'absence d'intérêt personnel de sa part, par exemple une vigile peut être une tante qui a déjà marié toutes ses filles.

En général, cette fonction est endossée par la grand-mère du marié (paternelle ou maternelle), ou sa mère, car ces deux personnes connaissent les traditions et peuvent diriger le rituel sans peine. Sa grande sœur aussi rentre dans cette catégorie mais plutôt pour veiller sur le henné et surtout après application.

1. Plusieurs de nos enquêtés ont déclaré avoir refusé de pratiquer le rite du henné à cause de cette peur qui peut engendrer la jalousie et par la suite le mauvais œil

b) Le public :

L'invitation :

L'invitation est un épisode pré cérémonial important, car elle se fait de manière stratégique. La liste des invités est établie de façon réfléchie en obéissant à une logique plurielle qui aboutit, outre à la liste des membres de la famille proche, au listing des familles qui ont déjà invité la famille du marié (invitation rendue), les notables, les sages, les personnages relais de l'information etc.

L'invitation du public, les gens témoins à la cérémonie, ont pour la famille plusieurs objectifs, car les invités remplissent plusieurs fonctions sociales toutes importantes pour la famille et le mariage en général.

Chaque catégorie d'invité par sa présence permet de donner un sens social à la soirée c'est-à-dire la festivité, l'approbation et le témoignage de l'effectivité de l'alliance. D'abord la famille du marié doit faire attention à ne pas oublier d'inviter les gens les plus importants sur le plan relationnel, ceux qui donneront plus d'éclat par leur présence à la soirée. C'est-à-dire les âges, et les personnes âgées de la famille, les personnes d'un rang social plus élevé, ou une personne jouissant d'une notoriété sociale et politique au sein du groupe, ou une personne très respectée. Ensuite les personnes ou familles envers qui la famille se sent redevable, par exemple après un ou plusieurs services rendus, ou après des invitations antérieures de la famille du marié à leurs mariages. Vient après, l'invitation des voisins, généralement les plus proches ensuite, ceux avec lesquels la famille a de bonnes relations. En dernier, la parentèle, à commencer par les oncles et tantes et les cousins bien sur.

Les invitations (le sèdène) se font soit par la passation de faire part, soit oralement. La personne chargée d'inviter les gens sont souvent: le père, la mère ou le marié. La mère se chargera d'inviter les femmes en se rendant à leurs domiciles et recevra dans de nombreux cas de petits cadeaux de la part des personnes auxquelles

elle s'adresse (savonnettes, eau de Cologne etc.). Le père et le marié se chargeront d'inviter les hommes. Le père et son fils profiteront de la prière du vendredi par exemple pour lancer les invitations, car ce moment, les gens se regroupent à la mosquée pour la prière hebdomadaire du vendredi. Ceux qui ont été raté à la mosquée seront retrouvés au café du quartier, ou en allant aux domiciles des personnes ciblées. Les invitations se font d'une à deux semaines avant la nuit de noce. Nous citerons trois catégories d'invités qui à notre sens ont un impact sur le mariage en général, et la soirée en particulier, car tous les invités ne sont pas présents dans tous les moments du mariage, la parentèle assiste pratiquement à toute la fête depuis son commencement, les amis et les voisins par contre assistent à quelques moments précis, nous citerons le dîner et la soirée musicale

Les amis et voisins :

Il s'agit des amis du marié en premier lieu, et des amis du père en deuxième lieu et les voisins les plus proches. Ces personnes sont d'une utilité sociale très importante, car ils font les témoins de l'effectivité du mariage et aussi de l'approbation des pratiques rituelles. Ces personnes participent au bon déroulement de la cérémonie, dans l'organisation du dîner, la préparation de la scène de l'orchestre (les jeunes), et donnent des recommandations quant à la justesse de la pratique du rite. Les amis et voisins sont présents pendant toute la soirée, le marié est tranquille en leur présence, ça lui donne du courage et de l'assurance car il sait que ses invités sont pris en charge grâce à ses amis. Le marié les charge aussi de négocier avec l'orchestre son cachet et sa venue. Le marié espère que ses invités assistent à sa henna c'est-à-dire au rituel du henné et qu'ils fassent de l'ambiance de fête et ainsi apprécient la cérémonie et l'orchestre musical.

