

Présentation du numéro Chants populaires

« (...) Ces musiques du terroir ne sont pas plus à l'abri des mêmes courants qui peuvent les submerger sans toutefois en détruire le principe : c'est probablement là que s'exerce la meilleure résistance, provenant moins des traits particuliers de race, de civilisation que de dons créateurs spéciaux, de limites aussi dans le pouvoir créateur, de conditions spécialisés d'exécution et de transmission, les chants populaires ne naissent pas, ne se configurent pas comme les autres choses: ou plus exactement, c'est par tout cela à la fois – création, type de structure, mode d'interprétation et de transmission- que la musique populaire peut différer de la musique artistique: aucune opération, aucune qualité, prise séparément, n'étant peut être absolument propre à l'une ou l'autre de ces deux musiques. »¹

Chansons au pluriel devrait-on commencer à préciser : chants de travail, de cérémonie, de supporters de football, de jeux d'enfants, comptines et chansons satiriques ; la chanson populaire se décline en circonstances, langues et interprètes multiples et variés défiant ainsi les caractérisations monolithiques et les synthèses hâtives et réductrices. Pour René Basset, les chansons « sont l'expression de la vie quotidienne : qu'il s'agisse de fêtes ou de batailles, même de rixes, qu'elles soient satiriques ou élogieuses, qu'elles célèbrent la victoire d'un parti ou qu'elles déplorent la défaite du croissant par les chrétiens, qu'elles résonnent sur la bouche des enfants et des femmes ou qu'elles retentissent dans des défis poétiques, elles nous permettent malgré un rythme grossier, une langue parfois incorrecte de nous initier à la manière de vivre et de penser de ces populations établies sur la terre d'Afrique. »² Néanmoins cette chanson populaire ne peut être pour autant rapportée à une sorte

¹ André Schaeffner, *Musique savante, populaire, nationale* (1942), *Gradhiva*, n°6, été 1989, p.88.

² *Mélanges africains et orientaux*, Paris, Ernest Leroux, 1925, p.29.

d'essence 'populaire' qui l'opposerait ainsi à son versus savant. Il n'est guère d'ailleurs de label de chant savant attribué à une catégorie donnée de chants. Quelque soit le mode de construction qu'elle adopte, la chanson est porteuse d'une double fonctionnalité, celle de son moment d'énonciation et celle de son effet symbolique.

Toute chanson (quelque soit son mode de production) - improvisée ou écrite - dès lors qu'elle est interprétée acquiert un statut populaire du fait de sa réception restreinte ou élargie. Les musiques traditionnelles allient aussi bien des chants de chameliers et de travail³, des rituels confrériques et des chants de femmes⁴. A travers la diversité des traditions savantes et ésotériques, des métissages urbains, des airs à danser, les musiques chantées en œuvre dans cet espace géographique ne sont pas pour autant des musiques figées. Le substrat berbère modèle les syncrétismes pragmatiques au plan rythmique, les apports ottoman, français, espagnol et égyptiens, pour leur part, innervent les automatismes de la tradition pour accoucher de synthèses qui s'imposent en ancrages solides (mélodies, paroles, orchestration). Ce fut le cas du chaabi⁵, du asri, des chansons nationalistes⁶ ou des musiques de l'immigration.

Plus tard, les musiques et les chants de la post-colonisation élargissent aussi bien le champ d'expression des musiques traditionnelles (chants confrériques, chants de femmes, musiques régionales) qu'elles inventent des formes urbaines héritières du

³ Sur les chants corporatifs et de circonstances voir les exemples donnés par Yellès-Chaouche Mourad dans, *Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb*, Alger, OPU, 1990, p.152-156

⁴ Dans son étude de la Sebeiba à Djanet, Meriem Bouzid-Sababou décrit la pratique féminine duelle de la satire (*tezmit*) et de l'éloge (*tamolé*) : « Si la satire au féminin est révolte, leurs éloges ne peuvent être que volupté. » p.51, Sebeiba- Tillellin. *Les célébrations de l'Achoura chez les Touaregs sédentaires de Djanet*, Alger, Editions Barzakh, 2003

