HORIZONS MAGHRÉBINS
LE DROIT À LA MÉMOIRE

32e année – n° 75/2016, 206 p. (dont un cahier-couleur de 8 p.)

DOSSIER CENTRAL
DE L'ORALITÉ À L'ÉCRIT DU PATRIMOINE POÉTIQUE ET MUSICAL AU MAGHREB

Conçu et coordonné par

RUBRIQUE ARTISTIQUE – CAHIER COULEUR

Au musée des instruments à cordes de Marc Loopuyt
photographies d'Aurélie Albaret

Dossier conçu et préparé par
Mohammed Habib Samrakandi (Psychosociologue, docteur en Anthropologie sociale-historique,
chef de Projets "Cultures du Monde" – CIAM, Université Toulouse II – Jean Jaurès)

Calligraphie de Moulay Hassan Haïdara

HORIZONS MAGHRÉBINS
LE DROIT À LA MÉMOIRE
32e année – n° 75/2016
Imprimé en France

Première de couverture :

Remerciements :

ISSN : 0984-2616
© Presses universitaires du Midi & CIAM, 2016
Université Toulouse – Jean Jaurès
5, allées Antonio Machado
31058 Toulouse cedex 9
Tél. : 05 61 50 38 10 / Fax : 05 61 50 38 00
e-mail : pum@univ-tlse2.fr

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon (art. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle, loi du loi du 1er juillet 1992). Les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective sont interdites.

Numéro publié avec le concours
de la **Direction régionale des affaires culturelles de Midi-Pyrénées**

31e année – Sommaire – N° 75/2016
HORIZONS MAGHRÉBINS
LE DROIT À LA MÉMOIRE

DE L'ORALITÉ À L'ÉCRIT DU PATRIMOINE POÉTIQUE ET MUSICAL AU MAGHREB

ÉDITORIAL
5, Mohammed Habib Samrakandi,

PRÉSENTATION DU NUMÉRO
10, Rachid Aous et Rachid Brahim-Djelloul

DE LA VALORISATION DE LA CHANSON À TEXTE SPÉCIFIQUE DU MAGHREB
15, Mourad Yelles, *Patrimoine culturel, tradition poétique et création littéraire au Maghreb. Les quatrains féminins citadins*
28, Matougui Zahia, *Voix féminines des Hautes Plaines constantinoises, le Chant s'raoui : un patrimoine musical et poétique peu connu*
39, Rachid Aous, *Soubhan Allâh yâ-l-tif (Louanges à Dieu, la bonté même, une chanson à Texte Cha'bî-Melhûn algérien, interprété par el-'Anqâ)*
49, Syrine Ben Moussa, *Esthétiques mélodiques dans la poésie chantée en arabe au Maghreb. Cas du zadjal tunisien : pratique musicale d'un genre poétique*
60, Abdelkader Bendamèche, *Aperçu historique du Melhûn algérien*
69, Osire Glacier, *Kharboucha, poète, chanteuse et militante des Oulad Zayd (Maroc)*
75, Abdennebi-Oularbi Houria et Sadi Nabila, *Ait Menguellet, chantre emblématique de la chanson à Texte kabyle*

THÉORIES MUSICOLOGIQUES PREMIÈRES, PÉDAGOGIE ET ALTÉRITÉ
86, Rachid Brahim-Djelloul et Rachid Aous, *Musiques et poésies maghrébines dans l'univers des théories musicales et philosophiques*
95, Leila Habbachi, *Les savoirs endogènes des compositeurs tunisiens*

LITTÉRATURE FRANCOPHONE DU MAGHREB,
IDENTITÉS NATIONALES ET TRANSCULTURALITÉ

106, Hervé Sanson, *La littérature maghrébine francophone au miroir de l'identité nationale*
116, Makillam, *Le Silence de l'Art des femmes berbères de la société traditonnelle kabyle de transmission orale*
123, Alem Surre Garcia, *Le vase d'Aliénor ou les marches pyrénéennes, neuf siècles de contacts : VIIe-XVIe siècle*

INVITÉ DU NUMÉRO : MARC LOOPUYT

127, Marc Loopuyt, *Tâj al-'Uyoun/La Couronne d'yeux*, (entretien avec Mohammed Habib Samrakandi)
137, Marc Loopuyt, *Musique et Civilisation dans un village du Moyen Atlas marocain*
147, Marc Loopuyt, *Deux interviews avec Houssein Toulali et Rouicha*
149, Laurent Aubert, *Les affinités électives de Marc Loopuyt*
151, bis Jean-Pierre Guinhut, *Marc Loopuyt : Un Maître*
154, Aurélie Albaret, *Témoignage sur un parcours initiatique*

CAHIER -COULEUR INTÉRIEUR

161, Au Musée des instruments à cordes de Marc Loopuyt : photographies de Aurélie Albaret

HOMMES, FEMMES, ŒUVRES

170, Abdennour Keramane, *Témoignage sur Cheikh H'ssissen, un chantre emblématique du Melhûn*, suivi d'un commentaire de Rachid Aous
177, Abdelkader Mana, *Essaouira, au miroir de son melhoun* (entretien avec Mohammed Habib Samrakandi)
180, Sara Jabbar-Allen, *Du carton des photos à la préservation*

BIBLIOTHÈQUE DE LA REVUE

184, Jocelyn Bourret, *Pour une histoire politique de la politique de la ville*, de Adil Jazouli et Henri Rey. L'Aube, 2015
187, Virginie Banabéra, *Écrits sur l'Art*, Essai de Toni Maraini. Éditions Le Fennec, Casablanca, 2014
193, Jean-François Clément, *Les enjeux actuels des arts plastiques au Maroc*
196, Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, Zyada. *Le Livre du couchant* de Abdellatif Chaouite, La Bauche, éditions À plus d'un titre, coll. « Les Merles Moqueurs », 2015.
197, Elias Samrakandi : lecture de l'essai de Didier Khan, *Le fixe et le volatil. Chimie et alchimie, de Paracelse à Lavoisier*, CNRS-Editions, 2016, 231 p.
200, Jacques Ohayon, Roman de Mohamed Hmoudane : *Le Ciel, Hassan II et maman France*, éditions la Différence, 2010, 222 p.
202, Rachid Aous : lecture de l'ouvrage *Mémoires* de Mohammed Said Mazouzi, J'ai vécu le pire et le meilleur, Casbah Éditions, Alger, 2015, 431 p.

Horizons Maghrébins-le droit à la mémoire, n° 74/2016, 32e année, p. 5-8.

présentation

rachid brahim-djelloul
et rachid aous

Soulignons notre volonté, dès le lancement de l'« Appel à Contributions », de solliciter autant de contributrices que de contributeurs, bien que ce domaine universitaire de l'oralité poétique reste trop souvent aux mains des hommes. Or, sur le plan de l'anthropologie culturelle en particulier, n'ont accès à certains savoirs que des femmes, notamment en raison d'une transmission exclusive de ces savoirs entre femmes. Ainsi, la parité permet de renouveler et d'élargir le champ des connaissances. Au final, on lira dans ce numéro 7 contributions de femmes et 7 contributions d'hommes.

Ce numéro d'***Horizons Maghrébins*** s'est fixé pour objectif principal d'être la pierre inaugurale d'un chantier novateur d'études académiques visant à mieux valoriser le patrimoine poético-littéraire et musical spécifique du Maghreb, véhiculé par ses langues maternelles : l'arabe dit parlé ou *daridja* et les langues amazigh.

Il s'agit en effet de muscler davantage les études ayant été produites à ce jour, en approfondissant les aspects de ce patrimoine, jamais traités sur le plan fondamental en vue de mieux révéler ce que celui-ci recèle en informations éducatives signifiantes dans les domaines encore inexplorés, surtout en anthropologie culturelle, en sémiologie, en linguistique, en étymologie, en ethnomusicologie et en esthétiques littéraires.

Dans ce numéro, chacune des auteures et chaque contributeur ont noté, peu ou prou, l'absence de cette catégorie d'analyse : un manque crucial qu'il est urgent de combler pour renforcer les fondations des identités culturelles et politiques de nos États nationaux. Mais aussi, grâce à une imagination critique créatrice, libérée de tout dogme sclérosant, il apparaît essentiel de réexaminer l'histoire des peuples d'Afrique du Nord dans sa longue durée pour en extraire les enseignements les plus féconds laissés dans l'ombre ; ce crucial point d'histoire est également mis en lumière par plusieurs auteur-es.

Au regard de ces objectifs, ce nouveau chantier, que nous initions ici, soulève donc un enjeu vital sur le devenir même des peuples et des pays maghrébins. Les lectrices et les lecteurs auront le privilège de découvrir en priorité les contributions présentées dans ce numéro, résumées ci-après en ne pointant que l'intérêt majeur de chacune.

Commençons par Mourad Yelles qui nous livre un article programme décrivant une méthodologie substantielle de nature à inspirer une majorité de chercheur-es universitaires sur des voies à emprunter en vue d'une meilleure valorisation des patrimoines culturels et musicaux du Maghreb. Il souligne de surcroît les liens culturels et historiques profonds, caractérisant des genres poétiques communs entre Tlemcen et Fès mais aussi entre le Melhûn marocain et Cha'bi-Melhûn algérien. Cet aspect constitutive d'une forte identité culturelle maghrébine intègre la dimension politique au sens premier du terme : il est amplement mis en lumière dans ce numéro.

Madame Zahia Matougui exhume et donne à lire, pour la première fois, une analyse sur le *sraoui*, poèmes chantés par des femmes des Hautes plaines de Sétif-Constantinois. Les recherches qu'elle a entreprises sur ce patrimoine marginalisé, voire oublié, qu'elle nous fait découvrir et aimé à travers des commentaires anthropologiques et linguistiques roboratifs, devraient encourager plus de chercheur-es du Maghreb à s'approprier tant d'autres richesses de la littérature spécifique maghrébine, trop longtemps laissés en déshérence. Ne fût-ce qu'à ce titre, remercions chaleureusement cette auteure.

Abdelkader Bendamèche, à l'appui d'un hommage au pionnier du Melhûn algérien, Lakhdar Benkhelouf, nous gratifie d'une étude historique et d'interrogations novatrices, d'abord sur les origines de la tradition poétique et littéraire algérienne spécifique et, plus généralement, son étude incite à réfléchir avec plus d'audace sur ce qui va représenter, à partir le XVIIe siècle, le corpus malhûnien fondateur de la véritable *littérature majeure* maghrébine.

Madame Osire Glacier rend un hommage appuyé et mérité à l'illustre chanteuse-résistante Kharboucha de la *'Ayta* marocaine. Kharboucha représente à la fois les luttes des tribus contre le makhzen (pouvoir central), les luttes des paysans contre la tyrannie des élites urbaines et les luttes d'une femme artiste contre un homme de pouvoir. Elle a opéré dans le contexte historique précis du XIXe siècle, où les tribus se battent encore contre le pouvoir central pour sauvegarder leur autonomie. Malgré son analphabétisme, elle mènera la résistance dans sa tribu des Oulad Zayd – région d'Abda Doukkala, à Safi – contre Aïssa Tamri ben Omar, caïd d'une tribu voisine et ultérieurement vizir. Le chant d'al-'Ayta constituera sa seule arme.

Rachid Brahim-Djelloul et Rachid Aous, sur une thématique relative aux premières théories musicales (École pythagoricienne) problématisées par rapport à ce que celles-ci enseignent, notamment au regard de l'oralité poétique et musicale du Maghreb, ont estimé utile de mettre noir sur blanc leur expérience accumulée depuis vingt ans en cette matière, en vue de mieux instruire sur des valeurs universelles que chaque culture possède. Partant d'une part de ces premières théories musicales et d'autre part de la tradition poético-littéraire et musicale maghrébine, qu'un tableau synoptique et historique résume, leurs analyses livre des leçons essentielles aux fins d'aider à forger des consciences critiques créatrices d'un plus grand nombre de citoyennes et de citoyens, d'où qu'ils viennent. Le point d'appui central de cette méthodologie éducative repose sur le respect de l'altérité culturelle, valeur cardinale quant à ses vertus libératrice de tout enfermement culturel ethnocentrique.

Madame Syrine Ben Moussa décrypte le lien consubstantiel entre la tradition musicale « savante » maghrébo-andalouse et la forme poético-musicale nommée *zadjal* que caractérise une composition en langue dite « parler arabe » : une brillante synthèse reposant à la fois sur un savoir ethnomusicologique maîtrisé et sur une solide culture historique. La concision et la rigueur argumentative de son article en font une référence académique dont la lecture motivera nombre de chercheur-es s'intéressant au dense corpus *zadjal* que l'on retrouve à profusion au Maghreb.

Hervé Sanson a réexaminé la littérature maghrébine francophone à l'aune de ce qu'elle peut révéler sur la problématique de/des identités culturelles et politiques, telle qu'elle a été exprimée par des auteur-es maghrébins dans cette catégorie littéraire, le roman, la poésie et l'essai littéraire en

Horizons Maghrébins-le droit à la mémoire, n° 74/2016, 32e année, p. 10-14.

particulier. Il a opéré une recherche originale et produit une synthèse remarquable. L'auteur expose significativement la complexité de cette problématique limitée au seul temps historique gouverné par l'emprise coloniale française. Son article est donc à considérer comme un précieux point d'appui pour approfondir davantage le questionnement de ces identités dans une plus longue durée, tant le sujet est crucial au regard du devenir des peuples et des pays d'Afrique du Nord.

Madame Makillam, Anthropologue et spécialiste de la culture amazigh de Kabylie, propose d'éclairer lectrices et lecteurs sur les signifiants culturels de signes magiques peints, exclusivement, par des femmes « sur leurs poteries ou tissés dans leurs vêtements et inscrits sur les murs de leurs maisons traditionnelles ». Elle démontre que « la femme kabyle transmettait un savoir hérité de sa mère à ses filles, dans la pratique rituelle en tant que maillon d'une longue chaîne humaine d'une mère à la suivante. La mère kabyle reprenait ainsi la voie tracée et sacrée de ses ancêtres femmes pour transmettre leurs voix silencieuses dans le respect de la tradition ».

Mesdames Abdennebi-Oularbi et Sadi Nabila, à travers une mise en exergue de chansons à texte, composées et interprétées par le plus emblématique poète-chanteur contemporain kabyle, Lounis Ait Menguellet, enrichissent les réflexions sur l'intérêt éducatif pluriel et sur la formation à une citoyenneté républicaine que suscite le corpus poético-littéraire de langue amazigh de Kabylie. Elles rappellent aussi le point de départ historique de la transcription récente (fin des années 1940) en lettres latines de la culture orale Kabyle, source de débats polémiques, toujours prégnants, sur la question centrale du choix de l'alphabet de transcription, non encore décidé faute d'un accord consensuel.

Alem Surre Garcia Les Pyrénées, une frontière politique somme toute récente (2° moitié du XVIIe siècle), sont devenues de nos jours une véritable frontière mentale qui empêche de comprendre les nombreuses interférences historiques, culturelles, linguistiques, politiques et esthétiques entre les deux versants. Toulouse au nord et Saragosse au sud constituent les deux capitales où s'exercent ces interférences, entre la prestigieuse civilisation d'al-Andalus et celle non moins prestigieuse des Troubadours qui la continue à sa façon. Les terres de Toulouse ont côtoyé al-Andalus sur quatre siècles du VIIIe au XIIe siècle. Longue histoire pratiquement inconnue du grand public. À quoi il faut rajouter cinq siècles de voisinage *mudéjar* et morisque, de la prise de Saragosse (1118) à l'expulsion des Morisques en 1609.

Madame Leila Habbachi nous donne à lire une recherche de terrain sur ce qu'il en a été de la composition musicale, en Tunisie, durant le siècle passé et brosse, en conclusion, quelques perspectives d'avenir incitatrices à réfléchir davantage sur cette thématique. Son étude est méritoire puisqu'elle pose, *mutatis mutandis*, un questionnement majeur à l'ensemble du système éducatif musical au Maghreb. En effet, il s'agit d'un sujet musicologique et d'éducation à la musique qui demande de plus amples analyses dialectiques qui restent à réaliser.

Rachid Aous traite de *l'impensé* culturel arabo-berbéro-musulman absent de la quasi-totalité des études ayant valorisé le patrimoine littéraire spécifique du Maghreb. À notre connaissance, seul Mohammed Arkoun a exploré académiquement *l'impensé* en culture arabo-musulmane, mais en se concentrant sur le champ théologico-historique, à travers deux de ses concepts phares : « Le fait coranique » et « Le fait religieux islamique ». Or ce concept *d'impensé culturel* s'applique aussi en culture berbéro-arabo-musulmane. C'est ce que cet article-essai vise à démontrer pour mieux faire émerger les richesses littéraires, linguistiques et historiques que recèlent les corpus spécifiques composés en langues maternelles des populations maghrébines.

