
La rébellion artistique féminine d'origine musicale en Algérie: le cas de Cheikha Tetma

The artistic female rebellion of musical origin in Algeria: the case of Cheikha Tetma

Mustapha Guenaou *, Université Oran 1, guemustapha31@gmail.com

Reçu le: 30/03/2021

Accepté le: 05/06/2021

Publié le: 05/06/2021

Résumé

Cet article est une contribution pour l'histoire et la mémoire de Cheikha Tetma: Fatma Tabet Zatla. Elle est considérée comme une femme, une artiste rebelle, connue à Tlemcen, en Algérie et à l'étranger. La particularité de cet article: la présentation des marqueurs de la rébellion artistique et musicale de cette musicienne.

Dans ce cadre, nous parlons de son parcours artistique et ses deux exils: au Maroc (Fez) et en Algérie (Alger). Nous rappelons, également, les artistes qui l'ont accompagnée: cheikh Hadj Abdelkrim Dali, Djilali Zerrouki, Benkhalti, Meriem Fekkaï, Fadila Dziria et Tamani. Elle avait rencontré El Boudali Safir, un musicologue algérien.

Mots clés: Cheikha Tetma, Tlemcen, musique arabo andalouse, exil, rébellion artistique

Abstract

This article is a contribution to the history and memory of Cheika Tetma: Tetma Tabet Zatla. She is considered a woman, a rebellious artist, known in Tlemcen, Algeria and abroad. The particularity of this article: the presentation of the markers of the artistic and musical rebellion of this musician.

In this context, we talk about his artistic career and his two exiles: in Morocco (Fez) and in Algeria (Algiers). We also recall the artists who accompanied her: Sheikh Hadj Abdelkrim Dali, Djilali Zerrouki, Benkhalti, Meriem Fekkaï, Fadila Dziria and Tamani. She had met El Boudali Safir, an Algerian musicologist.

* Auteur Expéditeur

Keywords: Cheikha Tetma, Tlemcen, Andalusian Arab musi, exile, rebellious artist,

1-Introduction

Les pratiques artistiques et musicales arabo musulmanes ou autres étaient, à Tlemcen (Bel, 1908) et au début du XX^e siècle, encore taboues, voire interdites pour la gent féminine, celle qui se contentait, uniquement et seulement du hawfi, ces romances féminines et anonymes chantées dans les milieux féminins et en privé. Il a fallu attendre quelques années de la première guerre mondiale pour qu'une jeune fille de vingt- cinq printemps soit la première à briser le tabou et se rebeller contre les traditions sociales et sociétales de sa ville natale, Tlemcen (Janier, 1949), ancienne capitale du Maghreb central, avec une société conservatrice. Il s'agit de Cheikha Tetma qui, de sa vraie identité Fatma Tabet Zatla, avait bénéficié d'un diminutif comme le veut la tradition locale et pour se connaître populairement et ceci depuis son enfance : Tetma. Elle est issue d'une grande et vieille famille tlemcenienne dont les parents¹ étaient séparés puis divorcés avant sa naissance.

Née en 1891 dans la hawma des Beni Djemla, de la vieille médina de Tlemcen, la jeune Tetma ne connut pas l'école publique française : cette scolarité interdite pour les fillettes était de rigueur. La mère, une femme divorcée et en commun accord avec ses parents, envoya sa fille à l'école coranique de sa hawma pour apprendre les principes élémentaires de l'arabe par le biais de l'apprentissage de la mémorisation des versets coraniques.

A cette époque de la fin du XIX^e siècle, l'instruction des filles à l'école coranique était encore rare. La jeune Tetma fit ses débuts auprès de son premier maître d'instruction et d'éducation arabo musulmane, Cheikh Bouaroug². Ses premières années de rébellion datent de la fin du XIX^e siècle, alors qu'elle n'avait pas encore eu ses dix années : elle allait entendre et écouter un barbier-coiffeur, qui chantait et jouait un instrument de musique en interprétant sa propre production poétique du hawzi, en langue parlée locale: Serfaço, de son

¹ Le père Ghaouti Tabet Zatla et la mère Sari

² Cf infra

vrai nom Moulay Ahmed Medeghri (1843-1925).

La pertinence de cet article met à contribution les témoignages pour l'Histoire et la Mémoire de la gent féminine, contrainte à se rebeller contre la domination masculine, le dit-on, les préjugés de la société conservatrice de la ville de Tlemcen (Benabadj, 2003), etc. L'article vise, principalement, la mise en avant de la capacité intellectuelle, les facultés culturelles et les compétences artistiques et musicales de Cheikha Tetma, taxée de diva rebelle (Bekkai, 2011.), pour combattre la soumission des femmes tlemceniennes aux ordres de la gent masculine.

Elle se mit en situation de défense de ses pairs et à la recherche de la liberté des femmes, de l'expression féminine et de la valorisation de la Tlemceniennne en intégrant le milieu professionnel des hommes, encore interdit à la gent féminine. Elle s'inscrit dans la mouvance artistique et musicale de l'Ecole de Tlemcen, en empruntant la carrière des maîtres de l'Andalou de sa ville natale.

Instruite par Cheikh Bouaroug dans la culture arabo musulmane, elle fut initiée au chant du hawfi auprès de ses aînées et au chant musical du hawzi par Serfaço, le barbier-coiffeur, poète et musicien de la hawma et de Derb Sid El Yeddoun¹. Puis, elle fut prise en charge, dans les pratiques artistiques et musicales par les deux frères Dib.

Ces acquis lui permirent de se faire valoir parmi les filles de sa ville natale, de briser les tabous dans une société conservatrice et d'entamer une carrière artistique, sous la forme d'une rébellion féminine par le biais de la musique arabo - mauresque, un héritage socio culturel et un patrimoine culturel immatériel poétique, artistique et musicale de l'Ecole de Tlemcen.

Atypique, cette rébellion féminine, que nous désignons par la rébellion artistique féminine d'origine musicale en Algérie, nous interroge d'une part et nous interpelle d'autres parts. Sur la base d'une pré enquête et une enquête de terrain de plusieurs années, nous suggérons la formulation de notre problématique comme suit :

Quels sont les marqueurs historiques et mémoriels de la rébellion artistique et musicale de Cheikha Tetma ?

¹ Certaines disent Sidi El Yeddoun

2-La rébellion féminine

Par le rébellion, il faut entendre un processus, réfléchi, étudié, réalisé et accompli pour faire valoir les intentions d'un acte, d'un geste ou d'une action de se rebeller : une rébellion contre une injustice socio-sociétale de type « hogra » avec toutes ses formes, contre une soumission d'ordre coutumier ou contre le féodalisme, l'exploitation et le mépris de l'Homme, qu'il soit une femme ou un homme. Dans tous ces cas, il s'agit d'une action de rébellion, assimilée à une révolte contre une quelconque autorité, un simple pouvoir ou un éventuel ordre de force.

