

Le triptyque de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales : l'exemple de la musique arabo-andalouse de l'Ecole de Tlemcen

The Triptych of Learning Artistic and Musical Practices. The Case Study of Arab-Andalusian Music in Tlemcen School

Mustapha Guenaou¹,

¹ Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle (CRASC),
Oran, Algérie, guemustapha31@gmail.com

Reçu le:25/03/2021

Accepté le:20/05/2021

Publié le:30/06/2021

Résumé:

Cette contribution nous permet de faire valoir l'intérêt, la place et la considération de la musique arabo andalouse en général et de l'Ecole musicale de Tlemcen en particulier. Elle retrace brièvement l'origine de cette Ecole, la fidèle héritière de l'Ecole de Gharnata (Grenade).

Notre curiosité nous a entraînés à nous intéresser à l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales, la question qui nous interpelle depuis très longtemps. Nous avons mené une enquête de terrain de plusieurs années jusqu'à l'aboutissement de cet article, intitulé « le triptyque de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales : l'exemple de la musique arabo-andalouse de l'école de Tlemcen.

Mots clés: Musique arabo andalouse ; Ecole musicale de Tlemcen ; Ecole musicale de Gharnata ; Apprentissage ; Pratiques artistiques et musicales.

المخلص:

تهدف هذه المساهمة إلى تعزيز الاهتمام والمكانة والاعتبار للموسيقى العربية الأندلسية بشكل عام ومدرسة تلمسان للموسيقى بشكل خاص، وتعرض بإيجاز أصل هذه المدرسة، الوارثة المخلصة لمدرسة غرناطة (غرناطة). لقد دفعنا الفضول إلى الاهتمام بتعلم الممارسات الفنية والموسيقية، وهو السؤال الذي ظلّ يمثل بالنسبة إلينا تحديًا لفترة طويلة

جدا. ثم أجرينا مسحا ميدانيا لمدة سنوات حتى توصلنا إلى اختتام هذا المقال بعنوان ثلاثية تعلم الممارسات الفنية والموسيقية: أنموذج الموسيقى العربية الأندلسية لمدرسة تلمسان. **الكلمات المفتاحية:** الموسيقى العربية الأندلسية؛ المدرسة الموسيقية لمدينة تلمسان؛ المدرسة الموسيقية لغرناطة؛ التعلّم؛ الممارسات الفنية الموسيقية.

★ *Auteur expéditeur* : Guenaou Mustapha, guemustapha31@gmail.com

1. Introduction :

La culture musicale ¹ à Tlemcen (Lachachi : 2011), ancienne capitale du Maghreb central, nous renvoie au XV^e siècle, lors de l'exode massif des Andalous musulmans (Guenaou, 2010), chassés successivement, de leurs provinces. Cette question de l'arrivée des Musulmans nous interpelle pour rappeler leur mémoire individuelle, duelle et collective et nous interroge pour insister sur leur histoire et leur passé, aujourd'hui révolu. Le passé de Tlemcen est marqué par le mouvement associatif (Dib O : 2006, Benkalfat : 2002), la particularité de son parler local (Gaufrey et Zenagui : 1904 et Marçais : 1902), la culture du patrimoine culturel immatériel (Dib MS : 2006).

Leur accueil a été, d'une manière ou d'une autre, accepté, encouragé et favorisé par les princes de l'époque Abdalwadide puis Zianide (Dhina : 1984 et 1985) en raison de la particularité, l'exceptionnalité et l'originalité qualifiante de maitres². Ils sont arrivés armes et bagages, en compagnie de leur épouses et leurs enfants³.

Leur particularité nous renvoie aux marqueurs de leur qualité socio humaine, celle qui leur a permis de s'intégrer facilement parmi la population locale, alors composée d'Arabes et de Berbères. Ils ont mis leur sociabilité au service des conditions sociales de la ville d'accueil.

Leur exceptionnalité nous permet de revoir leur passé, leur aventure et les conditions de leurs départ, massivement et hâtivement, de leur région respective de la grande Andalousie. Ils arrivèrent, timidement, dans les pays

du Maghreb où ils trouvèrent un accueil chaleureux, favorable à leur installation qui a été définitive.

Leur originalité nous interpelle puisque les Andalous, les arabo – musulmans, étaient des personnes hors pairs : ils étaient des lettrés dans plusieurs spécialités (des illustres savants), des maitres dans les différents métiers (du bois, du tissage, etc.), dans la culture (depuis la gastronomie jusqu'à la mise en avant du patrimoine culturel immatériel poétique et autres) et enfin dans l'art musical, avec la pratique de plusieurs modes⁴.

La question de cet art nous interpelle en raison de sa pertinence, en étroite relation avec leur vie socioculturelle, leur vie socio culturelle et leur vie socio-artistique et musicale, objet de cette étude. Cette contribution a pour objectifs la mise en avant d'une culture artistique et musicale, l'intérêt accordé à ce genre de curiosité scientifique, liée à l'histoire et à la mémoire de cette musique dite arabo-musulmane. Elle vise, également et surtout, l'évocation de sa place dans la tradition locale (Benabadji :2003) de Tlemcen, avec l'intérêt, la considération et le respect à l'égard des maitres (El Hassar :2002) locaux de la musique arabo andalouse de l'école de Tlemcen, voire leur transmission des connaissances musicales d'une génération à l'autre.

Sur la base de cette interpellation d'ordre scientifique et culturel, nous avons formulé la problématique comme suit :

Quels sont les marqueurs d'intérêt, d'incitation et d'implication des maitres dans la transmission des connaissances artistiques et musicales de l'école de Tlemcen ?

2. Histoire de la musique andalouse :

A Tlemcen (Janier : 1949), l'Andalou est une musique qui connaît une grande réputation d'ordre culturel, artistique et musicale (Amazigh : 1985). Elle est assimilée, considérée et traitée, par les spécialistes, comme une musique savante⁵. Ces spécialistes sont généralement des chercheurs en sciences sociales et humaines (Hamidou : 1936), voire du milieu artistique.

Dans ce cadre, nous nous intéressons à l'Histoire et à la Mémoire de cette musique, connue par quelques appellations : la musique andalouse, la musique classique de l'école de Tlemcen, la musique arabo-andalouse, la musique arabo-mauresque. Ces différentes appellations la distinguent de la musique judéo-arabe en Algérie (Guenaou :2018).

