

Le Cardinal de la Casbah : parole chantée, mémoire urbaine et intelligence sociale dans l'œuvre chaâbie d'El Anka

كاردينال القصبة: القول المعنى، والذاكرة المدنية،
والذكاء الاجتماعي في المنجز الشعبي لإل عنقي

The Cardinal of the Casbah: Sung Speech, Urban Memory, and Social Intelligence in El Anka's Chaâbi Oeuvre

NABILA BESTANDJI

LISODIL

Université Alger 2

2, Route Djamel Eddine El Afghani, Bouzaréah Alger, Algérie
nabila.bestandji@univ-alger2.dz

<https://orcid.org/0009-0006-4336-1879>

JAMEL ZENATI

CRLCA Béjaia et Université Paul Valéry - Montpellier 3

Djamel.zenati@ac-montpellier.fr

<https://orcid.org/0000-0001-8510-8042>

Date de réception	Publication numérique	Archivage ASJP
22/04/2026	05/05/2026	05/05/2026

Référence électronique

Nabila Bestandji, « Le Cardinal de la Casbah : parole chantée, mémoire urbaine et intelligence sociale dans l'œuvre chaâbie d'El Anka », Aleph [En ligne], Vol 13 (2) | 2026, mis en ligne le 05 mai 2026. URL : <https://aleph.edinum.org/17352>

Référence papier (archivage Asjp)

Nabila Bestandji, « Le Cardinal de la Casbah : parole chantée, mémoire urbaine et intelligence sociale dans l'œuvre chaâbie d'El Anka », Aleph, Vol 13 (2) | 2026, 113-131.

© Auteur(s), 2026. Les auteurs conservent leurs droits.

Article diffusé en accès ouvert sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International — CC BY 4.0, sauf mention contraire portée sur la page de publication.

Résumé

Cette étude propose une lecture thématique et stylistique d'un corpus de dix chansons chaâbi interprétées par Cheikh El Hadj Mohamed El Anka. L'objectif n'est pas seulement de relever des thèmes ou d'identifier des figures de style, mais d'examiner la manière dont ces procédés organisent une vision du monde, construisent un ethos énonciatif et mettent en circulation une mémoire affective, urbaine et nationale. L'analyse montre que les chansons étudiées articulent plusieurs régimes de valeurs — amour, trahison, exil, fidélité, jeunesse, fierté collective — au moyen d'un réseau serré d'antithèses, de métaphores, d'hyperboles, de comparaisons, d'anaphores, d'énumérations et de répétitions. Ces figures ne relèvent donc pas d'un simple ornement rhétorique : elles assurent la dramatisation de l'expérience, la mémorisation du discours et sa socialisation. À travers elles, El Anka transforme l'émotion singulière en savoir partagé et la parole chantée en une forme sensible d'intelligence sociale.

Mots-clés

Chaâbi, Cheikh El Hadj Mohamed El Anka, identité culturelle, mémoire urbaine, imaginaire social

ملخص

تقتصر هذه الدراسة قراءة موضوعاتية وأسلوبية لمدونة تتكوّن من عشر أغاني من الشعبي أداها الشيخ الحاج محمد العنقى. ولا يقتصر المقصد فيها على رصد الموضوعات أو جرد الصور البلاغية، بل يتجه إلى فحص الكيفية التي تنتظم بها هذه الوسائل في بناء رؤية للعالم وصوغ إيتوس إنشائي وتداول ذاكرة وجدانية ومدينية ووطنية. وتُظهر القراءة أنّ الأغاني المدروسة تنسج منظومات متداخلة من القيم، مثل الحب والخيانة والمنفى والوفاء والشباب والفخر الجماعي، بواسطة شبكة كثيفة من المقابلات والاستعارات والمبالغات والتشبيهات والتكرارات والتعدادات. ومن ثمّ فهذه الصور لا تؤدي وظيفة تزيينية فحسب، بل تسهم في تشخيص التجربة وتكثيف أثرها التذكري وجعلها قابلة للتداول الاجتماعي. ومن خلال ذلك يحوّل العنقى الانفعال الفردي إلى معرفة مشتركة، ويجعل من القول المغنى صيغة حساسة من صيغ الذكاء الاجتماعي.

الكلمات المفتاحية

Abstract

This study offers a thematic and stylistic reading of a corpus of ten chaâbi songs performed by Cheikh El Hadj Mohamed El Anka. Its aim is not merely to list themes or identify rhetorical figures, but to examine how these devices shape a worldview, construct an enunciative ethos, and circulate an affective, urban, and national memory. The analysis shows that the songs articulate several value systems—love, betrayal, exile, fidelity, youth, and collective pride—through a dense network of antitheses, metaphors, hyperboles, comparisons, anaphora, enumerations, and repetitions. These figures are therefore not simple rhetorical ornaments: they dramatize experience, make discourse memorable, and render it socially shareable. Through them, El Anka turns singular emotion into shared knowledge and transforms sung speech into a sensitive form of social intelligence.

Keywords

Chaâbi, Cheikh El Hadj Mohamed El Anka, cultural identity, urban memory, social imaginary

Introduction

Au début du XXe siècle, dans l'espace dense et populaire de la Casbah d'Alger, le chaâbi s'impose comme une forme poético-musicale dont la portée dépasse largement le divertissement. Nourri par l'héritage arabo-andalou, par la tradition du malhoun et par la diction populaire algéroise, il se constitue comme une parole urbaine où se disent la citoyenneté, les hiérarchies morales, les difficultés économiques, les blessures affectives et les aspirations collectives. Porté par des voix issues du peuple, il devient le miroir des joies, des peines, de la convivialité et des résistances d'une société qui trouve dans la chanson une manière de conserver, de partager et de dramatiser son expérience.

Dans cette histoire culturelle, Cheikh El Hadj Mohamed El Anka occupe une place fondatrice. Né et grandi à Bab el Jdid, dans la haute Casbah, il s'inscrit dans une trajectoire de transmission, d'apprentissage et de rénovation. Recommandé à Mustapha Nador, maître du madih, il entre très tôt dans l'univers des pratiques vocales, savantes comme populaires. Après la disparition de son mentor, il anime des soirées familiales, approfondit son rapport au répertoire, puis contribue à renouveler les formes d'exécution : introduction de l'istikbar en prélude des qassaïd, élargissement instrumental par l'usage du banjo, de la derbouka et du piano, ainsi que la transformation de la mandoline en mandole, instrument devenu emblématique de l'identité sonore algérienne.