Pour le cas de la rébellion féminine, nous avons pris l'exemple de Cheikha Tetma (1891-1962) afin de pouvoir illustrer ce paradigme socio-anthropologique qui nous interpelle depuis quelques années, pendant la période consacrée à l'enquête sur cette dame qui, artiste et musicienne, a été assimilée à une « diva rebelle » (Bekkai, 2011.). Cette question interroge l'Histoire et interpelle la Mémoire de la première femme à avoir brisé les tabous, dans une société conservatrice.

Cette rébellion féminine a été assimilée à « une haine de la haine » (Larrieu, 2019) ou faire « la guerre à la guerre » (Larrieu, 2019). Il s'agit d'un refoulement du conflit (Larrieu, 2019) au nom de la conscience, qu'elle soit individuelle, duelle ou collective, et de l'esprit de rébellion. Dans le cas qui nous préoccupe, Cheikha Tetma avait épuisé tous ses potentiels avant d'aller briser les tabous de sa société d'appartenance.

La rébellion féminine repousse les contradictions, les ambiguïtés, les fermetés et les oppositions pour pouvoir s'imposer dans son contexte et son prétexte et son texte¹ de sa motivation. A cette motivation, nous associons le triptyque des fondements de la motivation, désigné par le triptyque de la motivation (Guenaou, 2019), exprimé par :

- l'intention de se mettre en opposition ;
- la volonté de vouloir contrarier ;
- l'action de se mobiliser pour briser l'interdit.

¹ Nous parlons de contenu du discours.

Ces trois principes constituent une force solide et dure pour réduire, voire anéantir l'unilatéralisme, avec toutes ses formes, au sein d'une société où le phénomène devient sociétal. Nous le désignons, pour les différents degrés de rébellion, par l'unilatéralisme socio sociétal évocateur de malaise dans le groupe social, le groupe ethnique, la corporation professionnel ou les différents milieux artistiques.

Cet unilatéralisme revêt le caractère d'une force unilatérale, d'un excès de pouvoir et une action de mépris. Il présente les marqueurs d'une attitude qui, particulièrement relative à l'autorité ou au pouvoir, qu'il soit sociétal, culturel ou politique, conduit le détenteur de l'esprit de la supériorité à se faire valoir par les actes de :

- s'imposer par sa décision portant sur une action, un geste ou un ordre, sans vouloir prendre en considération les éventuelles réactions d'avis, de consentement ou d'acceptation.
- imposer son vouloir croire, son pouvoir maîtriser et son devoir contrôler toute éventuelle situation, qu'elle soit sociale, sociétale ou comportementale.

La rébellion féminine est une résistance, un combat et une lutte contre la domination masculine. Elle a pour sources principales les violences symboliques et les souffrances psychologiques et les inquiétudes socio-anthropologiques.

La rébellion est synonyme de révolte (Sarhou –Lajus, 2008). Sarhou- Lajus Nathalie nous renvoie à la définition d'Albert Camus (1913-1960) au sujet du révolté : « Qu'est-ce qu'un homme révolté ? C'est un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement» (Sarhou – Lajus, 2008). Cette question concerne l'Homme en général, qu'il soit femme ou homme.

Cette définition nous conduit à faire valoir une dyade interactive des opposés : non versus oui. Ces deux éléments de la dyade constituent le tandem de la motivation de l'Homme pour combattre, lutter et attaquer la domination masculine, sociale et sociétale, pour le cas de Cheikha Tetma.

Sarthou- Lajus Nathalie poursuit son raisonnement pour rappeler la portée socio sociétale de la révolte en ces termes : « La révolte a ses raisons, elle n'est pas seulement faite de démesures ou de fièvres adolescentes. Elle est liée au sens de l'histoire. Raconter l'histoire de l'homme, c'est faire le récit de ses révoltes, comme autant de défis pour dépasser les limites de sa condition. » (Sarthou –Lajus, 2008).

De son côté, Benasayag Michel donne raison à la révolte pour réduire le dominant qui, pour nous, s'impose par ses moyens, ses techniques et ses dispositifs, en fonction du texte (discours), du contexte et du prétexte : « le rebelle – chercheur, artiste ou libertaire – est celui qui comprend exactement le contraire : il y a bien quelque chose à voir, et, qui plus est, ça le regarde... » (Sarthou –Lajus, 2008). Puis, il illustre ainsi : « on pourrait craindre que le rebelle soit un « fouteur de guerre » ; bien au contraire, c'est le refoulement des conflits, en tant que multiplicités en devenir, qui nous condamnent au retour sinistre du pur affrontement. » (Sarthou –Lajus, 2008)

Cette question aurait, peut-être, conduit Cheikha Tetma, selon ses conditions socio sociétales, à se faire valoir parmi ses pairs, en choisissant l'art masculin, un interdit à la gent féminine. L'interdit en question serait le principal secret pour agir comme une rebelle par rapport à la société conservatrice à laquelle elle appartenait.

3-Cheikha Tetma, la rebelle

3-1 Parcours social

Depuis son enfance, Cheikha Tetma connut des souffrances et des inquiétudes. De parents divorcés, elle vit le jour à Dar Bensari, ses grands-parents maternels. Au divorce de ses parents, la sœur aînée est restée chez son père. Elles n'auraient, séparément, vécu que de la souffrance socio psychologique par l'absence du père pour l'une et le divorce de la mère pour l'autre. Nous parlons du cadre de la mémoire (Halbwachs, 1925) et de la mémoire (Halbwachs, La mémoire collective. , 1968).

A cette souffrance, s'ajoute celle des difficultés socioéconomiques pour parler d'antécédents, bien que la société tlemcenienne (Benkalfat, 2002) demeure conservatrice. Ce conservatisme est d'ordre socio culturel et socio cultuel, voire socio

anthropologique où la femme était l'héritière des traditions ancestrales : la femme à la maison, entre les murs d'un domicile sans ouverture extérieure. Son quotidien se limitait au travail ménager entre la lessive, la préparation de repas, le nettoyage et les devoirs vis-à-vis des enfants et de leur père.

Cette situation sociale était vécue difficilement par la petite Tetma des vieux quartiers de Tlemcen (Bouayad, 2017), ancienne capitale du Maghreb central (Benachennou, 1971). Durant toute son enfance, elle ne pouvait découvrir la liberté de pouvoir aller au-delà des ruelles étroites de sa hawma.

Les sorties vers le centre-ville étaient difficiles pour des raisons familiales, sociales et sociétales puisque son quartier était doté des équipements rituels et habituels d'une médina, une ville arabo musulmane pour les uns et ville précoloniale pour les autres. Dans chaque îlot, connu par un derb (ruelle) ou quelques drûba (sing.derb), se trouvait une mosquée ou un oratoire, un hammam ou bain maure et « kûttab » ,une petite école coranique.

Dans cette ambiance, la jeune Tetma avait, difficilement, évolué parmi les fillettes de son âge de son derb de la hawma. Elle aurait bénéficié d'une petite ouverture vers l'instruction puisqu'elle était à l'école coranique pour apprendre les rudiments de la langue arabe et les quelques versets coraniques. Il eut comme maître d'école coranique Cheikh Bouaroug, un homme sage réputé pour son savoir et sa culture dans plusieurs domaines de la science de la religion. La ville de Tlemcen est un creuset culturel (Dib, Les Amis du Livre . Fleuron du mouvement culturel algérien, , 2006).

