

Musique populaire, musique savante, Approche socio-anthropologique : le cas de la musique Chaâbi.**Popular music, classical music, socio-anthropological approach: the case of Chaâbi music.****Reçu le: 17/01/2025 Accepté le:18/12/2025 Publication le : 28/12/2025****ADEL Issam¹, SEBAOUN Saïd²**¹ Université de Oran 2, Algérie, **Email :** adelaissam@yahoo.fr² Université de Blida 2, Algérie, **Email :** s.sebaoun@univ-blida.dz**Résumé:**

Cette contribution tente d'aborder la problématique de la musique à travers une approche socio-anthropologique du syntagme musique populaire-musique savante, en l'insérant dans le contexte de la musique chaâbi. Cette dernière est un genre musical qui est la résultante d'un continuum historique tant sur le plan social que culturel. Saisir ce continuum est un moyen parmi d'autres pour comprendre ce qu'est ce genre musical d'un point de vue socio-anthropologique, et ainsi le libérer de la catégorisation du sens commun qui le classe dans la case des musiques populaires.

Mots clés : musique populaire/savante ; genre chaâbi ; Mdih ; Alger ; approche anthropologique.

Auteur correspondant: ADEL Issam, **Email:** adelaissam@yahoo.fr

Abstract:

This contribution seeks to address the anthropological approach to the syntagma of popular music and classical music by situating it within the context of chaâbi music. The latter is a musical genre that stems from a historical continuum both socially and culturally. Understanding this continuum is one of the most effective ways to analyze this musical genre from the perspective of the anthropology of music, thereby challenging the common categorization that confines it to the realm of lowbrow art.

Keywords: popular/ classical music; chaâbi genre; Mdi; Algiers; anthropological approach.

1. INTRODUCTION

La musique est un moyen de communication, un moyen d'expression et même de revendication, c'est aussi un moyen d'exprimer son identité, son appartenance à un territoire, et aussi sa croyance et sa spiritualité.

La musique est devenue une affaire de goût, car elle est un art, associée à la perfection acoustique, déclamée avec des textes poétiques pour créer une parfaite symbiose entre elle et le texte. C'est aussi un savoir-vivre qui caractérise la société ce qui fait de la musique un fait social dont des disciplines tel que la sociologie ou l'anthropologie s'attribuent le devoir épistémologique de comprendre et d'analyser.

Pour atteindre une compréhension juste et objective de la musique, il est nécessaire de revenir sur ses traces, reprendre son parcours, chercher les facteurs socio-culturels qui ont amené à sa genèse ou son

émergence, ainsi étudier ses différentes facettes qui ont été mises en évidence par l'esprit humain à travers les sciences sociales.

L'une des facettes largement mises en avant sur la musique occidentale est celle de la binarité musique savante, musique populaire. Ce champ de la connaissance va nous permettre de comprendre l'objet de cette étude.

Il est à souligner qu'il y a un déficit notable des travaux scientifiques sur la musique *chaâbi*, en particulier sur cette binarité. Ce manque nous a motivé à entamer une réflexion sur la musique *chaâbi*, cela afin d'essayer de fournir une esquisse et de proposer à travers elle une approche anthropologique sur ces syntagmes.

Ceci étant dit, vu le manque d'études scientifiques sur ce sujet en particulier, cette musique reste sujette aux interprétations de sens commun, c'est-à-dire aux idées ou croyances qui sont largement partagées et considérées comme allant de soi au sein d'un groupe social, et non soumises aux processus de réflexions scientifiques.

Afin d'éclaircir davantage notre objectif de recherche, nous essayerons de répondre à la question suivante : Est-ce que le nom donné au genre *chaâbi* qui veut dire en arabe « populaire » correspond à ce qu'elle est réellement du point de vue de l'anthropologie de la musique ? En d'autres termes cette étude vise à proposer une approche anthropologique pour analyser ce genre musical et évaluer son adéquation avec le concept de musique populaire.