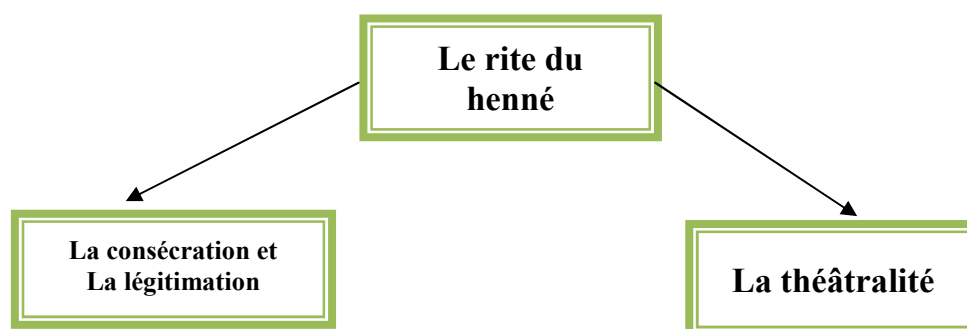
Conclusion

En conclusion nous résumerons les idées essentielles contenues dans ce mémoire, en rappelle à ce que ce travail a pu éventuellement apporter comme lectures à son objet. Les lectures peuvent certes être différentes selon les angles théoriques et les approches adoptés. Néanmoins les approches adoptées dans cette recherche nous ont aidés à décoder quelques uns des rites pratiqués dans la cérémonie de mariage, en décomposant ses différents éléments notamment le rite du henné d'un coté, et en recomposant les éléments constitutifs du rituel musical de l'autre.

En recomposant les différents éléments de l'évolution réalisée par le genre chaâbi dans sa création, en révolutionnant la musique Sanâa sur le plan artistique et sur le plan social présenté en détail dans le chapitre IV, nous mène à dire que le rituel musical qui s'exprime durant la nuit de noce sert à préserver un ordre socioculturel établi du rituel du mariage à Alger.

Par ailleurs la décomposition des éléments constitutifs du rite du henné "de l'assiette cassée" à savoir sur le plan matériel tel que les objets utilisés et leurs significations nous mène a dire que le rite du henné dans sa relation avec le rite musical cherche à préserver un capital symbolique représentant des références identitaires des familles algéroises, et à relancer la rigueur sociale par rapport aux règles qui régissent la société.

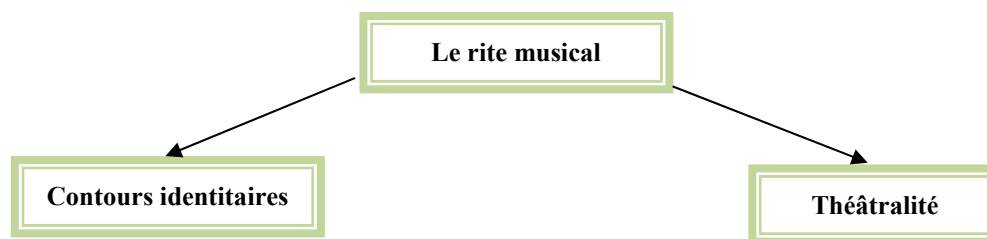
En pratique les rituels que nous avons abordés ici sont le rite du henné et le rite musical. Les deux rites sont importants dans la cérémonie de mariage et quelques uns de leurs objectifs se croisent. Nous tenterons de synthétiser les lectures proposées à travers les deux schémas suivants, le premier concernera le rite du henné et le deuxième concernera le rite musical