Communément appelée en langue arabe, « *Ettarab El Andaloussi* », cette musique trouve ses origines dans un passé lointain dans la péninsule ibérique (Bouali : 1968). Se distinguant de la musique arabe, dit *Esh Sharqi*, elle met en avant les marqueurs de l'amélioration artistique, d'arrangement musical et d'admiration acoustique, apportés par le réformateur de l'art musical arabe, en l'occurrence Ziryab, de son vrai nom Abou El Hassen Ali Ben Nafa'e (Moussoul 789- Cordoue 657) : il serait né dans une localité à majorité kurde.

Considéré, jusqu'à preuve du contraire, le père de la musique andalouse, Ziryab aurait apporté plusieurs modifications d'ordre artistique et instrumental à la musique arabe de Baghdad, son pays d'origine (Guettat : 1980). Il a été le grand maître de la cour de l'Andalousie : nous lui attribuons le qualificatif du maestro musical d'Andalousie.

L'Histoire et la Mémoire rappellent le passé et le parcours de ce musicien qui a été longuement maître de l'art musical et de l'art culinaire et gastronomique de l'Andalousie où les princes lui accordaient de grandes faveurs pour son art, son comportement et ses initiatives. Il a été le maître, ayant beaucoup influencé l'art de vivre chez les princes et à travers les provinces de l'Andalousie. Il fit, par ailleurs, le must de la cour royale d'Andalousie. Par ses bonnes initiatives, il participait à l'amélioration de la vie princière et des citoyens arabo-musulmans d'El Andalous.

Ses valeurs artistiques, ses initiatives valorisantes et ses qualités innovantes et musicales lui permirent de s'imposer, de se valoriser et de se distinguer parmi les proches de la « *hashiya* » princière. Avec ces marqueurs de distinction, il serait le premier, en Andalousie, à multiplier la composition poétique pour ses maîtres, les princes de la péninsule ibérique, devenue arabo musulmane (Saidani : 2006). Puis, il s'intéressa à la mise en application de son œuvre créative qui, constituée de principes de base pour

une nouvelle musique, mit en valeur l'institution d'un cycle de *nûbêts* (nouba-s) rituelles que connaissaient parfaitement les grands maitres de la musique arabo andalouse de Tlemcen ou de l'Ecole de Tlemcen.

Convaincu et convaincant, il institua ces « *nûbêts* » (sing. *nûba*) qui se caractérisent et se distinguent par leur mode respectif et la forme du texte poétique. Il mit en place des bases à cette musique arabo-musulmane (Benkalfat : 2002), celle qui allait devenir la musique arabo-andalouse (Rouanet :2005) pour les uns et la musique arabo-mauresque pour les autres.

Bien qu'il soit le premier à avoir introduit le luth, communément appelé « *'ûd* », arabe, en Andalousie, la péninsule ibérique, il fit, grâce à son génie, ajouter une autre et nouvelle corde aux quatre existantes. Puis, l'art se développa à travers les provinces de la péninsule. Jusqu' aux exodes massifs des musulmans, chassés par les hommes de l'église, pour aller retrouver un pays d'accueil au Maghreb (Benachenhou : 1971) central. C'est la raison principale de l'arrivée de la musique arabo-andalouse jusqu'à la ville de Tlemcen, à l'époque, capitale du Maghreb central. Plusieurs centres socioculturels algériens se prétendent être les héritiers respectifs d'une des trois grandes Ecole de la musique arabo-mauresque d'Andalousie. Les Ecoles de la musique andalouse d'Algérie se réclament, respectivement, des trois grandes écoles de l'Andalousie : Ecoles de *Ghranata* (Grenade), *Kortoba* (Cordoue) et *Ishbiliya* (Séville).

Selon certains témoignages⁶, la musique arabo-andalouse en Algérie serait divisée en trois grandes écoles de la musique andalouse : *la çan-aa* , *le Malouf*, *le Gharnati* respectivement l'Ecole d'Alger, l'Ecole de Constantine et l'Ecole de Tlemcen, objet de cette contribution.

3. L'école musicale de Tlemcen :

La musicale arabo-andalouse de l'Ecole de Tlemcen (Guenau : 2020) est une variante par rapport à celles des autres capitales régionales algériennes. Elle présente des marqueurs de différence, de distinction et

dilection : les grands maitres de l'école de Tlemcen sont les témoins de l'Histoire et de Mémoire de cette musique dit savante.

Au sein même de cet art musical se mettent en compétition deux genres qui se distinguent et se valorisent pour se compléter aux yeux des spécialistes des sciences sociales et humaines. Elles se caractérisent par la similitude et la différence au niveau modal et de la spécificité poétique (Bekhoucha : 1985 et 1985). Nous parlons du *Gharnata* et du *Hawzi* (Safir : 2006 et 2006).

Le *Gharnata* met en musique la poésie d'origine andalouse, le patrimoine culturel immatériel poétique de la péninsule ibérique, avec un habillage musical andalous, contrairement au *Hawzi* qui utilise le même habillage musical pour la poésie locale que nous désignons par le patrimoine culturel immatériel poétique du *hawz* de Tlemcen.

L'arrivée des Andalous, à Tlemcen, à la suite de la chasse des Musulmans par la Reconquista qui mit en application plusieurs lois et édits. Ils s'installèrent dans les environs de la capitale Zianide ; et ils choisirent un bel endroit et un beau paysage, de rêve pour les admirateurs de la nature et du paysage champêtre : *El W-rit*, endroit féérique devenu plus tard l'endroit privilégié pour les sorties champêtres et amicales, animées par les orchestres et les troupes de musiciens de la ville de Tlemcen.

Comme toutes les *nûbets* existantes en Algérie, chaque *nûba* de l'Ecole Tlemcen est un cycle rituel qui regroupe les cinq mouvements musicaux où la récurrence artistique et musicale s'impose. Nous avons relevé les cinq mouvements, de principes et de base, dans cet ordre et cette chronologie :

- a- M-çaddar
- b- B-tay-hi
- c- Darj
- d- Ins-raf
- e- Kh-laç

Nous avons, également, noté l'existence des préludes et les interludes qui se distinguent comme les présentent Rachid Guerbas

(Guerbas : 2002). Celui-ci leur donne la place et l'importance dans la *nûba*. Son explication illustre la chronologie suivante :

« *Deux pièces instrumentales introductives* :

- 1- *Mshalya*
- 2- *Tsushiya* »(Id.)