L'anthropologie du musical : la musique entre deux syntagmes «musique savante et musique populaire »

L'anthropologie a largement étudié la musique comme phénomène de société, c'est-à-dire comme phénomène social total (Mauss. M, 1925), ce qui veut dire qui regroupe plusieurs dimensions sociales. A cet effet nous pouvons noter l'approche de Max Weber

(Weber, M. 1921) sur les processus de rationalisation de la musique qui a permis sa notation ou son écriture et qui permet de la reproduire fidèlement.

Pierre Bourdieu (Bourdieu, P. 1979) a aussi abordé l'étude de la musique, qu'il considère comme un phénomène social, où les goûts musicaux sont influencés par les facteurs sociaux, économiques et culturels en l'occurrence les positions (de classes) occupées par les individus.

Monique Desroches (Desroches, M. 2005) aborde la musique et sa relation avec les contextes sociaux et symboliques, cela inclut la manière dont la musique est utilisée pour marquer l'identité, ainsi que la musique comme rituel.

Nous ne citerons que ces sociologues et anthropologues et ethnomusicologues, l'objectif étant de montrer l'intérêt de la sociologie et de l'anthropologie pour la musique, car elle est considérée comme un fait social.

Les musiques changent et évoluent et les représentations évoluent aussi avec le changement social, ce qui permet de dire que la définition que l'on donnait au 19^{ème} siècle à la musique savante, n'est plus d'actualité aujourd'hui.

L'une des considérations qui a permis la définition de la musique savantes se base sur la distinction entre les catégories sociales « musique d'en haut » pour les sphères sociales aisées et « musique d'en bas » pour la musique populaire destinées aux classes sociales défavorisées ou simplement populaires (prolétaires, dans quelques écrits) (Komiscki. 2006).

L'autre considération est celle qui stipule que la musique savante, contrairement à la musique populaire, est une musique d'écriture (Desplat-Rojer, J. 2023) par opposition à la musique orale, en d'autres termes la musique savante se transmet par la transcription ou l'écriture des notes musicales contrairement à la musique populaire qui se transmet par la voie de l'oralité de maître à disciple.

La musique savante est mise alors en haut de l'échelle (sociale), nous retrouvons aussi cette distinction chez l'historien Lawrence W. Levine « La notion d'art savant est apparue dans la seconde moitié du 19ème siècle et proviendrait de la distinction anglo-saxonne entre l'art *highbrow* « intellectuel » et *lowbrow* « sans prétention intellectuelle » (Desplat-roger, 2023, p.3).

Jusqu'à aujourd'hui, les réflexions académiques sur ces deux notions restent relatives, dans le sens où la sociologie et l'anthropologie n'ont pu faire sortir ces notions prisonnières du contexte de classe sociale, ou celui de musique intellectuelle. Dans ce cas, et souvent les sujets autour de la musique ayant été abordé par ce syntagme, qualifient ces musiques de populaires ou savantes souvent soit en les mettant entre guillemets ou en utilisant la notion généraliste de « musique dite classique » ou « musique dite populaire », car ces notions permettent une certaine neutralité par rapport à ces notions flottantes et qui demeurent floues.

Nous ne pouvons pas, par prétention de justesse ou de droiture sociale, avoir des considérations égalitaires entre les différentes musiques sous un prétexte anti-catégorisation sociales ou anti-classement social, et prétendre que toutes les musiques sont au même piédestal en oubliant les conditions d'émergence de ces musiques.

Ces conditions sociales, culturelles et politiques d'émergence sont prépondérantes dans la genèse de ces musiques, (constitution musicale, acoustique et organologique), elles renvoient à un contexte sociétal et à un cheminement historique des sociétés.

Les musiques qualifiées auparavant de musiques populaires par les considérations citées plus haut (c'est-à-dire musiques orales sans écriture) y échappent aujourd'hui car elles sont désormais écrites et elles ont consolidée leurs bases musicales, nous citons à titre d'exemple des chansons comme celle de Dahmane El Harrachi, *ya rayeh*, qui a été interprétée et chantée dans plusieurs langues et dans

plusieurs orchestres, ainsi que d'autres types de chansons comme celle de Cherif Kheddami, *ldzayer nchallah ats 'hloudh*.