N'ayant jamais connu l'école publique, elle restait longtemps à l'intérieur de la maison traditionnelle : elle passait son temps à être chargée des petits travaux ménagers. La monotonie la gagna totalement jusqu'au petit jour où elle découvrit une petite passion. Elle écoutait les femmes chanter le hawfi, ces romances féminines de la ville de Tlemcen. Par manque d'activité, elle conjugait ses efforts pour mémoriser les petits morceaux poétiques du hawfi et des chansonnettes populaires locales.

Un autre jour, béni, elle découvrit, lors d'une sortie vers le centre-ville, une activité artistique et musicale chez un barbier-

coiffeur du quartier qui, après avoir terminé le service demandé, s'adonnait à la musique, au chant et à la pratique instrumentale de la musique arabo andalouse. C'est chez Sarfaço, le barbier-coiffeur du quartier.

3-2 Parcours artistique

Après avoir découvert cet art, devenu pour elle une passion nouvelle, venue compléter son penchant artistique, acquis auprès des femmes, restées à l'intérieur de leur maison respective, elle allait, fréquemment, entendre, écouter et apprendre les textes de la poésie populaire locale (Dib M. , 1990)poésie que composait Serfaço, de sa vraie identité Moulay Ahmed Medeghri (1843-1925). Elle était quotidiennement à proximité du local de celui qui deviendra son premier initiateur au hawzi et à la poésie populaire locale (Dib M. , Le poème du tatoueur d'Ibn M'saib. , 1989). L'apprentissage se faisait dans une grande discrétion auprès de ce barbier-coiffeur, musicien et poète. Elle apprit beaucoup de lui jusqu'à la prise en charge, dans l'apprentissage musical, par les deux frères Dib : Cheikh Mohamed et Cheikh Ghouti Dib (Amazigh, 1985). Nous insistons sur la mémoire musicale de la ville de Tlemcen (Guenau M. , 2020).

Connue pour la qualité de la mémorisation des textes poétiques, elle apprit parfaitement plusieurs textes du répertoire local de l'Ecole musical de Tlemcen (Bonnerly, 2013). Puis, elle fut initiée à la musique et à l'usage des instruments de musique de la même Ecole. Elle se perfectionnait, voire elle excellait, malgré son jeune âge et son genre, frappés de l'interdit pour les exhibitions artistiques et musicales en public.

Elle commença son parcours artistique par l'animation des soirées musicales dans les milieux restreints des grandes familles de la ville de Tlemcen. Elle chantait et elle jouait son instrument préféré devant les femmes et quelques hommes, exemptés de cette interdiction genrée. Depuis ses premières soirées familiales, elle connaissait déjà une notoriété artistique. Bien que discrète, elle était très sollicitée dans les milieux familiaux restreints jusqu'à sa première apparition publique, source d'une grande démêlée avec les autorités locales à la suite d'une pétition, signée par les notables de la ville de Tlemcen en raison d'une accusation portant à la moralité de la population locale et

la mauvaise réputation de Cheikha Tetma, très sollicitée pour sa voix et son art musical avec un instrument par lequel elle excellait devant un public généralement féminin.

Cette pétition l'avait conduit à une mise en quarantaine ou nefra, source de son départ de sa ville natale vers le pays voisin. Exilée, elle rejoint la ville de Fez, une ville sœur de Tlemcen (Benmansour, 2011). Ces deux villes sont jumelles pour le brassage ethnique avec les Andalous, chassés de la péninsule ibérique (Guenaou M. , L'exil positif à Tlemcen : L'arrivée des musulmans d'Espagne et la maison médinale . , . , 1er & 2 avril 2010), leur culture similaire, leur parler avec le même accent, et leurs pratiques sociales, sociétales et culturelles.

Après cinq années d'exil sociétal, socio culturel et artistique, elle revient en terre natale et surtout dans sa ville natale où elle avait repris ses activités artistiques et musicales. Elle serait revenue en force pour mettre en avant son excellence dans l'art musical, et pour la première mise en relief par une femme, originaire de la ville. Son retour a été bien réfléchi puisqu'elle avait créé son propre orchestre pour animer les soirées musicales.

Avec l'esprit de retour vengé, cheikh Tetma, parfaitement perfectionnée dans le milieu artistique et musical de la ville de Fez, elle fit de la création, de l'improvisation et de l'innovation dans le cadre de l'art musical de l'Ecole de Tlemcen (Bouali, 1968). Elle introduisit, pour la première fois, une autre femme et un homme jouant, respectivement, le « tar » et le piano. Tous les deux étaient des virtuoses.

Cette création nouvelle l'avait conduit, après la seconde guerre mondiale, à s'exiler une seconde fois pour aller s'installer à Alger où elle avait reçu beaucoup d'encouragements. Cet exil a été une opportunité pour son élève, cheikh Abdelkrim Dali, de s'installer définitivement à Alger. Ils travaillèrent ensemble sans oublier le virtuose du piano qui, Djilali Zetrouki, venait l'accompagner dans ses soirées d'Alger. Elle avait aussi constitué son orchestre algérois avec Tamani et plus tard avec Fadila Djiria.

Elle demeura à Alger où elle animait agréablement les soirées musicales et familiales jusqu'au déclenchement de la guerre de

libération nationale. Durant cette période, les activités artistiques ont été, à travers tout le territoire algérien, gelées par les responsables du FLN. Devant cette situation, elle décida, en 1955, de rejoindre son domicile à Tlemcen où elle avait vécu jusqu'à sa mort, quelques jours après la déclaration de cessez-le-feu.

4- L'émergence de la femme publique et musicale

Dans la société arabo musulmane d'un côté et conservatrice de l'autre, la question des pratiques artistiques et musicales était encore moins taboue, pour les hommes, mais pour la gent féminine était strictement interdite. Les femmes se contentaient, comme les membres de la famille de Cheikha Tetma, des récréations intra domus où les jeunes filles et leurs proches pouvaient exceller dans le hawfi, devenu une grande compétition pour la gent féminine, lors des sorties champêtres familiales, le pèlerinage ou les visites religieuses, des ziarats, des lieux de sépultures de saints locaux. Elle avait chanté les textes des Bensahla (safir, 2006).

Nous relevons les sorties vers le hawz dont la localité d'Ain El Hûts, connue pour sa piscine publique et populaire Tahamamit et la tsashwisha, respectivement un bassin de baignage strictement familiale et une célébration annuelle de l'anniversaire de la Nativité du Prophète Mûhammed (QSSSL). Toute jeune, Elle serait rendue à Ain El Hûts à plus d'une fois répétée. Elle serait l'une des jeunes filles qui excellaient dans le jeu de la Djoghilila (la balançoire), accompagné du chant féminin du hawfi.

Avec le hawfi, elle excellait dans le chant, appris à la maison parmi les fillettes de sa génération et celles de ses proches parents et amis de la famille, voire des voisins du derb ou de la hawma. Il s'agit d'un patrimoine culturel immatériel poétique, féminin et anonyme. Le répertoire est riche et que personne n'est arrivé à présenter un travail exhaustif en raison de ses marqueurs, étroitement liés à l'anonymat, l'improvisation féminine et le génie des femmes tlemceniennes dans la création d'ordre poétique.