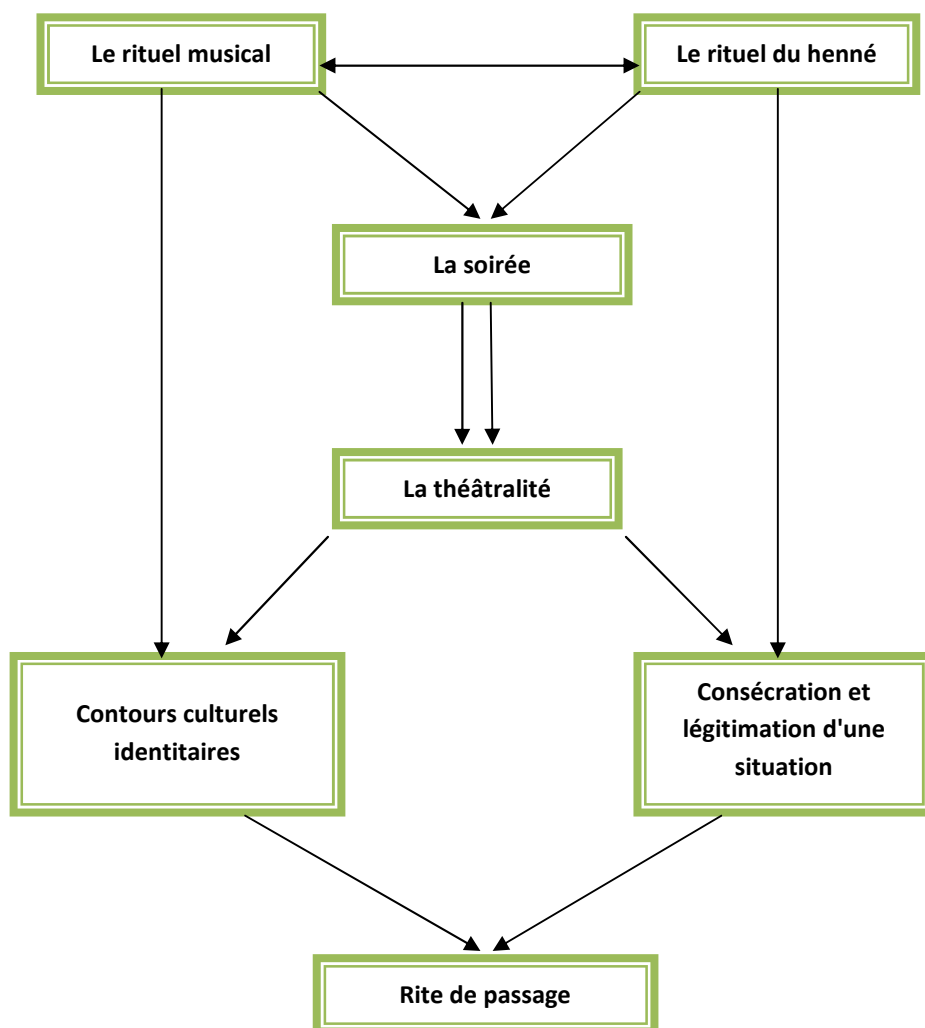
L'objectif de la légitimation est la permission momentanée de la transgression d'un sexe qui est dans une situation normale sacralisé et impossible à transgresser.

L'objectif primaire de la théâtralité est de montrer publiquement la légitimation de la situation d'un côté, et de permettre au justiciables et à leurs proches de faire bonne figure de l'autre, c'est-à-dire de montrer à tout le monde l'alignement sur la ligne de conduite établie par la société. Faire bonne figure ne peut être efficace qu'en le montrant publiquement.

Le rite musical a deux objectifs à son tour



Le rite musical cherche à instaurer et faire saisir indirectement deux idées essentielles dans l'existence des algérois : pratiquer le rite du henné « dans un cadre artistique » pour marquer le passage d'un état à un autre tel que le stipule l'analyse anthropologique des rites de passages, donc effet « classique » des rites de passages, et ainsi transmettre à la société et aux gens présents ainsi que le marié lui-même les symboliques, derrière lesquelles se cachent les règles sociales sur lesquelles la société fonctionne et ainsi reproduire le modèle social algérois d'un côté, et de l'autre, marquer l'identité du groupe dans lequel se passent ses rites, à travers le jeu musical qui se fait et qui détermine l'identité algéroise, ce qui a été démontré par le processus de création du genre chaâbi développé dans le chapitre VI. Le schéma suivant est la combinaison des deux schémas précédents représentant les lectures



A la fin, ce que nous retenons c'est l'importance pour le chercheur de faire appel à d'autres disciplines, pour pouvoir comprendre les phénomènes et de les analyser ensuite, car chaque objet peut être étudié dans plusieurs disciplines. Cette multidisciplinarité ne peut que permettre une ouverture d'esprit agrandissant le champ de vision scientifique.