Puis,« *Des pièces vocales (au moins une) portant chacune le nom du cycle rythmique qui les soutient à savoir* :

- 3- *Msaddar*
- 4- *Btayhi*
- 5- *Darj* »(Id.)

Ainsi que l'« *interlude instrumental*

- 6- *Tūshiyyat-al- insirâf* »(Id.)

Et, « *une ou plusieurs pièces vocales*

- 7- *Insirâf*
- 8- *Khlâs* »(Id.)

Sans oublier,« *une dernière pièce instrumentale*

- 9- *Tushiyyat El kamâl.* » (Id.)

L'école musicale de Tlemcen nous communique un grand nombre de maitres, communément appelés *Shûyûkh* (sing. Sheikh). Ils sont au nombre 130 musiciens pour les deux confessions, musulmane et juive. Cette école musicale s'étend depuis l'instauration de l'état civil à Tlemcen (Bouayad : 2017), selon la loi 1882, jusqu'à la date de la rédaction de cette contribution. La liste⁷ reprend les frères, les cousins, le père et le fils, voire les amis, avec quelques détails. Elle demeure une liste non exhaustive, en raison de l'indigence des archives antérieures à l'époque de l'occupation coloniale, voire inexistantes.

4. Les fondements de l'apprentissage musical :

Par les fondements de l'apprentissage musical, nous entendons les principes favorables à l'apprentissage des pratiques musicales, allant de la poésie aux techniques instrumentales de la musique arabo-andalouse. La particularité porte sur les différents instruments de musiques, du plus simple au plus difficile : du mizane (*derbûka, tar, etc*) au son du *r-bèb*, l'instrument des grands maîtres de l'École de Tlemcen, ceux qui excellaient en jouant avec « *El ala* »⁸.

Dans la musique arabo-andalouse, nous insistons sur l'apprentissage vocal, l'apprentissage instrumental et l'apprentissage comportemental. Chaque apprentissage se préserve la primauté pour l'excellence dans les pratiques appropriées. Les techniques rituelles s'imposent avant de devenir habituelles, avec des facilités dans la pratique, vocale et instrumentale, voire comportementale.

Dans les temps modernes, la recherche scientifique parle déjà de l'éducation musicale (Joliat : 2009). Crahay Marcel (Crahay : 2014) insiste sur la conception de l'apprentissage qui lui attribue le qualificatif d'apprentissage humain où s'imposent les traditions (Mahdjoub : 1954) d'ordre socio-pédagogique, socio-psychologique et socio-comportemental. Cette manière de voir l'apprentissage nous conduit à relever trois points essentiels pour une mise en avant de ses fondements :

- Les connaissances acquises à transmettre favorablement
- L'apprentissage conçu et maîtrisable convenablement
- La perception des connaissances apprises parfaitement.

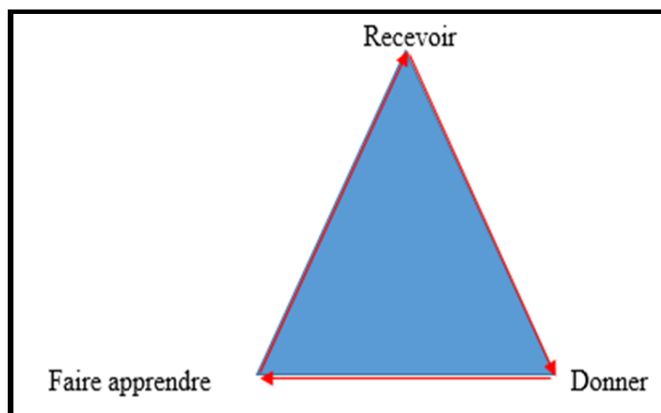
D'autres éléments s'impliquent pour pouvoir parler de fondements de l'apprentissage musical. Nous écartons, en effet, dans cette contribution la notion de l'enseignement de la musique (Bonnery : 2013) afin de pouvoir insister, uniquement, sur l'apprentissage artistique et musical. Cet apprentissage rejoint l'idée de faire valoir le sens de la mise en avant des connaissances, acquises auprès des aînés, les maîtres de l'École musicale de Tlemcen, pour les transmettre aux apprenants.

Par l'apprentissage, il faut entendre le sens de la triade recevoir pour donner, donner pour faire apprendre et apprendre pour acquérir ; ainsi de

Le triptyque de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales :
l'exemple de la musique arabo-andalouse de l'Ecole de Tlemcen

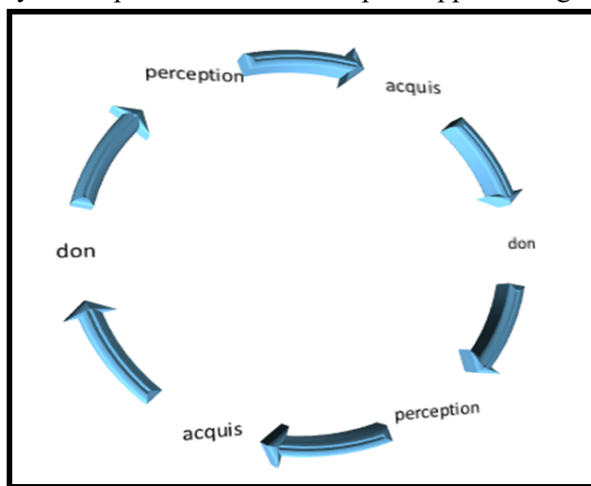
suite, pour enregistrer la récurrence des fonctions de l'acquisition, du don et de la perception. Nous représentons chacun des deux cycles par un graphe respectif. Le premier graphe porte sur le triangle adapté à la transmission des acquis⁹.

Graphe n° 01 : La représentation graphique du le triangle adapté à la transmission des acquis



Ce triangle adapté à la transmission des acquis nous conduit à faire valoir la circulation de l'acquis que nous désignons par le cycle de la transmission par l'apprentissage successif, que nous représentons par le graphe suivant :

Graphe n° 02 : le cycle adapté à la transmission par l'apprentissage successif et récurrent



L'apprentissage des pratiques artistiques et musicales se réalise par trois apprentissages interdépendants. Conçus, réfléchis et adoptés par les maîtres de la musique arabo musulmane de l'école de Tlemcen, ils doivent être dans l'ordre suivant : l'apprentissage vocal, l'apprentissage instrumental et l'apprentissage comportemental. La chronologie de la succession doit être respectée pour éviter toute forme de réflexion du maître de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales.