À ces treize articles de facture universitaire, il faut y ajouter la remarquable étude de l'invité d'honneur de ce Numéro, Marc Loopuyt, dont nous recommandons vivement la lecture, tant cette étude est un modèle d'analyse sociologique, anthropologique, musicologique et en idées spirituelles d'une grande profondeur. Il en est de même du contenu de « L'entretien » parsemé de pépites musicologiques et d'informations sociologiques sur des aspects peu connus de la société marocaine en particulier, pépites offertes à tout public par Marc Loopuyt, grâce au talent de son interviewer : Habib Samrakandi.

La partie « Invité d'honneur » est également enrichie de plusieurs témoignages roboratifs émanant de personnalités importantes ayant croisé le chemin de cet immense musicien-musicologue. Le témoignage d'Aurélie Albaret mérite attention. En effet, elle décrit son parcours initiatique à travers un hommage à son maître Marc Loopuyt, en lequel elle reconnaît un guide musical talentueux, doté d'une culture encyclopédique, qu'il n'exhibe point, pédagogue d'exception et inspiré par une profonde spiritualité humaniste. La force de son témoignage, dont on perçoit la forte authenticité, a de surcroît un contenu conceptuel de haut niveau qui représente un intérêt majeur pour quiconque s'interroge sur les effets structurants d'un bel esprit que peut produire tout enseignement musical de qualité.

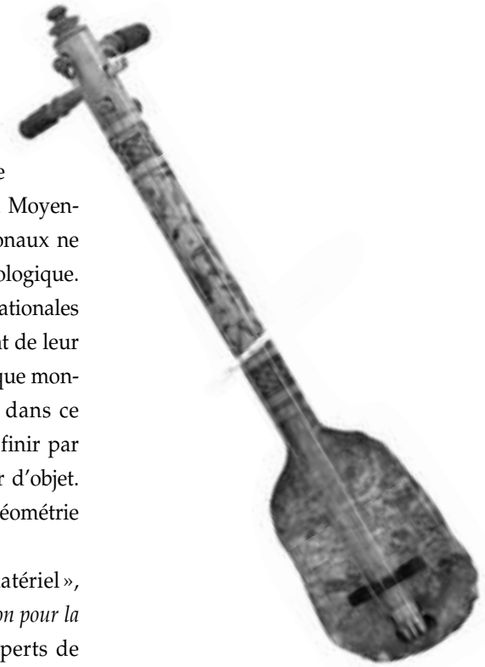
Enfin, le témoignage exceptionnel de Abdennour Keramane, en l'honneur d'un grand maître du Chaabi-Melhûn algéro-marocain, le Cheikh H'ssissen, appellera sans doute une reconnaissance infinie de la part des amoureux du Malhûn et du Cha'bi-Malhûn ainsi que des historiens, sociologues et de musicologues. En raison de son intérêt historique, Rachid Aous explicite, dans une note de lecture, combien ce témoignage est précieux à plus d'un titre.

Toutes ces contributions recèlent de multiples enseignements proposés à des réflexions critiques des universitaires maghrébins d'abord et, plus généralement, aux chercheur-es de tout autre horizon culturel comme elles retiendront l'attention des esprits cultivés ou simplement désireux de se nourrir davantage de beaux savoirs endogènes et exogènes.

Paris, novembre 2016

Rachid Brahim-Djelloul et Rachid Aous
Coordonnateurs scientifiques

de la valorisation de la chanson à texte spécifique du maghreb



patrimoine culturel, tradition poétique et création littéraire au maghreb.

les quatrains féminins citadins

mourad yelles

La notion de *patrimoine* a aujourd'hui acquis une notoriété quasi-universelle. Comme encore récemment à la suite des destructions de sites ou de monuments historiques au Moyen-Orient et dans le Sahel sub-saharien, les médias internationaux ne cessent de l'évoquer, en amplifiant volontiers sa valeur idéologique. De leur côté, les plus hautes institutions nationales et internationales s'en revendiquent partout et chaque fois qu'elles considèrent de leur devoir et prérogative d'intervenir auprès de l'opinion publique mondiale ou des États pour la défendre. Mais précisément, dans ce concert de célébrations unanimes, le danger est grand de finir par perdre de vue ce dont on parle, voire même de se tromper d'objet. Quelle définition faut-il donc retenir pour ce patrimoine à géométrie pour le moins variable ?

Si l'on restreint la question au seul « patrimoine immatériel », dans l'Article 2 des « Dispositions générales » de la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (2003), les experts de l'UNESCO, le définissent comme l'ensemble des « […] pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. »[1]. En tout état de cause, on ne manquera pas de relever le caractère assez curieux de cette formulation. À en croire les rédacteurs de la *Convention*, le patrimoine ne serait donc rien d'autre que… ce qui est « reconnu » comme tel !

Outre le fait que cette définition ne précise pas le rôle des pouvoirs (locaux ou centraux), des institutions, voire des États dans cette « reconnaissance », il est frappant de constater que pour l'UNESCO – mais le constat vaut également pour les opinions publiques -, tout se passe comme si la notion de patrimoine allait de soi. L'adhésion au projet patrimonial étant ainsi considérée d'emblée comme acquise, l'essentiel de la réflexion se reporte alors sur les voies et moyens de le réaliser. Mais cette démarche apparaît relativement risquée, voire dangereuse dans la mesure où elle évacue trop facilement toute la complexité des processus de patrimonialisation, leurs contextes socio-historiques et politiques, leurs acteurs institutionnels, leurs relais officiels, leurs discours idéologiques ainsi que leurs pratiques normatives.

S'agissant de l'Algérie, si aujourd'hui comme hier la nécessité de la collecte et de l'archivage du patrimoine immatériel relève de l'évi-

1. Cf. *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (32e session de l'UNESCO – Paris, septembre-octobre 2003).

dence, il paraît nécessaire de rappeler l'urgence pour les intervenants (à tous les niveaux, à commencer par les chercheurs et spécialistes universitaires) de véritablement baliser le cadre scientifique d'une telle entreprise par la mise en place d'un ensemble de *procédures critiques* (au sens épistémologique du terme) à même d'en clarifier à la fois les enjeux et les implications.

Dans cette perspective, un certain nombre de questions s'imposent alors d'elles-mêmes :

– Qui collecte (institutions, associations, etc.)

– À quelles fins (muséologiques, pédagogiques, scientifiques, économiques, idéologiques, etc.) ?

– Quels critères retenir pour la collecte ? En particulier, *quid* de la notion d'« authenticité » (si souvent et complaisamment mise en avant) dans la définition du « patrimoine national », compte tenu de la complexité des dynamiques multiséculaires relatives aux pratiques culturelles maghrébines ?

– Quel impact de la collecte et de l'archivage sur la (re) configuration et la dynamique des champs culturels et de leur structuration ?

À partir de la présentation d'un répertoire poétique féminin pan-maghrébin, de son historique et de ses évolutions, nous tenterons d'illustrer quelques-unes de ces interrogations qu'il nous semble essentiel de débattre aujourd'hui.

RETOUR AUX ORIGINES DE QUELQUES CONCEPTS

Au même titre que ses synonymes relativement plus anciens – tels « culture populaire », « tradition populaire » –, le concept de « patrimoine populaire » se saurait être défini (et à plus forte raison utilisé) en dehors de son contexte historique d'élaboration socio-politique et idéologique. En effet, dès lors qu'il s'agit de préciser ce qu'il faut entendre par « patrimoine » et par « populaire », l'analyste est confronté à une problématique bien connue que l'on pourrait résumer en une formule : « Qui définit quoi ? ». Ou, pour dire les choses autrement, comment identifier les instances et les processus de légitimation en cause dans la définition des concepts ? De fait, derrière leur fausse transparence se profile l'ombre des pouvoirs qui les produisent et les manipulent dans le cadre de leurs stratégies de domination.

L'épistémologie nous apprend que tout concept a son histoire. Retracer l'historique d'un concept, c'est retracer la trajectoire de ses acceptions dans le champ des pratiques scientifiques. C'est aussi retrouver les points de tension idéologique et les dynamiques socio-historiques et culturelles qui ont contribué à définir l'évolution de son périmètre de pertinence. Premier exemple avec le concept de « mémoire ». Comment le définir ? Parle-t-on ici d'une faculté neurophysiologique (et dans ce cas, *quid* de l'extrapolation du singulier au collectif) ? Ou s'agit-il d'une métaphore (emprunt au lexique des intellectuels de la période romantique en Europe) ? Second exemple avec le qualificatif de « populaire ». Quelle acception lui reconnaître (à partir du concept de « peuple » dont on connaît la volatilité sémantique, en particulier en contexte colonial et postcolonial) ?

En tout état de cause, il importe d'emblée d'être très clair sur un point essentiel : avant l'« invention du patrimoine » dans l'Europe de la seconde moitié du XVIIIe siècle, « les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus » (pour reprendre les termes de la *Convention* de l'UNESCO) du reste de la planète ne connaissent que des pratiques culturelles (inscrites dans une tradition reconnue comme telle). Ces dernières mobilisent des acteurs diversement qualifiés et légitimés, obéissant à des logiques de production, de consommation, et plus généralement de gestion généralement associées à des manifestations rituelles très variées, à l'échelle de plusieurs générations, et renvoyant à différents milieux et champs socio-culturels interdépendants (ville, campagne, steppe, montagne, etc.).

L'émergence du patrimoine (et donc de la patrimonialisation comme entreprise) dans l'histoire occidentale résulte en fait d'un processus d'objectivation et de recontextualisation des pratiques impliquant des instances supra/extra individuelles et supra/extra communautaires d'un nouveau genre. Cette évolution socio-historique, économique et politique spécifique se donne à voir à travers un projet idéologique qui rompt nécessairement avec les anciens cadres socio-culturels de la tradition. Si l'on essaie d'en retracer rapidement les grandes lignes, force est alors d'évoquer les rapports entre « culture savante » et « culture populaire ».

En Europe occidentale, au moins depuis la période médiévale, les relations entre ces deux dimensions des pratiques socio-culturelles n'ont pas cessé d'évoluer au gré des contextes socio-politiques, combinant effets de stigmatisation, de domination et de syncrétisme. Entre autres travaux marquants sur ce chapitre, ceux des historiens des *Annales*[2] nous ont permis de mieux appréhender toute la complexité des articulations et des jonctions entre monde « savant » et monde « paysan » à l'époque médiévale et à la Renaissance. De même, depuis la publication des études de Mikhaïl Bakhtine[3], Michel Foucault[4], Robert Muchembled[5], Michel de Certeau[6], Carlo Ginzburg[7] et autres spécialistes, nous savons, de manière plus précise, comment fonctionnent les processus de domination, et comment, à partir du XVIIe siècle, les pratiques « délinquantes » (« carnavalesques ») des « classes subalternes » – qu'il s'agisse des communautés paysannes ou urbaines) – vont peu à peu subir les effets du nouvel ordre centralisateur monarchique puis républicain, entraînant une marginalisation de plus en plus drastique des pratiques et imaginaires des « Dominés ».

À cet égard, l'une des conséquences paradoxales de la Révolution française sera d'accentuer encore ce processus, dans le même temps où elle mettra en place les principaux paradigmes du grand « récit national » (dans lequel le Peuple sera pourtant censé tenir le premier rôle). Ce paradoxe est parfaitement illustré d'une part par la promotion de l'institution muséale et, d'autre part, par la généralisation des mesures administratives et des procédures normatives (surtout pédagogiques) visant à discriminer, voire à éradiquer les coutumes et pratiques culturelles régionales[8], essentiellement par le biais de l'institution de l'école républicaine. À l'image des élites romantiques allemandes en quête des « origines » de la Nation et de la « pureté » du Peuple dans les profondeurs vertigineuses d'une ruralité fantasmatique, l'intelligentsia bourgeoise française revendiquera les « racines » populaires (le plus souvent paysannes) de son combat contre le régime monarchique absolutiste.

L'ordre révolutionnaire s'érigera alors en défenseur de la nouvelle « mémoire nationale », tout en accentuant significativement, par ailleurs,

2. On pense bien entendu ici aux travaux de Fernand Braudel, Georges Duby ou encore Jacques Le Goff.
3. Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965). Paris, Gallimard, 1970.
4. Cf. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique. Folie et déraison*. Paris, Gallimard, 1972.
5. Cf. Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVe-XVIIIe siècle)*. Paris, Flammarion, 1978.
6. Cf. Michel de Certeau, *La Culture au pluriel* (1974), Paris, Le Seuil, 1993 et *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris, Gallimard, 1980.
7. Cf. Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier au VIe siècle* (1976). Paris, Flammarion, 1980.
8. L'un des exemples parmi les plus pertinents étant sans conteste le traitement réservé par les idéologues de la Révolution française aux pratiques linguistiques locales ou régionales, à savoir la stigmatisation des « dialectes » au nom de la promotion de la langue nationale incarné par le français.

le clivage urbain/rural et la discrimination entre « culture de l'élite » et « culture du peuple ». Et cela même au nom de l'idéal de Progrès hérité de l'humanisme des Lumières… Ce processus atteindra son apogée au XIXe siècle. À cet égard, il n'est pas inintéressant d'observer que c'est précisément au moment où les rapports entre « identité nationale » et « mémoire populaire » semblent s'exacerber dans la France de la Restauration puis du Second Empire que le projet colonial français se met en place avec la conquête de l'Afrique du Nord[9]. La question de l'identité culturelle collective de la Nation française va donc se déplacer sur l'autre rive de la Méditerranée en se confrontant à des altérités elles-mêmes problématiques, compte tenu du contexte historique proprement maghrébin.

MÉMOIRE ET PATRIMOINE POPULAIRES EN CONTEXTE MAGHRÉBIN

C'est donc dans un contexte d'affrontement militaire, de visées hégémoniques (politiques, économiques) mais aussi d'ambitions idéologiques (et culturelles) que la France « fait connaissance » avec le Maghreb, ses sociétés et ses cultures. S'agissant de ces dernières, d'un point de vue historique, on peut considérer que le rapport entre « culture savante » et « culture populaire » est assez similaire à celui que nous venons de rappeler à propos de l'Occident. En effet, dans le monde arabo-musulman[10], il semble bien que les usages idéologiques (et donc politiques) de l'histoire culturelle n'échappent pas à la règle quasi-universelle en la matière. D'une façon ou d'une autre, c'est toujours le Palais qui (é)dicte le séquençage du récit fondateur et c'est à partir de cet espace emblématique de la domination que s'élaborent et se valident les modèles culturels dominants. On peut penser ici aux modèles musicaux et littéraires du *adâb* tels qu'on les retrouvera pendant des siècles de Bagdad à Grenade en passant par Tunis, Fès ou Tlemcen. Mais même s'il peut leur arriver d'emprunter tel motif ou tel thème au vieux fond de la « culture populaire », ces modèles s'affichent clairement comme relevant d'une « culture de classe », pour ne pas parler de « culture classique ».

De fait, il faudra attendre le XIXe siècle et le passage progressif de la *qawmiya* (tribalisme/communautarisme) à la *wataniya* (nationalisme) – avec l'irruption du phénomène colonial dans l'aire historique arabo-musulmane – pour commencer à voir apparaître chez les élites un début de prise de conscience « patrimonialiste ». Associé à la quête exaltée de l'« authenticité » (*asâla*), la revendication nationaliste arabe s'emploiera activement à jeter les bases d'une « renaissance culturelle » (*Nahda*) inscrite simultanément dans les frontières des différentes nations en construction et dans un espace virtuel trans-national. Cependant, il est important de noter que les velléités « patrimonialistes » des élites arabes continueront de porter pour l'essentiel sur l'« héritage » classique (surtout littéraire) et ne concerneront que très marginalement les productions considérées comme « populaires ». Le contexte de domination coloniale explique sans doute pour une large part un tel ostracisme.

En effet, bien qu'elles s'intéressent en priorité à l'héritage classique arabo-musulman, il est un fait que les élites intellectuelles européennes (orientalistes) ne répugneront pas, loin de là, à

9. Il suffit de relire un texte aussi célèbre que *Les Lettres de mon moulin* (1869) pour se faire une idée de la puissance de l'ordre hégémonique bourgeois, non seulement à l'échelle de la France mais également de sa nouvelle colonie algérienne. Il faut aussi relever dans le texte de Daudet les marques patentes des contradictions idéologiques qui traversent alors une partie importante de l'intelligentsia française s'agissant du rapport au « Peuple » (ses lieux, ses pratiques, ses imaginaires).