Au cour d'une recherche, chaque question engendre une autre, dans un ordre croissant, toutes reliées à un fil conducteur mais qui ne seront sans doute pas retenues dans la liste des priorités de la recherche. Par contre elles ouvrent des perspectives de recherche ultérieures dans le même objet d'étude.

Dans la même logique, nous avons rencontré plusieurs zones d'ombre dans le thème des rituels « musical et du henné ». Ces zones d'ombre ont générées des perspectives de recherche.

Il serait intéressant d'explorer quelques pistes pour mieux investir le thème du mariage du côté des pratiques rituelles, d'abord dans l'espace féminin car nous pensons qu'il existe beaucoup de complémentarités entre les pratiques rituelles entre les deux espaces ainsi que dans les représentations sociales de ces pratiques, et ensuite dans d'autres espaces géographiques et d'autres groupes sociaux et comprendre les mécanismes gérants les pratiques.

Il serait aussi intéressant d'étaler les perspectives dans l'exploration de ce thème en comparant ces pratiques, par exemple entre la citadinité et la ruralité, et voir s'il existe des liens entre eux, et revenir à leurs origines pour pouvoir les expliquer.

Annexes

Annexe n°1



Photo n°1

Photo présentant le marié se faire imposer le henné par son oncle

Photo °2

Ingrédients nécessaires pour le rite du henné mis dans la corbeille, assiette, henné, œuf, eau de fleur d'oranger, sucre.



Photo n°3

Chaise préparée pour l'application du henné et la corbeille contenant l'assiette et les ingrédients. Sur la gauche la mère du marié accompagnée de son oncle maternel.



Annexe n°2



Photo n°4

Préparation du mélange du henné par l'oncle du marié.

Photo n°5

La grand-mère du marié ramassant le henné à l'intérieur de l'assiette avant de la lui donner à casser



Photo n°6

Le marié vêtu de burnous pendant l'imposition du henné



Annexe n°3



Photo n°7

L'imposeur du henné dansant en portant la corbeille après la casse de l'assiette

Photo n°8

Application du henné en forme pointue sur l'indexe et le majeur.



Photo n°9

Assiette renversée et couverte par le morceau de tissu



Annexe n°4



Photo n°10

Orchestre chaâbi amateur avec sa composition de base . De gauche à droite, tambourin, bras menu d'un banjo « ténor », le chanteur et son mandole, bras banjo guitare et « drabki » jouant la derbouka.

Photo n°11

La scène sur laquelle joue l'orchestre chaâbi, préparée par les jeunes du quartier.



Photo n°12

Un autre model de décoration de la scène de l'orchestre.



Annexe n°5

* أهنتو يا أهل الوليدة ، اسمعوا لماذا القفال الذين
على وليد كوههم ... عليه خموسا و جبرين

* محمد محمد هترا يا لأمة عليه
سيدنا و جيبنا يرجع من هلي عليه

* سيدي عبد القادر الجيلاني هو المذكور في البرين
سيدي ما يخفاه حالي عن علينا يولد أم الضير

* و خيي ير بط الامنا في تيسي البطار
ير بطها سيدي و هوي رجاء النبي المختار

* و خيي ير بط الامنا و الامنا جينا ما حنا
ير بطها سيدي و خيي يا لوجه و الامنا

* يسلم هذي الجماعة و يسلم من جاجهم
سيدي و خيي كالعارم متنزه بيئاتهم

* راعم طلبوا من (.. المكان) بمكان حلهم ترعدو

* هذا في حلك يا (اسم العريس) ما تتحروا نش في العدو
غدينا لبلاد بعيدة و قملعنا و يدانها