Puis, la deuxième phase se limite à l'acquisition des marqueurs favorables à la mémorisation des textes, débutée avec l'apprentissage des versets coraniques auprès du maître d'école, Cheikh Bouaroug, et

l'apprentissage des textes poétiques auprès de Serfaço¹, un barbier-coiffeur, un musicien et poète dont la production aurait, selon certains témoignages², dépassé la centaine de poèmes, voués au genre hawzi.

Et la troisième phase est consacrée à la formation dans les pratiques artistiques et musicales, acquises auprès des frères Dib, ceux qui ont initié parfaitement la jeune Tetma jusqu'à exceller dans l'instrument musical : elle excellait dans la kwitra et surtout la kamandja (violon). Les séances de répétition se faisaient dans les règles de l'art pour une formation dans les pratiques artistiques et musicales.

Pendant plusieurs mois, elle travaillait, dans la discrétion totale, dans l'animation des soirées musicales dont les chefs de familles étaient des passionnés et des mélomanes de la musique arabo andalouse, et plus particulièrement de l'Ecole musicale de Tlemcen. Cette situation avait demeuré jusqu'à sa première apparition publique sur une grande place du centre-ville.

La commune de Tlemcen (El Hassar, 2002) avait organisé, en 1916, comme chaque année une foire. A cette grande manifestation, les autorités communales avaient sollicité, pour trois jours, le musicien, un Français de nationalité et de confession juive, du nom de Braham Draï (1879-1954)³, pour animer les soirées musicales. Il avait pu convaincre la jeune Tetma pour une sortie qui, une première du genre, portait sur une exhibition artistique et musicale dans le sens d'une émergence publique d'une femme, d'origine arabo – musulmane.

Elle avait chanté, pour la première fois en public et sur une place publique de la mairie où il y avait un imposant beau kiosque à musique pour les uns et un kiosque à fanfare pour les autres. A cette époque, elle maîtrisait trois instruments traditionnels de la musique arabo andalouse (Benkalfat, La musique andalouse, 1993) pour certains et la musique arabo mauresque de l'Ecole de Tlemcen : El Oûd (le luth), El Kwitra (un autre instrument similaire au luth) et la kamendja (le

¹ Il est le grand père de l'ancien ministre de l'intérieur.

² Cheikh Mustapha Bendimerad, coiffeur, chapelier et bon musicien.

³ Ou plutôt Eddraï

violon).

Selon les informations recueillies, la jeune Tetma aurait fait cette première apparition en public avec une tenue traditionnelle d'apparat de la ville de Tlemcen : un beau costume, avec une posture d'artiste professionnelle. Cette exhibition artistique et musicale serait pour elle très avantageuse puisque les quelques maisons de disques étaient venues pour la solliciter en vue d'un enregistrement de disques, communément appelés localement « tbassa » (sing.tabssi).

A cette époque, allant de 1916 jusqu'à 1919, elle aurait enregistré au moins cinq disques¹ chez la maison de disque Pathé. Nous avons retenu, seulement, quatre chansons, qui étaient, à l'époque, en vogue : nous parlons de :

- « Khbar ja men el gharb »²
- « Haninaya »³
- « Zinou b-n-har el Youm »⁴
- « El Heub ghaddar »⁵

Avec sa belle voix et l'usage de son instrument préféré, le violon, il fit un solo qui avait marqué les annales de la ville de Tlemcen. Plusieurs notables n'avaient pas applaudi cet événement. Au contraire, ils sont devenus furieux, agressifs et virulents en raison de l'évènement qui avait brisé le silence et les tabous pour crier l'atteinte à la dignité et aux principes arabo musulmans de la population conservatrice, contraires à leur moralité, à leur religion et leur esprit d'anti colonialiste, voire anti français depuis les événements,

¹ La déclaration de Si Mustapha Krabchi, lors d'une émission radiophonique consacrée par la station radio de Tlemcen en 2015 à laquelle ont participé Cheikh Salah Boukli et Si Mohamed Baghli.

² Le texte serait d'un poète populaire local, connu sous le nom de Cheikh El Djilali M'tsired. Il aurait improvisé ce texte lors d'une soirée musicale familiale près d'El Eubbad. Le contexte: il était marié à une femme qui habitait Oujda. Et, il prit connaissance de sa mort, alors qu'il était sur scène pour animer la soirée musicale. Elle serait nommée, selon Cheikh Boukli, Messaouda. Le thème est émouvant. Bien qu'elle soit attribuée à Cheikh M'tsired puisqu'elle était non signée mais datée de 1833, selon la même source.

³ Elle serait importé par Cheikh Larbi Ben Sari du Sham (actuellement la Syrie)

⁴ La traduction: quelle belle journée !

⁵ Témoignages et Bekkaï A, op.cit.

communément appelés l'exode massif de la population tlemcenienne : nous parlons de l'exode de Tlemcen.

Il est à noter l'antisémitisme qui régnait à Tlemcen depuis quelques décennies. Bien que la cohabitation confessionnelle soit un marqueur référent depuis l'époque de Tlemcen (Lachachi, 2011), la population avait, avec la volonté des chefs de famille de notables locaux, signé une pétition contre les pratiques artistiques et musicale de la jeune musicienne Tetma.

Adressée à qui de droit, cette pétition avait permis aux autorités françaises de mener une enquête pour connaître l'état d'esprit de la population locale. De peur d'un éventuel soulèvement des religieux, similaire au précédent de 1911, les autorités locales ont signé une extradition de la jeune Tetma de la ville de Tlemcen. Lors de l'exécution de la décision préfectorale d'Oran, la jeune préféra partir vers le Maroc où elle était installée, parmi les amis, les familles et autres exilés de 1911, à Fez.

Convaincue et contrainte à l'exil, la jeune Tetma reprit ses activités artistiques et musicales parmi la population locale de la ville de Fez. Bien qu'il dure, l'exil de la jeune artiste lui permit non seulement de connaître la scène artistique et musicale mais d'approfondir ses connaissances dans les pratiques de l'art musical et dans le professionnalisme artistique auprès des grands maîtres locaux.

Elle était devenue une artiste « persona non grata », selon les déclarations de Mustapha Krabchi, un admirateur et fan de Cheikha Tetma. Il collectionnait tous ses disques et il collectait des informations sur sa vie sociale et privée : il est devenu l'un des rares biographes de cette diva de l'Ecole musicale de Tlemcen. Il retenait aussi des « anecdotes croustillantes » pour présenter son côté humour et l'aspect humoristique de ses répliques¹.

A son retour en 1925, elle est arrivée avec beaucoup de volonté et de courage pour reconquérir son public, forcément abandonné par une décision préfectorale. Elle reprit contact avec la population locale dont ses meilleurs admirateurs, des mélomanes et des passionnés. Pour ses soirées, elle faisait appel aux musiciens locaux dont le virtuose

¹ Cheikh Salah Boukli, Si Mustapha Krabchi et Si Mohamed Baghli.

myazni, le percussionniste, le drebki Benkhalti, de sa vraie identité Mohamed Kaïd –Slimane.