L'expression « Le Cardinal de la Casbah » est employée ici comme métaphore critique : elle désigne la position d'autorité symbolique qu'occupe El Anka dans l'histoire du chaâbi, sans lui conférer une fonction religieuse au sens strict. Elle souligne plutôt la capacité du chanteur à organiser une mémoire sonore, urbaine et populaire autour d'une parole à la fois poétique, morale et collective.

L'apport d'El Anka n'est pas seulement musical. Il est aussi linguistique, énonciatif et symbolique. En travaillant une darija soutenue, proche de l'auditoire sans renoncer à la densité poétique des héritages savants, il donne au chaâbi une puissance d'adresse qui explique son ancrage durable dans la sensibilité algéroise. La parole chantée devient ainsi une médiation entre le vécu singulier et la mémoire commune : elle accueille la plainte amoureuse, la blessure de l'exil, la morale sociale, la nostalgie urbaine, mais aussi l'élan patriotique et le désir de relèvement collectif.

Cette fonction mémorielle doit être rapportée au contexte colonial. L'éducation et la culture des milieux populaires ayant été profondément dévalorisées, notamment par la fragilisation des institutions traditionnelles de transmission, le chaâbi a pu constituer un espace de résilience symbolique. Il dit la nostalgie d'un « paradis perdu » — Andalousie rêvée, Algérie d'avant 1830 ou Algérie à venir — tout en donnant forme à une conscience nationale diffuse. La complexité codée des poèmes, leur caractère parfois feutré, leur circulation dans les cercles de sociabilité

de la Casbah, du Mouloudia et de l'USMA, permettent de comprendre pourquoi cette parole chantée a pu devenir à la fois consolation, mémoire et résistance.

Le présent article propose donc une lecture thématique et stylistique d'un corpus de dix chansons chaâbi interprétées par Cheikh El Hadj Mohamed El Anka. Il ne s'agit pas de dresser un simple inventaire de thèmes ou de figures, mais de comprendre comment ces choix formels organisent une vision du monde. La question directrice peut être formulée ainsi : comment les thèmes dominants et les figures de style mobilisés dans un corpus de chansons d'El Anka transforment-ils l'expérience vécue en représentation partageable, mémorable et culturellement signifiante ? L'hypothèse défendue est que les figures ne décorent pas le propos : elles le structurent, le hiérarchisent, le dramatisent et le rendent transmissible.

1. Cadre théorique et méthodologie

1.1. Prolégomènes théoriques et méthodologiques

La démarche adoptée articule deux plans complémentaires. D'une part, l'analyse thématique permet d'identifier les unités de sens récurrentes qui organisent le corpus, non pas comme une simple liste de motifs, mais comme une architecture axiologique. D'autre part, la lecture stylistique et énonciative examine les figures de style comme des procédures de signification : antithèse, métaphore, hyperbole, comparaison, anaphore, oxymore, énumération, apostrophe et répétition ne valent pas seulement par leur présence formelle, mais aussi par le travail de valuation, de dramatisation, de mémorisation et de socialisation qu'elles accomplissent dans le discours.

L'étude relève ainsi d'une approche qualitative, empirico-inductive, centrée sur les usages du langage. Elle emprunte à l'analyse discursive, à la stylistique et à la sémantique interprétative afin de restituer la complexité d'une parole chantée à la fois lyrique, morale, civique et mémorielle. Le protocole d'analyse a été mené selon quatre opérations : repérage des thèmes récurrents ; regroupement des unités de sens selon leur proximité sémantique et leur portée axiologique ; examen des figures de style en lien avec leur fonction discursive ; articulation de ces résultats avec l'éthos d'El Anka et l'imaginaire social porté par le chaâbi.

Cette procédure vise à éviter deux écueils : l'inventaire sans interprétation, qui réduirait l'article à une nomenclature de procédés, et la surinterprétation détachée du matériau textuel. L'attention porte donc sur les réseaux lexicaux, les isotopies dominantes, les oppositions axiologiques, les régimes de présence et d'absence, les effets de répétition et les modes d'intensification par lesquels la chanson transforme le sensible en expérience commune.

Il convient toutefois de préciser le statut du corpus. Les chansons étudiées sont abordées à partir de versions chantées, de transcriptions disponibles et, lorsque nécessaire, de traductions de travail stabilisées pour l'analyse. Les extraits cités en français ne prétendent donc pas remplacer la matérialité dialectale, prosodique

et musicale de la performance : ils servent d'appui interprétatif à l'examen des réseaux thématiques, des isotopies et des figures de style. La rareté des recueils consacrés aux textes d'El Anka traduits en français impose cette prudence méthodologique. La lecture proposée porte prioritairement sur la textualité accessible, sans prétendre épuiser les dimensions vocale, modale et scénique des œuvres.

1.2. Description du corpus

Le corpus retenu est composé de dix chansons du patrimoine chaâbi, écrites entre 1921 et 1970 et interprétées par Cheikh El Hadj Mohamed El Anka. Le choix de ces pièces répond à un double critère : leur représentativité thématique et leur densité stylistique. Il permet de faire apparaître, à l'échelle d'un ensemble restreint mais significatif, la manière dont se croisent la parole amoureuse, la méditation morale, la mémoire des lieux et l'imagination nationale. Les titres sont maintenus dans leur forme usuelle, accompagnés d'une traduction française indicative lorsque celle-ci facilite l'identification du texte.