⁵ Pour un aperçu commenté du corpus principal de la chanson chaabi voir l'anthologie éditée par Ahmed Amine Dellai, *Chansons de la Casbah*, Alger, ENAG, 2002

⁶ Mehenna Mahfoufi, *Chants kabyles de la guerre d'indépendance. Algérie 1954-1962*, Paris, Editions Séguier, 2002.

fond séculaire et expriment de nouveaux univers de référence. Ceux de la ville moderne avec ses fascinations permanentes et ses frustrations insondables. La chanson de variété de l'Etat-Nation, le raï, le néo-chaabi ou le rap traduisent chacun selon ses mesures et ses harmonies propres, un univers de ressentiment et d'espoir, de fantasmes vrais et de réalités désespérées.

Chants et chansons populaires pointent des territoires symboliques et, de ce fait, manifestent des variations de formes (de la qacida aux nombreux couplets⁷ jusqu'aux chants réduits au seul refrain ; ainsi qu'aux types : énumératifs, onomatopiques, descriptifs, allégoriques, etc.) ou de genres tels qu'ils ont pu exister (chants de lamentations, de moissons, de minorités⁸ ou de métiers). On peut également voir, au travers de l'évolution des musiques de rue, les formes de relais qui se manifestent au travers la reprise par le disque et la diffusion au travers de la radio et, plus récemment, la télévision.⁹

Ce numéro de Turath examine quelques unes de ces productions anonymes ou liées à un identifiant reconnu (Nass el ghiwan, poètes du melhoun, etc.) Le chant populaire est souvent un marqueur mémoriel et une ressource identitaire fondamentale (c'est le cas de la chanson religieuse : Chaïb) on peut le voir également sur la longue durée (Miliiani), il accompagne et manifeste des pratiques qui singularisent les divisions du genre comme cela a été déjà établi pour une grande partie de la chanson

⁷ Se référer pour les chants bédouins au recueil de Ahmed Amine Dellaï, *Paroles graves et paroles légères. Chants bédouins de l'Oranie*, Alger, ENAG, 2003

⁸ C'est le cas de la chanson gnawi par exemple : cf. Selim Khiat, Alger en noir et blanc, in *Parlez-moi d'Alger. Marseille-Alger au miroir des mémoires*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003, pp.181-183

⁹ Dans le contexte français lire à ce sujet l'étude de Giusy Basile, La chanson et la musique des rues à travers la production phonographique et cinématographique, *Ethnologie française*, XXIX, 1999, 1 ; pour le cas algérien, je me permets de renvoyer à mon étude : Le cheikh et le phonographe. Notes de recherche pour un corpus de phonogrammes et de vidéogrammes sur les musiques et les chansons d'Algérie, *Patrimoine immatériel. Matériaux, documents et études de cas* (s/d. de Hadj Miliiani), *Turath* n°4, 2004

féminine de groupes (Benfafa) ou celle relative à la petite enfance (Nabti). Mais on peut supposer aussi que ce qui se distingue sous un vocable territorial ou ethnique manifeste des variations et des différenciations qui méritent l'attention (Tehrighi). Les contributions mettent aussi l'accent sur des questions de morphologie des genres chantés (Senouci) ou des thématiques comme celle de la violence dans la chanson populaire (Serir).

Loin de prétendre à une quelconque exhaustivité, ce numéro de Turath focalise l'attention sur un hyper-genre qui nécessite davantage de collectes et d'études qui puissent s'appuyer sur la dimension anthropologique mais également sur des analyses qui prennent en compte les aspects linguistiques (ce que la dialectologie maghrébine a souvent mené) et esthétiques. Il serait, enfin, utile de prendre en compte le comparatisme pour élargir la perspective sur des aires communes (Maghreb, Afrique, Monde Arabe, Méditerranée) ou des registres voisins.

Hadj MILIANI