Cet appui l'encouragea à créer son propre orchestre et se lancer dans la production et l'exhibition artistique et musicale jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale. Elle s'est exilée, une seconde fois en 1946, vers Alger, la capitale : nous parlons de l'exil intérieur. Ces deux exils nous interrogent d'une part et nous interpellent d'autres parts.

5- La question de l'exil de Cheikha Tetma

Dans cette partie consacrée à l'exil de Cheikha Tetma, nous cherchons, principalement, à comprendre les raisons de cette expulsion, voire une extradition réfléchie, approuvée et décidée contre cette femme, accusée pour ce qui serait « des affaires de mœurs ». En réalité, cette accusation est restée le principal alibi pour éloigner la jeune Tetma de sa ville natale. Les raisons seraient principalement liées à une question socio anthropologique, plus qu'elle soit sociologique ou psychologique.

5-1 Tabous brisés

Les tabous brisés est une question socio anthropologique qui interpelle les sciences sociales et humaines. La question de la femme publique était proscrite par la population locale : une question taboue, même en parlant de la chanson, de la musique ou de la danse. Dans les trois situations, le corps de la femme est mis en avant par la voix (chanson), la pratique (le geste, l'usage de l'instrument musical) et le physique (le geste corporel, la chorégraphie).

Convaincue, la jeune artiste défraya la chronique localement : elle avait chanté publiquement, et devant des hommes, étrangers d'ethnie, de culture et de confession. Il s'agit de la question de l'exhibition publique de cheikha Tetma, avec sa voix féminine et ses pratiques artistiques et musicales.

Dans cette situation, il faut rappeler que le sujet principal et central de la discussion, de l'échange et de l'avis a été, à Tlemcen, pendant plusieurs jours, celui de la jeune Tetma puis Cheikha Tetma, à son retour de Fez. Le sujet traité a été d'une manière purement négative. Il concernait directement la jeune artiste, sujet qui avait beaucoup nourri la forte discussion, familiale et / ou amicale dans les

lieux publics tels que les mosquées, les zaouïas, les ateliers, les hammams ou bains maures et les cafés maures, etc.

5-2 La pétition mal intentionnée

La pétition mal intentionnée trouve sa source principale dans la rumeur, étendue parmi la population qui avait anéantie la personne – cible. Dans cette optique, nous pouvons évoquer la triade, utilisée pour créer, animer et produire des effets négatifs et des conséquences brutales de la rumeur : nous parlons de ce que nous appelons la triade de l'anéantissement socio –psychologique individuel, ayant pour acronyme ASPI. Elle regroupe trois éventuelles possibilités à savoir la mort, les mœurs et la manipulation¹.

La rumeur mortifère ou progressivement mortifère est la rumeur qui « montre d'une manière éloquente la force du tabou qui pèse (...) » (Amboise-Rendu, 2016). Chaque porteur de rumeur devient un des meilleurs orateurs éloquents. Cette rumeur prit les marqueurs d'un geste purement éloquent puisqu'il présente des situations plus expressives que révélatrices de la vérité, de l'adaptabilité et de la réalité.

La rumeur portait sur un « sujet infect » (Amboise-Rendu, 2016) socialement, culturellement, religieusement, et « socialement »² Les faits révélés portaient sur des accusations, négatives mais non ostentatoires dans un passé révolu. Ils demeurent des sujets qui « sont des interdits en la matière » (Amboise-Rendu, 2016), sociale, sociétale et comportementale.

Cette situation avait conduit la victime à des souffrances. Celles –ci pourraient ou avaient envahi, principalement, son moral, son esprit et/ ou son psychique. Elle concernait une triche d'un côté et un truchement (Amboise-Rendu, 2016) de l'autre dans la société à laquelle appartenait la jeune artiste Tetma.

Ces discussions arrivaient à la victime par un quelconque réseau ou moyen. Ces accusations évoluaient selon un processus de progression et de propagation pour atteindre la cible qui n'était que la victime. Cette évolution respectait les étapes de la chronologie de la

¹ La triade des 3 M.

² Nous utilisons ce terme pour rappeler un phénomène sociétal plus que social.

transformation des souffrances, selon la gravité progressive des accusations et les rites de passage, développés par Arnold Van Genep (1873-1957) (Van Gennep, 1909).

Pour la victime, l'évolution se faisait par les étapes des rites de passage et pour les accusateurs par le triptyque de la motivation dont les fondements sont l'intention, la volonté et l'action (Guenau M. , 2019) d'accuser une personne afin de pouvoir produire une rumeur. Il s'agit d'une action de « meurtre psychique » (Amboise-Rendu, 2016) et socio psychologique, dans le sens d'anéantir la victime et la pousser à quitter les lieux par le biais d'un exil intérieur et ou autre, comme ce fut le cas de la jeune artiste, Tetma.

5-3 La jalousie et le mépris, entre tandem et dyade

Eveillée et cultivée, elle était connue pour les réponses imminentes, rapides et expressives. Plusieurs anecdotes sont rapportées pour rappeler sa franchise et ses répliques expéditives. Les répliques lui permettaient, selon des informateurs¹, à se donner plus de courage, de volonté et d'audace artistique et musicale. Ses répliques présentaient des marqueurs de courage, d'action et de fermeté.

Ayant les qualités d'une femme calme et sereine, elle menait son quotidien dans la simplicité jusqu'à son retour définitif à Tlemcen, sa ville natale, pour terminer ses jours parmi ses proches, les deux femmes, celles qui auraient bénéficié d'une donation² pour les services rendus à la diva. Ce geste est associé à ses qualités sociales et humaines. Elle connut la jalousie et le mépris à Tlemcen, depuis sa première apparition publique, lors de la soirée, animée par l'orchestre de Braham Draï et organisée en 1916 par la commune de sa ville natale. Celui-ci avait donné sa prestation sur la scène du kiosque à musique, situé entre la mairie et la grande mosquée de la ville.

Bien qu'ils constituent le tandem dans la compétition dévalorisante et la dyade de la méchanceté gratuite, la jalousie et le mépris de la gent féminine ont, dans le cadre des activités artistiques et musicales, forcé et renforcé les conditions socio psychologiques pour encourager le départ de Cheikha Tetma, suivi d'un abandon de

¹ Mustapha Krabchi

² Témoignage de Si Mustapha Krabchi, un retraité de l'administration locale..

son public. Le mépris et la jalousie auraient été la source de pouvoir « tisser des représentations » (Laffont, 2011).

Dans les milieux artistiques et musicaux, cette pratique est une « monnaie courante »¹ : Cheikha Tetma a été triplement victime de « la mauvaise langue », de la « jalousie artistique » et du « mépris » généré. Par son caractère, elle luttait, elle combattait et elle résistait à ce phénomène socio sociétal et professionnel, voire artistique et musical.