Tableau 1. Chansons du corpus et auteurs

Titres des chansons chaâbies	Auteurs
EL FRAK — La séparation	Cheikh Mohamed Ben Ismail
EL MEKNASSEYA – Meknèssia	Sidi Qaddour el Alami
EZINE EL FASSI– Oh beautés de Fez	Mohamed Ben Slimane
HADJOU LAFKAR — Pensées en effervescence	El Bourachedi Belqacem
KOULOULILAIMEN — Dites à mon censeur	Hebabi Mohamed
LAHMAM LI RABBITOU — Le ramier que j'ai élevé	El-Hadj El Anka
SOBHANE ALLAH YA L'TIF — Louanges à Dieu la bonté même	Mostefa Toumi
YA DIF ALLAH — Ô hôte de Dieu	Cheikh El Djilâli
YOUM EL DJEMAA — Vendredi	Mbarek Essoussi
L'UNION L'USMA	El-Hadj El Anka

2. Configurations thématiques et régimes de valeurs dans les chansons d'El Anka

L'analyse thématique vise ici à dégager les noyaux de sens récurrents qui structurent le corpus. Il ne s'agit pas simplement de nommer des thèmes, mais de montrer comment ils se distribuent, se combinent et s'hierarchisent dans le discours. Les récurrences observées dessinent une véritable architecture axiologique où s'entrecroisent le sentiment, la perte, l'épreuve, la fidélité, le déplacement et la refondation collective.

2.1. L'univers émotionnel et relationnel dans les chansons d'El Anka

Tableau 2. Thèmes liés à l'univers émotionnel

Thèmes liés	Précision	Extraits et titres de la chanson
L'amour	Amour comme dualité	« Être séparé de vous, c'est mon enfer, ma blessure, mon trépas. Être avec vous, c'est mon paradis, mon allégresse, ma vie. » (El Frak)
L'amour	Amour comme acte religieux	« Votre consentement est mon pèlerinage, mon jeûne et ma prière. » (El Frak)
L'amour	Amour comme déchirure	« Ma patience est anéantie, le fardeau de l'amour s'appesantit sur moi. La séparation a mobilisé ses bataillons et ses lances ; le prince de la rupture a campé avec sa puissante armée, ordonnant de me tourmenter matin et soir » (El Frak)
L'amour	Amour comme déchirure	« Quémendant humblement aux seuils des maisons, les larmes aux yeux, j'attends la promesse de mon préféré. Ils n'eurent un mot ni pour me congédier ni pour me répondre. » (El Frak)
L'amour	Amour comme complétude	« Je la réveille, elle ouvre les yeux ; je lui dis alors : "Sois en paix." Les zéphyrus l'attirent dans leurs souffles. Par sa présence, ma joie se renouvelle dans la douceur du soir » (El Frak)
L'amour	Amour comme indifférence	« À cause de l'indifférence de celle que j'aime, cet être qui habite mon cœur me rejette. » (Ezine el Fassi)
L'amour	Amour comme pouvoir alchimique	« Mon cuivre, je l'ai transformé en or. Ma souveraine ne m'a pas privé et m'a rendu visite après m'avoir fui. » (Ezine el Fassi)
L'amour	Amour comme malédiction irrésistible	« Ma passion me fait dépérir pour une adolescente pudique, célèbre par sa beauté ; pleine d'orgueil et de dédain, tous ceux qui la voient en perdent l'esprit » (Koulou Lilaimen)
L'amour	Amour comme source de souffrances et de blessures	« Mon cœur [longtemps] silencieux s'est déclaré ; je n'ai trouvé ni secours, ni remède à mes blessures vives dues aux flèches de ses cils qui m'ont laissé meurtri » (Koulou Lilaimen)
L'amour	Amour comme source de souffrances et de blessures	« Mon cœur se consume » (Ya Dif Allah)
L'amour	Amour comme source de souffrances et de blessures	« Je me retrouve comme un oiseau pris au piège, épuisé, l'âme vidée de ses forces » (Ya Dif Allah)
L'amour	L'Amour comme passion transcendante.	« du vin de l'amour, non du vin des vignes » (Ya Dif Allah)

Thèmes liés	Précision	Extraits et titres de la chanson
L'amitié	Amitié comme lien fraternel	« Des vérités sur l'amitié se trouvent dans les livres. Mais où sont passées ces vérités ? Ont-elles disparu ? C'est le destin qui unit deux êtres d'amitié ; en l'absence de l'un, l'autre le représente parfaitement et élève son rang » (El Meknassey) »
L'amitié	Amitié comme épreuve d'acceptation et survie commune	« Ô amis, prenez ces propos comme bienfaits : évitez les traîtres (et sachez que) toute amitié ne se consolide qu'après expérience » (Lahmam li Rabbitou)
L'amitié	Amitié véritable comme fruit d'une (ancienne) déception	« À toute perte il est une compensation » (Sobhane Allah Ya L'Tif)
L'amitié	Amitié véritable comme fruit d'une (ancienne) déception	« Il laissa son aire vide et disparut à jamais » (Sobhane Allah Ya L'Tif)
La trahison	Trahison et perte de confiance sociale	« Ma confiance dans les hommes, voilà la cause de ma ruine. J'ai tant enduré depuis la séparation d'avec les miens qu'on m'a traité de fou, à cause de mes plaintes incessantes. » (El Meknassey) »
La trahison	Trahison et perte de confiance sociale	« Il t'abuse par des protestations d'amitié, jure par Dieu, glorifie le Créateur, alors que, derrière son chapelet, il trame des complots » (Sobhane Allah Ya L'Tif)
La trahison	Trahison et ingratitude	« Le ramier que j'ai élevé s'en est allé ; je n'entendrai plus son roucoulement en ma demeure. » (Lahmam li Rabbitou)
Dualité entre le montré et le caché	La primauté de l'exhibition d'une façade sociale teintée de normalité face au véritable ressenti	« Si ma joie était visible, ma tristesse était enfouie. Ma bouche riait, mais les ténèbres remplissaient mon cœur ; j'étais patient avec mes ennemis, je dissimulais mes malheurs » (El Meknassey) »
Dualité entre le montré et le caché	La primauté de l'exhibition d'une façade sociale teintée de normalité face au véritable ressenti	« Il t'abuse par des protestations d'amitié, jure par Dieu, glorifie le Créateur, alors que, derrière son chapelet, il trame des complots » (Sobhane Allah Ya L'Tif)
La femme	La beauté féminine éphémère comme tragédie inévitable	« Ô échanson, le soleil du soir s'est incliné vers son couchant (...) avec ses atours, il s'est posé avant de s'éclipser semblable à brocart d'or lumineux » (Ezine el Fassi)
La femme	La beauté féminine éphémère comme tragédie inévitable	« Les jeunes filles sont sorties, les jeunes filles sont sorties se promener sur la plage, chantant l'andalou » (Hadjou Lefkar)
La femme	La beauté féminine éphémère comme tragédie inévitable	« Les gazelles font leur apparition derrière leur voilette serrée ; leurs regards me transpercent, elles m'accablent, ravissent mon âme et me plongent dans l'égarement » (Youm El Djemaa)