10. Et même si la documentation est ici souvent très pauvre et parcellaire en dehors des grandes anthologies littéraires ou des recueils de contes et autres récits burlesques (*Kitâb al-Aghâni*, *Murûj dh-Dhahâb*, *Maqâmât*, *Alf layla*) qui peuvent nous éclairer – indirectement et partiellement – sur les rapports entre culture de l'élite (*khassa*) et pratiques culturelles du peuple (*'âmma*).

s'investir dans la collecte, la publication et la recherche portant sur différents pans de la « culture populaire » des pays colonisés. Compte tenu de ses visées plus ou moins clairement identifiées comme tactiques et idéologiques, ce projet – qui se renforcera rapidement pour toucher la sphère universitaire – n'ira pas sans poser de sérieux problèmes aux élites nationalistes arabes. Ces dernières y verront une manière de manipulation rusée de la part de l'Occident colonialiste tentant ainsi de diminuer le prestige de la culture arabe en valorisant délibérément ses aspects les moins glorieux, les plus « vulgaires », voire les plus « décadents ».

En tout état de cause, si elle commence historiquement avec les premières enquêtes de terrain et les premières publications de la période coloniale (de la part des savants « orientalistes » et de quelques rares élites « indigènes »), la prise en charge politique et idéologique du « patrimoine » se réalisera au Maghreb sous l'égide de l'État post-colonial dans sa forme moderne et à travers ses différentes versions. À cet égard, il est clair que l'émergence d'une conception « patrimoniale » de la culture nationale est concomitante avec l'invention du grand « récit national ». L'exemple de l'Algérie est, à ce titre, tout à fait significatif, voire emblématique.

Pour commencer par l'Émir Abdelkader, on peut certes le considérer comme le pionnier de la prise de conscience nationale dans sa phase moderne. Il n'en demeure pas moins que le paradigme culturel sur lequel repose son combat apparaît comme circonscrit pour l'essentiel au domaine religieux[11] et se situe de plus dans un cadre spatio-temporel qui renvoie à la longue durée de l'histoire musulmane (celle de la *Oumma*). La prise en compte des différentes séquences socio-culturelles de l'histoire algérienne et leur évaluation idéologique – et donc l'élaboration de la « carte d'identité culturelle » de la Nation – attendra le début du XXe siècle et la constitution du mouvement national autour de quelques grandes figures de leaders politiques.

À cet égard, alors que les documents officiels de la Révolution restent relativement discrets sur le chapitre de la définition de l'« identité nationale » algérienne (en dehors des pétitions de principes relatifs à la langue et à la religion), il est néanmoins possible de se faire une idée assez précise du modèle auquel elle peut renvoyer dans l'esprit des cadres idéologues et dirigeants de la Révolution[12]. À commencer par Frantz Fanon en tant que figure intellectuelle de premier plan et membre de l'appareil officiel du GPRA. Ses écrits de combat témoignent ainsi des prises de positions doctrinales qui finiront par prévaloir tant durant la période de la lutte armée qu'après l'accession à l'indépendance du pays[13].

Pour Fanon, il est clair que la définition de la culture nationale suppose la prise en compte d'une dynamique politique spécifique, celle qui mobilise les « masses populaires » algériennes à travers une longue histoire marquée par différentes dominations. Dans cette perspective, les cultures populaires (représentées ici essentiellement par les cultures paysannes et nomades) ont été soumises pendant des siècles à un ordre féodal qu'il s'agit de mettre définitivement à bas. Si Fanon leur reconnaît une valeur socio-historique, artistique et intellectuelle, il n'est pas question pour lui de « sanctuariser » des pratiques et des imaginaires populaires suspectées de continuer à charrier nombre d'archaïsmes susceptibles de

11. Même si l'Émir appréciait la poésie et est l'auteur de quelques textes célèbres (dont une élégie à la gloire de Tlemcen).

12. Cf. par exemple la *Charte de Tripoli* (1962).

13. On peut considérer que les analyses fanoniennes telles qu'elles s'expriment dans *Les Damnés de la terre* ou dans *L'An V de la révolution algérienne (Sociologie d'une révolution)* reflètent assez largement le consensus idéologique au sein des instances dirigeantes du FLN.

nuire au développement de la Révolution. D'autant que, par ailleurs, le système colonial veille, quant à lui, à maintenir et à encourager ces mêmes archaïsmes pour les besoins de sa propre domination. D'où, pour l'auteur des *Damnés de la terre*, l'absolue nécessité de concevoir la « culture nationale » comme l'expression d'une dialectique authentiquement « révolutionnaire ».

De fait, après l'indépendance, les différents pouvoirs qui se succéderont en Algérie se fixeront pour objectif de poursuivre et de concrétiser les options idéologiques « révolutionnaires » de la période précédente. Le moins que l'on puisse en dire est que les résultats seront pour le moins contrastés, voire contradictoires. Il serait ainsi facile de repérer dans la doctrine culturelle officielle mise en place par l'État les lignes de force d'un projet identitaire qui fait la part belle à *certains aspects* (matériels et immatériels) de l'histoire algérienne en en minimisant ou en en occultant d'autres. Cela a été le cas pendant des années pour ce qui est de la dimension *amazigh* de l'« identité nationale » (avec les conséquences socio-politiques que l'on sait). Mais qu'en est-il encore aujourd'hui de l'« héritage » berbéro-romain (y compris pour ce qui relève de la période chrétienne) arabo-berbéro-ottoman ?

Si l'on réduit le champ d'analyse, on constate que le traitement – largement idéologique – de la notion de « patrimoine national » par l'État algérien peut en grande partie expliquer les contradictions apparentes pour ce qui relève des processus de légitimation/dé-légitimation de certains corpus ou pratiques culturelles[14]. Il en va ainsi de la musique dite « classique algérienne », du chant dit « bédouin », de la chanson *Raï*, etc. Finalement, dans la mesure où la notion de « patrimoine national » semble à présent s'être imposée durablement dans le champ des discours officiels des dirigeants algériens (souvent à l'instigation des instances internationales avec, à leur tête, l'UNESCO), on ne peut oublier que les représentations auxquelles elle renvoie impliquent une combinaison complexe d'intérêts politiques, de visées économiques et de formatages idéologiques. Contrairement aux apparences, le patrimoine n'est donc en aucun cas un concept neutre, purement « technique ». Accepter de s'inscrire sans aucune réserve dans sa logique socio-historique a nécessairement des implications dont il faut tenir compte. Bien plus, pris sans recul critique, le concept risque d'occulter d'autres dynamiques socio-culturelles pourtant à l'œuvre dans l'histoire des sociétés maghrébines. C'est précisément ce que nous allons tenter de mettre en lumière à présent en prenant pour exemple un répertoire littéraire traditionnel.

TRADITION, PATRIMOINE ET DYNAMIQUES SOCIO-CULTURELLES : LE CAS DES QUATRAINS FÉMININS MAGHRÉBINS

Le domaine de la poésie dite « populaire » occupe une place centrale dans le champ des études maghrébines et, à ce titre, il mobilise régulièrement les défenseurs du « patrimoine national ». Il n'est pas utile de revenir sur le caractère problématique de cette formule, en soulignant au passage qu'il ne fait aucunement partie du lexique des praticien/ne/s de cet art. On peut simplement rappeler que l'épithète de « populaire » peut tout aussi bien porter sur la langue[15] que sur le statut social[16]. Dans ces deux cas, il apparaît clairement

14. Cf. Mourad Yelles, « Pour en finir avec le Patrimoine ? Production identitaire et métissage dans le champ culturel algérien », *Insaniyat*, n° 12, CRASC, Oran, 2000.
15. On retrouve ici l'opposition classique (dans le discours officiel) entre *dârja* (langue du « peuple ») et *fusha* (langue de l'« élite »).
16. Ce qui suppose, contre toute évidence, de faire l'impasse sur l'existence de stratifications socio-culturelles dans le système féodal pré-colonial maghrébin…

que ce qualificatif appliqué aux répertoires du *Melhûn* maghrébin mérite, à tout le moins, d'être largement redéfini, replacé dans son contexte et sa dynamique socio-historique.

Par ailleurs, s'agissant des productions poético-musicales relevant du champ « populaire », il existe des différences évidentes de statut socio-esthétique (et donc de normalisation institutionnelle et médiatique) suivant les répertoires. Pour ce qui est de l'Algérie, on pourra évoquer, par exemple, la quasi – « canonisation » du répertoire maghrébo-andalou (*San'a*) par comparaison avec le traitement plus problématique réservé au *Badwî* (poésie chantée des Hauts-Plateaux), voire au *Chaâbî* (poésie chantée de type citadin)[17]. Pour ce qui est de ce dernier répertoire, la situation confine au paradoxe quand on se souvient que, d'un point de vue historique, le *Chaâbî* est un surgeon proprement maghrébin (citadin) de la tradition poético-musicale maghrébo-andalouse. Autre paradoxe : l'attribution (récente) du qualificatif de « populaire » à ce genre poético-musical[18] ne lui aura apparemment pas permis de se prémunir contre les aléas de l'histoire post-coloniale…

De manière plus générale, une étude détaillée des publications administratives, des prises de positions publiques et autres textes officiels permettrait certainement de mieux comprendre les mécanismes idéologiques et politiques à l'œuvre dans la structuration des champs littéraires et musicaux en contexte maghrébin post-colonial. On imagine bien que ces processus ont à voir avec la structuration de la « fable nationale » telle qu'elle se met en scène, y compris sous ses aspects les plus contradictoires. À titre d'illustration, le discours officiel « canonique » persiste à minimiser, voire escamoter passablement la responsabilité des élites citadines dans l'émergence du mouvement national, et ce au nom d'un populisme « révolutionnaire » qui exalte *a contrario* le rôle – jugé central et déterminant – de la paysannerie dans le combat contre le colonisateur.

Ceci étant, et si l'on s'en tient strictement aux faits, il reste évident que les productions littéraires maghrébines, pour « populaires » qu'elles se présentent – et toutes catégories confondues : *San'a*, *Chaâbî*, *Badwî*, etc. – ne sauraient concurrencer le prestigieux « patrimoine » littéraire « classique » (en *fusha*) hérité de la tradition arabo-musulmane. Preuve en est la quasi-absence de toute référence à la littérature « populaire » maghrébine dans les manuels scolaires pendant des décennies.

À cet égard, s'il est un domaine littéraire pour lequel la conjugaison des différents facteurs discriminants (langue, statut social, sexe) entraîne des conséquences particulièrement sévères, c'est bien celui de la poésie féminine traditionnelle. Pourtant, son ancienneté, son importance socio-culturelle (pan-maghrébine) et sa valeur esthétique sont de nature à alimenter utilement le débat sur les usages et les implications de la notion de « patrimoine populaire ».

En effet, et pour nous limiter aux répertoires des *quatrains féminins citadins de tradition orale* au Maghreb, on observe que, d'une génération à la suivante, les modèles poétiques peuvent parfaitement se transmettre tout en autorisant (favorisant ?) un certain nombre d'évolutions, généralement limitées et toujours régies par des règles endogènes. Quel que soit le rythme de ces ajustements et leur portée (formelle, thématique), ils témoignent simplement de la vitalité d'une tra-

17. Et nous excluons délibérément de l'inventaire l'immense production poético-musicale en *tamazight* (essentiellement kabyle, mais aussi aurésienne et targuie), production dont le statut est demeuré marginal dans le système de représentations idéologiques dominant, et ce durant des décennies.
18. On sait que c'est en contexte colonial, dans les années 1940, lors de l'élaboration des programmes musicaux de Radio Alger à destination de l'auditoire « indigène », que Boudali Safir imagine et « officialise » la dénomination de *Chaâbî* (« populaire ») pour désigner le répertoire poétique et musicale de tradition citadine (plus spécialement algéroise).

dition. À ce titre, et n'en déplaise aux puristes – qu'ils/elles soient témoins, contemporains ou pas –, ces phénomènes dynamiques ne sauraient en aucun cas être considérés comme l'expression d'un rapport déviant, voire dégénéré, à une norme conçue *a priori* comme intemporelle et intangible. De fait, comme l'ont montré de nombreuses études portant sur différentes aires culturelles à travers le monde, dès lors que l'on considère une tradition à travers ses manifestations spatio-temporelles, les notions d'« oubli », d'« altération », de « dégradation », de « perte » sont à resituer dans leurs contextes socio-historiques et surtout idéologiques. En tout état de cause, elles n'ont aucune pertinence scientifique.

Prenons le cas du *Hawfi* tlemcénien. Quand on interroge les habitant/e/s de l'antique capitale ziyânide, ils/elles sont unanimes à considérer que cette tradition poétique mérite d'être sauvegardée[19] et que son répertoire fait bien partie du « patrimoine culturel national ». Aux yeux des acteurs sociaux, il s'agit d'un corpus parfaitement identifié et défini de longue date comme « typique » (car « propre à Tlemcen »), « authentique » (car « ancien »), voire « populaire »[20] (par référence au répertoire de la *San'a*[21]). Pourtant, si l'on accepte d'élargir le champ d'analyse et de changer d'échelles (à la fois dans le temps et dans l'espace), on se rend rapidement compte que les choses sont beaucoup plus complexes.

Ainsi, en passant de Tlemcen et sa région à l'ensemble représenté par les principales cités traditionnelles du nord de l'Afrique (de Rabat-Salé à Tripoli, par Mostaganem, Alger, Blida, etc.), mais aussi en remontant du Moyen Âge (sans revenir plus loin) vers la période contemporaine, on s'aperçoit que le *Hawfi* tlemcénien ne représente qu'une petite partie d'un vaste répertoire panmaghrébin dont les origines se perdent (du moins pour l'heure) dans les profondeurs historiques et socio-anthropologiques du Maghreb. Pour ce qui relève des différentes réalisations locales ou régionales du « méta-genre » trans-maghrébin[22], les études ont pu mettre en lumière d'une part une relative stabilité des cadres formels et thématiques (à travers les similitudes et homologies de répertoires à répertoires) mais d'autre part, les importantes mutations spécifiques aux différentes traditions locales ou régionales. De même, pour ce qui est des *pratiques* (et donc des fonctions), on constate des évolutions – souvent capitales – qui ont affecté, dans la longue durée, les fonctions (poétique, ludique, magico-religieuse, etc.) de ces répertoires locaux ou régionaux. Ces observations, on le voit, confirment l'existence des dynamiques évolutives à l'intérieur même d'une tradition donnée.

Dans le cas du *Hawfi* tlemcénien, on peut avancer que les acteurs et actrices impliqué/e/s dans ces processus, s'ils/elles pratiquaient et vivaient leur tradition culturelle (et donc littéraire) – y compris dans ses aspects parfois nécessairement contradictoires –, ils/elles n'avaient pas pour autant conscience de participer à une quelconque entreprise de « patrimonialisation ». D'un point de vue historique, ce sont les chercheurs ethnographes et dialectologues européens de la fin du XIXe–début XXe siècles qui, en fixant par l'écrit les premières collectes, sont à l'origine –

19. C'est d'ailleurs ce que l'auteur de cette communication s'est employé à faire depuis quarante ans… Mais c'est aussi le point de vue défendu par les responsables de l'administration locale tlemcénienne qui encouragent les manifestations culturelles impliquant le répertoire du *Hawfi* (concerts, concours, etc.).
20. Ce type de qualificatifs se retrouve aussi bien dans les débats publics (colloques, conférences) que médiatiques (émissions de radio, articles de presse).
21. Répertoire dont la notoriété n'exclue pas une dimension relativement « élitiste » (plus ou moins bien perçue et assumée en sein de la population tlemcénienne).
22. Tel que l'on peut se le représenter aujourd'hui par le biais d'une reconstitution – nécessairement hypothétique et sujette à discussion – à partir des corpus de *'Arûbî*-s, *A'ayû'*-s (genre féminin marocain du même type), *Hawfi*-s, *Bûqâla*-s collectés et publiés pour l'essentiel à partir des années 1900.

sans l'avoir nécessairement cherché – de ce processus. Ces savants (à l'image des William Marçais, Alfred Bel, Joseph Desparmet) qui appartenaient à l'élite intellectuelle coloniale, visaient en priorité des objectifs scientifiques : collecter des corpus, les étudier en les replaçant dans leurs contextes socio-linguistiques et les publier en respectant les normes académiques en vigueur dans leurs spécialités[23].

Mutatis mutandis, on peut en dire autant des premiers travaux menés par la petite élite « indigène » de l'époque (Abdelhamid Hamidou, Saâdeddine Bencheneb, Mostefa Lacheraf, etc.). Ceci étant, il est évident que le besoin d'exprimer (surtout dans un cadre éditorial scientifique valorisant) des sentiments ou convictions politiques de plus en plus assumés pouvait occasionnellement pousser ces auteurs à valoriser leurs corpus d'étude en les présentant comme autant de témoignages de la « mémoire culturelle » du Maghreb, et donc de la pérennité d'une identité collective à travers les siècles. Cependant, même si les préoccupations de nature idéologique (essentiellement nationalistes) pouvaient parfois interférer de manière plus ou moins évidente avec les exigences scientifiques de leur projet, là encore, on ne peut pas affirmer que leurs publications relèvent d'une volonté de « patrimonialisation ».