رحنا لشجرة لعلو و نختينا من ثمارها

* حب الملوك جاني هدي و جاني مخيل في وراقو

جيبني رضى علي ، أنا سحال نشتنا قو

* جزنا على ذيك المريجة و اعجبني نوارها

هاذي زوجتك يلا اسم العريس في البسات اختارها

- * جيناها جيناها
بكرارنا يتعدو
هذي زوجتك (اسم العريس) وعشرة في عيني لعدو
* من زيننا ليله لوليه ومن زينو تفراج
الليله ليلت الزواج ولقوبه للذراي
* جنة يا حنينه يا المبلولة في التيس البار
يرجها وفي (اسم العريس) جاه زيننا المختار
* حنه يا حنينه باللي جا بولك من الحجاز
ترجها و خيي (اسم العريس) ذاك عيين الباز
* حنه يا حنينه يا اللي جا بولك من المدينه
يرجها و خيي (اسم العريس) بالصحه والهناء
* و خيي يورط الصت و الصت جيناها منا
يرجها سيدي و خيي بالصحه والهناء
* و خيي لابس برنوس المريجو يا محلي قناتو
ما يتقطع ما يحول ما يرحس في سو ما تو
* شهر الفواشر رحمة يلاقي بين الصايب
النار تبرد أو تحس و حبيب القلب عني غايب

Annexe n°6

Retiré dans « la chambre du marié, *baït el-'arouïs*, *بَيْت العَرُوس* », le marié est assis avec ses seuls compagnons avec lesquels il a passé le temps et a pris ce soir son repas.

À présent, il doit se rendre dans l'*ouast ed-dâr* pour la pose du henné. Habillé et parfumé, il s'enveloppe de son burnous, la figure entièrement cachée par le capuchon, *el-galmoûna*, *الْقُنْمُونَة*.

En sortant de sa chambre, il a ses compagnons à ses côtés, l'un d'eux est à sa droite, un autre à sa gauche, chacun tenant un cierge allumé. Au milieu des youyous et d'une cadence prenante de la *zorna*, on le fait asseoir sur des coussins. Ses compagnons sont autour de lui.

Le barbier, *el-hadjdjâm*, *الحجَّام*, mandé, s'avance vers lui. Il lui présente une *tâsa* contenant de la poudre de henné et lui remet deux œufs en lui demandant de les casser du premier coup en les serrant dans sa main au-dessus de l'ustensile. C'est ce qu'il fait avec succès.

Le *hadjdjâm* mélange alors au henné le liquide recueilli pour en faire une pâte lisse et onctueuse. Quelqu'un y ajoute de l'eau de rose, quelqu'un d'autre des ingrédients pour obtenir une belle couleur de henné, une fois la pâte séchée. Le barbier malaxe le tout avec une dextérité remarquable.

Il y a un court silence et, soudain, les youyous repartent avec éclats, sans la musique. On entend une voix féminine chanter le *taqdâm*, d'autres voix se joignent à elle, formant un chœur, tandis que le *hadjdjâm* prend la main droite du marié... Le *taqdâm*, qui compte plusieurs variantes, ainsi commence :

« *Çalloû, çalloû 'alâ n-Nabî*
Priez, priez pour le Prophète !
Khâlaq min ar-Rahmâni
Le Miséricordieux l'a créé :
Chi'at siyyâd er-r'djâl
Symbole de Seigneur des hommes,
Mourâham en-nesouâni
La Clémence même pour les femmes !

...
Oulîdî qâ'ad 'ala l-mkhâyad
Mon fils est assis sur les coussins
Oua eç-çhâboû dâîrîn bih
Ses compagnons sont autour de lui.
Ouadjhou yaftah be n-na'mân
Sa figure s'épanouit de la couleur du coquelicot,
Ou demm el-îd rachchoûh bih
Et du sang de l'Aïd⁽¹²⁾, on l'a aspergé
Khaiyî bernoûsoû hrîr
Le burnous de mon « Petit frère » est en soie :
Yâ mziyan fântou
Que sa douceur est belle !
Mâ yataqatta' mâ yahoûl
Ni il ne se déchire ni il change. !
Yâ s'ad men labsâtou
Il rendra heureuse celle qui s'en habillera !
 ...
Zîn oulidna alî yaghlab
C'est la beauté de notre fils qui l'emportera !
Oulîdî chatbat el hbaq
Mon fils est une branchette de basilic
Fî yad eç-çhâbou
Dans la main de ses compagnons !
Yâ bâbât la'roûsa
Ô père de la mariée!
Yâ sîd el-m'lâh
Ô le seigneur des hommes bons !
A'tîná bentna
Accorde-nous la main de ta fille
Oualâ nbâtoû fî l-m'râh
Sinon, nous passerons la nuit sur la place dehors.
 ...