Thèmes liés	Précision	Extraits et titres de la chanson
La femme	La beauté de la femme comme arme dangereuse et instrument de torture	« Son regard est source de ma souffrance et ses cils forment ombrage à ses joues » « Flèches de ses cils » (Koulou Lilaimen)
La femme	La femme comme alchimiste	« Une chevelure en furie et son grain de beauté ont guéri mon mal » (Koulou Lilaimen)
La souffrance	La souffrance comme loi universelle de l'expérience humaine	« Toute personne en sa vie est brûlée mille fois : je le dis fort de mon expérience. » (Lahmam li Rabbitou)
La souffrance	L'impuissance et la souffrance	« Si je contais mes tourments, je remplirais mille volumes. Si je contais mes tourments aux érudits, ils en pleureraient. » (Lahmam li Rabbitou)
La souffrance	L'impuissance et la souffrance	« Le pigeon m'abandonna à mes chagrins, sans raison, sans dispute ni mésentente. » (Sobhane Allah Ya L'Tif)
La souffrance	L'impuissance et la souffrance	« Elles subjuguent l'esprit, et mettent mon cœur en désordre. Ô douleurs, ô douleurs » « Ô douleurs, ô douleurs! Elles reviennent de leur pèlerinage, le regard en éveil, dans toute leur splendeur » (Youm El Djemaa)

À travers ce premier ensemble, El Anka compose moins une psychologie individuelle qu'une dramaturgie des relations humaines. Les thèmes de l'amour, de l'amitié, de la trahison, de la figure féminine et de la souffrance convergent vers une même scène intérieure où le sujet éprouve les liens comme des forces d'intensification de l'être, mais aussi comme des foyers possibles de perte, de déréliction ou de ruine. Le discours ne procède donc pas par juxtaposition de motifs : il élabore une logique des affects fondée sur des polarités récurrentes.

2.1.1. Dualité entre destruction et régénération

Tableau 3. Isotopies de la destruction et de la régénération

Isotopie de la destruction : lexique de l'annihilation	Isotopie de la régénération : lexique de l'élévation
Enfer, blessure, trépas, dépérir, anéantie, prince de la rupture, mal, ténèbres, flèches de ses cils, brisé, brûlée, ruine, douleur, perte, etc.	Paradis, allégresse, vie, renouveau, pèlerinage, prière, lumineux, consolide, transformé en or, éveil, compensation, etc.

L'opposition entre destruction et régénération constitue l'un des moteurs les plus nets du corpus. D'un côté, le lexique de l'annihilation — « enfer », « blessure », « trépas », « ruine », « douleur » — traduit l'expérience affective comme une atteinte à l'intégrité du sujet. De l'autre, les mots de relèvement — « paradis », « vie », « allégresse », « renouveau », « compensation » — reconfigurent cette même expérience en possibilité de salut. Ce balancement ne relève pas d'une simple alternance descriptive : il construit une conception paradoxale des liens humains, à la fois vulnérabilisants et régénérateurs.

2.1.2. Dualité entre absence et présence

Tableau 4. Isotopies de l'absence et de la présence

Isotope de l'absence : lexicque de la privation	Isotopie de la présence : lexicque de la complétude
Séparé, n'eurent un mot, disparu, s'en est allé, m'avoir fui, quémendant, indifférence, séparation, s'éclipser, privé, etc.	Avec vous, demeure, m'a rendu visite, promesse, consentement, présence, etc.

L'absence et la présence constituent un second axe majeur. Loin d'être seulement spatiale, l'absence est figurée comme privation ontologique : elle vide le sujet, suspend la parole, installe le manque et ouvre le régime du silence. Inversement, la présence n'est pas seulement rencontre ; elle vaut restauration d'une complétude provisoire, réouverture du monde sensible. Ce qui se joue ici n'est donc pas un simple topos amoureux, mais une conception relationnelle de l'existence où l'autre devient condition d'apaisement ou facteur d'effondrement.

2.1.3. Dualité entre le subi et le voulu

Tableau 5. Isotopies de l'involontaire et de l'agentivité

Isotopie de l'involontaire : lexicque du non désiré/subi	Isotopie du volontaire : lexicque de la responsabilité et de l'agentivité
Ordonnant, mal, me tourmenter, me rejette, passion, dédain, l'indifférence, armée, etc.	Je la réveille, je lui dis, consolide, renouvelle, expérience, je l'ai transformé, je dissimulais, je le dis, je contais, j'aime, etc.

Le corpus oppose également ce qui est subi à ce qui est assumé. Les formes du passif affectif — l'indifférence, le rejet, le tourment, la contrainte — configurent un sujet exposé à des forces qui le dépassent. Face à elles, le retour insistant de la première personne signale des moments de reprise en main, de re-subjectivation, voire de résistance. Le « je » n'efface pas la blessure ; il lui donne une forme verbale, et c'est déjà une manière de reconquérir du pouvoir sur ce qui advient.

2.1.4. Dualité entre réalité cachée et apparence affichée

Tableau 6. Isotopies de l'intériorité et de l'extériorité sociale

Isotopie de la réalité cachée : lexicque de l'intériorité	Isotopie de l'apparence affichée : lexicque de l'extériorité
Cœur, ténèbres, enfouie, silencieux, dissimulais, tristesse, plaintes, tourments, dans les livres, habite mon cœur, etc.	Joie, riait, les hommes, mes ennemis, sérénité affichée, visible, s'est déclaré, etc.

Cette polarité met au jour une dimension sociale essentielle : le sujet d'El Anka n'exprime pas seulement ce qu'il ressent, mais compose aussi avec les exigences du paraître. La douleur se dissimule derrière la joie visible, la parole publique derrière le tumulte intérieur, la civilité derrière les ténèbres du cœur. Le corpus laisse ainsi

affleurer une éthique de la retenue, voire une poétique du masque : dire sans tout dire, montrer tout en cachant, faire coexister la scène sociale et la vérité intime.