On le voit, si les conditions pour une « patrimonialisation » des répertoires « populaires » sont réunies pendant la période coloniale, le processus n'en reste pas moins à l'état virtuel. Il faudra attendre l'accession à l'indépendance des pays du Maghreb pour voir les nouveaux États (à travers leurs élites et leurs institutions) se lancer dans cette vaste entreprise. Cette dernière s'inscrira dans une évolution socio-culturelle complexe au cours de laquelle les productions culturelles traditionnelles (matérielles et immatérielles) se verront souvent attribuer de nouveaux statuts et de nouvelles fonctions[24]. Inutile de préciser que cette évolution se poursuit toujours à l'heure actuelle dans un contexte de mondialisation qui en amplifie certainement les retombées socio-culturelles.

En résumé, parmi les principaux facteurs qui ont objectivement influé sur le cours de la tradition littéraire qui nous occupe, sur les processus de configuration/reconfiguration des corpus féminins et, au bout du compte, sur les différences de statuts « patrimoniaux », il convient de citer :

– *les facteurs socio-historiques* : à propos de la définition des frontières de genres et de répertoires (exemple avec le *Hawfi* tlemcénien et la *Bûqâla* algéroise)

– *les facteurs idéologiques* : à propos des phénomènes de « bricolages » transculturels et d'identification micro et macro-identitaires à l'échelle des cités, des terroirs, des régions, etc.

– *les facteurs technologiques* : à propos des adaptations/recréations récentes (surtout pour le répertoire des *Bûqâla*-s) et leurs rapports aux médias et aux NTIC (Internet)

EN GUISE DE CONCLUSION : QUELQUES PROPOSITIONS THÉORIQUES ET PERSPECTIVES SCIENTIFIQUES

Au terme de cette rapide analyse dans laquelle nous avons tenté de rétablir certaines perspectives socio-historiques essentielles et de recentrer le débat sur des processus idéologiques inscrits dans la longue durée, il nous faut à présent terminer en proposant quelques pistes de réflexion mais aussi

23. À signaler à ce propos que la valeur strictement littéraire de ces corpus n'est que rarement envisagée. Elle tardera à être pleinement reconnue.
24. L'une des toutes premières études portant sur ces processus, tels qu'ils se mettent en place au Maroc après l'indépendance, est celle de l'historien Abdallah Laroui (*L'Idéologie arabe contemporaine*, Paris, Maspero, 1967).

(surtout) d'intervention dans différents domaines du savoir et de la recherche :

D'une part :

– Encourager l'investissement de l'université (enseignant/e/s et chercheur/euse/s, étudiant/e/s) dans le développement des études scientifiques portant sur les pratiques, corpus et imaginaires relatifs à la « tradition culturelle » maghrébine/algérienne

– Renforcer les recherches comparatistes à l'échelle nationale mais aussi à l'échelle régionale (Maghreb), transrégionale (monde arabe) et méditerranéenne

– Développer les études sur les nouvelles pratiques culturelles en lien avec les NTIC (sites, réseaux sociaux, etc. sur Internet)

– Sensibiliser les médias à l'importance de ce domaine : promouvoir les programmes culturels (radiodiffusées et télévisées) à destination du grand public

D'autre part

– Travailler à déconstruire les concepts, renouveler les méthodes et réactualiser les problématiques

– Renforcer systématiquement les approches critiques à tous les niveaux de la recherche : depuis la collecte jusqu'à la publication en passant par l'archivage et la conservation

– Prendre la juste mesure de l'échelle des processus (en interaction) – depuis le « local » jusqu'au « global » en passant par le « régional » et le « national » – sans oublier leurs enjeux

– Identifier et analyser les processus institutionnels responsables des diverses entreprises de « muséification » et de « folklorisation » des pratiques, des corpus et des imaginaires (avec leurs conséquences idéologiques et socio-culturelles)

Il ne s'agit là, on l'aura compris, que de quelques propositions pour tenter, de faire face aux défis contemporains auxquels doit faire face toute prise en charge scientifique mais aussi institutionnelle de la « mémoire populaire » dans toute sa richesse et sa diversité.

***Bûqâla*-s algériennes**

(in Saâdeddine Bencheneb, « Du moyen de tirer des présages au jeu de la Buqala »,
***Annales de l'Institut d'Etudes Orientales d'Alger*, t. 14, 1956)**

١٤١

جايزة على المسيد ونصيبه يقرا
ويحنن يا اله بالصوت العالي
ما ولدوه تسلطنة ولا متحزمات الفيلالي
واعمله يا اله وليد حلالي

١٤٢

انا قلبي رهيف ما يحمل تكليف
وانتما يا ناس ما فيكم رافة
نطلب ربي يبدل الساعة بالخير
ونرد مكافة الاحباب الا بالظرافة

CXLI

En passant devant l'école, je le trouvais qui lisait.
Il remue les cœurs, ô mon Dieu, avec sa voix de ténor.
Les rois n'ont point eu pareil fils, ni les femmes aux ceintures de basane.
Faites en sorte, ô mon Dieu, qu'il soit un homme de bien.

CXLII

Mon cœur est délicat et ne supporte pas la contrainte.
Et vous, ô bonnes gens, vous êtes sans pitié.
Je prie Dieu de rendre ces moments meilleurs
Afin que je ne réponde aux amis que par des marques de politesse.

Hawfi-s tlemcéniens

(in Mourad Yelles-Chaouche, *Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb*. Alger, Office des Publications Universitaires, 1990)

السبت سبت اليهـــــــود والأحد نصرانـــــــــــي
الجمعة يوم البنـــــات من شاف ماجانـــــــــي
ماذا من الخـــــــودات بالجاوي زارونـــــــــي
جابوا طباق من زهـــــر بماء ورد رشونـــــــــي

1 - Le samedi est aux Juifs et le dimanche aux Chrétiens.
2 - Le vendredi est le jour des (jeunes) filles : qui a vu celles qui vinrent chez moi ?
3 - Combien de belles, (brûlant) le benjoin, m'ont rendu visite !
4 - Elles ont apporté une corbeille de fleurs d'oranger, et m'ont aspergé d'eau de rose.

ـرست يـاسـمـيـنـة في قـلـب وسط الـدار
روقها اسكنجبيـــــــر واطرافها زنجـــــــــار
ا امـي يـايـاامـي مـا أقـوى حـب الـجـار
شـوق في الـعـيـن والـقلب شـعلت فـيـه النـار

1 - J'ai planté un jasmin dans la cour de la maison,
2 - Ses racines sont de gingembre et ses rameaux vert-de-gris,
3 - Ma mère, ô ma mère, qu'y a-t-il de plus puissant que l'amour entre voisins ?
4 - Le désir (brûle) dans le regard et le cœur est incendié.

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

– CNRA, *Charte de Tripoli*, 1962.
[http://www.el-mouradia.dz/francais/symbole/textes/tripoli.htm].
– Daudet, Alphonse, *Les Lettres de mon moulin*. Paris, Hetzel, 1869/Alphonse Lemerre, 1879.

Auteur : Professeur des Universités. Littératures maghrébines et comparées (INALCO/LACNAD-CREAM, Paris). Mourad Yelles a écrit de nombreux articles sur ce Patrimoine culturel ainsi qu'un ouvrage de référence sur cette thématique qu'il développe, avec de nouveaux arguments, dans son article pour la Revue *Horizons Maghrébins*. Citons :
Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb. Alger, Office des Publications Universitaires, 1990) ; « Pour en finir avec le Patrimoine ? Production identitaire et métissage dans le champ culturel algérien », *Insaniyat*, n° 12, CRASC, Oran, 2000.

Résumé : Le patrimoine poétique maghrébin que j'analyse n'a pas eu tous les honneurs académiques qu'il mérite. Il se trouve que les citadines du Maghreb, essentiellement dans les vieux centres urbains : Fès, Tlemcen, Alger, Tunis, Tripoli, ont pratiqué depuis des siècles des formes d'expressions poétiques dont la recherche nous a montré l'importance et la beauté. Par leur forme, leurs thématiques, les rituels associés, ces poèmes s'inscrivent dans la longue histoire du genre « ***'arûd al-balâd*** » décrit par Ibn Khaldûn dans sa *Muqaddima*. Leur ancienneté et leur caractère transrégional en font l'une des plus belles manifestations de la créativité féminine maghrébine et un témoignage passionnant sur l'évolution des imaginaires socio-culturels de nos sociétés.

Mots clés : Langues maternelles du Maghreb ; linguistique et poétique maghrébine, métissage culturel ; littérature comparée francophone et histoire.

le chant sraoui : voix féminines méconnues des hautes plaines constantinoises[1]

zahia matougui

« La langue de nos femmes est une langue d'amour et de vivacité quand elles souffrent, et même quand elles prient ; c'est une langue pour les chants, avec des mots à double sens, dans l'ironie et la demi-amertume » (Assia Djebar, *La disparition de la langue française*, p. 157)

Il n'existe, à ce jour, aucun répertoire de chants *sraoui*, patrimoine poétique et musical dont une grande partie a déjà disparue. Traduire en langue française les textes recueillis et livrer une étude sémantique et ethnolinguistique des items les plus signifiants vise à faire mieux connaître un patrimoine encore largement méconnu. Notre étude a aussi pour horizon théorique de contribuer à la production de savoirs référentiels sur la culture qui a donné naissance à la littérature populaire algérienne et à la valeur précieuse de cette oralité poétique et entend enfin affirmer la nécessité de valoriser les langues vernaculaires, en vue d'asseoir durablement ce qu'elles représentent : le fondement d'une identité culturelle et d'un imaginaire algériens, par le biais de son habitus linguistique.

Nous donnerons un aperçu du chant *sraoui* en faisant part de façon non exhaustive du résultat de nos recherches sur sa portée géographique et sur l'environnement humain et musical qui le caractérise. Cependant ne seront traitées ni la question de musicologie ni celle de la prosodie, ce chant n'ayant été l'objet d'aucune étude à laquelle nous puissions nous référer.

Le répertoire du *sraoui* est très varié. Seul *le registre amoureux et érotique* a retenu notre attention. Nous livrerons des extraits poétiques de celui-ci avec des commentaires linguistiques représentatifs du travail entrepris, pour souligner quelques particularités de la langue arabe des Hauts Plateaux Constantinois, une langue rurale mâtinée de Chaouia, dont la richesse métaphorique et la sensualité laissent entrevoir des métissages, autant des populations que des langues, en cette vaste région située entre le Tell et le Désert.

LE SRAOUI : UN CHANT DE FEMMES

Quoique pratiqué par des interprètes masculins, *le sraoui* est un *chant de femmes* se produisant uniquement dans le cadre de vie féminin. Avant que la vie « moderne » et l'urbanisation ne désarticulent le temps de ces femmes, et que la bigoterie ne ternisse leurs fêtes autant que leurs voix, aucune fête ne pouvait se concevoir sans le chant des femmes. Ces femmes chantaient en toutes occasions : pour célébrer les mariages et les circoncisions, pour accompagner les travaux saisonniers ponctuant la vie rurale et domestique, pour louer Dieu et le Prophète, pour honorer les saints lors de fêtes religieuses et rituelles, pour vanter les exploits des héros, pour honorer l'arrivée du printemps ou simplement pour se divertir en chantant les tourments et les joies de la vie quotidienne, en s'adonnant à de véritables joutes poétiques. Parfois, le chant servait à des règlements de compte entre tribus ennemies (pour une parcelle de terrain, un cheval volé, une femme, objet d'un rapt, la mort de guerriers, l'honneur d'une tribu à venger, etc.).

Le chant des femmes a souvent suscité hostilité et réprobation ; serait-ce là la cause ayant provoqué la perte ou la méconnaissance de ces chants ? Peut-être ? Au XIIe siècle, le théologien al-Ghazali (m. 1111), sur les lois du *sama'* (huitième livre du deuxième « quart » de son *Ihya 'ulum al-din* (*Revivification des sciences de la religion*)[2] explique que l'interdiction faite aux femmes de chanter a été motivée non contre la musique mais contre leurs voix : « la voix féminine est séduisante, même en causant ». Ce réflexe de stigmatisation des femmes se retrouve, pour n'ajouter qu'un autre exemple, dans un dicton talmudique : *« Qol be-ishsha h'erva »* « *la voix de la femme est impudicité* » ou « *femme chantant en public commet un acte impudique*[3] ».

Bien d'autres facteurs interviennent dans la méconnaissance de ce chant. Les musiques pratiquées par les femmes ont été moins étudiées que celles pratiquées par des hommes, probablement du fait que la majorité des chercheurs étaient des hommes, même si les genres *hawzi*, *hawfi* et *'arûbi* féminins ont bénéficié de l'aura qui les rattache au prestige de la musique maghrébo-andalouse objet de nombreuses études académiques. À ce stade, rappelons le dévouement de trois chercheurs, auxquels il me plaît de rendre hommage : Mourad Yelles, Mohamed Souheil Dib et Youcef Nacib qui œuvrent, depuis des années, à collecter et à étudier les répertoires poétiques féminins de l'ouest algérien.

Le genre rural et bédouin de l'Est algérien sont évoqués par Hafid Hamdi-Chérif[4] et Faouzi-Adel[5], sur un mode comparatif par rapport au prestige de la musique citadine au miroir de celui de la musique rurale. Reste que le facteur le plus probable de méconnaissance du *sraoui* est la confusion entretenue entre *staïfi* et *sraoui*, autant par les articles de presse couvrant le festival de la chanson sétifienne que par les jeunes chanteurs qui tentent, épisodiquement, de se réapproprier ce genre en n'en reprenant que des bribes. Aussitôt qu'ils entament un ou deux vers dans l'esthétique *sraoui*, ils ont vite fait de succomber aux exigences des studios d'enregistrement, versant dans le *staïfi*, un chant aux rythmes syncopés fait pour accompagner la danse et utilisant à cette fin des instruments tels la derbouka, la zorna, le tar et le synthétiseur, instruments traditionnellement absents du chant *sraoui*, dont le seul instrument authentique est la voix et seulement la voix. Cette confusion laisse peu de place au *sraoui* comme genre musical vocal à part entière du patrimoine musical algérien.

1. Cette contribution est extraite d'un ouvrage sur le chant sraoui (à paraître).

2. Cf. Imâm al-Ghazâlî, *Mukhtasar ihyâ''ulûm ad-dîn*, as abridged by himself, translated from the Arabic, and annotated by Óajji Marwan Khalaf, The Cyprus Library, Centre for the Registration of Books and Serials, 2013.
3. Cf. Ammon Shiloah, « Chant de femmes », *in* La voix et les techniques vocales chez les Arabes, *Cahiers d'ethnomusicologie* 4, 1991, p. 86-101.
4. Abdelhafid Hamdi-Cherif, « Le Aïyai un chant de l'ouvert », *Horizons Maghrébins-Le Droit à la Mémoire*, Toulouse, 47, Presses universitaires du Mirail, 2000, p. 81-86.
5. Faouzi Adel, « Un patrimoine en danger : considérations sur la poésie et la chanson légères », *Insaniyat*, n° 12, Oran-Algérie, 2000.

À l'issue d'une recherche bibliographique, seules deux références ont confirmé que le *sraoui* est un art bien réel : un article de Mostefa Haddad sur le chanteur Chaoui Aissa el-Jarmouni, rappelle fort à propos que « *Le style de chant de Jermouni est foncièrement différent du genre dit sraoui* ». La seconde référence est puisée dans l'ouvrage *Musiques et danses d'Algérie*[6], dirigé par l'ethnomusicologue Maya Saidani, celui-ci comprend une entrée sur le *çrawi* (sic) quoique sa définition ainsi que son origine « comme exclusivement *chaoui* » demeurent sujet à caution. En l'état actuel des recherches sur la question des genres l'idée même d'attribuer une origine unique à un genre musical, quel qu'il soit, n'est pas défendable.

Le sraoui : un chant vocal

Le *sraoui*, du mot « *s'ra* » (racine s.r.a)[7] qui désigne une plaine située en altitude, par contraste avec le « *sahl* » dont le sens renvoie à une étendue sans relief, se réfère également à un chant répandu dans toutes les Hautes Plaines Constantinoises. Ce chant est aussi nommé *sawt*, littéralement le chant vocal, le mot *sawt* signifiant la voix.

Le *sraoui* est un chant vocal qui s'exécute sans aucun accompagnement instrumental. Sa technique repose exclusivement sur la modulation de la voix et de ses vibrations. Aussi, la virtuosité de l'interprète se mesure-t-elle à la puissance de son souffle et à l'ambitus de la voix, ainsi qu'à son habileté à jouer avec les sonorités en modulant l'intensité des syllabes et la durée du son, en les prolongeant ou en les raccourcissant, donnant ainsi du rythme au chant. Il en découle une large part d'improvisation, ce qui fait que les chants ne sont jamais interprétés de la même manière, et leur beauté particulière repose sur la liberté d'interprétation et sur la qualité de la voix de l'interprète.