Elle avait forgé son caractère, fortifié sa personnalité et développé sa culture pour pouvoir affronter les mauvaises langues, déliées. Elle était d'un humour caractérisé et des répliques faciles et immédiates. A Tlemcen, en prononçant son nom, jusqu'à aujourd'hui, les individus évoquent des souvenirs, des anecdotes et des répliques d'une femme forgée et une artiste éveillée et coriace:

Un jour, un grand maître de Tlemcen, voulant se moquer de Cheikha Tetma, après avoir écouté son dernier enregistrement où personne ne pouvait détecter une fausse note musicale à l'exception des maîtres professionnels. Il l'avait attendu depuis quelques jours. Lors du passage de Cheikha Tetma, le grand maître était attablé dans le café, connu sous l'appellation de Qahwets Bensalem (Bekkai, 2011.) Il avait osé l'appeler avec un parler local (Marçais, 1902) et en public :

Il l'interpella en ces termes : « wèsh hada, ya 'û »

Sans réfléchir, elle lui lança une réplique, sèchement voulue, sous une forme de poème avec une rime poétique et surtout avec l'accent féminin tlemcenien :

« Bû bû ya Bû bû Kûl ma n'amalû En nèss ts –heubû. »
(Bekkai, 2011.)

Sans gêne, ni empêchement et ni problème, elle lui répondit avec cette réplique et elle poursuivit son chemin, sans vouloir lui ajouter un mot. Il était obligé de se taire, sans poursuivre son interpellation.

Une autre anecdote mérite d'être évoquée pour l'occasion : elle se joint à la période de la fin de sa carrière artistique, pendant la guerre

¹ Expression connue et répétée par certains de nos informateurs.

de libération nationale. Vers la fin de sa vie, elle décida, un jour, d'aller rencontrer un notaire de la ville de Tlemcen pour une question de legs et de donation. Cette concernait ses deux accompagnatrices de la fin de sa vie pour les uns et les deux domestiques pour les autres.

Après avoir exposé ses bonnes intentions de faire bénéficier ces deux femmes, en question, le notaire, comme dans les traditions de la profession, s'adressa à Cheikha Tetma, en ces termes :

« Etes- vous bien consciente de ce que vous avez l'intention de faire ? »

Sans beaucoup réfléchir, elle lui fit comprendre la portée de ses bonnes intentions et surtout d'insister sur ses connaissances en matière de legs et de donation vis-à-vis de la religion musulmane. Elle lui répond, directement, avec cette réplique :

« Voulez – vous que je vous rappelle le nombre de virages qu'il y a sur la distance qui relie la ville de Tlemcen à El W-rit ? » (Bekkai, 2011.)¹

Il paraît, selon certains témoignages, que cette réplique a été mentionnée, écrite et consignée sur le document officiel, l'acte du legs et de la donation, dûment signé par Cheikha Tetma. Telle est la tradition des notaires de la ville de Tlemcen².

Cette forme de réplique présente les marqueurs d'une femme éveillée, cultivée et productive dans la création poétique, d'un côté et de son humour qualifié et qualifiant de l'autre côté. C'est ce que nous désignons par l'humour adapté à la réplique d'ordre social et sociétal. Cet humour présente les marqueurs d'un caractère distrait, égayant, réjouissant, aimable, piquant, allègre et jovial.

6- Les exils de Cheikha Tetma

6-1 L'exil au Maroc

A la suite de la pétition des notables et des personnes influentes de la ville de Tlemcen, Cheikh Tetma avait fait l'objet d'une expulsion par décision préfectorale, l'ayant conduite à l'exil de cinq années hors de sa ville natale, voire son pays d'origine pour aller s'installer au

¹ Si Mustapha Krabchi et Bekkai Allal, op. cit

² Qadi Benkalfat Mahmoud.

Maroc, dans une ville, connue pour son passé de creuset artistique et musical. Elle intégra le milieu artistique qui lui avait assuré un accueil chaleureux, en raison de sa réputation dans le chant du hawfi, ses connaissances artistiques et musicales dont les pratiques rituelles et habituelles d'un grand musicien. Sa réputation aurait dépassé les frontières algériennes¹.

Arrivée à Fez, elle aurait rejoint une association de femmes, celle qui lui avait facilité l'installation et l'intégration socio culturelle, artistique et musicale, parmi les admirateurs de la musique arabo andalouse (Guettat, 1980). Bien que difficile, cette installation facile ne pouvait pas l'empêcher de ne pouvoir subir les conséquences de la nostalgie tlemcenienne et de penser à sa famille, voire son public. Cet exil a été plus difficile que celui qui l'avait conduite, en 1950, à Alger : nous parlons d'un exil intérieur.

6-2L'exil intérieur à Alger

Devant une opportunité, offerte par Safir El Boudali (1908-1999), elle décida de s'exiler, loin de la mauvaise langue qui donnait des moments de souffrance, depuis son premier exil à Fez, au Maroc, à la suite du complot dont elle a été victime jusqu'à être expatriée et elle connut le chemin de l'exil, pour une durée d'une sixaine d'années, comme le second qui l'aurait conduit à quitter sa ville natale pour aller vivre dans la capitale algérienne, à l'époque du colonialisme français.

A Alger, elle était solidairement aidée par ses connaissances et ses relations tissées lors de ses nombreux déplacements pour l'animation des soirées musicales. Elle était très sollicitée par les familles algéroises, depuis les débuts des années 1940. Elle compensait ses moments de nostalgie par les activités artistiques et ses rencontres amicales avec Meriem Fekaï et Tamani. Elle avait conservé son répertoire et valorisé ses enregistrements, ses œuvres, etc.

7- Fin de carrière de Cheikha Tetma

A la déclaration du gel des activités artistiques et des manifestations culturelles, les soirées musicales étaient devenues interdites pour les Algériens : les instruments ont été rangés dans un

¹ Au Norvège (Oslo): témoignage de Si Mohamed Baghli, expert en patrimoine à Tlemcen.

endroit sûr de sécurité. Cheikha Tetma décida, en 1955, de mettre fin à sa carrière artistique et musicale, en prenant son courage, entre ses deux mains, pour retourner à Tlemcen. Cette décision visait, tout simplement, se ranger comme son instrument et terminer sa vie sociale parmi ses deux accompagnatrices dans une vieille maison de Derb Sensla, qu'elle aurait acquise par un achat.

A son retour à Tlemcen, elle avait conservé les traditions vestimentaires et coutumières¹. Elle aurait, exceptionnellement, enregistré, en 1958, une production conservée dans les Archives en France. Dans cet enregistrement, effectué à l'Hôtel Transat de Tlemcen, elle serait accompagnée par Azzizou, de sa vraie identité Cheikh Mohamed Benguerfi.

Agée de soixante-quatre ans, elle retourne à la ville natale et s'installa dans la vieille médina, parmi ses proches et amies jusqu'à sa mort, survenue à quelques jours de la déclaration de Cessez – le feu : le 22 avril 1962 la diva rebelle est décédée pour être enterrée sous un arbre du cimetière de Sidi Snouci à Tlemcen.