2.1.5. Dualité entre temporalité infinie et temporalité finie

Tableau 7. Isotopies du durable et de l'éphémère

Isotopie de la temporalité infinie : lexique de l'interminable	Isotopie de la temporalité finie : lexique de l'éphémère
Mille fois, mille volumes, matin et soir, incensantes, ne peut disparaître, etc.	Douceur du soir, couchant, s'éclipser, dans la douceur du soir, qu'après expérience, fini, etc.

Le temps lui-même est travaillé par une scission. Les marqueurs de durée indéfinie — « mille fois », « mille volumes », « matin et soir » — installent l'expérience affective dans une temporalité dilatée, presque interminable. À l'inverse, les notations du soir, du couchant, de l'éclipse ou de l'instant renvoient à la précarité de ce qui passe. Le discours conjugue ainsi deux économies du temps : celle de la blessure qui n'en finit pas et celle de la beauté ou de la joie toujours menacées de disparition.

2.1.6. Dualité entre fragmentation et unité

Tableau 8. Isotopies du morcellement et de l'intégralité

Isotopie de la fragmentation : lexique du morcellement	Isotopie de l'unité : lexique de la totalité
Regard, cils, joues, chevelure, grains de beauté, flèches, os brisés, se disloque, etc.	Vous, mon préféré, celle que j'aime, cet être qui habite mon cœur, une adolescente pudique, Les jeunes filles, etc.

La tension entre fragmentation et unité révèle un point particulièrement fécond de l'analyse. Le corps de l'aimée est souvent saisi par fragments — regard, cils, joues, chevelure, grain de beauté — ce qui favorise à la fois la focalisation désirante et l'objectivation. À l'inverse, certaines désignations globales restituent une présence plus totalisée. Le corpus hésite donc entre morcellement érotique et restitution d'une altérité pleine ; cette oscillation dit beaucoup du regard lyrique, de son admiration, mais aussi de sa tendance à convertir l'autre en surface de projection.

En définitive, l'univers émotionnel et relationnel des chansons d'El Anka est régi par une logique de coprésence des contraires. Loin d'abolir les tensions, le texte les agence, les rend intelligibles et les partage avec l'auditoire. Le chaâbi devient ainsi le lieu où l'épreuve privée se transforme en expérience collective de la contradiction humaine.

2.2. Exil, voyage et nostalgie urbaine dans les chansons d'El Anka

Tableau 9. Thèmes liés à l'exil, au voyage et à la nostalgie urbaine

Thèmes liés	Précision	Extrait et nom de la chanson
L'exil	Exil comme déchirement du lien social et familial	« Exilé de mon pays, pourrais-je encore frayer avec les hommes ? C'est à Haouz Bouteiba que j'ai connu la fortune, là où les êtres nobles, à l'âme pure, étaient ma lumière. Je les ai abandonnés, séparation qui blesse mon cœur. Je suis loin de mes proches, de mes amis, des miens, des êtres les plus chers et cette séparation blesse mon cœur. » (El Meknasseye)
L'exil	Exil comme déchirement du lien social et familial	« (...) Sans soutien dans ce pays : sans père, ni frères, ni oncles. » (Ya Dif Allah)
Le voyage	Le voyage comme quête de beauté et de grandeur	« J'ai tant parcouru à pied et du regard que je rencontrais une pléiade de gazelles dispersées dans des champs de fleurs. » (Hadjou Lefkar)
Le voyage	Le voyage comme quête de beauté et de grandeur	« Le faucon, lui, s'envola pour émigrer et s'élançer vers les vastes espaces » (Sobhane Allah Ya L'Tif)
Le voyage	Le voyage comme berceau de la sagesse et de la force	« Les Anciens ont dit : "Les voyages rompent les chaînes de la misère, forment la jeunesse et renforcent l'esprit." » (Hadjou Lefkar)
Le voyage	Le voyage comme berceau de la sagesse et de la force	« Tu sais combien de mers j'ai traversées et parcouru de contrées » (Sobhane Allah Ya L'Tif)
Le voyage	Le voyage comme levier de transformation, d'anoblissement et de métamorphose	« Mon cuivre, je l'ai transformé en or » (Ezine el Fassi)
La ville/lieux urbains	Nostalgie des lieux urbains	« Ô beautés de Fès, alignez-vous toutes et faites allégeance au souvenir du Mechouar » (Ezine el Fassi)

Dans ce corpus, l'espace est moins un cadre qu'un opérateur de subjectivation. L'exil, le voyage et la nostalgie urbaine permettent d'observer la manière dont le sujet chante sa relation au lieu : lieu perdu, lieu traversé, lieu remémoré. Chacun de ces régimes spatiaux correspond à une modulation différente de la parole.

L'exil ne se réduit pas à un changement de territoire. Il est d'abord vécu comme une dislocation du tissu relationnel. L'énumération des proches — père, frères, oncles, amis, êtres chers — montre que la séparation affecte moins la géographie physique que l'économie symbolique du lien. Ce qui est perdu, ce ne sont pas seulement des personnes, mais aussi un monde de reconnaissance, de protection et de familiarité. Le lexique de la blessure réitérée transforme ainsi l'exil en expérience de désaffiliation.

À rebours de l'exil subi, le voyage apparaît comme une mise à l'épreuve féconde du sujet. Les verbes de parcours, de traversée et de rencontre construisent une dynamique d'ouverture : l'ailleurs devient une occasion d'apprentissage, d'émerveillement, de comparaison, parfois d'anoblissement. La mobilité n'est pas ici un simple déplacement ; elle vaut comme production de savoir, comme élargissement du regard et de la conscience.

La nostalgie urbaine repose enfin sur un mécanisme de remémoration intensifiée. Le lieu perdu n'est pas simplement évoqué : il est apostrophé, ritualisé, élevé au rang de signe indélébile. En cela, le souvenir du Mechouar engage une mémoire urbaine qui déborde l'espace matériel. La ville devient archive affective, dépôt de valeurs, forme condensée d'un passé qui continue de travailler le présent.

En somme, l'exil détériore, le voyage transforme et la nostalgie conserve. Par cette triade, El Anka compose une véritable poétique spatiale où les lieux sont toujours aussi des états du sujet. L'espace chanté se révèle ainsi inséparable d'une éthique de l'attachement, de la perte et du ressouvenir.