Une transmission orale

De tradition orale, le *sraoui* se transmet de mère en filles. Très jeunes, elles apprennent à chanter et à danser dans l'entourage féminin. Une fois devenues femmes, celles qui se distinguent par la beauté et la puissance de leur voix et par leur connaissance d'un répertoire de chants, ont vite fait d'acquérir une réputation de chanteuses. Ce sont celles-là qui seront courtisées et sollicitées pour animer les fêtes de famille. Voici un témoignage qui explique comment on devient chanteuse de *sraoui* : « *J'ai commencé à fredonner des chansons que j'avais apprises lorsque j'étais une petite gamine. Quand je surveillais les moutons en compagnie de mon père ou de mon frère, j'entonnais à haute voix quelques-unes qui me touchaient. J'avais plaisir de m'entendre chanter, cela me soulageait et me faisait du bien. […] Un jour, ma tante, qui mariait son fils aîné, m'avait demandé d'interpréter une chanson sraoui. À peine l'avoir terminée (sic), je fus accueillie par des salves de youyous. Depuis, je chante dans les fêtes de la famille et des amies. Même vieille, âgée de plus de 85 ans (rires !), j'en fredonne encore pour oublier ma douleur et me rappeler le bon vieux temps* »[8].

Une autre chanteuse, Fatima Hachaichi, livre également ce témoignage : « *Depuis mon enfance, lors des moissons et quand les épis sont prêts, chahw el-bled, ils nous laissaient el-azla*[9]. *Au coucher du soleil, les femmes sortaient pour les moissonner. Elles les arrachaient à la main ou moissonnaient à la faucille ; on chantait des psalmodies pour les épis. Elles me disaient : « chante, toi tu as une belle voix […] Je suis célèbre dans le chant sraoui. Même si tout le monde connaît les paroles, moi je les chante d'une voix unique* »[10].

Déroulement du chant

Le chant *sraoui* se pratique sous la forme suivante : la semeuse qui chante les paroles et le chœur qui reprend le refrain, le temps pour la semeuse de reprendre son souffle. La chanteuse, que sa voix distingue, est appelée « *tezrâ'a* » (celle qui sème) tout comme l'on nomme les paroles des chansons « *zarri'â* », c'est-à-dire les graines ; autrement dit, la semeuse ou chanteuse principale est celle qui connaît le répertoire des chants, et qui porte la mélodie ; elle sème le thème du chant, en égrène les mots et les sons. Un groupe de femmes, « *el-khamasset* »[11], constitue le chœur ; elles reprennent le refrain, ou parfois le dernier vers du couplet, cette reprise se nomme *er-radda*.

Dans le *sraoui*, il existe plusieurs types de chants : certains géographiques (le *sraoui* chanté par les Chaouia (cf. infra) mais également musicaux : le mode « *touil* », littéralement « chant long », et le mode « *khfif* » un chant au tempo plus vif et plus rapide. Dans le mode « *touil* » le souffle est étiré jusqu'à l'extrême capacité de la chanteuse, et c'est justement à cette capacité que se mesure son talent. Fatima Hachaichi, chanteuse originaire de Sétif, déjà citée, donne cette description du mode « *touil* » : « *le sraoui* (certaines chanteuses ne reconnaissent que le mode *touil* comme représentant le *sraoui* authentique, d'où le fait que les deux termes se recouvrent) ; *c'est un chant long. Il part des entrailles (elle montre son ventre) et il sort (elle montre sa tête ; Il y en a dont la tête tourne à cause du souffle (es-sahla). Le souffle (es-sahla, tu le tires des entrailles et tu le fais monter ; c'est ça le sraoui, tu le tires du ventre, tu le prolonges…* » (F. Hachaichi).

Le mode « *khfif* », dont certaines parties peuvent être accompagnées par le *bendir*[12], est un chant plus rythmé, sans pour autant être comparable aux chants rythmés (par exemple celui des chants *staïfi* et *chaoui*) destinés à accompagner la danse.

Géographie physique et humaine

Le *sraoui* se chante à gorge déployée ; la voix, caractéristique de sa beauté, ne pouvait mieux s'épanouir que dans l'immensité des Hautes Plaines constantinoises, voix servie par l'écho de vastes étendues qui en magnifient le son. Le chant *sraoui* est pratiqué dans toutes les régions s'étendant entre les monts du Tell – le Hodna, le Belezma et les Aurès– jusqu'aux limites du Sahara, englobant également les Hauts Plateaux du Sétifois (Sétif, El-Eulma), les plaines du Hodna (Tebessa, Sedrata), les plaines entre le Nord-Est Constantinois et les Aurès. On le rencontre aussi en territoires aurésiens (Khenchla, Ain Beida) avec des variations de mode, d'interprétation et de prosodie (*'ard*) d'une région à l'autre, notamment dans le style chanté des Aurès.

Si la géographique physique et humaine du chant *sraoui* est relativement bien délimitée, il serait hasardeux de lui attribuer une origine ethnique et musicale précise. Il suffit de se livrer à quelques recherches pour s'en convaincre. Nous ne pouvons, dans l'espace du présent article faire état de pistes que nous avons suivies pour retracer l'origine du *sraoui*. Contentons-nous de dire que si l'influence du chant vocal est certaine, très présent

6. Maya Saidani, *Musiques et danses traditionnelles d'Algérie*, Ministère de la Culture, Algérie, 2013.
7. Cf. *Lisan et Arab* et el-Baheth el-Arabi, www. Baheth. info.
8. B. Boumaïla, « *L'art du chant à Batna. Pourquoi les voix des femmes se sont tues ?* » *Liberté*, quotidien d'Alger, 17 Août 2009.
9. Une coutume veut que les familles possédantes (*chahw el-bled*) permettait aux paysans de ramasser, à leur profit, les épis de blés laissés dans les champs (*el-'azla*).

10. Fatima Hachaichi *in* « Cinquante femmes », Marie-France Grangaud, HKE Production Algérie, pour l'ENTV.
11. Cette métaphore de la semeuse et des *khamassat* est aussi curieuse qu'intéressante. Dans le système d'exploitation agricole algérien, le *kh'massa* est un système de métayage dans lequel le cultivateur est propriétaire et fournit la semence au *khamès*, le locataire ; celui-ci entretient la terre et en retour donne les 4/5 de la moisson au propriétaire. Par analogie, on pourrait y voir une référence au statut supérieur de la semeuse détentrice du répertoire et des graines du chant, d'où les sollicitations dont elle fait l'objet lors d'évènements festifs, alors que le rôle *khamassat* n'est que de reprendre le refrain.
12. Bendir, instrument de percussion constitué par un cercle en bois recouvert d'une peau de chèvre et muni de cordes en boyaux.

dans toutes les traditions musicales berbères (*ahih*, *achawik*, *rekrouki*, *rahbya*, etc.), nos recherches nous conduisent vers le Yémen où existe une ancienne tradition musicale citadine, appelée *sowt* (prononciation moyen-orientale que l'on retrouve aussi dans certains parlers algériens, *sawt* étant typique du parler constantinois)[13].

LE SRAOUI COMME FORME POÉTIQUE ET LITTÉRAIRE

Un adage populaire dit *«leklam sel'a ouel guerdjouma t-bi'ou»* : la parole est une marchandise que la voix vend, littéralement : que la gorge vend); autrement dit, l'un ne va pas sans l'autre, poésie et chant sont liés, si bien que lorsqu'on parle du *sraoui* on évoque autant le chant que le poème. De manière plus savante, Michel Nicolas nous apprend qu'à l'origine «*le mot chi'r, avant de désigner la poésie, a désigné en arabe le chant. Il a disparu dans l'arabe dit «littéraire» et, par conséquent, il est absent des dictionnaires […] Cependant, jusqu'à nos jours, dans le sud de l'Arabie, on l'emploie dans ce sens*»[14].

La poésie *sraoui* est une tradition collective et anonyme. Il est donc vain de chercher une quelconque «maternité» à ces textes. Par ailleurs, dans la mesure où la transmission orale ne peut être datée, leur composition, leur périodisation et leur classification est vouée à l'échec.

De l'improvisation comme modalité de création poétique

L'improvisation caractérise cette poésie. Souvent, il nous a été donné d'observer une femme improviser pour compléter un couplet dont une autre chanteuse avait oublié un vers, ou introduire une variation sur le thème d'un chant renommé en exprimant un sentiment personnel. Notons que les chants comme les populations voyagent et, dans ces pérégrinations, ils y incorporent mots, couplets et rythmes nouveaux, rendant encore plus complexe toute tentative de les attribuer à des individus ou à des localités bien déterminées. La poésie *sraoui* appartient donc à un fond commun, patrimoine de tous, où chacun-e puise son inspiration, enrichissant les textes de ses propres inventions.

Les textes du chant *sraoui* se distinguent de la poésie des citadins. Contrairement à la splendeur qui caractérise l'univers de celle-ci, où abondent jardins parfumés, parures sophistiquées, palais richement décorés, et où le raffinement des lieux le dispute à la préciosité du langage, la poésie *sraoui* évoque plutôt un univers rural, des amours rustiques et nomades. En lieu et place des jardins parfumés, c'est davantage la discrétion des gorges blotties dans le paysage, la fraîcheur des oueds et des fontaines qui abritent les rencontres.

Le sraoui *dans l'expression de l'amour-passion*

Le répertoire du *sraoui* est divers, mais la thématique poétique sur l'amour charnel constitue le genre le plus représenté. Lorsqu'il s'agit de chanter cet amour-là, la poésie *sraoui* se distingue de la poésie citadine. Si le langage use de mille détours métaphoriques pour contourner l'interdit, l'évocation des nuits d'amour, la jouissance de la rencontre et la description de l'étreinte amoureuse sont clairement nommées. Récemment, une de mes informatrices me disait à propos de ces poésies/chant «*fih Wa'y jinsi kbir*» (c'est un chant dans lequel il y a une grande conscience de la sexualité).

13. Cf. Jargy Simon, *Anthologie musicale de la péninsule arabique. Collection Simon Jargy*. Un coffret -4 CD– (Archives Internationales de Musique Populaire) XXX-XXXIII/VDE, 1994; le vol. 3 concerne la musique *sowt*.
14. Michel Nicolas, *Les Sources du Muwashshah andalou et Traité sur le zadjal. Du chant mésopotamien antique au chant «arabo-andalou»*, Éd. Publibook, Paris, 2010, p. 25-29.

Désir d'exorciser l'interdit religieux, fiction ou réalité des mœurs, les chansons qui parlent d'adultère sont innombrables. Du reste, c'est l'amant, couramment désigné par l'euphémisme «*khouya* (frère)» (cf. infra, les textes) qui est chanté, plutôt que l'amoureux et encore moins le mari. Notons que cette particularité caractérise les chants ruraux des Hautes Plaines, comparés, par exemple *au hawfi* des femmes de la région de Tlemcen, dans lesquels c'est le «*ch'beb*», le jeune amoureux et non le «*zani*» (l'adultérin) qui est nommé.

Le sraoui *: une langue féminine*

La beauté de la langue du *sraoui* ne démérite en rien au regard de celle du *melhûn* citadin; elle s'exprime non par des procédés savants et recherchés mais d'une manière accessible à tous, sans que soient absentes de subtiles et riches métaphores et allégories. Les parlers arabes des hautes plaines constantinoises, dans lesquels le substrat *chaouia* est très présent, sont mâtinés de mots *chaouia* et bédouins qui les rendent encore plus suaves[15].

Il existe des parlers régionaux, des cultures linguistiques urbaines, rurales, et il existe aussi des parlers féminins et masculins. L'emprise féminine sur la langue ne se traduit pas uniquement dans l'espace social du langage féminin, mais aussi dans l'activité littéraire. De tout temps, les femmes ont eu un rôle dans la gestion de savoirs référentiels. Par exemple, la poésie d'el-Khansa a servi de support à l'analyse lexico-grammaticale alimentant l'exégèse du Coran.

Les femmes algériennes ne sont pas en reste, comme le disait Assia Djebar, «*C'est au cours des diverses circonstances pendant lesquelles les femmes s'adonnent au chant que s'exprime leur liberté ainsi que l'élaboration de leur langue, une langue typiquement féminine*». Celle du *sraoui* est résolument une langue de femmes, dont la liberté de parole ne laisse pas de surprendre. Or, le plus souvent, les seules voix féminines qui nous sont connues, comme porteuses de la mémoire du lignage sont en rapport avec la une lutte contre l'occupant, quel qu'il soit et quelle que soit l'époque. D'autres femmes, nombreuses, anonymes, discrètes, mais nullement dépourvues de paroles, nous ont légué une trace de notre mémoire, sous la forme d'un patrimoine poétique dont la richesse étonne, par la créativité de sa lyrique, la puissance de sa parole d'espoir, de douleur, de révolte, d'attentes et de ruses, ce patrimoine étant élaboré dans le cadre d'un univers fait de contraintes et d'interdits. Plus étonnant encore est la verdeur du langage, lorsqu'il s'agit de parler de leurs amours, de leurs désirs et de leur féminité, sans pourtant que ne s'y glisse de la grivoiserie mais, plutôt, une certaine rusticité donnant à voir et à écouter une alchimie du verbe, d'euphémismes, de sentences, d'images et de mots qui témoignent d'une grande maîtrise de la métonymie, de la métaphore et de détournements de sens, pour «tromper l'ennemi» dans un langage qui leur appartient. Rappelons cette phrase de A. Djebar dans *Vaste est la Prison* (1995) : une femme que son amie tente de retenir, alors qu'elles se trouvent au hammam, lui répond qu'elle ne peut pas, car «*l'ennemi est à la maison*». La narratrice interloquée l'interroge; elle lui fait cette réponse : «*Oui, l'ennemi […] Ne sais-tu pas comment, dans notre ville, les femmes parlent entre elles ? […] L'ennemi, eh bien, ne comprends-tu pas : elle a ainsi évoqué son mari […] L'ennemi, c'est une façon de dire ! Je le répète : les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps…*» (p. 14). Citons également un propos de Youcef Nacib : «*La poésie orale «pour les femmes sans écriture, constitue une forme de culture personnelle et reste leur «diwan»*

15. Mohamed-Lakhdar Maougal, le parler arabe des Chaouia Haractas. Approche linguistique et sociologique, Paris, 1981.

pour reprendre Ibn Khaldoun qui, parlant de poèmes arabes, écrit : ils enfermaient leur science, leur histoire et leur sagesse »[16].

Ce que nous avons souhaité faire, c'est précisément convoquer la mémoire de ces ancêtres femmes *« laissées dans l'ombre de l'histoire »*. Donnons maintenant la parole aux compositrices et chanteuses de la tradition *sraoui*.

Tableau 1 : Fatma ben slatîn (Fille du Chef des Français)

Ô Fatma d'illustre descendance	يَافَاطْمَة يَابِنْتْ سْلَاطِيْن
Fille du Chef des Français	يَا بِنْتْ شْيخْ النْصارى
Celle dont les hanches sont Comme ceintes d'un serpent vif Celle qui porte des fibules sur ses seins, tels deux scorpions	يَا المْتْحَزَّمه بَحْنَشْ حَيْ وَالمْتْخَلَّله بالْعَقَارَبْ
Celle aux lèvres de carmin voilées D'une toile d'araignée	يَا المْتْغَلْسَه بحْبَالْ رْتِيلَه عْلى أحْمَرْ الشْوَارَبْ
Son haïk	حَايكْهَا مشْري بسْتِينْ
précieux…	مْيَاتْ جَزْه كْفَاتُو
Transperce l'azur	في طُولْهَا طُولِينْ شْقَّتْ السْمَاء ثْنْيَاتُو

Tableau 2 : Maghroumi (Mon bien-aimé)

Il a frappé à la porte, je l'ai ouverte	طبطب في الباب وحلّيتَه
J'ai préparé la couche, il s'est allongé	فرشت المطرح و رقّدتَه
J'ai ouvert les bras et l'ai enserré	مديتْ ذراعي و حطّيتَه
J'ai ôté ma robe et nous nous sommes unis	نحيتْ الجبّه و غطيتَه
Une nuit enfiévrée avons passé	في حُمّى باتِينْ
Profite, ô mon amant	صَحّة فيك يا مغرُومي
Tant pis pour le cocu	وزُك في مُولى الدّار

16. Cf. Youcef Nacib, *La poésie orale féminine*, Promesses, n° 4, 1969, p. 33.

Tableau 3 : Ourgoud, ourgoud (Dors, dors)

Je lui ai dit : dors, dors	قتلو أرقد أرقد
Couche-toi sur mon ventre	أرقد فوق الكرش
Que j'en oublie ma vie à en mourir	و نموت من هذ المعيش
Je lui ai dit : dors, dors, dors, ô mon amant*	قتلو أرقد أرقد أرقد يا مغرومي
Jusqu'à en mourir et disparaître	ونموت وذرْخني
Je lui ai dit : dors, dors et dors	قتلو أرقد أرقد وأرقد
Sur mes seins	فوق الزيز
Que je meure comblée	و نموت عزيز

Tableau 4 : Poème érotique

Fatma, abreuve ton corps à coups redoublés	يَا فَاطْمَه خُوذي وأزْنِي
Et jouis de la vie	وتمتْعِي في زْمَاتَكْ
La mort est inéluctable	المْوْتْ لاَبُدْ مَنْهَا
De tes tatouages ne jouiront que les vers	و النُّودْ يَاكْلْ وْشَامَكْ

ANALYSES HISTORIQUES D'ANTHROPOLOGIE CULTURELLE ET LITTÉRAIRES D'UN POÈME CHANTÉ

Tableau 1. Les analyses ci-après n'ont aucun caractère d'exhaustivité. Elles visent surtout à faire ressortir la densité sémantique et littéraire que contient le chant *sraoui*. Nous espérons ainsi démontrer que ce patrimoine poétique relève bien d'une *littérature majeure*, au sens le plus fort, véhiculée par la terminologie académique.