4.1. L'apprentissage vocal :

L'apprentissage vocal est une série de mise à niveau des cordes vocales dans le sens d'apprendre à chanter (Katell : 2008) les textes du répertoire de l'Ecole musicale de Tlemcen. Nous ne pouvons parler d'apprentissage vocal en musique andalouse sans évoquer la méthode traditionnelle de la formation des apprenants sous la houlette des grands maîtres.

En sciences sociales et humaines, ce type d'apprentissage est un ensemble de pratiques de transmission des connaissances vocales à un apprenant, confronté à quelques handicaps d'ordre pratiques : l'apprenant est en mesure de s'habituer avec cette musique savante et exigeante. Les conditions visent des pratiques pour faciliter l'acquisition des normes vocales dans le chant, avec la compréhension de la situation (Id.) par laquelle sont évoqués le texte, le contexte et le prétexte d'écriture du contenu poétique.

L'apprentissage vocal s'attache, comme pour l'apprentissage instrumental et l'apprentissage comportemental, au formalisme (Id.), hérité par l'Ecole de Tlemcen de l'Ecole musicale de *Gharnata* (Grenade). Ces propos ont pour origine nos diverses et nombreuses observations, lors des répétitions des élèves des Cercles d'Oran et de Tlemcen ¹⁰. Tout apprentissage en musique arabo-andalouse est assimilé, à notre humble avis, à l'apprentissage formel (Katell :op.cit.) et traditionnel pour pouvoir demeurer rituel et habituel.

Bouteloup Philippe nous rappelle l'intérêt, la répétition et l'imitation avec la voix (Bouteloup :2002). Cet apprentissage vocal permet à

l'apprenant de se construire lentement, graduellement et progressivement, à partir des acquis transmis par le maître. Pour rester dans le cadre d'un adage populaire¹¹, nous pouvons dire : c'est en travaillant la voix qu'on devient ténor.

La musique arabo-musulmane commence par l'apprentissage vocal, elle se poursuit par d'autres apprentissages¹² qui restent de l'apanage de l'art musical. Le travail de Bouteloup Philippe nous conduit à faire valoir le principe du maître, « *l'adulte peut faire émerger une conscience et une maîtrise du musical* » (Bouteloup, op.cit) à l'apprenant.

Dans l'apprentissage vocal, nous évoquons la voix et son rapport avec le corps : « *la voix trouve son élément premier, le plus significatif, dans le corps. Une conscience fine de sa propre physiologie et de la disponibilité de son corps est demandée au jeune chanteur (...)* » (Katell, : op.cit.). La question est évidente pour faire valoir la voix dans l'apprentissage vocal.

Avec une belle voix, travaillée, adaptée et conservée, c'est savoir chanter pour pouvoir offrir un acquis vocal, dans le sens donner de son mieux afin de mettre en avant une admiration artistique et musicale. L'apprenant s'approprie d'un acquis qu'il transmettra dans le cadre du cycle adapté à la transmission par l'apprentissage successif et récurrent.

Dans le cadre de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales, la mémorisation (Halbwachs : 1997 et Darpy et Guillard : 2016) s'impose, comme pour l'apprentissage instrumental et l'apprentissage comportemental. Après l'apprentissage vocal, l'apprenant passe à la phase suivante de son apprentissage, conjointement avec les principes de la théorie d'Arnold Van Gennep (1873-1957) : les rites de passage (Van Gennep : 1909). Et, l'apprenant entame la phase de l'apprentissage instrumental.

4.2. L'apprentissage instrumental :

L'apprentissage instrumental touche directement la prise en compte des connaissances des instruments de la musique arabo-andalouse.

L'apprenant, pendant l'apprentissage, se familiarise avec tous les instruments, différencie les sons et distingue les usages dans le cadre de l'exécution des gestes, du respect des règles appropriées et de l'application des notes respectives dans la succession et la chronologie rituelle des « *nûbèts* », des préludes et les interludes.

La compréhension (Katell : op.cit) des techniques relatives et respectives à chacun des instruments traditionnels, utilisé par les orchestres de l'Ecole musicale de Tlemcen. Les outils d'apprentissage des instruments se limitent aux pratiques de la tradition des grands maitres, transmis d'une génération à l'autre.

L'apprentissage instrumental est « *avant tout une rencontre avec les sons* » (Id.) et les instruments sont la source de la diversité du son. Il nous permet d'approfondir les connaissances relatives aux divers instruments dont l'usage est recommandé pour une harmonie musicale, avec l'air musical, le texte poétique et la maîtrise du son de l'instrument joué, en solo, en duo ou en groupe.

La maîtrise de tel ou tel instrument permet de faire valoir l'importance du son dans l'harmonie musicale, protégée, améliorée et conservée parmi les éléments fondamentaux du répertoire de l'Ecole musicale de Tlemcen. Dans ce cadre, l'apprenant se trouve intéressé par l'instrument valorisé par la curiosité musicale, la répétition instrumentale et l'imitation artistique des maitres, les aînés et des musiciens (Cheurfi : 1996 et 1997) dans l'apprentissage artistique et musical.

Dans ce deuxième apprentissage nous associons la curiosité, la répétition et l'imitation à la voix (Id.) et à l'instrument. Avec la maîtrise de la voix, l'apprenant découvre les aspects de la sonorité avec la comparaison du son vocal et du son instrumental. Imprégné, l'apprenant crée une interaction dyade où l'aspect vocal et le geste instrumental se mettent en compétition dans le sens de mettre en avant une contribution à l'harmonie musicale.

Inspiré des travaux antérieurs, Bouteloup Philippe nous rappelle « *c'est, dit-il, une réaction sensori- motrice où sensation et mouvement deviennent gestes et permettent l'apprentissage de la perception.* »(Id.). A

partir des acquis des deux apprentissages que l'apprenant commence à comprendre l'activité artistique et musicale pour se familiariser avec les règles d'ordre vocal d'un côté et d'ordre instrumental de l'autre.

L'apprentissage se fait par des séances répétées. Au fur et à mesure que l'apprenant avance dans le temps de son apprentissage, vocal et instrumental, il commence à se sentir concerné, intéressé et impétrant dans la considération, la comparaison, la compréhension pour pouvoir adopter la conviction d'être apte pour l'apprentissage comportemental.