2.3. Jeunesse, sport et union nationale dans les chansons d'El Anka

Tableau 10. Thèmes liés à la jeunesse, au sport et à l'union nationale

Thèmes	Précision	Extrait et nom de la chanson
La jeunesse	La jeunesse comme force salvatrice de renaissance nationale	« Je suis heureux de la jeunesse d'aujourd'hui (...) qui dissipent le chagrin » (L'Union l'USMA)
La fierté et l'union nationale	La fierté comme valeur collective	« Je suis fier de mon discours et je me renouvelle (...) c'est la guerre du progrès » « Le sage loue leur nom (...) orgueil sans honte » (L'Union l'USMA)
La fierté et l'union nationale	La fierté comme valeur collective	« L'Union, l'USMA » (refrain) (L'Union l'USMA)
La fierté et l'union nationale	La fierté comme valeur collective	« L'Algérie est jeune de constitution et son drapeau flotte » (Sobhane Allah Ya L'Tif)
Le sport	Le sport comme pratique morale et patriotique	« Nous faisons du sport avec détermination (...) surtout avec beaucoup d'esprit » « Loin du vice et de l'alcool (...) bonne nouvelle pour la nation » (L'Union l'USMA)

Ce troisième axe opère un déplacement décisif : de la plainte ou de la méditation intime, le discours s'ouvre à une parole tournée vers le collectif. La jeunesse, le sport et l'union nationale n'y sont pas de simples motifs conjoncturels ; ils dessinent une vision civique où la chanson devient un vecteur d'encouragement, d'orientation morale et de refondation symbolique.

Dans ce cadre, la jeunesse n'est pas seulement une catégorie d'âge : elle apparaît comme un principe de relance historique. Le lexique positif qui l'entoure — bonheur, dissipation du chagrin, vigueur, avenir — lui confère une valeur réparatrice. La jeunesse porte la promesse d'un dégagement du manque et d'une réouverture du temps collectif.

La fierté collective s'élabore, elle aussi, par la mise en série de signifiants fortement axiologisés : « fier », « orgueil », « drapeau », « progrès ». Le refrain « L'Union, l'USMA » joue ici un rôle décisif : il fait office de formule de cohésion, de noyau incantatoire où le groupe se reconnaît. La chanson ne célèbre pas seulement une équipe ; elle propose un modèle réduit d'une communauté soudée, disciplinée et digne.

Le sport est enfin conçu comme une pratique d'assainissement social. Opposé au vice et à l'alcool, il prend la valeur de pédagogie morale. Ce n'est pas uniquement l'effort physique qui est valorisé, mais aussi une certaine économie de soi : maîtrise, détermination, esprit, orientation vers le bien commun. Par ce troisième axe, El Anka montre que le chaâbi peut aussi devenir une parole de relèvement collectif : il n'accompagne pas seulement le monde, il cherche à l'orienter.

3. Les procédés stylistiques comme opérateurs de sens

L'examen stylistique ne peut se limiter à la reconnaissance de figures isolées. Dans un corpus chanté comme celui d'El Anka, les procédés rhétoriques n'ont d'intérêt analytique que lorsqu'ils sont rapportés à leur fonction dans la construction du sens. La question n'est donc pas de dresser l'inventaire des antithèses, des métaphores, des hyperboles ou des répétitions, mais de comprendre comment ces ressources organisent une expérience sensible, rendent mémorisable la parole chantée et transforment l'émotion individuelle en forme partageable.

La présente section adopte, par conséquent, une logique fonctionnelle. Les figures sont regroupées en quatre grands effets discursifs : la polarisation de l'expérience, la concrétisation de l'affect, l'intensification du vécu et la mémorisation chantée. Ce choix permet d'éviter la taxinomie descriptive et de replacer la stylistique dans l'économie générale de l'article : montrer comment le chaâbi construit un imaginaire affectif, moral, urbain et national.

3.1. Dire la contradiction : antithèse, oxymore et polarisation affective

Une première série de procédés organise l'expérience autour de la contradiction. L'antithèse et l'oxymore ne sont pas de simples figures d'opposition : ils constituent les formes stylistiques d'un monde instable, traversé par la coexistence du manque et de la plénitude, de la douleur et de l'espérance, de l'effondrement et du relèvement.

Tableau 11. Figures de contradiction et polarisation affective

Procédés mobilisés	Exemples significatifs	Fonction discursive
Antithèse	« Être séparé de vous, c'est mon enfer, ma blessure, mon trépas. Être avec vous, c'est mon paradis, mon allégresse, ma vie. » (El Frak)	Polariser l'expérience amoureuse entre perte absolue et accomplissement total.
Antithèse	« Si ma joie était visible, ma tristesse était enfouie. Ma bouche riait, mais les ténèbres remplissaient mon cœur. » (El Meknasseye)	Opposer la scène sociale du paraître à la vérité intérieure du sujet.
Antithèse	« Ils sont présents, brillants comme des étoiles (...) dans la nuit noire. » (L'Union l'USMA)	Convertir l'épreuve collective en signe d'espoir et de relèvement.
Oxymore/ tension paradoxe	« Mon âme anéantie rejoint son Seigneur. » (El Frak)	Faire coexister la destruction affective et un horizon d'élévation spirituelle.
Condensation contradictoire	« Cœur de pierre »/« cœur en désordre » (Youm El Djema)	Mettre en tension l'insensibilité attribuée à l'autre et le désordre éprouvé par le sujet lyrique.

Dans « El Frak », l'opposition entre « enfer » et « paradis », « trépas » et « vie » ne sert pas uniquement à dramatiser le discours amoureux. Elle construit une conception extrême du lien, où la présence de l'autre devient condition d'existence et où son absence équivaut à une forme de mort symbolique. La contradiction n'est donc pas ornementale ; elle définit le régime même de l'expérience affective.

La même logique apparaît dans « El Meknasseye », mais elle se déplace vers la scène sociale. La joie visible et la tristesse enfouie signalent un écart entre ce que le sujet donne à voir et ce qu'il endure intérieurement. Le chaâbi devient alors une poétique du masque : il montre que la parole chantée permet de dire l'intime sans abolir les codes de pudeur, de retenue et de dignité sociale.