8- Conclusion

Doublement expatriée, Cheikha Tetma est une femme artiste, une maitresse (cheikha) en musique arabo andalouse, réputée musicienne de l'Ecole de Tlemcen. Elle a été l'interprète des textes poétiques du hawzi (Hadj Mohamed Benmsaïb (Bekhoucha, 1958), El Mendassi, Ahmed Bentriki (Hamidou, 1936) et Mohamed et Boumediène Bensahla) et du grand poète Lakhdar Benkhoulouf de la région de Mostaganem. Elle connaissait parfaitement un grand nombre de textes hawfi, romances féminines de Tlemcen et de son hawz. Elle a été la première femme à avoir chanté en public et sur scène à la grande place de la ville de Tlemcen.

Elle a été se produire, au grand public, dans un orchestre dirigé par un grand maître local d'origine juive, lors d'une fête foraine, organisée annuellement à Tlemcen. Ses compétences artistiques et musicales l'avaient conduites à constituer son propre orchestre pour

¹ « Elle portait toujours une tenue traditionnelle avec un foulard- mendil-et sortait couverte d'un haïk blanc - 'ach'achi - qu'elle tenait d'une main. Elle avait une démarche à la fois modeste et majestueuse. » Bekkai Allal

interpréter le hawfi, le hawzi et la çanaa à Tlemcen, son hawz (Ain El Hûts), à Alger et au Maroc (Fez et Oujda) .

Ces marqueurs ont été la source de sa réputation qui lui aurait causé de grands problèmes d'ordre social et sociétal par une cabale qui, exprimée sous sa forme de complot, l'avait contraint à un double exil. Les responsables de cette cabale seraient quelques notables conservateurs de sa ville natale.

Cheikha Tetma était l'une des femmes, parmi les gardiennes de la mémoire locale, en raison de ses facultés, intellectuelles et mémorielles. Elle serait dotée d'une mémoire exceptionnelle jusqu'à reconnaître facilement les « wled El Bled »¹ et « nèss Tlemcen »², hors de sa ville natale³. Elle était une bonne physionomiste d'exception et hors pairs (Bekkai, 2011.).

Bien qu'elle soit une femme, Cheikha Tetma avait montré, quarante ans durant, ses facultés intellectuelles, ses capacités artistiques et musicales et ses marqueurs d'une diva rebelle, issue d'un milieu conservateur de la ville de Tlemcen. Par la diversité de ses souffrances, elle est arrivée à s'imposer dans un milieu artistique et musical, encore interdit à la gent féminine.

Par sa volonté et sa persévérance, elle avait atteint le niveau des grands –maîtres de la musique arabo andalouse et plus particulièrement ceux de l'Ecole musicale de Tlemcen. Bien qu'elle soit rejetée par les conservateurs de sa ville natale, elle s'est exilée à deux reprises pour se faire une grande place sur la scène artistique algérienne d'un côté et celle du Maroc, de l'autre côté des frontières.

Par son courage, elle est devenue, musicalement parlant, une femme coriace qui avait affronté les grands maîtres et elle eut les titres de la noblesse parmi ses pairs au niveau des activités artistiques et musicales et au niveau de la production radiophonique et disco-

¹ Les enfants de sa ville, Tlemcen.

² Les enfants de sa ville, Tlemcen.

³ Notons ses nombreux déplacements dans le cadre des activités artistiques et musicales, sans oublier ses moments de l'exil à Fez, comme à Alger.

phonique¹. Elle fit preuve dans le hawfi, la çanaa (la nûba : raml el maya, medjenba et des insrafats²), le hawzi, les inqlabèts, les chansonnettes, etc.

Elle avait enrichi son répertoire, son chant et ses pratiques artistiques et musicales à Fez et à Alger. Son exil était d'un grand apport, malgré les difficultés rencontrées à Tlemcen et les souffrances hors de sa ville natale. Elle connut l'ouverture artistique, l'évolution musicale et l'émancipation socioculturelle.

Sa volonté de vouloir réussir, elle était devenue triplement excellente en matière de pratiques artistiques et instrumentales : elle excellait en jouant El üd, El Kwitra et El Kamendja (violon), son instrument préféré. Ses nombreuses sorties à El Writ, près des cascades d'Ain Fezza (Tlemcen), connurent du succès, avec plusieurs morceaux du hawfi, ces romances féminines anonymes, suivies de l'interprétation de la çanaa et du hawzi. Elle connaissait, parfaitement, le répertoire tlemcenien. Elle aurait, selon des témoignages, interprété les qsayed (œuvres) des grands poètes locaux, en l'occurrence Hadj Mohamed Benm'saïb, El Mendassi, les deux Bensahla (Safir, 2006) et Ahmed Bentrîki.

Les langues commençaient à se délire, bien qu'elle soit morte, pour encourager la rumeur de la seconde décennie du XX^e siècle et des accusations pour avoir brisé les tabous de Tlemcen et se rebeller contre les vieux conservateurs de sa ville natale. Elle serait enterrée, selon le rite malékite, avec le traditionnel et le rituel cortège funèbre depuis sa maison où elle est décédée à l'âge de soixante et onze ans. Elle serait devenue, à son retour à Tlemcen, une femme mécène et bienfaitrice : les donations dont sa maison léguée à ses domestiques et son kounèsh, offert à un musicien de la ville.

Les parents divorcés avaient laissé deux filles dont l'une avait choisi le chant mystique et sacré et l'autre dans le chant profane et de

¹ Nous avons utilisé ce terme pour signifier l'importance de sa production de disques chez les maisons de disques, réputées et reconnues au niveau de l'hexagone et de sa colonie, voire ses protectorats.

² Confirmés par Cheikh Boukli Salah lors de nos différentes rencontres et lors d'une émission radiophonique « Kwitra w R'bèb, produite par la station de radio de Tlemcen en 2015.

la musique arabo musulmane. Khadoudja animait les séances du « Djem'ae » où le med-h est régulier ainsi que le dikr. Ces séances et cérémonies mystiques se déroulaient dans le cercle féminin dit « Dar Moulay Ettayeb », sis à la rue Khaldoun. Alors, Cheikha Tetma s'est mise en valeur dans le milieu artistique et musical, encore interdit aux femmes.

En conclusion, ce couple divorcé avait donné naissance à deux étoiles tlemceniennes dont l'aînée avait brillé dans le socio-cultuel, englobant le madih et le dikr en milieu restreint et féminin ; et l'autre dans le socioculturel tels que le hawfi, le hawzi, la çanaâ, les chansonnettes populaires locales qui étaient produits en public, féminin et masculin. Plusieurs hommages lui ont été rendus, à titre posthume¹.

¹ Nous avons relevé :

- Un film réalisé par Abdellatif Benmrah, en 1986
 - Lors de la tenue du XVI^e Congrès de l'Académie arabe de la musique à Alger, au mois d'avril 2001
 - La commémoration du 42^{ème} anniversaire de la mort de Cheikha Tetma, par l'Association Et Tarab El Acil (Tlemcen) et l'Office du Tourisme (Tlemcen), le 22 avril 2004
 - Lors de la grande manifestation « Tlemcen, capitale de la Culture islamique » en 2011
 - Une dédicace exceptionnelle, tenue à la Salle El Mouggar (Alger), par l'Office national de la communication et de l'information (acronyme: ONCI) avec la collaboration de l'Association culturelle « Stars de la jeunesse), en avril 2010.
- (sources: Bekkaï Allal: op.cit.)