Un autre exemple témoigne aussi de la perméabilité de cette notion, il s'agit du duo de deux grands chanteurs, Luciano Pavarotti et Bryan Adams, le premier est un chanteur d'opéra et le deuxième est un chanteur de musique pop. Ces deux exemples de chansons sont d'ailleurs repris et chantés dans des orchestrations de musique classique et dans des concerts de « haut niveau ».

Les musiques, sont appelées à évoluer et à développer leurs techniques musicales, vocales et organologiques. Ainsi des brassages avec d'autres musiques sont possibles, voir des dérivations, ce qui est le cas de beaucoup de genres musicaux qui naissent sur la base de musiques qui les précèdent.

La musique *chaâbi* est une illustration parfaite de cette dérivation d'une musique plus ancienne et aussi une adaptation à un contexte politico-identitaire qui est le facteur prépondérant à sa naissance.

Face à l'évolution de la société et de ses représentations, l'anthropologie elle aussi doit évoluer à son tour et actualiser ses notions et concepts face à la réalité sociale et culturelle, malgré la perméabilité des définitions des syntagmes, musique populaire /musique savante, qui sont considérés comme des catégories hypergénériques (Buch, 2013) c'est-à-dire des définitions qui peuvent s'appliquer à une large gamme de genres musicaux.

Le constat fait par (Desplat-Roger, 2023) sur toute la littérature anthropologique concernant la musique occidentale qui peine à sortir du conformisme scientifique d'une part, et du refus ou de la gêne des musiciens et musicologues qui ne peuvent accepter une définition perméable entre le genre musical qu'ils pratiquent et les genres musicaux qui « violent » leur frontière.

Cette allusion est faite au remplacement du syntagme de musique populaire par la notion de musique actuelle, ce qui a fait réagir les partisans des musiques considérées comme savantes, pour déplorer ce

qualificatif qui tendrait à penser que les musiques savantes ne seraient pas actuelles.

A la lumière de toute cette littérature largement mitigée sur la musique occidentale, nous devons lancer la réflexion sur les musiques algériennes par rapport à ce syntagme que nous devons soit abandonner soit adapter à notre réalité musicale. C'est dans cette optique que s'inscrit cette contribution qui consiste en une réflexion sur la musique. Ce qui nous pousse à proposer une ébauche ou une esquisse d'une réflexion sur la musique *chaâbi* par rapport à ce syntagme.

Contexte historique

La musique *chaâbi* est le nom donné à un genre musical algérois qui s'est développé dans l'ancien Alger par un processus socioculturel qui voit le jour dans la période coloniale. Le processus d'expropriations opéré par l'Etat colonial a poussé des communautés entières, notamment celles de la Grande Kabylie à se déplacer vers Alger et de s'y installer.

Par la force de l'acculturation, ces populations ont généré des pratiques culturelles et musicales en partie liées au déracinement rural et ancestral. Le *chaâbi* renvoie à cela et est en quelque sorte le fruit d'une adaptation à un environnement culturel citadin qui n'était pas le sien, et représente en quelque sorte une continuité naturelle ou une dérivation du genre *mdih* qui se développe au 19ème siècle et perdure. Le *mdih*, littéralement « panégyrique », connaît un développement considérable à travers une figure connue sous le nom d'El Anka, de son vrai nom Mohamed Idir Aït Ouarab à partir de la première moitié du 20ème siècle. Ce développement se fait à travers la conception d'une nouvelle orchestration propre à la musique *chaâbi*.