4.3. L'apprentissage comportemental :

Le problème qui nous interpelle est celui de la typologie du comportement des maîtres de l'Ecole musicale de Tlemcen. Le maître, le chef d'orchestre¹³, s'impose dans la mise en place d'une typologie propre à l'Ecole en matière d'organisation, de comportement et de disposition des membres¹⁴ de l'orchestre¹⁵.

Cette typologie de comportement fait partie de l'apprentissage dans l'Ecole musicale de Tlemcen. Nous avons relevé le respect de la tenue corporelle du musicien, sa tenue communicationnelle non verbale et de sa tenue vestimentaire, lors de nos invitations aux soirées musicales et les différents festivals, organisés à Tlemcen, capitale du *Hawzi* et centre de rayonnement musical de l'Ecole de *Gharnata*.

L'interdépendance des trois apprentissages conduit à la complémentarité, devenue importante et exigée pour faire valoir l'art musical dans la musique arabo-andalouse : « *Cette importance accordée au corps l'est donc en raison de la double appartenance du (...) vocal: d'une part, le corps est un élément central dans le[chant]; de l'autre, la nature même de la voix, dépendante de la physiologie du musicien, le conduit à un travail et à une (re)connaissance aiguë de ses sensations corporelles.* »(Katell : op.cit).

Par les trois apprentissages, l'apprenant cherche à se conduire, à construire et à se construire dans le milieu artistique et musical. Il s'implique dans la construction du genre où le féminin et le masculin se

mettent en valeur, dans le vocal, l'instrumental et le comportemental. Plusieurs marqueurs des acquis des trois apprentissages se distinguent pour pouvoir assurer une exhibition, purement artistique et musicale.

L'apprentissage comportemental est assimilé à un apprentissage socio- artistique et musical, exprimé par les trois tenues (position, communication [Wikin : 2001] et vêtement). Dans cette situation, l'apprenant se familiarise avec les techniques utilisées pour affronter les éventuelles situations difficiles telles que celles du stress, de l'affrontement du public, de la peur, etc.

Par les trois apprentissages, l'apprenant serait en mesure de se construire pour pouvoir travailler ses émotions, étroitement liées au comportement individuel. Les phénomènes émotionnels deviennent maîtrisables. Devant une quelconque situation émotionnelle, la physionomie peut entraîner des marqueurs du changement de comportement, bien qu'ils soient moins visibles.

Les différents apprentissages constituent un capital humain en matière de pratiques artistiques et musicales. Ce capital recèle les qualités, les valeurs et les capacités. Nous parlons des capacités qui, de l'apanage des arts et de la musique arabo- andalouse, sont, principalement, des capacités spécifiques : « *les capacités musicales de l'être humain constituent une adaptation évolutive.* »(Lehmann : 2010).

A l'apprentissage comportemental, nous associons la curiosité, la répétition et l'imitation à la voix puis à l'instrument sans oublier la tenue comportementale. Dans ce cadre, nous insistons sur l'interdépendance des fonctions du CRI¹⁶, associée à l'interrelation interdépendante des trois apprentissages¹⁷. Pour effectuer, respecter et admirer les trois différents et complémentaires apprentissages, l'apprenant est en mesure de prendre en considération les principes du triptyque de la motivation (Guenaou :2019), exprimé par le triptyque de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales.

5. Le triptyque de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales :

Le triptyque de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales est fondé sur trois principes de la motivation que nous désignons par le triptyque de la motivation IVA (Guenau : 2019). Quant à l'acronyme, il met en avant :

- L'intention (Id.)
- La volonté (Id.)
- L'action (Id.)

Pour parler du triptyque de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales, nous insistons sur les principes pour rappeler les fondements d'une meilleure acquisition des connaissances et surtout pour atteindre les objectifs artistiques et musicaux. Ce triptyque nous conduit à discuter, dans le cadre de cette contribution, trois points essentiels qui sont :

- Intention(Id.) de vouloir-faire ;
- Volonté(Id.) de savoir-faire ;
- Action(Id.) de pouvoir-faire.

5.1. Intention de vouloir- faire :

Par l'intention de vouloir-faire, nous entendons l'intention de vouloir faire de la musique. En effet, la musique arabo-musulmane est une production socioculturelle. Celle-ci permet de mettre en avant le plaisir d'entendre, d'écouter et d'exprimer le désir de faire valoir une harmonie musicale : « *La musique peut être chargée de significations (...) hors de toute contrainte.* » (Donegani : 2004).

La mémoire auditive se met en compétition avec la mémoire attentive. Si les deux mémoires sont en compétition, l'intention émerge et se met en avant pour aller à la recherche de quelques choses dont l'apprenant a le désir d'en faire valoir. L'intention conduit à la découverte prochaine des pratiques artistiques et musicales :

« La musique en tant que production culturelle et forme symbolique participe à la vie sociale : "étant du son organisé, elle exprime des aspects

de l'expérience des individus en société ". Mise en forme d'un partage, elle unifie des groupes et contribue à leurs mobilisations, accompagne des célébrations et des rites, excite à la violence et au combat comme à la ferveur et à l'effusion, bref, révèle des processus sociaux (...) »(Id.)

Alors, « l'intention de vouloir-faire » signifie, par extension du sens, avoir ce vouloir effectuer une action, un geste ou une volonté. Elle est assimilée au projet d'apprentissage des pratiques artistiques et musicales, pensé, réfléchi et accepté. Cette intention est synonyme de préparation psychologique et morale pour entamer la phase de la volonté de vouloir savoir-faire dans le cadre de pouvoir apprendre ces pratiques, étroitement liées à l'art et à la musique.

5.2. Volonté de savoir- faire :

Par la volonté de savoir-faire, nous pensons à la volonté de savoir-faire les pratiques musicales dans le sens de savoir exécuter, respecter et maîtriser les techniques, relatives aux pratiques artistiques et musicales de l'Ecole de Tlemcen. Cette volonté touche le vocal, l'instrumental et le comportemental.