12- Le sang du mouton sacrifié le jour de la fête du sacrifice, 'Îd el-Adh-ha.

Isallamlî sidî oulîdî
Qu'il soit sauf, monseigneur de fils !
Qârî el-loûhâ oua l-Ktâb
Il a appris sur la tablette et lu le Coran.
Djaznâ 'lâ dik el-bhîra
Nous sommes passés par tel jardin
Fîhâ el-qâraç oua l-helou
Il y a l'aigre et le doux
Oulîdî ed-dâ l-labba
Mon fils a pris la lionne,
Oual grâd ache çahlou
Mais les tiques, qu'en ont-elles retiré ? »

Le *hadjdjâm* a fini d'appliquer le henné limité au pouce et à l'index du marié : c'est l'application dite « *es-saïf* », le sabre, parce que la pâte, une fois séchée, laisse sur l'épiderme une belle couleur brun rouge dont la forme donne une vague ressemblance avec un *yâtâghân*⁽¹³⁾.

Mais généralement, il suffit d'enduire de henné simplement l'index, le *châhad*, car le musulman prononce la formule de la *chahâda*, la profession de foi, l'index droit dressé. Les youyous reprennent. Ils sont aussi assourdissants qu'auparavant, ainsi que la *zorna* qui choque les tympans. Mais la joie est générale.

Le barbier achève d'envelopper d'un tissu de satin blanc la main du marié pour protéger la *houinna* et, généreux et souriant, il accepte de continuer la même opération sur les jeunes garçons de la fête, qui le souhaitent.

La *zorna* redouble alors de puissance et accélère la cadence. Cette ambiance incite quelques jeunes personnes aisées à se lever pour aller faire un don qu'on appelle la *rachqa*, الرشفقة. Le donneur tente de coller avec de la salive sur le front du chef de la *zorna* ou sur celui de l'un de ses

13- Arme blanche des Janissaires turcs d'Alger au XVIII^e siècle. C'est un genre de sabre à deux pointes incurvées en deux sens opposés.

Annexe n°7



Le fameux Edmond Nathan Yafil connu pour ses travaux de recherche sur la musique Sanâa et la création d'association. Photo tirée du livre de Nadya BOUZAR-KASBADJI

Edmond-Nathan Yafil (1877-1928)
Président fondateur de la société musicale El Moutribia