Cette configuration orchestrale que cherchait El Anka depuis la fin des années vingt se fait par l'intégration de plusieurs instruments et l'ajustement de la nouba andalouse (suite musicale) aux besoins de ce

genre musical qui se chantait principalement dans les fêtes de mariages à Alger, ainsi que l'intégration des qacidates du terroir algérien (longs textes poétiques appelé *chi'r malhoun* غوثي (أبو علي، 1995) qui est une poésie déclamée par des poètes saints comme Lakhdar Benkhoulouf (15-16ème) et Mohamed Ben Msayeb (18ème) dans la langue arabe vernaculaire.

La disparition de Mustapha Nador, un des derniers *chouyoukh* du *mdih*, accorda à El Anka une certaine liberté qui lui a permis d'user de son génie créatif musical et artistique, pour modeler la musique *mdih* qu'il a apprise de son maître.

Il faut dire que les *chouyoukh*, surtout à cette époque, étaient très respectés et aucun novice ne pouvait se permettre de célébrer une fête sans l'aval et le consentement de son maître.

Le disciple devait respecter les règles et les codes de l'art de son maître puisqu'il est son représentant sur la scène artistique, et aussi observer une rigueur dans l'interprétation du *mdih*.

El Anka en témoigne dans une interview où il dit avoir hérité de son maître cheikh Nador la célébration de deux fêtes de mariage, et que pour lui le fardeau de la responsabilité était très lourd.

El Anka, chronique d'un renouveau musical

Cette musique était archaïque à son goût et manquait de sonorité. El Anka est désormais libre de pratiquer son propre art et ressortir son génie artistique, en procédant à la recherche d'une sonorité particulière, qui deviendra celle que nous connaissons aujourd'hui (celle du *chaâbi*) avec l'intégration d'instruments tel que le banjo, le mandole, la derbouka, et en faire une configuration de base pour son orchestre.

Il formalisera par la suite ce que nous pouvons appeler nouba *chaâbi*, ou suite musicale *chaâbi*, qui est adaptée à la cérémonie de mariage, ce qui correspond au programme musical de la soirée.

Il profitera de la première occasion qui se présente à lui en 1928 pour commencer à éditer son art pour le faire connaître au grand public. Les premiers enregistrements sont réalisés sous le label « Columbia records », plus tard il accédera au conservatoire d'Alger et y enseignera sa musique à ses disciples.

Après plusieurs années de promotion de cette musique, le *chaâbi* est toujours appelé *Mdih* par ses pratiquants et son auditoire jusqu'à ce qu'on change à jamais le nom de cet art.

Le chaâbi dans la sphère médiatique

A partir des années trente, et les années quarante, on assiste à un important foisonnement artistique, sur la scène du théâtre et de la musique, une grande créativité s'est installée avant le déclenchement de la guerre de libération.

Cette créativité est peut être liée à la réunion de plusieurs facteurs, tel que le contexte colonial qui poussait les Algériens à affirmer leur identité culturelle, en se créant un espace pour exprimer le souhait de se libérer du joug colonial qui a essayé par tous les moyens d'effacer leur identité et leur histoire.

A cette époque, Safir El Boudali, homme de lettres et d'arts, est en 1946 au poste de directeur artistique des émissions de langue arabe et kabyle à Radio Alger. Il va œuvrer à faire connaître la culture de son pays et la promouvoir. Il permettra en particulier à la musique *chaâbi* de s'exprimer, delà désormais le nom de *chaâbi* retenti à la radio.

Safir El Boudali, mettra en place cinq genres musicaux, dans le cadre de la restructuration des programmes de la radio. Cette restructuration se fait comme suit : la musique *sanâa* dirigée par Mohammed Fakhardji, un orchestre de musique kabyle dirigé par Nouredine Meziane, un orchestre de musique bédouine dirigé par Khelifi Ahmed, un orchestre de musique moderne dirigé par Mustapha Skandrani, et

un orchestre de musique *mdih* appelé *chaâbi* dirigé par M'hamed El Anka.