Notons l'implication des sciences sociales et humaines dans la recherche scientifique qui porte sur les pratiques artistiques et musicales. Elle vise ces pratiques en relation avec la musique que nous étudions dans le cadre de cette contribution. D'ailleurs, « *lorsque les sociologues parlent de relations sociales, ils pensent en général à l'ensemble des actions interdépendantes existant entre plusieurs êtres humains, liées mutuellement par la signification que l'interprète attribue à ses propres actions, et qui sont censées être comprises par son auditeur.* » (Schütz :op.cit)

La volonté de savoir-faire est une volonté, un engagement et un souhait dans le cadre d'une action imminente à la suite de la bonne intention, déjà pensée, réfléchie et acceptée. Cette volonté a pour source l'intention et pour finalité l'action de pouvoir-faire, passer et exécuter afin d'atteindre les objectifs avec un meilleur apprentissage des pratiques artistiques et musicales.

5.3. Action de pouvoir- faire :

Par l'action de pouvoir-faire, il faut entendre l'action de pouvoir faire des soirées musicales, dans le sens de les planifier, de les organiser et surtout de les animer dans une condition sociale, une ambiance conviviale et une harmonie joviale. Dans cette situation, nous pouvons mettre en compétition le texte poétique, le contexte artistique et le prétexte musicalistique¹⁸.

Par ailleurs, « *les activités sociales et culturelles sont tissées de significations dont la langue constitue le code et la norme, alors que tous deux sont considérés depuis Humboldt, puis Sapir et Whorf, comme la cause même de la société, la musique apparaît manifestation sociale et expressive .* »(Donegani, op.cit)

Dans le cadre de cette contribution, nous admettons que la musique arabo-musulmane de l'Ecole de Tlemcen véhicule plusieurs marqueurs d'ordre historique, sociologique et anthropologique, en plus de ceux qui demeurent de l'apanage de la création poétique et de l'harmonie musicale de la province de *Gharnata* (Grenade). Elle fait revivre l'auditoire des moments de plaisir, de joie et d'allégresse romantique.

Les soirées musicales véhiculent des messages dont les marqueurs renvoient à la communication, à la symbolisation et à la valorisation. Tous ces marqueurs sont transmis par le biais des messages codés que seuls les maîtres peuvent les collecter, les analyser et les décoder. Ils révèlent le génie du compositeur poétique qui associe le savoir musical aux connaissances artistiques de l'Ecole de *Gharnata* (Grenade), ayant pour héritière, l'Ecole de la ville de Tlemcen, ancienne capitale du Maghreb central.

L'action de pouvoir-faire des soirées musicales nous renvoie à la mémoire que Maurice Halbwachs (1877-1945) avait développé dans un chapitre consacré au musicien. Alfred Schûltz reprend le texte de Maurice Halbwachs pour lui donner plus de sens dans le cadre d'une mise en avant de la portée scientifique de son approche, loin d'une critique.

Nous rejoignons Maurice Halbwachs (Halbwachs : 1925 et 1997) qui qualifie et distingue la musique en deux parties : « *Halbwachs s'intéresse essentiellement à l'analyse de la structure sociale de la musique. Assez curieusement, il divise les domaines de la musique en deux parties distinctes : la musique comme expérience des musiciens instruits et la musique comme expérience des profanes.* » (Schutz :op.cit)

Sur la base de cette approche, nous distinguons la musique-arabo andalouse en trois catégories de personnes, avec leur connaissance respective. Nous parlons de *shûyûkh* (sing Sheikh), la catégorie des « musiciens instruits » artistiquement et musicalement parlant. Nous rappelons les *m-wal'ine*¹⁹ (sing m-wlla'e), la catégorie des mélomanes en musique. Et la dernière catégorie est celle des « *mûhibyine* » (sing.mûhib), les profanes, mais admirateurs de la musique arabo- musulmane.

Dans le cadre de notre contribution, nous nous intéressons aux chargés de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales, les maîtres qui transmettent des acquis en matière de connaissances vocales, poétiques et instrumentales ²⁰, sans oublier les connaissances relatives au comportement des musiciens.

En effet, « *Dans le premier cas, écrit Alfred Schültz, Halbwachs aboutit, à la conclusion que c'est d'abord la possibilité de traduire la musique en symboles visuels – c'est-à-dire le système de notation musicale – qui rend possible la transmission de la musique. À vrai dire, les signes de la notation musicale ne sont pas l'image des sons. Pourtant ils sont le moyen choisi pour exprimer, selon un langage conventionnel, tous les ordres auxquels le musicien doit obéir s'il veut reproduire correctement un morceau de musique* »²¹, avec son texte, son air et sa *nûba* respective, du répertoire de l'Ecole de Tlemcen.

6. Conclusion :

La musique arabo-andalouse de l'Ecole de Tlemcen met en compétition le triple apprentissage (vocal, instrumental et comportemental) pour faire valoir le corps du musicien et de son art musical. Cette question nous conduit à évoquer l'intérêt accordé à l'art musical de la population

tlemcenienne (Bel :1908), qu'elle soit résidente ou non résidente à Tlemcen, capitale et creuset de la musique arabo musulmane, héritière de l'Ecole de *Gharnata* (Grenade).

Cette contribution nous permet de rappeler ce que nous appelons la conscience musico- artistique des maîtres de l'Ecole musicale de Tlemcen. Elle reprend la distinction entre la conscience individuelle²², la conscience duelle²³ et la conscience collective²⁴. Cette question nous interpelle, continuellement, dans le sens d'approfondir nos connaissances musicales relatives à l'Ecole de Tlemcen.

L'apprentissage artistique et musical s'affirme par le triple apprentissage, les trois points essentiels de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales, les principes du triangle adapté à la transmission des acquis et le respect du cycle adapté à la transmission par l'apprentissage successif et récurrent. En conclusion, pour rester dans le propos-principe de la chanteuse Caroline Faber, évoqué par Morand Katell (Katell :op.cit)²⁵, nous disons « *être maître en musique arabo-andalouse, c'est vouloir, pouvoir et savoir imiter ses aînés.* »

Vouloir apprendre est une intention de prise en compte pour une volonté d'aller effectuer une action étroitement liée aux pratiques artistiques et musicales. Avec les trois apprentissages, l'apprenant se place dans une perspective, qui ne serait qu'une vérité artistique et musicale à inscrire dans la progression, l'évolution et le développement de l'harmonie musicale, retrouvée dans la musique arabo musulmane.