– 1er vers :

Fatma bent Slatîn, Bent Cheikh enssara (Ô Fatma fille de famille royale, Fille du Cheikh des Français)

Ce premier vers renvoie à un temps historique où l'Algérie était sous gouvernance coloniale française. À cette époque, l'Administration française avait remplacé les cheikhs traditionnels de tribus refusant de se soumettre à d'autres plus conciliants. Protégés par l'Administration, ils ne manquaient pas d'avoir un certain prestige aux yeux de leurs compatriotes.

– 2e vers :

a- 1er hémistiche : Ya lemt 'hazma bel el-h'nech el-hay (Celle dont les hanches sont comme ceintes d'un serpent vif), fait référence à une ceinture longue, *el-h'mila*, fabriquée dans un lainage que les femmes ont coutume d'enrouler plusieurs fois autour de leur taille, laissant pendre les deux extrémités (*el-w'tawyet*) qui se balancent alors d'une hanche à l'autre, lorsque les femmes dansent ; cela ne manque pas de suggestivité érotique. La ceinture est l'un des signifiants ethnolinguistiques le plus

fécond, notamment dans le parler des Hautes Plaines. Par exemple, pour les femmes du Constantinois thésaurisant des bijoux, la ceinture est la pièce maîtresse de leur trésor ; elles rassemblent, un à un, les Louis d'or qui serviront à la fabriquer. En général, les Louis d'or sont cousus sur une bandelette de tissu noir, la valeur de la ceinture est encore plus grande si ce sont des doublons et si, au lieu d'être fixés sur un simple tissu, ils sont liés entre eux par des petites chaînettes en or. Le summum de la richesse consiste à avoir « *el-kelwa* (le rein) – c'est-à-dire des Louis d'or, en demi-cercle, attachés à la ceinture et retombant des deux côtés de la taille, d'où la métonymie : une marque patente d'ostentation est d'afficher une double rangée de Louis d'or à la ceinture. Dans les zones rurales, les femmes se contentent de la fabriquer avec des pièces en argent auquel on attribue nombre de vertus, dont la vertu propitiatoire d'éloigner le mauvais œil. Mais la ceinture est aussi un symbole de fécondité. Un rituel répandu dans la quasi-totalité du territoire algérien veut que la mariée ne porte jamais de ceinture jusqu'au 7e jour de noces ; ce rituel est supposé éviter que sa fertilité soit « scellée ». Le septième jour de ses noces, c'est un garçonnet qui vient « boucler » sa ceinture, acte symbolique laissant espérer l'enfantement d'un garçon. Dans ce rituel, existent de nombreux dictons : dire à une femme, en mal de fécondité « *Allah y hall ezzamak* (Que Dieu libère ta ceinture), c'est lui souhaiter d'avoir un garçon ; lui dire « *Allah yaj'al-khoudamek men hzamek* » (Que Dieu fasse que tes serviteurs soient [issus] de ta ceinture), autrement dit, que tes enfants soient pour toi une joie et ta sécurité. Une mère dont les enfants décèdent les uns après les autres, ou qui est stérile, emprunte la ceinture d'une femme féconde d'enfants vigoureux et la porte.

La ceinture est également symbole de la sexualité et de l'érotisme féminins : elle est une invite classique à l'acte sexuel, ce que dit l'expression « *helli h'zamek* » (ouvre ta ceinture) ; *Jatnî, hallet l'h-zam w tekkina/hatina el-foum lel-foum w tbawessna* (Elle vint, défit sa ceinture [puis] nous nous sommes allongés/nous avons joint nos lèvres et nous nous sommes embrassés).

Dans une très célèbre chanson, *J'deya* (nom éponyme d'une femme), l'amant se lamente d'avoir pris la virginité d'une femme et, ne pouvant désormais l'épouser, s'excuse de l'avoir « gaspillée » (sous-entendu l'ayant déflorée avant les noces) : « *rouhi rouhi ya J'deya, la guablek biya/halit el-mahzem b– edyya rah ou dhayaatou/trakh-fou wtayatou* » (*Va, J'deya,/Nul besoin de moi/j'ai défait la ceinture de mes mains et délié ses nœuds* ». Symbole de virginité, la ceinture n'est pas spécifique à l'imaginaire algérien. On retrouve ce symbole dans la littérature occidentale (voir dédier sa ceinture virginale à Vénus, détacher sa ceinture avant le mariage, etc.). Ce qui l'est peut-être moins, c'est le symbole de l'érotisme, et dans ce texte, on en a un parfait exemple. Aux deux derniers vers du tableau 1, il ne s'agit pas de défaire la ceinture de Fatma, mais de fantasmer sur les mouvements des extrémités de sa ceinture sur ses hanches. L'image est renforcée par celle du « serpent vivant, sur laquelle nul besoin de s'attarder, celle-ci étant quasi universelle (voir le serpent dans la Bible).

b- 2e hémistiche : Ya l'metkhalella b-l-'agareb (Celle qui porte des fibules sur ses seins, tels deux scorpions).

Voilà une double métaphore ne manquant pas d'intérêt. Les fibules servent à fixer les extrémités d'un vêtement ; dans les Aurès, elles se portent au-dessus de seins. Ces fibules comparées aux scorpions, à leur morsure mortelle, représentent le désir masculin qu'éveillent les seins qu'elles recouvrent.

– 3e vers :

Ya l-metghanssa b-hbel er-tila al-hamr echouareb

La femme aurésienne et sraouia relève son voile pour cacher sa bouche, dans l'espace public. Imaginez donc le piège que constitue la toile d'araignée pour atteindre ses lèvres carminées.

– 4e vers :

Hayekha mechri b-settin w myet djezza kfatou (Son haïk précieux)

L'élision dans le premier hémistiche est le mot « douros », monnaie courante à l'époque. (*hayekha mechri b-settin douros*), ce qui devait représenter une somme considérable. Le deuxième hémistiche est incompréhensible si l'on ne sait pas qu'une « *djezza* » est une balle de laine, et pas n'importe laquelle ; c'est une laine très fine que seuls les gens riches peuvent acquérir. Quant à « *sittin* », il fait aussi l'objet d'une élision, le sens étant, *sittin douros* (la traduction littérale voudrait que l'on dise son hayek a été acheté avec cent *djezza* pour le fabriquer. J'ai mis de côté les références à la qualité et au prix du vêtement en recourant au mot français « l'agneline » qui renvoie à une « qualité », équivalent en sens, de « *djezza* », une laine de premier choix, prélevée sur des agneaux tondus la première fois, et qui n'est utilisée que pour fabriquer des chapeaux « haut de gamme ».

– 5e vers :

Fi toulha toulin/Cheggat 'sma thaniatou (Transperce l'azur)

La « *toula* » est une mesure de tissus. « *toulin* est le double d'une *toula*. « *fi toulha toulin* » se réfère à la taille élancée de Fatma. « *Chaggat*, du verbe « *chag* », traverser, parcourir, fendre et même, en l'occurrence, déchirer le ciel, signification renforcée par la seconde partie de la métaphore « *thaniatou* », du mot *th'na* signifiant plier, dédoubler…

Le manque d'espace nous oblige à limiter nos analyses aux vers contenus dans le seul Tableau 1. Pour illustrer davantage la liberté de parole des femmes dans la chanson *sraoui*, sont offerts aux lectrices et aux lecteurs, sans commentaire, trois autres Tableaux de poèmes chantés de même catégorie, poèmes aussi riches de référents historiques et littéraires que ceux développés pour le premier Tableau.

EN GUISE DE CONCLUSION : QUELQUES MOTS SUR LA TRADUCTION

Un des buts de la traduction dans une langue étrangère est de donner à voir une culture différente. Et toute langue ne manque pas de moyens rhétoriques et linguistiques pour atteindre ce but, sachant qu'il est illusoire de chercher à reproduire le rythme même du poème original ; il s'agit surtout de laisser entre-apercevoir comment une langue d'accueil, en l'occurrence la langue française, peut rendre aussi fidèlement que possible la métaphore amoureuse telle qu'elle est formulée dans la langue arabe vernaculaire. Il nous fallait surtout éviter le piège d'une traduction littérale ; car, un francophone unilingue est rarement en mesure de comprendre les subtilités, la puissance évocatrice d'images puisées aux sources d'un terroir culturel arabo-berbère bien déterminé, il ne peut que s'étonner, par exemple, en lisant une traduction où la beauté des dents d'une femme est comparée à de l'argent ciselé ou, autre exemple, les fibules, dont la femme désirée se pare, qui ne sont qu'une figure poétique pour suggérer des seins, sur lesquels l'amoureux fantasme.

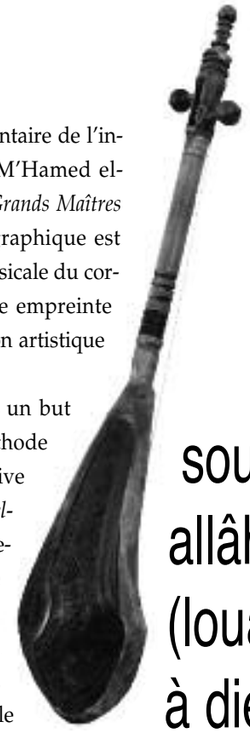
Notre souci a donc été de conserver aux vers traduits en français une forme poétique et littéraire compréhensible par les lectrices et les lecteurs francophones, laissant cependant imaginer ce que contient le poème original, en allusions, en non-dits et en symboles mobilisés en vue de transmettre une émotion, c'est-à-dire de produire, malgré les innombrables difficultés du passage d'une langue à l'autre, un rendu poétique agréable à lire en langue française.

Zahia Matougui

Auteur : Zahia Matougui née à Constantine d'une mère sraouia et d'un père bédouin. Elle réside à Paris. Maître de conférences à l'Université Mentouri de Constantine puis à l'Université de Lorraine-Metz (UL). Spécialiste en didactique et pédagogie des langues étrangères (PhD de University of Wales (UK). Ses réflexions portent sur la littérarisation du patrimoine poético-musical algérien. Elle prépare un ouvrage sur la poésie et le chant *Sraoui*.
– « *Algeria : Language at a Cross/roads*, *in* Discours social/Social Discourse, vol. VIII, nos 1-2, hiver-printemps 1996, p. 189-212, Montréal.
– « *L'Enseignement du Français aux indigènes d'Algérie de 1830 à 1962 : valeurs et représentations* », *in* André Petitjean, Jean-Marie Privat (dir.), Actes du colloque de Metz, *Histoire de l'enseignement du français et textes officiels*, *Mots*, 1999, Volume, n° 1.

Résumé : Le *sraoui* est un chant vocal répandu à travers toute l'étendue des Hautes Plaines Constantinoises. Il s'agit d'un chant essentiellement féminin, chanté le plus souvent dans l'intimité des fêtes familiales, ce qui explique qu'à ce jour, le *sraoui* demeure un genre largement méconnu. Le présent article présente un aperçu de sa géographie humaine et musicale, ainsi que quelques textes représentatifs du genre, accompagnés de traductions en français et de commentaires sémantiques et ethnolinguistiques de quelques éléments signifiants.

Mots-clés : Hautes Plaines Constantinoises, Chaouia, *Sraoui*, Chant vocal, patrimoine poétique, patrimoine musical oral maghrébin.



soubhan allâh yâ-l-tif (louanges à dieu, détenteur des grâces) poème de mostfa toumî – chanté par hadj m'hamed el-anqa

rachid aous

SOBHÂNE ALLAH YA-LTÎF est la chanson testamentaire de l'inventeur du genre musical *Cha'bî-Melhûn*, feu Hadj M'Hamed el-Anqa (1907-1978), concept forgé et explicité dans *Les Grands Maîtres Algériens du Cha'bî et du Hawzî*[1]. Ce poème autobiographique est représentatif de la richesse linguistique, littéraire et musicale du corpus interprété, 360[2] poèmes auxquels il imprima une empreinte chantée indélébile, par son talent et par son imagination artistique créative.

L'analyse de ce poème-chanté a été conçue dans un but paradigmatique. Elle vise en effet à décrire une méthode académique, à compléter, pour une étude plus exhaustive de tous les corpus du *Melhûn* marocain, du *Cha'bî-Melhûn* algérien et du *Cha'bî populaire* tunisien, essentiellement en raison de ce que ces corpus fondent d'une part, la *littérature majeure* des peuples d'Afrique du Nord et d'autre part, parce que s'y expriment, de façon emblématique, les identités spécifiques de ces peuples, forgées dans une longue durée historique non réductible à la langue arabe littéraire ni à l'islam dogmatique.

Ajoutons que cette méthode prolonge et renouvelle les travaux des pionniers qui ont exploré et éclairé notre patrimoine poético-culturel, laissé en déshérence durant des siècles. Le fait que ces pionniers se sont manifestés, majoritairement, courant des XXe et du début du XXIe siècles est, en soi, édifiant à plus d'un titre ; d'où, désormais, la nécessité d'études scientifiques plus approfondies que le présent article tente d'initier, avec l'idée directrice exprimée par Paul Lacombe, historien français du XIXe siècle, en ces termes[3] : « Le lecteur verra que dans le cours de mon livre, il est des points où je suis en désaccord avec ces hommes illustres, et encore avec d'autres dont je reconnais cependant l'autorité ; c'est que la science n'admet pas le principe du Magister dixit ; le devoir de recherche personnelle et de sincérité passe avant tout… Aux endroits où je débats et, finalement, où je récuse l'opinion d'un de mes maîtres, c'est encore lui qui m'a muni, qui m'a armé contre lui-même. Sans ce qui est chez lui une erreur, à mon sens, je n'aurais pas trouvé ce que je crois être la

1. Éditions El-Ouns-Unesco (Les Patriarches-Dâr al-'Uns), Paris 1996, p. 15-16. Ce poème-chanté (de 64 vers comportant trois hémistiches chacun, excepté pour le refrain qui en compte deux) est transcrit en langue arabe vernaculaire vocalisée et traduit en langue française dans l'ouvrage cité ; s'y trouvent également : – Une transcription solfégique selon l'interprétation musique-chant par al-'Anqa et – Un appareil de notes linguistiques et d'analyses d'anthropologie culturelle, cf., p. 100-111 ; 357-360 ; 467– 469.
2. Cf. Achour Cheurfi, *Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens*, éd. ANEP, Alger 1997.
3. Cf. Introduction de son ouvrage, *De l'histoire considérée comme science*, éd. Hachette et Cie, Paris, 1874.

vérité ; et, s'il y a réellement vérité, c'est à lui d'abord que j'en suis redevable ».

C'est donc un devoir de reconnaissance que de rendre ici un vibrant hommage à quelques-uns de nos devanciers. Saluons d'abord Mohamed Souheil Dib, peut-être le meilleur d'entre nous, pour l'ensemble de son œuvre[4] portant sur la valorisation et la vulgarisation didactique de ce patrimoine. Mon hommage s'adresse aussi aux autres Intellectuels-Chercheurs du Maghreb, dont les travaux sont également incontournables pour toute étude traitant de nos corpus poétiques et littéraires composés dans nos langues maternelles : langues arabes véhiculaires et langues berbères.

Mais, cet hommage serait frappé d'incomplétude de sens s'il ne soulevait pas *l'impensé* socio-culturel caractérisant les études produites à ce jour en matière de valorisation de ce patrimoine. Car le valoriser doit induire, *ipso-facto*, la question centrale qui s'y rattache : celle de nommer clairement l'objectif majeur de ces études, rarement énoncé, à savoir : que cette valorisation devrait viser, en priorité, l'enracinement constitutionnel des idéaux de liberté de conscience, de liberté d'expression et du respect de l'altérité des croyances et des cultures, pour mieux bâtir un système de gouvernementalité (Michel Foucault) des peuples, encadré par ces idéaux. C'est au regard de cet objectif que *l'impensé* philosophique, d'anthropologie-culturelle et politique est à interpeller, car trop de non-dits restent à dévoiler pour apporter la complétude du sens manquant à la plupart de ces études. D'où la nécessité de mettre également en lumière ce que devrait être la fonction de l'intellectuel, en culture arabo-musulmane, si l'on garde en mémoire le rôle de la pensée dogmatique, imposée par l'orthodoxie islamique, celle qui a forgé et structuré, de façon étouffante, l'espace culturel et les mentalités conservatrices massives en terre d'islam. Sur cette réalité, Mohammed Arkoun nous a laissé des analyses pertinentes, dont un exemple est donné à méditer en note 5.