Safir El Boudali a pensé donner le nom de *chaâbi* au lieu de *mdih* à ce genre musical (Saadallah, 1981), ceci afin de distinguer la musique *chaâbi* de la musique *sanâa* -c'est-à-dire la musique andalouse (Meliani, 2000) appelée aussi musique classique arabe, qui était pratiquée par une pléiade de musiciens arabes et juifs par le biais d'associations tel que El *Motribia* et qui risquaient d'être confondues. Il serait utile de dire que le *chaâbi* diffusé à la radio à cette époque contenait les chansons enregistrées par M'hamed El Anka sur des disques vinyles, les chansons sélectionnées sont des textes relativement courts, diffusable à la radio.

Ce choix est intentionnel car toute la démarche d'El Anka à partir de 1928 était de permettre à son nouvel art et à la sonorité de sa nouvelle configuration orchestrale d'être écoutée et appréciée par la masse populaire mélomane. À cette époque, plusieurs interprètes de la musique *mdih* étaient en course vers la popularisation du *chaâbi* et voulaient se faire une place sur la scène artistique.

(Meliani, 2003) parle d'actes de patrimonialisation, qui concerne toutes les actions et mesures permettant de sauvegarder le patrimoine culturel algérien, comme la création d'associations musicales, et la création de studios d'éditions et d'enregistrements de la musique, qui vont avoir un impact très important, celui de rendre cette musique accessible.

À l'époque des anciens *madahin*, célébrer une fête de mariage n'était pas monnaie courante et était réservée aux familles aisées, mais depuis que la musique chaâbi est appréciée et aimée par la population algéroise, elle est popularisée par les interprètes de cette nouvelle tendance musicale, qui se voient submergés par les sollicitations pour la célébration des fêtes de mariage à la Casbah et aussi dans le *fahs* (*Fahs* est le nom donné aux quartiers qui se situent aux alentours de la citadelle (Casbah) et les collines au sud et sud ouest).



Ce qui va distinguer la scène du *chaâbi* à cette époque et lui donner de l'ampleur, c'est en premier lieu les fêtes de mariage, car c'est dans ces espaces que le cheikh a la possibilité en termes de temps de pratiquer la *Nouba chaâbi*, c'est-à-dire tout le programme musical de la fête.

Ce dernier commence par une *touchia* qui est une ouverture musicale qui succède à l'*istikhbar* au tout début de la soirée dans l'un des modes choisis. La *touchia* est ensuite enchaînée par des *insirafs*, (Dans la nouba andalouse il existe cinq temps, *msaddar*, *btayhi*, *dardj*, *insiraf*, *khlaf*) pour passer au *qsid* avec des textes plus longs. L'interprète a le temps de la soirée jusqu'au petit matin pour chanter les *qsids* des panégyriques déclamés par les anciens poètes saints. Cet art est une vraie continuité de la musique *mdih* chanté par les anciens maîtres comme Mustapha Nador.

Ce sont ces caractéristiques de popularité évoquées plus haut qui ont peut être poussé Safir El Boudali à donner le nom de *chaâbi* à la musique *mdih*, l'avait-il fait pour donner un coup de pouce à M'hamed El Anka ? Ou bien croyait-il en cette musique au point de faire face au contexte colonial et sauvegarder le savoir-faire des anciens?

Chaâbi populaire ou chaâbi mdih

Nous proposons ces deux syntagmes pour donner plus de transparence par rapport à la conception que le grand public peut avoir sur le genre *chaâbi*. En apparence, ces deux variantes forment un seul genre musical « le *chaâbi* », mais en réalité la partie médiatisée à la radio et à la télévision que nous appellerons (*chaâbi* populaire) ne répond pas aux normes et codes musicaux et sociaux de ce que nous qualifions de *chaâbi mdih*.

Le premier (*chaâbi populaire*) répond aux critères d'une musique populaire avec toutes ses caractéristiques musicologiques comme toutes les autres musiques populaires, en l'occurrence le blues, le reggae, la pop etc. c'est-à-dire une musique qui transcende les

frontières de son pays d'origine comme c'est le cas avec *Ya Rayeh* de Dahmane El Harrachi.