Ces apprentissages, dans leur diversité et leur complémentarité, constituent un processus de pérennité musicale sans faire appel à une innovation, une création nouvelle ou une mise à niveau d'ordre artistique et musical. Cette durabilité ne se serait que le maintien, la conservation et la protection des gestes, des actions, des sons qui ne peuvent sortir du cadre des principes de l'Ecole musicale de *Gharnata* (Grenade) dont l'Ecole de Tlemcen est la fidèle héritière.

Bien qu'elle soit anonyme, la musique arabo-musulmane de l'Ecole de Tlemcen demeure conservée, protégée et valorisée depuis les exils

successifs, accélérés par la Reconquista, jusqu'à nos jours. Cette pérennité est justifiée par les principes de la conservation, la protection et la sauvegarde du répertoire, assimilé à ce que nous appelons le patrimoine culturel immatériel musical et artistique de Tlemcen.

La culture musicale s'étend sur plusieurs champs d'investigation, dans le cadre de la recherche en musicologie.

7. Liste Bibliographique :

7.1. Ouvrages :

AMAZIGH Kocela, Deux grands maîtres de la musique classique dans la tourmente de la nuit coloniale :Cheikh Mohammed Dib et Cheikh Ghouti Dib, Tlemcen, ACA, 1985.

BEKHOUCHA Mohamed,

- Diwan Ibn M'saib, Tlemcen, Ibn Khaldoun, 1958.
- Les printanières ou romantisme arabe, (co- auteur Abderahmane Sekkal), Rabat, 1958.

BEL Alfred, La population musulmane de Tlemcen, Paris, Librairie Paul Geuthner, 1908 (Extraits de la R.E.E.S.1908).

BENABADJI Foudil, Tlemcen dans l'histoire à travers les contes et légendes, Paris, Publisud, 2003, (Préface de Mohammed Dib).

BENACHENHOU Abdelhamid, Connaissance du Maghreb, Notions d'éthographie, d'histoire et de sociologie, Alger, Editions Populaires de l'Armée,1971.

BENKALFAT Djelloul, Il était une fois...TLEMCEM .récit d'une vie , un récit d'une ville, Tlemcen , Ed.Ibn Khaldoun, 2002.

BOUAYAD Mohamed Morsli, Tlemcen en un clin d'œil, Alger, En Nakhla, 2017.

CHEURFI Achour ,

- Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens, Alger, ANEP,1997.
- Mémoire Algérienne, Alger, Editions Dahlab, 1996.

DARPY Denis et GUILLARD Valérie, L'apprentissage et la mémorisation. In Comportements du consommateur, Paris , Dunod, 2016, pp..107-140.

DHINA Atallah,

Le triptyque de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales : l'exemple de la musique arabo-andalouse de l'Ecole de Tlemcen

1-Le royaume Abdelouadide à l'époque d'Abou Hamou Moussa 1^{er} et d'Abou Tachfin 1^{er}
Alger, OPU-ENAL, 1985.

2- Les Etats de l'Occident musulman aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, Alger, OPU-SNED, 1984.

DIB Omar, « Les Amis du Livre », Fleuron du mouvement culturel algérien, suivi de : Le mardi
04 juin 1957 à Tlemcen, un forfait contre l'humanité, Oran, Dar El Gharb, 2006.

DIB Mohammed Souheil, Contes animaliers. Adaptés du patrimoine oral Algérien, Illustrations de
Brahim Naceri et Sofiane Mekki, Oran, Editions Le Petit Lecteur, 2006.

EL HASSAR Benali, Tlemcen, Cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse, Alger,
Editions Dalimen, 2002 (Préface de Mahmoud-Agha Bouayed).

GAUDEFROY –DEMOMBYNE , M et ZENAGUI Abdelaziz, « Récit en dialecte tlemcenien »,
Journal Asiatique (Paris), juillet –Aout 1904, pp.45 - 117.

GUETTAT Mahmoud, La musique classique du Maghreb, Paris, Sindbad, 1980.

HALBWACHS Maurice,

-Les cadres de la mémoire, Paris, PUF, 1925.

-La mémoire collective, Paris, PUF, 1968 (Edition critique établie par Gérard Namer
Paris , Albin Michel, 1997).

GUENAOU Mustapha,

-Histoire et mémoire de la musique judéo arabe en Algérie, El Moutribia, une aventure artistique et
une histoire musicale à Alger, Saint Denis, Edi livre, 2018.

LACHACHI Hadj Omar, Le passé prestigieux de Tlemcen, ancienne capitale du célèbre berbère
Ya'ghomra'en, fondateur de la nation, Tlemcen , Ibn Khaldoun, 2011.

MARCAIS William, Le dialecte arabe parlé à Tlemcen, Paris, E.Leroux, 1902.

SAIDANI Maya, La musique du constantinois : Contexte, nature, transmission et définition,
Alger, Casbah Editions, 2006.

VAN GENNEP Arnold, Les rites de passage, Paris, E.Nourry, 1909. réédité en 1981.

WINKIN Yves, Anthropologie de la communication, De la théorie au terrain, Paris, Editions De
Boeck & Larcier S.A. Éditions du Seuil, 2001.

7.2. Périodiques :

BONNERY (Stéphane), L'enseignement de la musique, entre institution scolaire et conservatoires, Eclairages mutuels des sociologies de l'éducation et de la culture, In *Revue Française de Pédagogie* (ENS de Lyon), N°185, 2013, pp.5-19.

<http://journals.openedition.org/rfp/4290>

BOUTELOUP (Philippe), La musique est – elle un jeu d'enfant ?, In *Spirale* (Lylle, ARED), 2002/4, n°24, *Spirale*, 4(4), 88-95. <https://doi.org/10.3917/spi.024.0088>

CRAHAY Marcel, Les fondements de l'apprentissage, In *Apprendre* (Éditions Sciences Humaines), 2014, pp.13- 24 .

<https://doi.org/10.3917/sh.bedin.2014.01.0013>

DONEGANI Jean Marie, Musique et politique : Le langage musical entre expressivité et vérité, In *Raisons politiques* (Presses de Sciences Po), 2004/2, n°14, *Raisons politiques*, 2(2), 5-19. <https://doi.org/10.3917/rai.014.0005>

GUENAOU Mustapha,

-La mémoire musicale et l'école de Tlemcen, In *Revista Argelina* (Alicante, Espagne), 2020, n°20, pp.91-105. <https://argelina.ua.es>

-Culture à l'ère du numérique et pratiques juvéniles : IVA entre expressions et Big Data enrichi, In *French Journal For Media Research* (France), N° 12/2019.