Enfin, dans « L'Union l'USMA », la polarisation n'est plus seulement amoureuse ou existentielle : elle devient collective. Les figures lumineuses, opposées à la nuit noire, instaurent une dramaturgie de l'espoir. Le groupe, l'équipe, la jeunesse et la nation deviennent des foyers de clarté dans un monde éprouvé. Les figures de contradiction dessinent ainsi une vision du monde fondée à la fois sur la tension et sur la possibilité d'un dépassement.

3.2. Rendre l'affect visible : métaphore, personnification et comparaison

Un deuxième ensemble de procédés consiste à donner une forme perceptible à ce qui relève de l'affect, de la douleur, du désir ou de l'attachement. Métaphore, personnification et comparaison participent d'une même opération : elles convertissent l'abstrait en sensible, le psychique en scène, le sentiment en image.

Tableau 12. Métaphores, personnifications et comparaisons

Procédés mobilisés	Domaines d'images	Exemples significatifs	Fonction discursive
Métaphore/ personnification	Guerre	« La séparation a mobilisé ses bataillons et ses lances » ; « le prince de la rupture a campé avec sa puissante armée » (El Frak)	Faire de la séparation une puissance active, hostile et envahissante.
Métaphore	Maladie et guérison	« Médecin de mon mal » ; « nul médecin pour me soigner » (El Frak)	Transformer l'amour en pathologie et l'être aimé en possible remède.
Métaphore	Lumière/ ténèbres	« Les êtres nobles (...) étaient ma lumière » ; « les ténèbres remplissaient mon cœur » (El Meknasseyya)	Organiser une lecture morale du monde à partir des valeurs du clair et de l'obscur.
Comparaison	Astres et fleurs	« comme une pleine lune » ; « joues telles des fleurs épanouies » (Koulou Lilaimen)	Élever l'être aimé au-dessus de l'ordinaire par une poétique de la sublimation.
Métaphore/ comparaison	Animalité et force	« flèches de ses cils » ; « tel un lion vigoureux » (Koulou Lilaimen / Ezine el Fassi)	Matérialiser le regard et la beauté comme des puissances d'attaque ou de domination.
Métaphore spatiale	Voyage et révélation	« étendue désertique », « quais », « fortifications », « océan » (Hadjou Lefkar)	Transformer le déplacement en expérience initiatique et en élargissement du regard.

Dans « El Frak », l'imaginaire de la guerre donne à la séparation une agentivité propre. La rupture n'est pas seulement ressentie ; elle attaque, assiège, mobilise des forces. Le sujet lyrique se trouve placé devant une puissance qui le dépasse. Cette mise en scène concrète permet à l'auditoire de percevoir la douleur comme une réalité presque matérielle.

L'imaginaire de la maladie accomplit un travail comparable. Le mal-amour devient pathologie, tandis que la présence de l'autre prend la valeur de remède. La métaphore n'illustre donc pas simplement le sentiment : elle en organise la logique paradoxale. L'amour est ce qui blesse et ce qui guérit, ce qui expose le sujet et ce qui peut le restaurer.

Les comparaisons florales, astrales ou animales participent de cette même opération de visibilité. La femme est élevée par les images de la lune, des fleurs et des astres ; mais elle peut aussi devenir une force dangereuse, un regard armé, une puissance du désordre. Le corpus ne se contente pas de célébrer la beauté : il montre comment cette beauté agit sur le sujet, le domine, le désoriente et reconfigure son rapport au monde.

Sur un autre plan, les métaphores spatiales inscrivent le voyage dans une dynamique d'initiation. Les quais, les fortifications, l'océan ou l'étendue désertique ne désignent pas seulement des lieux : ils constituent les étapes d'une révélation graduelle. Le déplacement devient alors une forme de connaissance, une expérience par laquelle le regard s'élargit et se transforme.

3.3. Intensifier l'expérience : hyperbole, énumération et saturation lexicale

Un troisième groupe de procédés relève de l'amplification. Hyperbole et énumération ne doivent pas être abordées comme deux figures séparées, mais comme deux modalités d'une même économie stylistique : dire l'excès, saturer l'espace verbal, donner à l'expérience une intensité qui excède la mesure ordinaire

Tableau 13. Hyperboles, énumérations et saturation lexicale

Procédés mobilisés	Exemples significatifs	Fonction discursive
Hyperbole	« Toute personne en sa vie est brûlée mille fois » (Lahmam li Rabbitou)	Universaliser la souffrance en la présentant comme la loi de l'expérience humaine.
Hyperbole	« Si je contais mes tourments, je remplirais mille volumes » (Lahmam li Rabbitou)	Dire l'impossibilité de contenir la douleur dans un discours limité.
Hyperbole	« Cette nuit vaut soixante-dix années » (Ya Dif Allah)	Densifier le temps affectif et faire de l'attente une durée démesurée.
Énumération relationnelle	« mes proches, mes amis, les miens, les êtres les plus chers » (El Meknassey)	Matérialiser la perte par l'accumulation des liens détruits.
Énumération matérielle	« caftans », « soie », « taffetas », « brocart », « bracelets » (Youm El Djemaa)	Construire un univers de magnificence urbaine et de richesse sensorielle.
Énumération nominative	Noms de joueurs dans « L'Union l'USMA » ; noms féminins dans « Youm El Djemaa »	Inscrire les figures chantées dans une mémoire collective et élogieuse.

L'hyperbole traduit d'abord la disproportion entre l'expérience vécue et les moyens ordinaires de la dire. Les « mille fois », les « mille volumes » ou les « soixante-dix années » ne visent pas l'exactitude quantitative. Ils rendent sensible une intensité affective qui dépasse toute mesure. La démesure devient ainsi une forme de vérité poétique : elle dit que la souffrance, l'attente ou le désir ne se laissent pas réduire à une expression neutre.

L'énumération accomplit un autre type d'intensification. Dans « El Meknasseye », la série des proches perdus donne corps à l'exil : père, frères, oncles, amis, êtres chers deviennent autant de points de rupture dans le tissu relationnel. Dans « Youm El Djemaa », l'accumulation de matières, de couleurs et de parures produit au contraire un effet de profusion. La parole chantée devient un espace de saturation sensorielle.