La chanson populaire est aussi considérée comme une chanson légère avec des textes simples ou parfois codées quand il s'agit d'une chanson politique ou engagée, c'est le cas de la chansonnette *chaâbi* en l'occurrence *ya rayeh* de Dahmane Harrachi, *lbareh kan fi omri achrin* (hier j'avais vingt ans), *allo allo* et *chaâlet ennar fi bladi* (mon pays a pris feu) d'El Hachemi Guerouabi, ces chansonnettes ont fait la gloire du genre *chaâbi* car elles étaient appréciées par la population algériennes toute entière et parfois au delà des frontières.

Ce processus de « popularisation » de la chansonnette chaâbi à commencé avec Mahboub Safar Bati, un poète musicien et compositeur qui fait sortir le genre chaâbi des patios de la Casbah et le mettre sur la scène artistique populaire par la composition de chansons avec des textes accessibles sémantiquement au grand public. C'est dans les années soixante-dix et quatre-vingt qu'il propose aux maîtres du chaâbi de l'époque comme : Boudjema El Ankis, El Hachemi Guerouabi, Amar Ezzahi, Abdelkader Chaou, de chanter sur scène des chansonnettes qui ont marqué cette époque.

Le deuxième (*chaâbi mdih*) répond plutôt aux caractéristiques ou critères de la musique traditionnelle et savante. Elle se pratique comme un rituel le soir de la célébration du lien conjugal par la famille du marié à Alger.

L'interprète doit respecter un ordre bien codifié des segments et pièces musicales qui composent la soirée, un rite très important aux yeux de la famille du marié doit avoir lieu, celui de l'imposition du henné. Ce rite répond à des codes sociaux propres au genre et propres au rite (Adel 2010).

Dans la soirée musicale l'interprète joue des musiques et chante des textes savants que seuls les initiés peuvent apprécier à leur juste valeur, et qui souvent sont « ennuyeux » pour le grand public.

La nouba *chaâbi*

Si nous regardons de plus près la musique *chaâbi*, nous constatons qu'elle se base sur le système modal et les structures musicales de la musique *sanâa*, elle emprunte à cette dernière les modes fondamentaux, comme les ouvertures musicales (*touchiat*), les *insirafate* et les pièces légères ou *khlasat*, mais se distingue par des rythmes spécifiques adéquats aux longs textes du *melhoun*. En réalité le *chaâbi* ne s'est jamais détaché de sa tradition musicale andalouse même si on le considère comme la dérivation la plus récente de la musique *sanâa* et une rénovation de la musique *mdih*.

En effet, la musique *chaâbi* se base sur les mêmes structures : c'est-à-dire la structure de la nouba, qu'on peut même qualifier de nouba *chaâbi*, car la nouba est un cycle musicale qui commence par un rythme et qui se termine avec un rythme différent, généralement d'un rythme lent à un rythme accéléré, et c'est le cas pour les différentes écoles de la musique andalouse.

La nouba dans la *sanâa* d'Alger et dans le *gharnati* de Tlemcen ainsi que le *malouf* de Constantine, est un cycle musical qui commence par un prélude sans rythme « *istikhbar* » et se termine par un « *khlas* ». La nouba doit respecter un mode unique du début jusqu'à sa fin, comme le mode *djarka*, *sika*, *dil*, *rasd eddil*, *zidane*, etc. Entre ces deux parties (*istikhbar* – *khlas*) plusieurs autres parties ou temps musicaux sont joués, à commencer par *touchia* qui est une partie musicale sans texte qui précède le *mseddar*, le *btayhi* et le *dardj* qui lui succèdent.

Ces quatre parties sont jouées avec un seul rythme mais un tempo différent respectant la logique de la suite musicale, du plus lent au plus rapide. Par la suite, *l'insiraf* qui est la cinquième partie musicale et vocale de la nouba est jouée avec un rythme particulier, plus rapide qui prépare au *khlas* qui est la dernière pièce de la nouba qui possède un rythme dansant.