Annexe n°8



Le maître de la chanson chaâbi M'hamed El Anka menu de son mandole

Bibliographie

OUVRAGES

1. **ABDELKRIM-CHIKHI R.**, *La virginité ou la page blanche de l'oralité, actes du colloque international sur l'oralité africaine*, du 12 au 14 mars 1989 à Alger, T1, CNEH, 1992.
2. **ADDI Lahouari**, *Les mutations de la société algérienne*, Paris, l'Harmattan, 1999, 302p.
3. **ADDI Lahouari**, *Les enjeux théoriques de l'anthropologie du Maghreb, lecture de Bourdieu, Geertz, Gelner et Berque*, « L'anthropologie du Maghreb selon Berque, Bourdieu, Geertz et Gelner », Actes du colloque de Lyon, septembre 2001, in Awal, Ibis Press, Paris, 2003.
4. **AL FARABI Abu naçr** : *Kitab el mûsiqa al-kabir* (grand traité de la musique), Le Caire 1967, Trad. Intégrale en Français par R. d'Erlanger in La Musique Arabe, T.1 et II Paris 1930 - 1935.
5. **AOUS Rachid (dir)**, *2000 ans d'Algérie*, éd. Atlantica, Biarritz, 1998.
6. **BARTH Fredrik**, *Les groupes ethniques et leurs frontières*, in théories de l'ethnicité, PUF, Paris, pp.243-249.
7. **BEAUD Michel**, *L'art de la thèse*, éd. Casbah, 2005, 172p.
8. **BENCHNEB Mohamed**, *Florilège*, éd. Casbah, Alger, 2007, 300p.
9. **BENSLAMA Fethi, TAZI Nadia**, *La virilité en Islam*, l'aube, France, 2004, 280p.
10. **BOUHDIBA Abdelwahab**, *La sexualité en Islam*, PUF, 2^{ème} édition, 1979, 320p.
11. **BOURDIEU Pierre**, *Le sens pratique*, éd. Minit, Paris, 1980.
12. **BOURDIEU Pierre**, *Le corps et le sacré*, actes de la recherche en sciences sociales, n° 104.
13. **BOURDIEU Pierre**, *Les rites comme actes d'institution*, in actes de la recherche en sciences sociales, vol.43, n°1, 1983, pp.58-63.
14. **BOURDIEU Pierre**, *La domination masculine*, Seuil, France, 1998, 142p.
15. **BOUDEFNOUCHET Mostefa**, *La société algérienne en transition*, Alger, OPU, 2004.
16. **BOUZAR-KASBADJI Nadya**, *L'émergence artistique algérienne au XX^{ème} siècle*, OPU, Alger, 1988, 215p.

17. **CATHERINE Rossi, GUEROUABI Chahira**, *Le jasmin, les roses et le néant*, Casbah, Alger, 2009.
18. **CAZENEUVE Jean**, *Sociologie du rite, tabou, magie, sacré*, PUF, 1971, 334p.
19. **CAZENEUVE Jean**, *Sociologie du rite*, PUF, Paris, 1992.
20. **CHAUVERT Louis-Marie (dir.)**, *Le sacrement de mariage entre hier et demain*, éd. de l'Atelier, France, 2003.
21. **DESROCHES Monique**, *Musique et rituel : significations, identité et société*, in Une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle, t.3, Musiques et cultures, pp. 538-556.
22. **GUETTAT M.** : *La musique classique du Maghreb*, éd. SINDBAD, Paris, 1980.
23. **JARGY S.**, *La musique arabe*, Coll. Que sais-je, PUF, France.1977.
24. **LACOSTE-DUJARDIN Camille**, *Des mères contre les femmes, maternité et patriarcat au Maghreb*, 2^{ème} éd., la découverte, Paris, 1996.
25. **LAOUST Emile**, *Noces berbères, les cérémonies de mariage au Maroc*, éd. Edisud/la boîte à documents, Paris, 1993.
26. **LAOUST Émile**, *Noces berbères*, Edisud, paris, 1993.
27. **LEVI-STRAUSS Claude**, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton et Co, 1967.
28. **M'HAMSADJI Kaddour**, *El Qasbah Zmân, le mariage*, T2, OPU, Alger, 2009, P.183.
29. **M'HAMSADJI Nour-Eddine**, *Usages et rites alimentaires d'une contrée rurale d'Algérie, Aumale Sour El Ghozlane, Sidi Aissa*, Annales de l'Institut d'Etudes Orientales, T. XIV, 1956, p.314.
30. **Ouv. Coll.**, *État matrimonial et stratégies familiales, Maroc*, CERED, 1997, 319p.
31. **PITT-RIVERS Julian**, *Anthropologie de l'honneur*, Paris, Hachette, 1997, 273p.
32. **RIES Julien**, *Traité d'anthropologie du sacré*, Edisud, Paris, 360 P.
33. **ROUANET J.**, *La musique arabe dans le Maghreb*, Encyclopédie de la Musique, éd. DELAGRAVE, 1920.