L'énumération nominative joue enfin un rôle mémoriel. Citer les noms des joueurs de l'USMA ou les noms féminins dans l'éloge, ce n'est pas seulement accumuler des références : c'est inscrire des figures dans un répertoire partagé. La chanson devient un archive orale, un lieu de reconnaissance et de conservation symbolique.

3.4. Chanter pour mémoriser : répétition, anaphore et apostrophe

Le quatrième axe relie directement la stylistique à la nature chantée du corpus. Répétition, anaphore et apostrophe ne sont pas de simples procédés de forme ; elles organisent l'adresse, la scansion, la mémorisation et l'adhésion collective. Dans un répertoire chanté, la reprise n'est jamais neutre : elle fixe le sens, l'ancre dans la mémoire et en favorise la circulation sociale.

Tableau 14. Répétitions, anaphores et apostrophes

Procédés mobilisés	Exemples significatifs	Fonction discursive
Répétition	« L'Union, l'USMA » (refrain)	Produire un sceau identitaire et souder l'auditoire autour d'un référent commun.
Répétition	« Ô douleurs, ô douleurs » (Youm El Djemaa)	Intensifier la plainte et rendre l'émotion immédiatement reconnaissable.
Anaphore	« Vendredi (...) Vendredi (...) » (Youm El Djemaa)	Ritualiser le moment d'apparition et conférer au temps chanté une valeur cérémonielle.
Anaphore / reprise syntaxique	« Ils dissipent », « Ils sont présents », « Ils avancent » (L'Union l'USMA)	Construire une progression collective et dynamique.
Apostrophe	« Honte sur vous, habitants de Mekhnès ! » (El Meknasseye)	Transformer la plainte en interpellation publique et en accusation sociale.

Dans « L'Union l'USMA », la répétition du nom du club fait office de marqueur identitaire. Le refrain ne se contente pas de répéter une formule : il crée une communauté d'écoute. À chaque reprise, le groupe se reconnaît dans un signe commun, et la chanson devient un espace d'adhésion affective.

L'anaphore accomplit un travail voisin, mais en structurant davantage la temporalité du discours. La reprise de « vendredi » dans « Youm El Djemaa » ritualise

l'apparition féminine et transforme le jour en un moment presque cérémoniel. Dans «L'Union l'USMA», les reprises verbales dessinent une progression : les jeunes sont présents, dissipent le chagrin, avancent. La figure devient alors un dispositif de mouvement.

L'apostrophe introduit, quant à elle, une scène d'adresse. Dans «El Meknasseyya», le blâme adressé aux habitants de Mekhnès externalise la douleur et la transforme en accusation publique. Le sujet ne parle plus seulement de sa souffrance ; il la dirige vers un destinataire, l'inscrit dans une relation et en fait un acte de parole.

Par ces procédés de reprise et d'adresse, la chanson acquiert une puissance de circulation. Elle ne se contente pas de raconter l'expérience : elle la rend mémorable, chantable et partageable. C'est dans cette dimension que la stylistique rejoint pleinement la fonction sociale du chaâbi.

Conclusion

L'analyse conjointe des thèmes et des procédés stylistiques met en évidence la forte cohérence discursive des chansons étudiées. El Anka a construit un univers où l'amour, l'amitié, la perte, la trahison, la beauté, l'exil, la jeunesse, le sport et la nation ne sont jamais des motifs dispersés, mais les composantes d'une même vision du monde, traversée par la contradiction, la blessure et l'espérance.

La restructuration de l'analyse stylistique confirme que les figures ne doivent pas être abordées comme un inventaire taxinomique. Regroupées selon leurs fonctions — polariser, concrétiser, intensifier, mémoriser —, elles apparaissent comme de véritables opérateurs discursifs. Elles assurent la dramatisation de l'expérience, la stabilisation des images et la circulation collective du sens. Grâce à elles, la parole chantée devient un lieu de connaissance sensible.

Le projet discursif d'El Anka consiste ainsi à faire coexister le singulier et le commun, l'intime et le social, la douleur et la dignité, la séparation et la reconstruction, l'obscurité et la sortie vers la nation. Le chaâbi apparaît, dans cette perspective, comme une forme majeure d'intelligence culturelle : une parole qui console, avertit, instruit et rassemble tout à la fois.

C'est pourquoi l'œuvre d'El Anka ne peut être réduite ni à un patrimoine musical, ni à une archive nostalgique. Elle constitue une médiation symbolique active : elle transforme l'émotion individuelle en mémoire partageable, convertit les tensions de l'existence en formes poétiques communes et donne à la communauté un répertoire sensible où se reconnaissent à la fois la fragilité du vécu, la dignité du lien et la persistance d'une identité morale, urbaine et nationale.

Bibliographie

- Abou Mrad, N. (2004). Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe. *Cahiers d'ethnomusicologie*. <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/464>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (s. d.). Mechouar. CNRTL. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/mechouar>
- Fromilhague, C. (1995). *Les figures de style*. Nathan Université.
- Greimas, A. J. (1966). Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique. *Communications*, 8.
- Hadj Ali, B. (1978). El Anka et la tradition chaâbi. *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XVII. CNRS.
- Levesque, M. (2017). Figures stylées : les figures de style revisitées par les élèves et expliquées par leur prof. *Le goût des mots/Points*.
- Mecheri-Saada, N. (2021). Les documents algériens du Congrès du Caire : approche analytique et comparative. Dans *Musique arabe : le Congrès du Caire de 1932*. CEDEJ. <https://books.openedition.org/cedej/2007>
- Paillé, P., & Mucchielli, A. (2021). Chapitre 12. L'analyse thématique. Dans *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (p. 269–357). Armand Colin.
- Saadallah, R. (1981). El-Hadj M'hamed El Anka, maître et rénovateur de la musique chaâbi. *La Maison des Livres*.
- Suhamy, H. (2013). *Les figures de style* (13e éd.). Presses Universitaires de France.
- Touma, H. H. (1996). *The Music of the Arabs* (L. Schwartz, trad.). Amadeus Press.
- UNESCO. (2023). Le malhoun, un art poético-musical populaire. <https://ich.unesco.org/fr/RL/le-malhoun-un-art-poetico-musical-populaire-01592>
- WebChaabi. (s. d.). Qacid. <https://www.webchaabi.com/qacid/>