Par contre, la nouba dans le *chaâbi* adopte la diversité modale c'est-à-dire qu'on peut commencer par un *istikhbar* dans le mode *maya* et terminer par un *khlâs* dans le mode *sika* ou *sihli* ou *zidane* ou autres, - et entre les deux, des *qacidate* sont intégrées et chantées dans différents modes, et c'est ce qui fait la particularité du genre *chaâbi*. Ainsi le *mseddar* le *btayhi* et le *dardj* ne sont pas d'usage dans la nouba *chaâbi*.

Le point commun entre le *chaâbi* et le *malouf* est l'introduction d'un type de chant entrecoupé par des *istikhbars* qu'on appelle dans la musique chaâbi et *malouf* (bit oua *siyah*), et *âroubiyat* dans le *malouf* (Saidani. 2006) chaque *bit* c'est-à-dire la partie vocale et rythmée, correspond évidemment au mode de son *siyah*, entre les différents *bits*, les *siyahs* (*istikhbar* ou prélude) sont déclamés dans des modes distincts, l'objectif de cette entreprise est de casser la monotonie. Effectivement les *qacidate* du *Melhoun* sont parfois très longues et garder un mode unique serait monotone et donc ennuyeuse pour l'auditoire (Saidani. 2006).

Le *bit oua siyah* contient donc des segments musicaux différents par leurs modes, il fait partie de la nouba *chaâbi* et constitue un cycle musical.

Ces *bit oua siyah* touchent des sujets très diversifiés qui vont des louanges au Prophète, aux amours perdues en passant par l'amitié, les guerres, et beaucoup d'autres sujets. *El Harrez* est l'un des exemples de l'histoire d'un amour perdu et retrouvé après moult stratagèmes orchestrés par l'amoureux afin de reprendre son amoureuse séquestrée par *el harrez* dans son palais. La *qacida* d'*el meknassia* et *ya lghorri fi deniya ya ktir lahhab*, sont des *qacidate* parmi d'autres qui racontent les amitiés trompeuses.

Un autre type de *qacidate* longues mais libres, c'est-à-dire non entrecoupées, sont aussi l'apanage du chaâbi, elles sont jouées dans les fêtes de mariages, et traitent des sujets diversifiés. Beaucoup d'entre elles sont connues de poètes du *melhoun* et sont déclamées tel

el *khezna lekbira* (le grand coffre) et *lkhezna sghira* (le petit coffre) qui consacrent des louanges au Prophète de l'islam, *Rebiÿa* (la printanière) en référence au printemps, ainsi que quelques *qacidades* célèbres chez le grand public comme el *kahwa oua latay* (le café et le thé), deux antagonistes se plaignant devant le juge son des *qacidade* appréciées par les interprètes et le public.

Voilà quelques sujets parmi tant d'autres qui sont traités avec la sagesse sociale et religieuse des poètes saints à la direction d'une interaction sociale saine et épurée qui distingue le chaâbi.

Conclusion

Les frontières de la musique sont loin d'être immuables, et leurs caractéristiques anthropologiques aussi, particulièrement dans les temps modernes.

En observant le processus d'émergence de la musique *chaâbi*, nous remarquons que la stratégie de « popularisation » ne correspondrait pas à la définition anthropologique de la musique populaire, car le contexte politico-culturel imposait une réaction de combat identitaire sur tous les fronts et poussait les acteurs culturels à la diffusion de leur art qui constituait une identité collective, cette musique n'était pas liée à des motivations commerciales.

Nous estimons que La musique *chaâbi* se rapproche anthropologiquement plus de la définition de la musique savante car elle se base sur les traditions musicales de la musique *sanâa* qui est considérée comme une musique savante, et cela sur plusieurs volets :

- Mêmes modes : *Hsin, maya, zidane, djarka* etc...
- Mêmes structures rythmiques et musicales tel que la *nouba* et ces différents rythmes.
- Textes d'une grande profondeur sémantique.
- Rigueur dans l'interprétation du texte.
- Rigueur dans la transmission des savoirs et savoir-faire.