In [http:// www. French Journal For Media Research/id.1864](http://www.FrenchJournalForMediaResearch/id.1864)

HAMIDOU Abdelhamid, « Aperçu sur la poésie vulgaire de Tlemcen. Les deux poètes populaires de Tlemcen : Ibn Amsaïb et Ibn Triki », *Revue Africaine* (Paris), 1936, pp1007-1046.

JANIER Emile, « Bibliographie des publications qui ont été faites sur Tlemcen et sa région », in *Revue Africaine* (Paris), 1949, pp.314-34.

JOLIAT François, La genèse du développement de l'éducation musicale à l'école : entre l'enseignement de l'art et l'éducation par l'art en Suisse romande, In :Actes de la Recherche (Porrentruy : Éditions HEP-BEJUNE), N°7, 2009, pp.195-217.

http://doc.rero.ch/record/234557/files/DC_ActesRecherche_7_La_recherche_au_service_de_la_formation_des_enseignants_196_218.pdf

KATELL Morand, « Apprendre à chanter », *L'Homme* (Paris, Éditions de l'EHESS), N° 177- 178, 2008. 1(1-2), 107-129.

<https://doi.org/10.4000/lhomme.21677>

Le triptyque de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales : l'exemple de la musique arabo-andalouse de l'Ecole de Tlemcen

MAHDJOUB Abderahmane, « Fêtes et coutumes musulmanes Tlemcen et sa région », N° spécial de Richesses de France (Paris), 1^{er} trimestre 1954, pp.13-20, pp.47-52.

ROUANET Jules, Extrait de « La musique arabe », *Thurath* (Oran, les cahiers du CRASC), N° 10, 2005 : Représentations sociales pp.67-87.

<https://pnr.crasc.dz/index.php/fr/19-turath-repr%C3%A9sentations-sociales/142-jules-rouanet-%C2%AB-la-musique-arabe-%C2%BB-1922>

SAFIR El Boudali,

1-« Le ramier messager de cheikh Boumediène Bensahla », *Thurath* (Oran, les cahiers du CRASC) n° 15, 2006 : Le melhoun : textes et documents, pp. 41-50.

https://cahiers.crasc.dz/pdfs/n_15_ya_dhaw.pdf

2-« Boumediène Bensahla Poète populaire », *Thurath* (Oran, les cahiers du CRASC) n° 15, 2006 : Le melhoun : textes et documents, pp.107-113.

<https://cahiers.crasc.dz/index.php/fr/22-les-cahiers/turath-le-melhoun-textes-et-documents/245-boumediene-ben-sahla-po%C3%A8te-populaire>

SCHUTZ Alfred, Faire de la musique ensemble, Une étude des rapports sociaux, In *Société* (Paris V), 2006/3, n° 93, pp.15-28. *Sociétés* (, 3(3), 15-28.

<https://doi.org/10.3917/soc.093.0015>

7.3. CONFERENCES :

GUENAOU Mustapha, « L'exil positif à Tlemcen : L'arrivée des musulmans d'Espagne et la maison médinale », (Colloque international, Perpignan, 1^{er} & 2 avril 2010).

NOTES :

¹La culture musicale s'étend sur plusieurs champs d'investigation, dans le cadre de la recherche en musicologie.

² Les réfugiés arabo-musulmans d'Espagne étaient installés à leur arrivée hors de Tlemcen, près des Cascades d'El Writ. (GUENAOU Mustapha, « L'exil positif à Tlemcen : L'arrivée des musulmans d'Espagne et la maison médinale », (Colloque international, Perpignan, 1^{er} & 2 avril 2010).

³ Dans la diversité des disciplines du savoir et la multitude des métiers et les différentes fonctions.

⁴ Nous allons le développer dans une prochaine contribution.

⁵ Divers entretiens avec Cheikh Salah Boukli, l'un des derniers grands maîtres de l'École musicale de Tlemcen.

⁶ Cheikh Salah Boukli, Cheikh Belkacem Ghoul et Cheikh Mohamed El Amine Mesli.

⁷ Le classement des noms est par ordre alphabétique.

⁸ L'instrument.

⁹ Il s'agit du savoir, des connaissances et des informations.

¹⁰ Association musicale El Qortobia, dirigée par Cheikh Salah Boukli (Tlemcen)
Association musicale Nassim El Andalouse, dirigée par Belkacem Ghoul puis Dr Mesli Mohamed El Amine (Oran), aujourd'hui décédé
Association musicale En Nahda, dirigée par Mokhtar Allal (Oran)

¹¹ L'adage populaire : « C'est en forgeant qu'on devient forgeron »

¹² Cf infra

¹³ Communément appelé Cheikh.

¹⁴ Le musicien est appelé à Tlemcen « hali ».

¹⁵ L'orchestre ou la troupe est connu (e) par l'appellation « haliyine »

¹⁶ Nous parlons des principes liés aux fonctions de la curiosité de la répétition et de l'imitation.

¹⁷ Les trois apprentissages sont l'apprentissage vocal, l'apprentissage instrumental et l'apprentissage comportemental.

¹⁸ Nous voulons par ce mot l'expression de l'auteur lors de la rédaction du texte dans un contexte qui révèle les conditions dans lesquelles les descriptions sont faites : des panégyristes, des amoureux, des admirateurs, etc.

¹⁹ Dans la langue arabe classique, nous parlons de mawla'e.

²⁰ Le solfège n'existait pas encore à Tlemcen.

²¹ Schütz Alfred, Faire de la musique ensemble, Une étude des rapports sociaux, In Société (Paris V), 2006/3, n° 93, pp.15-28.
<https://doi.org/10.3917/soc.093.0015>

²² Elle concerne uniquement le maître.

²³ Elle concerne le maître et son apprenant.

Le triptyque de l'apprentissage des pratiques artistiques et musicales :
l'exemple de la musique arabo-andalouse de l'Ecole de Tlemcen

²⁴ Elle concerne l'ensemble des musiciens du même orchestre ou troupe musicale.

²⁵ Morand Katell, « Apprendre à chanter », L'Homme (Paris, Éditions de l'EHESS), N° 177- 178, 2008, pp.107-129.
<https://doi.org/10.4000/lhomme.21677>