Telle est donc, résumée, la philosophie politique et culturelle dans laquelle s'inscrit cet article.

Avant de poursuivre cette analyse, il convient de définir le concept *impensé*. Je retiendrai les deux définitions suivantes, admises couramment : « *Impensé = Qui n'a pas été précisé par la pensée* » ou « *État de ce qui est non formulé, non pensé* ». En d'autres termes, *l'impensé* concerne toute culture où des non-dits « *obscurcissant l'obscur* », expression empruntée au Philosophe Kostas Axelos, doivent être débusqués et nommés en vue de déployer une pensée critique constructive sur nos sociétés et cultures ; c'est-à-dire en comprendre leur fonctionnement pour, autant que faire se peut, les débarrasser des influences idéologiques abêtissantes qui les enferment dans des processus culturels et politiques délétères.

S'agissant de ce concept appliqué à la culture arabo-musulmane, feu Mohammed Arkoun, une des plus grandes figures contemporaines de l'islamologie, est celui qui en a fait une élaboration la plus approfondie. Dans un livre *post mortem*, *Lectures du Coran. Édition définitive*[5], que nous devons à l'heureuse initiative de son épouse, Touria

4. Nous ne citerons qu'un seul livre, *Le Trésor enfoui du Malhûn. Anthologie de la poésie populaire algérienne,* dans lequel se trouve résumés ses principaux ouvrages, Éditions ANEP, Alger, p.335-336.

5. Publié chez Albin Michel, Paris, avril 2016 ; version définitive qui enrichie la première, celle éditée par Maisonneuve et Larose, en 1982, sous le même titre : *Lectures du Coran*. Sur le statut de l'intellectuel en terres d'islam, M. Arkoun souligne : « L'impensé, c'est la somme des problèmes humains, le destin collectif qui engagent les décisions politiques et économiques prises par des experts étrangers, confirmées par leurs collègues « musulmans », mais tout aussi étrangers aux données dont il est question ici. La toute-puissance des experts et des maîtres de la décision politique contraste si violemment avec l'insignifiance sociale des « intellectuels » que ceux-ci ressentent, à tort, un grand découragement. Ainsi gagnent le désenchantement ou la démission […] renonçant aux tâches fastidieuses de la recherche et au discours dérisoire de la philosophie ». Sur « *L'organisation métaphorique du Discours coranique* », au chapitre XI et en lien direct avec notre sujet, on y lit ceci : « Il faut d'abord retenir que l'impensé existe dans les systèmes de pensée élaborés dans les cultures humaines. Dans chaque société, il y a des espaces du pensable bien délimités et contrôlés pour laisser à

Yacoubi Arkoun, et qui représente une des œuvres majeures de cet auteur, on pourra y lire des pages instructives dans lesquelles ce penseur explicite son entendement des concepts « *pensable, impensable et impensé* ». En voici un bref extrait, espérant ainsi donner envie aux lectrices et lecteurs de cet article d'acquérir cet ouvrage et de le lire, tant le contenu de chaque page invite à des réflexions roboratives :

« En travaillant ces trois concepts inconnus de la pensée islamique autant que de la science orientaliste, je vise deux objectifs indissociables : enrichir l'histoire de la pensée en mettant en évidence les enjeux cognitifs, intellectuels, idéologiques des tensions entre les multiples écoles de pensée ; dynamiser l'exercice de toute pensée critique en fixant l'attention sur les problèmes qu'elle a refoulés, les tabous qu'elle a instaurés, les frontières qu'elle a tracées, les horizons de sens qu'elle a cessé ou interdit de regarder, tout cela au nom de ce qu'elle a progressivement imposé comme l'unique vérité concentrée dans le credo orthodoxe. La pensée moderne sécularisée génère aussi de l'impensable et de l'impensé, quand elle s'exerce dans le cadre d'une idéologie totalitaire ou de type colonial » (page 44).

Chaque Contributrice et Contributeur étant limité par le nombre de pages et de signes à respecter (8 pages : 34000 caractères maximum), il n'est pas possible d'analyser l'intégralité du poème que nous nous proposons néanmoins d'étudier en sa richesse substantielle (voir note 1). Ne seront examinées que les deux strophes (première et deuxième), en points d'appui pédagogique pour illustrer mon propos. Regardons maintenant comment ce poème-chanté *SOBHÂNE ALLAH YA-LṮÎF* recèle des leçons dignes d'être enseignées, en tant qu'elles sont de nature à favoriser la formation d'un bel esprit critique, hors de tout enfermement culturel ethnocentrique. Commençant par livrer ces deux strophes à une lecture-méditation :

l'extérieur l'impensable, ce qu'il est interdit de penser, ou impossible pour la raison d'explorer faute de moyens scientifiques et techniques. Tout ce qui est ainsi rangé dans l'impensable va s'accumuler au cours du temps pour constituer l'impensé d'une époque, d'une culture, d'une religion, d'une philosophie. L'impensé en islam est très vaste, car depuis la mort d'Ibn Khaldûn, aucun penseur ou savant n'a ajouté des œuvres assez neuves et signifiantes pour modifier les modes de penser et de connaître dans la logosphère dominée par les références aux définitions dogmatiques de la croyance. Les forces de modernisation introduites par la modernité européenne ont introduit une dynamique de l'extérieur à laquelle continue de résister la reproduction ritualisée et ossifiée des « valeurs », des modes et des contenus de connaissance légués par les « pieux Anciens ». « Voilà l'immense domaine de l'impensable et de l'impensé qui fait qu'il est si difficile de parler du droit religieux qui maintient sous tutelle les femmes et plus généralement les sociétés où s'impose encore le droit dit musulman » (p. 488-489).

Ces deux citations sont fort pertinentes : lire respectivement les pages 329-343 et 469-492 de l'ouvrage de M. Arkoun, *op. cit.* pour en mesurer tout l'intérêt, même si elles appellent un débat de fond sur sa déconstruction réformiste, analysée dans mon essai, *Aux origines du déclin de la civilisation arabo-musulmane Ou les sources du sous-développement en Terres d'islam*, éditions Les Patriarches-Dâr al'-Uns, Paris 2009.

1 Il était un jeune pigeon, Ô Sachant ! Je t'en conterai l'histoire à méditer. En un printemps resplendissant	1 زَغْلُولْ لْطِيفْ يَا عْرِيفْ نَحْكِي لَكْ وَ افْهَمْ فِي سَنْ الْوَرْدْ و الرْبِيعْ باهِي الاوْصافْ
2 Rendu présomptueux par son plumage élégant Il vint me provoquer Dégainant son épée, il me dit : « Nous avons un différent	2 مَغْرُورْ بْرِيشُه الظْرِيفْ جانِي مَتْخاصَمْ سَلْ سِيفُه و قالْ لِي عَنْدِي خلافْ
3 Affronte-moi si tu es noble de naissance Et de ceux disposant le sceau du pouvoir Démontre-moi donc la force de tes protecteurs ! »	3 أوْ قِفْ إذا انْتَ شْرِيفْ مِنْ اهْلْ الْخاتَمْ وَرِّ لِي وِين وَصْلَتْكْ قُوَّةْ الاكْنافْ
4 Je répondis : « Comment oses-tu de tels propos Pleins de colère, de courroux et de fureur ? »	4 جاوَبْتْ أنا و قُلْتْ كِيفْ ما جِي تَتْكَلَّمْ بَكْلامْ الْغِيظ وآشْ هَذا الْغَضْبَة وُ الزْعَف
5 [Ces gens-là] Croient que toute chose est à dérober Qu'il suffit, simplement, de foncer et de Juger impotents ceux qui ne sont pas à leur image.	5 يَحْسْبوا كُلّ شِي خْطِيفْ غِير آجِي وَ ازْدَمْ الّي يْبَقى مْعَ التْوالْ قالوا زَحّافْ
Refrain	رَدّ :
6 Louanges à Dieu, Détenteur des grâces Toi Seul détiens la connaissance 7 D'aucuns regardent le respect affiché [par certains] Comme une expression de peur	6 سُبْحانْ الله بالْطِيفْ أنْتَ الّي تَعْلَمْ 7 كايَنْ شِي ناسْ من اسْتِحاهُمْ يقُولُوا خاف
8 Ce n'est pas pour une question d'honneur Que tu te viens à moi, ainsi sanglé Chargé de jalousies Ô j'ai tant d'envieux !	8 ما هِي شِي جابْها النّيفْ كِي جِيتْ مْحَزّمْ هَذه غِيرة مْرَزّمَةْ وَ حْسودِي بالزّافْ
9 Je te croyais ami fidèle, fier de moi Or tu creusais des fosses pour m'y faire tomber	9 ظَنّيتَكْ صاحِبِي خْلِيفْ بِي تْتَزَعَّمْ وتْرَنْ هَفّيتْ لِي مْطامَرْ تَدّي للكّاف
10 Même si ce n'était qu'avidité Tu devrais en avoir honte Sachant toutes les mers et les contrées que j'ai traversées.	10 حتّى وَ إذا أنْتَ سْخِيف مَنْ حَقّكْ تَحْشَمْ تَعْرَفْنِي قاطَعْ الْبَحور جايَلْ الارْيافْ
Refrain	رَدّ :

INTERROGATIONS SUR LA SUBSTANTIFIQUE MOELLE DU TITRE DE CE POÈME

Ce titre, *SOBHÂNE ALLAH YA-LTÎF*, dans sa banalité apparente est, *de facto*, un énoncé littéraire ; il contient un savoir clé de catégorie théologico-mystique, puisque « *LTÎF* », *al-LATÎF* en arabe littéraire, est l'un des cent plus beaux noms de dieu (99 + 1 = Allah) : *al-asmâ'al-husnâ*[6]. Dans la culture arabo-musulmane, cette expression-concept recouvre des analyses exemplaires sur l'usage de la raison (*akl*), d'où l'on peut induire celle relative aux controverses entre les Mu'tazilites, adeptes du recours à la raison théologique et philosophique dans l'interprétation de la Parole divine, et les Traditionnistes qui soutenaient la doctrine de la prédestination dans laquelle tout acte humain ne pouvait être que l'expression de la volonté de dieu, expression réduite et dévoyée par des exégèses fallacieuses des docteurs de la Loi islamique. Ces derniers, sous le règne du calife abbasside al-Mutawwakil (847-861) et du théologien Ibn Hanbal, le dogme du *Qoran incréé* (852) a été imposé, d'où l'idéologie normative théologico-juridique, culturel et politique est issue, et dont les effets mortifères sur la majorité des mentalités des Musulmanes et des Musulmans persistent jusqu'à aujourd'hui[7].

Partant du titre de ce poème, rappelons que prendre à témoin Dieu, à travers une invocation-interpellation, est un fait légendaire biblique bien connu représenté par *JOB* ; celui-ci armé d'une foi inébranlable en sa divinité, Lui exprime cependant sa colère devant les injustes avanies qu'il subit stoïquement. L'ample glose sur cette légende enseigne notamment qu'il n'y a pas de contradiction entre vivre sa foi fermement et la libre parole. Aussi peut-on lire le poème-chanté de Mostefâ Toumî, qui introduit une invocation-interpellation à Allah, non pas comme une soumission fidéiste sans conscience critique mais comme l'expression d'une liberté de penser, manifeste dans tout le poème.

Le moment historique charnière, ci-dessus désigné, sur la question cruciale de la raison pratiquée en culture musulmane, n'est point mis en lumière dans les études portant sur nos corpus poétiques, du fait principal de *l'impensé*, si courant en culture arabo-musulmane en général et arabo-berbéro-musulmane en particulier. C'est pourquoi il apparaît vital de se ressaisir de cette question en vue d'une pédagogie opératoire plus propice à muscler l'imagination et l'esprit créatifs d'un plus grand nombre de citoyennes et citoyens du Maghreb.

COMMENT Y PARVENIR CONCRÈTEMENT ET À QUELLES FINS ?

D'abord en inscrivant aux programmes de l'enseignement officiel nos corpus poétiques composés en langues maternelles et, concomitamment, en mettant au grand jour les contenus éducatifs qu'ils véhiculent. Ainsi, en s'appuyant sur ce poème, soulever ce qu'il est advenu de la raison en culture musulmane, c'est faire réfléchir sur la nécessité de revisiter cette raison fossilisée durant plus de mille ans par les ordres dogmatiques islamiques et profanes. En effet, ces ordres ont pour caractéristique principale la négation des identités particulières, frappées d'un ostracisme fondé sur des arguments idéologiques panislamiques et panarabes. Par conséquent, une lecture novatrice de ce poème est de nature à révéler d'une part l'*impensé* culturel qui s'y loge et d'autre

6. Voir l'article de Louis Gardet qui résume des aspects fondamentaux du concept *al-asmâ'al-husnâ*, *Encyclopédie de l'Islam*, t. 1, p. 735-738.
7. Sur cette problématique, voir : 1– M. Arkoun, *Lectures du Coran, op. cit* ; 2– *Aux origines du déclin de la civilisation arabo-musulmane…, op. cit.*, p. 66-73 ; 133-176 ; 367-371.

part de valoriser, chemin faisant, sa puissance d'éducation civique opératoire ; et cela dans la mesure même où une myriade de nos poèmes transportent un foisonnement d'idées, de valeurs et de métaphores, pensées et composées en langue arabe vernaculaire, dont les significations sont pleinement comprises par nos populations et donc propices à la formation d'un bel esprit, a contrario de ce qu'il en est de la langue arabe littéraire[8], puisque celle-ci a un rôle marginal dans la pratique de communication quotidienne entre citoyennes et citoyens maghrébins. Ainsi, le travail des enseignant-es, des lettré-es et des intellectuel-les consiste à mieux faire percevoir la richesse éducative qui se trouve dans d'innombrables poèmes de même catégorie ; sans omettre de souligner les idées d'apologie traditionniste, contreproductives à l'éveil de consciences critiques rigoureuses, qui imprègnent une partie de nos corpus poético-littéraires.

ESSAI D'UNE ANALYSE DIALECTIQUE DE CE POÈME

Je prendrai un autre exemple pour mettre en lien dialectique le titre de ce poème avec le contenu des deux strophes reproduites ci-dessus. Notons que la première strophe use, en guise d'introduction, d'une prose poétique versifiée de belle facture littéraire, donnant à imaginer des leçons de sagesse et de savoir-vivre qui y sont déployées, sous de multiples aspects. Le poète, Mostefâ Toumî, recourt, à cette fin, à de nombreuses métaphores, d'une grande densité philosophique et d'anthropologie culturelle, d'où émergent les références suivantes :

– une invite à l'intelligence « éveillée » des lectrices-lecteurs, auditrices-auditeurs, aux « Sachants », mot qui correspond en français au terme arabe : *yâ 'rîf* (vers 1) ;

– référence à un orgueil humain symbolisé ici par un jeune pigeon présomptueux ;

– référence à la magnificence enchanteresse de la nature ;

– référence à de prétendues « vertus » exhibées par ce jeune orgueilleux, aux postures menaçantes et brandissant une épée, en défi à l'honneur de son interlocuteur-adversaire et à sa noble lignée ; il le somme de démontrer son courage (vers 2), en employant une métaphore proverbiale : « Montre-moi à quoi peuvent te servir les forces de ton réseau » (3e hémistiche du vers 3). L'expression courante dans le langage maghrébin : *qawwat l-qtâf*, correspond, dans la culture française à : avoir le bras long parce que l'on dispose de solides appuis.

Ces postures sont illustrées de nouveau aux vers 16 et 17, en une leçon de grande beauté littéraire et métaphorique, dont nous ne reprenons ci-après que le vers 17 :

(khusûs idhâ anta as'îf taskut wa-t-sâ'af tardja' hînhâ ahlâs wallâ-nchâf = Et si tu te montres compréhensif Silencieux et tolérant Alors d'emblée tu es pris pour un âne bâté ou une serpillère) ;

passant du « Je » singulier, dont use le jeune excité, le poète transforme ce cas particulier en un pluriel désignant un comportement général, pour en tirer une sagesse transposable à toute autre culture, destinée ici à ceux qui pensent que :

« Toute chose peut être dérobée Qu'il suffit, simplement de foncer », et « considérer comme impotents ceux qui ne sont pas à l'image [du jeune présomptueux] » (vers 5) ;

8. La question du statut de la langue arabe littéraire au Maghreb doit être radicalement repensée ; j'en ai fait une analyse dans une étude sous le titre « Enseigner nos langues maternelles : vecteurs de progrès et d'union des peuples maghrébins », publiée *in* Revue CMC/Review (cmc@yorku.ca), Université York-Toronto, volume II, janvier 2016.