Puis, un autre film documentaire a été réalisé à l'occasion de Tlemcen, capitale de la culture islamique.. Ecrit par Amina Kessar et produit par Lotus Films, il a été présenté, lors de la manifestation de 2011.. il est intitulé « Sur les traces de Cheikha Tetma »

L'affiche du colloque international sur la poésie féminine a été conçue, réalisée et dédiée, à l'effigie de Cheikha Tetma (mars 2011), lors de la manifestation.

Dans le cadre de la série « Nûba », organisée lors de la manifestation de 2011, un hommage à titre posthume a été dédié à Cheikha Tetma et Cheikh Hadj Abdelkrim Dali, par le Département du patrimoine culturel immatériel (CNRPH Alger)

Bibliographie

- Amazigh, K. (1985). *Deux grands maîtres de la musique classique dans la tourmente de la nuit coloniale :Cheikh Mohammed Dib et Cheikh Ghouti Dib*. Tlemcen: ACA.
- Amazigh, K. (1992). Bensari Mohamed, musicien. *Festival(09)*, pp. 1-2.
- Amazigh, K. (1993). Cheikh Mohamed Bensari, la nouba infinie. *Liberté (du 25 janvier 1993)*, 21.
- Amboise-Rendu, A.-C. 1.-7. (2016). e tabou. Du secret à la parole médiatique, le tournant des années 1970-1990. *Sociétés et Représentations*.
- Bekhoucha, M. (1958). *Diwan Ibn M'saib*.Tlemcen : Ed.Ibn Khaldoun.
- Bekkai, A. (2011.). Cheikha Tetma, la diva rebelle du hawzi.*Le Quotidien d'Orandu 9 mars 2011*.
- Bel, A. (1908). *La population musulmane de Tlemcen..*Paris: Librairie Paul Geuthner.
- Benabadji, F. (2003). *Tlemcen dans l'histoire à travers les contes et légendes..*Paris : Publisud.
- Benachenhou, A. (1971). *Connaissance du Maghreb. Notions d'éthographie, d'histoire et de sociologie*. Alger : Editions Populaires de l'Armée.
- Benkalfat, D. (1993). La musique andalouse. (N° spécial du Festival 1993), pp. 21-26.
- Benkalfat, D. (2002). *Il était une fois.....TLEMCEEN .récit d'une vie, un récit d'une ville*. Tlemcen : Ed.Ibn Khaldoun.
- Benmansour, A. (2011). *Florilège de Tlemcen (textes recueillis et présentés)*. Tlemcen: Ed.Ibn Khaldoun.
- Bonnery, S. (2013). L'enseignement de la musique, entre institution scolaire et conservatoires. Eclairages mutuels des sociologies de l'éducation et de la culture..*Revue Française de Pédagogie, 185*, pp. 5-19.
- Bouali, S. (1968). *Petite introduction à la musique classique algérienne*. Alger: SNED.
- Bouayad, M. (2017). *Tlemcen en un clin d'œil*.Alger : En Nakhla.

- Cheurfi, A. (1996). *Mémoire Algérienne*. Alger : Editions Dahlab.
- Cheurfi, A. (1997). *Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens*. Alger : ANEP.
- Dib, M. (1989). Le poème du tatoueur d'Ibn M'saïb..*El Moudjahid*.
- Dib, M. (1990). Les langages arabes de la poésie algérienne. *El Moudjahid* .
- Dib, O. (2006). *Les Amis du Livre.Fleurion du mouvement culturel algérien*.,Oran : Dar El Gharb.
- Dib, O. (2011). *Musique algérienne. Ecole de Tlemcen : Galerie des grands maîtres*.Alger : El Othmania.
- Dib, O. (sd). Les grands musiciens d'Algérie.Cheikh Mohammed Sari dit Bensari, un artiste prodigieux(série d'articles).*Le monde Aujourd'hui* .
- El Hassar, B. (2002). *Tlemcen. Cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*. Alger : Editions Dalimen.
- Gaufrey-Denombynes, M. &. (1904, juillet –Aout). Récit en dialecte tlemcenien.*Journal Asiatique*, pp. 45 - 117.
- Guenau, M. (1er & 2 avril 2010). L'exil positif à Tlemcen : L'arrivée des musulmans d'Espagne et la maison médinale .,*colloque international*. Perpignan.
- Guenau, M. (2007). Docteur Amine Mesli, un parcours universitaire et des travaux en musicologie. Dans collectif, *Nassim El Andalous : Mesli Mohamed Amine. Vie et œuvres (1955-2006)* (pp. 82-84). Oran : Dar El Gharb.
- Guenau, M. (2019). Culture à l'ère du numérique et pratiques juvéniles : IVA entre expressions et Big Data enrichi. *French Journal For Media Research*. Récupéré sur 12/. [http:// www. French Journal For Media Research/id.1864](http://www.FrenchJournalForMediaResearch/id.1864)
- Guenau, M. (2020). La mémoire musicale et l'école de Tlemcen. *Revista Argelina*,(20), pp. 91-105.
- Guettat, M. (1980). *La musique classique du Maghreb*..Paris : Sindbad.
- Halbwachs, M. (1925). *Les cadres de la mémoire*..Paris : PUF.
- Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*..Paris: PUF .
- Hamidou, A. (1936). Aperçu sur la poésie vulgaire de Tlemcen. Les deux poètes populaires de Tlemcen : Ibn Amsaïb et Ibn Triki.*Revue*

Africaine, pp. 1007-1046.

Janier, E. (1949). Bibliographie des publications qui ont été faites sur Tlemcen et sa région. *Revue Africaine*, pp. 314-334.

Lachachi, H. O. (2011). *Le passé prestigieux de Tlemcen, ancienne capitale du célèbre berbère Ya'ghomra'en, fondateur de la nation*. Tlemcen : Ibn Khaldoun.

Laffont, I. &. (2011). La trame de jalousie. *Revue Française de la psychanalyse*, 75(3), pp. 797-813.

Larnaude, M. (1935). Bibliographie Algérienne (1934). *Revue Africaine*, pp. 196-209.

Larrieu, P. (2019). De la rébellion ou de l'exigence des contraires. *revue Droit et Littératures*, pp. 1 (03)55-ss.

Marçais, W. (1902). *Le dialecte arabe parlé à Tlemcen*. Paris : E.Leroux,.

safir, E. (2006). Boumediène Bensahla Poète populaire », les cahiers du CRASC) Le melhoun : textes et documents., *Thurath* (15), pp. 107-113.

Safir, E. B. (2006). Le ramier messenger de cheikh Boumediène Bensahla », les cahiers du CRASC,; Le melhoun : textes et documents. *Thurath*(15), pp. 41-50.

Saidani, M. (2006). *La musique du constantinois. Contexte, nature, transmission et définition*. Alger : Casbah Editions.

Sarthou –Lajus, N. (2008). La révolte ». *Etudes*, 408 (5), pp. 662-671.

Van Gennep, A. (1909). *Les rites de passage*..Paris : E.Nourry.