34. **RUDE-ANTOINE Edwige**, Le mariage maghrébin en France, Paris, Karthala, 1990, 190p.
35. **SAIDANI Maya**, La musique du constantinois, contexte, nature transmission et définition, éd. Casbah, Alger, 2006, 447p.
36. **SALVADOR-DANIEL F.**, Musique et Instruments de musique du Maghreb. La boîte à documents, 1986.
37. **SCARNECCHIA Paolo**, Musique populaire, musique savante, Edisud, France, 2003, 123p.
38. **SEGALEN Martine**, Rites et rituels contemporains, Nathan Universitaire, Paris, 2000.
39. **SERRI Sid Ahmed**, Chants Andalous - Recueil de poèmes des noubates de la musique "SANÂA", Alger, ENAG 2006.
40. **TOUALBI Nouredine**, L'ordre et le désordre, Alger, casbah éditions, 2004.
41. **TOUALBI Radia**, Les attitudes et les représentations du mariage chez la jeune fille algérienne, éd. ENAL, Alger, 1984.
42. **VAN GENNEP Arnold**, Les rites de passage, études systématique des rites, 5^{ème} éd, éd. Mouton, Paris, 1969.
43. **VIROLLE Marie**, Rituels Algériens, éd. Karthala, Paris, 2002, 226p.
44. **YAFIL Edmond-Nathan**, Ensemble de chants et mélodies andalouses, Alger, 1904.

METHODOLOGIE :

45. **BEAUD Michel**, L'art de la thèse, Casbah éditions, 2005, 172p.
46. **BEAUD Stéphane et WEBER Florence**, Guide de l'enquête de terrain: produire et analyser des données ethnographiques, éd. La découverte, Paris, 1998.
47. **COPANS Jean**, L'enquête ethnologique de terrain, Nathan, Paris.
48. **Madeleine Grawitz**, Méthodes des sciences sociales, Dalloz, 11^{ème} édition, France, 2001, 1019p.
49. **Maurice Angers**, Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines, éd. Casbah, Alger, 1997, 381p.
50. **QUIVY Raymond, CAMPENHOUDT Luc Van**, Manuel de recherche en sciences sociales, DUNOD, Paris, 1995, 287p.

ARTICLES :

51. **Adel Faouzi**, La nuit de noce ou la virilité piégée, *Insaniyat*, n°4, janvier-avril 1998, pp. 3-24.
52. **Adel Faouzi**, La crise du mariage en Algérie, *insaniyat*, n°4, janvier-avril 1998, pp.59-77.
53. **CHEVALIER Corinne**: La nuit du corsaire, éd. Casbah, Alger.
54. **Fouad Soufi**, Famille, femme histoire : note pour une recherche, *Insaniyat*, n°4, janvier-avril 1998, pp.109-118.
55. **Remaoun Hassan (dir)**, L'Algérie histoire, société et culture, casbah édition, Alger 2000.
56. **Mahfoud Kaddache**, Histoire du nationalisme algérien, Question nationale et politique Algérienne, T1, SNED, Alger, 1981.
57. **Mohamed El Ouahed**, historique sur le mouvement associatif musical, La nouvelle république du 10/04/2006.
58. **SAOUDI Nour-Eddine**, Musicologie entre chaâbi et nouba, l'interprétation avant tout, *El Watan*, édition du 17/05/2007.

THÈSES ET MÉMOIRES :

59. **ADEL Faouzi** : Formation du lien conjugal et nouveaux modèles familiaux en Algérie, Doctorat d'Etat, sous la direction de LOIUS ROUSSEL, 1990 (4Tomes).
60. **VON ALLMEN, Jean Dominique (Malik)** : Mariage et famille, l'évolution des structures familiales en Algérie, thèse de 3^{ème} cycle, sous la direction de P. Bourdieu. E.H.E.S.S., 1983.

DICTIONNAIRE :

61. **André Akoun et Pierre Ansart (dir.)**, Dictionnaire de sociologie, Le Robert-Seuil, France, 1999.
62. **Gabriel Camps (dir.)**, Encyclopédie berbère, tome 11, Edisud, Aix-en-Provence, 1992, p.1668-1669

Références électroniques :

1. <http://www.algerie-ancienne.com/>
2. <http://classiques.uqac.ca/>
3. <http://www.persee.fr/web/guest/home>
4. <http://judaisme.sdv.fr/traditio/mariage/campagne/camp2.htm>
5. <http://www.techouvot.com/image-vt3560.html>
6. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Darbouka>
7. Frederick Keck, téléchargeable sur :
<http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/keckGoffman.html>