Une des caractéristiques qui nous paraît aussi importante dans la définition de la musique savante, est celle du texte chanté. Ce dernier ne peut avoir une valeur savante que s'il a une haute valeur intellectuelle et sémantique, ce qui est le cas du chaâbi.

La musique chaâbi s'inscrit dans cette logique grâce aux choix des textes anciens des poètes saints de l'est ou de l'ouest du pays, tel que *Lakhdar Ben Khelouf, Mohamed Ben Msaib, Ben Triki, Kadour Ben Achour Ezzerhouni, Ben Sahla, Ben Smail* père et fils, *Abd El Aziz El Maghraoui* etc.

Il s'agit d'un répertoire poétique du terroir avec des *qacidate* qui renvoient entre autre au sérieux (*eldjed*) l'une des spécificités de la musique savante. Ce genre poétique requiert des connaissances dans les textes et des préceptes religieux, ainsi que dans la langue arabe, de ce fait pour pouvoir apprécier la musique *chaâbi* à sa juste valeur il faut s'initier aux textes du *melhoun*.

Cette ébauche de réflexion ne peut prétendre une réponse figée dans le temps. Ce qui a été le moteur de cette réflexion est plutôt la compréhension du processus de genèse de cette musique, ainsi lever le voile sur un des multiples volets par lesquels les anthropologues peuvent appréhender la musique chaâbi. L'objectif principal est celui d'ouvrir la voie à d'ultérieurs travaux anthropologiques sur la question en vue d'enrichir ce champ de la connaissance.

Bibliographie

Ouvrages :

1. Bourdieu Pierre. (1979). La distinction. Paris : Editions de Minuit.
2. Bouzar-Kasbadji Nadya. (1988). L'émergence artistique algérienne au 20ème siècle, contribution de la musique et du théâtre algérois à la renaissance culturelle et à la prise de conscience nationaliste. Alger : OPU-ENAL.

3. Guettat Mahmoud. (1980). La musique classique du Maghreb, Hommes et société. Paris : Sindbad.
4. Saadallah Rabah. (1981). El-Hadj M'hamed el-Anka, maître et rénovateur de la musique "chaabi". Alger : La Maison des Livres.
5. Saidani Maya. (2005). Musique du Constantinois. Contexte, nature, transmission et définition. Alger :Casbah Editions
6. Weber Max. (1998). Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique. Paris : Métailié.

Articles :

7. Desroches Monique. (2005). « Musique et rituel, significations, identité et société », Une encyclopédie pour le XXIème siècle, t.3, « Musiques et cultures », pp. 538-556.
8. Desplat-Roger Joana. (2023). « Musique savante / musique populaire ? Réflexions critiques sur une distinction », Rue Descartes, vol. 104, no. 2, pp. 1-15.
9. Esteban Buch. (2013). « Le duo de la musique savante et la musique populaire : genres, hypergenres et sens commun », in : Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud (eds) Théories ordinaires , Paris, Editions de l'EHESS, pp.43-62.
10. Hyacinthe Ravet. (2010). « sociologies de la musique », L'Année sociologique 2010/2 vol.60), p.271-303.
11. Portis Larry. (1997). « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité ». In: L'Homme et la société, N. 126,. Musique et société. pp. 69-86.
12. Schaeffner André. Paulme Denise. (1989). « Musique savante, musique populaire, musique nationale », Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie,n°6,pp. 68-89.

Ouvrages en langue arabe :

أبو علي الغوثي ابن محمد.(1995). كتاب كشف القناع عن آلات السماع. الجزائر: موفم للنشر.

Conference en ligne :

13. Kosmicki Guillaume. (2006, 28 septembre). *Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ?* [conférence en ligne.].<https://guillaume-kosmicki.org/pdf/musiquespopulaires&musiquessavantes.pdf>

Thèses et mémoires :

14. Adel Issam. (2010). *Rituels et cérémonie musicale dans la célébration du mariage à Alger*, mémoire de magister, faculté des sciences humaines et sociales, université Mentouri de Constantine, Algérie.