– le refrain clôt cette première strophe en prenant à témoin « Dieu, L'Omniscient, Le Détenteur de toutes les grâces » ; le poète recourt à une maxime qui incite à réfléchir sur l'importance de fonder une éthique sociétale cultivant davantage les valeurs de respect à l'*Autre* : tel est l'objet de ce refrain, ce que le 2e hémistiche exprime avec une densité poétique remarquable : « D'aucuns jugent qu'un respect affiché [par l'interlocuteur] N'est qu'expression de peur [aux yeux d'individus représentés par ce jeune présomptueux] » (vers 6) ;

– enfin, notons que dans ce poème le mot « *LTÎF* » s'applique à Allah, en titre et dans le refrain seulement, et deux fois à des personnages quelconques, en sorte que, dans ce double usage, ce mot ne contient plus de sens religieux (vers 22 et 24).

La deuxième strophe comporte cinq vers, y compris ceux du refrain :

– l'interlocuteur agressé constate que le jeune excité vient à lui « non pas pour régler une prétendue question d'honneur [bafouée] » (vers 7 : hémistiches 1ers) mais bien à cause d'un différent : « Ce n'est pas pour une question d'honneur Que tu viens à moi, ainsi sanglé, Chargé de jalousies Ô j'ai tant d'envieux ! » (différent non précisé, mais clairement suggéré) ;

– cette controverse est aussi exprimée dans une autre métaphore superbe, à forte puissance évocatrice : *hadhi ghîra amrazma wa ahsûdî bazzâf* = littéralement : [tu viens] avec un paquet rempli de jalousies et beaucoup d'envies cachées (vers 7, 3e hémistiche) ;

– Puis, l'interlocuteur, plus âgé et riche de valeurs sapientiales acquises suite à un long parcours de vie (vers 9), lui signifie sa déception devant un comportement et des propos indignes d'une amitié qu'il croyait sans ombre.

À ce stade de l'analyse, ces deux strophes sont commentées de façon liminaire, mais on peut y percevoir aisément les richesses d'anthropologie culturelle, en sémiologie et en spécificité linguistiques, données à lire en langue arabe maternelle algérien, avec un fond poétique relevant d'une *littérature majeure*. S'y dégage de surcroît une philosophie morale substantielle (pour plus détails sur ces richesses, consulter les pages citées en note 1). Ces richesses peuvent être déployées, pédagogiquement, dans le cadre d'un enseignement scolaire et universitaire.

Que désigne encore le nom de cet *impensé* au regard des contenus de nos corpus poético-littéraires maghrébins ?

Faisons observer que le référant religieux se trouve uniquement dans le titre de ce poème, repris dans le refrain en ponctuation du chant, mais dans lequel les leçons essentielles sont de catégorie profane. L'invocation-interpellation de Dieu (*SOBHÂNE ALLAH YA – LTÎF*) est dès lors posée comme un acte-désir de compréhension d'une réalité sociale, culturelle et psychologique au service d'une éducation civique, dont l'élément religieux n'est qu'un fil ténu, bien que signe éminent du contexte culturel général dans lequel ce poème a été composé. Cette observation signifie donc qu'il ne faut point méconnaître le substrat culturel musulman des peuples maghrébins, d'autant plus qu'ignorer celui-ci c'est, *ipso facto*, renoncer à décrypter ce qui s'y love en superstitions, en tabous sclérosants et en clichés passéistes. L'*impensé* en ce cas se caractérise par le fait de laisser dans l'oubli des réflexes mentaux et des mœurs renforçant l'anomie de chaque société d'une part et, en corollaire de ce premier aspect, on s'interdit de comprendre que l'idéologie dogmatique panislamique et panarabe contribue, dans une proportion importante, au fondement de ce substrat culturel d'autre part. En conséquence, c'est en tenant compte de la réalité de ce substrat culturel, au demeurant identique *mutatis mutandis* dans tout l'espace culturel arabo-musulman, que faire émerger publiquement cet *impensé* dans la culture berbéro-arabo-musulmane en particulier devient une nécessité cruciale pour libérer l'imagination créatrice au sein de nos sociétés.

Nos corpus poético-littéraires ont été valorisés jusqu'à présent dans des discours de catégorie apologétique : de ce fait même, cela interdit à toute pensée, insérée dans un tel système de raisonnement clos (qui organise et perpétue l'ethnocentrisme culturel arabo-musulman), d'atteindre une correcte compréhension de l'objet étudié, par exemple, en refusant d'user de la science étymologique. Ainsi, bien comprendre les facteurs anthropologiques et politiques ayant présidé à la création de cet objet (la forme d'un poème et de son contenu, d'un genre poético-musical novateur, etc.) exige le recourt à la méthode dialectique et étymologique, laquelle exclue, par définition, toute analyse de type apologétique[9].

Cependant, la production intellectuelle qui a découlé de ce mode de raisonnement clos, en dépit de l'absence d'analyses dialectiques, demeure un acquis précieux, car cette production s'est inscrite en défense et en promotion des patrimoines culturels et artistiques véhiculés par nos langues maternelles. En effet, cette valorisation intellectuelle a été engendrée en contextes politico-culturels nationaux dans lesquels ces patrimoines étaient frappés d'ostracisme et de dévalorisation depuis des siècles, du fait de l'imposture des deux idéologies mentionnées plus haut, intériorisées par nos élites gouvernantes et par la majorité de nos lettré-es, par exemple sur « l'infériorité » supposée de ces langues maternelles par rapport à la langue arabe littéraire (cf. note 8).

C'est parce que, dans cette production intellectuelle, jamais n'ont été clairement nommées les causes de cet ostracisme que l'i*mpensé* culturel examiné ici exige d'être dévoilé, en verbalisant et en explicitant le contenu qu'il recouvre. Voilà pourquoi il faut mettre au grand jour et populariser les causes déterminantes empêchant une pleine valorisation éducative de nos patrimoines culturels maghrébins, causes qui sont également une des sources déterminantes du déclin de la civilisation arabo-musulmane en général et berbéro-arabo-musulmane en particulier. Celles-ci ont pour noms :

1– les dogmes islamiques et panarabes ossifiés, à déconstruire radicalement dans tous les espaces publics ; des Croyants et des Libres Penseurs de la société civile maghrébine, de culture arabo-musulmane et berbéro-musulmane peuvent s'approprier cette entreprise de déconstruction, sans compter sur les *'ulamâ'* et *fuqahâ'*, exégètes-forgeurs et gardiens de la doxa islamique, qui depuis mille ans se sont avérés incapables d'opérer l'*aggiornamento* de cette doxa, celle qui a bloqué l'imagination créatrice en culture musulmane. Les Théologiens et Penseurs de l'islam organique (Gramsci) n'iront vers cet *aggiornamento* que sous une forte pression d'idées et d'écrits solidement argumentés, mis en débats par des citoyennes et citoyens déconstruisant publiquement des fondamentaux mortifères de la pensée musulmane, dont le dogme du *Qoran incréé* constitue le pilier central de la pensée traditionniste et rétrograde de cette doxa. Ibn Rushd (Averroès) a revendiqué la nécessité vitale d'une telle entreprise, dès le milieu du XIIe siècle : il convient de la relancer sur de nouvelles bases, en s'appuyant d'abord sur l'histoire endogène du monde musulman puis en usant d'un comparatisme historique[10] rigoureusement contextualisé, permettant ainsi de repenser notre histoire à la lumière d'une méthodologie

9. Pour mesurer la fécondité de cette méthode dialectique, cf., Michel Nicolas, *Du chant mésopotamien antique au chant arabo*-andalou. *Les sources du Muwashshah andalou & traité sur le Zadjal, ou de l'origine de la musique savante maghrébo-andalouse*, Publibook, Paris 2010 ; 2– compte rendu de lecture sur cet ouvrage par Rachid Aous, in *Revue Horizons-Maghrébin,* n° 63/2010, Université Toulouse le Mirail.
10. Pour un comparatisme instructif, voir l'étude d'Alain Vergnioux, « L'impensé pédagogique du Télémaque de Fénelon », consultable en ligne in « Documents pour l'histoire du français langue étrangère et seconde », URL : http://dhfles.revue.org/1519

dialectique résumée par Georges Gurvitch en ces termes :

« Le domaine de la dialectique est à la fois le mouvement de la totalisation et de dé-totalisation des réalités humaines, surtout de la réalité sociale prise dans toutes ses manifestations, dimensions, œuvres et expressions. En tout mouvement réel, la dialectique est la voie prise par les totalités humaines en train de se faire et de se défaire, dans l'engendrement réciproque de leurs ensembles et de leurs parties, de leurs actes et de leurs œuvres, ainsi que dans la lutte que ces totalités mènent contre les obstacles internes et externes qu'elles rencontrent sur leur chemin… »[11].

2– la nécessité de repenser les identités politiques et culturelles des peuples d'Afrique du Nord, identités exprimées dans de nombreux poèmes, désormais largement recensés, à l'instar de ce qu'il en est dans ce poème où, en cinq vers conclusifs, al-'Anqa magnifie à la fois le génie poétique de son compositeur, Mostfa Toumî, et l'indépendance de l'Algérie, tout en livrant un hymne d'amour pour Bir Djebbah et Bab Djedid, lieux emblématiques de mémoire de sa Casbah natale : voir vers 59-63, version *Les Grands maîtres algériens du Cha'bî et du Hawzî, op. cit.* ;

3– la nécessité d'instaurer constitutionnellement l'enseignement de nos langues maternelles, c'est-à-dire leur donner un statut de prééminence sur toutes les autres langues, y compris sur la langue arabe littéraire et, concomitamment, supprimer tous les programmes d'éducation islamique dans les écoles du primaire et du secondaire, tant ils participent, de façon massive et structurelle, à la formation de mentalités intolérantes et terroristes (sur cette problématique, voir mon essai, chapitre V, op. cit.) ;

4– corollaire de ces trois premiers points, repenser aussi la nécessité d'une nouvelle Union des Peuples d'Afrique du Nord[12].

De la lecture de ce seul poème, tout esprit critique créatif peut y puiser d'innombrables images poétiques, riches en référents linguistiques, littéraires, en savoirs anthropologiques, sociaux et politiques à partir desquels il est possible de révéler l'*impensé* qui s'y dissimule, par exemple les quatre points, non exhaustifs, que je viens d'exposer. Ce faisant, il devient plus aisé de répondre à l'impérieuse question du comment se libérer de la raison répétitive pavlovienne, que la culture arabo-musulmane nomme *taqlîd* et qui, surtout, est une des sources cruciales de l'anomie de nos sociétés, c'est-à-dire de leur état de « colonisabilité » du passé comme de leur état actuel de déliquescence. On voit ainsi tout l'intérêt de l'analyse dialectique pour diagnostiquer, sans faillir, les maux qui frappent les sociétés musulmanes en général et, donc, en déduire les thérapies appropriées, aux fins de se donner les moyens d'une revivification durable des cultures et des nations berbéro-arabo-musulmanes en priorité.

Je voudrais clore cette analyse en livrant un ressenti musical personnel. Je m'étais longtemps interrogé, presque obsessionnellement, à partir de mon travail autour de l'œuvre, *Les Grands Maîtres Algériens du Cha'bî et du Hawzî* (1994-1996 et bien au-delà), sur ma passion pour une chanson d'un genre apologique glorifiant *les credos* de la foi musulmane : « *Khams aouqât* », interprétée magistralement par Cheikh H'ssissen (cf., ici le témoignage remarquable de A. Keramane). Une passion qui interpellait ma conscience politique de libre penseur.

À force de me questionner sur cette passion, qui m'apparaissait paradoxale, j'ai fini, à 65 ans,

11. Cf. Georges Gurvitch, *Dialectique et Sociologie*, p. 233 et ss. Champs Flammarion, Paris, 1962.
12. Cf., *Plaidoyer pour une nouvelle Union politique des pays d'Afrique du Nord. Appel à un débat public sur l'urgence de cette Union politique :* Signataires : Hédi Bouraoui (Tunisien)/ Abderrahman Beggar (Marocain)/ Rachid Aous (Algérien), article publié in Revue CMC/Review (cmc@yorku.ca) Université York-Toronto, volume II, janvier 2016.

par comprendre à quoi celle-ci tenait : elle était ancrée à un morceau de percussions de quelques secondes, exécuté par Alilo, le *drabki* magique, pilier de l'orchestre d'al-Anqa et de H'ssissen notamment. Aujourd'hui encore, ce morceau de percussions, qui atteint au sublime et que l'on peut écouter aisément sur internet, continue à habiter mon être ; car les effets complexes induits par ce rythme musical et le *Beau* en général demeurent inaccessibles à la seule analyse rationnelle. Pour comprendre un tel état d'émotion qui bouleverse des âmes sensibles aux idéaux du *Beau*, il faudrait mobiliser les travaux produits sur l'ethos musical, tant en ses aspects spirituels, mystiques et psychologiques comme se plonger dans l'ample critique sur *l'universalité du Beau*. L'on peut alors percevoir, au minimum, l'importance de la musique, du chant et de la poétique comme vecteur d'éducation à un bel esprit civique, d'outil de formation à une citoyenneté démocratique et laïque, c'est-à-dire comme un des moyens privilégiés pour enseigner à nos enfants les vertus de l'esprit critique créateur, en vue d'enraciner dans les mentalités une autre vertu cardinale, celle du respect de l'altérité des cultures et des croyances.

Rachid Aous, Chercheur en ethnomusicologie maghrébine
Fin mai 2016

Auteur : « Rachid Aous, Éditeur à Paris et Chercheur en ethnomusicologie maghrébine. Concepteur-Producteur, du premier Coffret : *Cédérom + CD audio* d'une *Nûba Raml el-Mâya,* unique œuvre didactique sur la musique savante maghrébo-andalouse (El-Ouns-Les Patriarches, Paris, 1999) ; auteur de : *Aux origines du déclin de la Civilisation arabo-musulmane ou les sources du sous-développement en Terres d'Islam* (2009) » et de travaux académiques sur la culture judéo-arabe en général et judéo-marocaine en particulier.

Résumé : Partant de la chanson testamentaire d'el-'Anqa, Maître du Cha'bi-Melhûn algérien « *Soubhâan Allah ya-l-tîf* (Louanges à Dieu, La Bonté Même), sera analysé l'impensé culturel arabo-berbéro-musulman caractérisant le patrimoine poético-littéraire spécifique maghrébin.

Mots clés : Philosophie ; Théologie ; Musicologie ; Andalousie musulmane ; Oralité-Poésies et Musiques maghrébines ; Melhûn et Cha'bi-Melhûn ; Langues maternelles du Maghreb ; Laïcité et Altérité.

esthétiques mélodiques dans la poésie chantée en arabe au maghreb

cas du zadjal tunisien : pratique musicale d'un genre poétique

syrine ben moussa

Le *zadjal* est communément réduit à une poésie lyrique postclassique, apparue au XIIe siècle en Andalousie, écrite en arabe vernaculaire[1], dérivée du *muwashshaḫ*[2] par sa forme strophique et portée à son apogée par Ibn Quzmân[3]. L'étymologie du mot renvoie pourtant à un art vocal. Rattaché à la racine ( )[4], sa signification est liée à la modulation de la voix par le chant et au *taṯrîb*[5], faisant ainsi allusion aux émotions induites par les qualités vocales de l'interprète et par sa déclamation.

Plusieurs écrits appuient l'existence d'un lien très étroit entre la poésie arabe et l'art vocal. Ibn Khaldûn précise que, dans les premiers temps de l'islam, le chant formait une des branches de la littérature, étant un accessoire de la poésie, de par les modulations qu'il offre. Selon lui, les arabes n'avaient d'abord, en fait de la musique, que l'art des vers. Pour le Baron Rodolphe d'Erlanger, le poète arabe se serait tout naturellement servi des inflexions de sa voix afin de donner plus d'expressivité à son poème. Ainsi, chaque forme nouvelle de poème entraînerait la naissance d'une nouvelle forme de chant[6].

1. L'usage du parler sera considéré, par l'historien Ibn Khaldûn (1332-1406), comme une évolution décadente de la poésie. Voir *Al-Muqadimma* [Les Prolégomènes] (écrite en 1377), Beyrouth, Dâr al-Djîl, 2005.
2. Le *muwashshaḫ* est un genre poétique né au XIe siècle en Espagne musulmane. On attribue sa création à Muqaddam Ibn Mu âfir. La plus ancienne mention écrite, qui nous soit parvenue du mot *muwashshaḫ,* figure dans l'ouvrage musicologique de Abu Yûsuf Is âq al-Kindî (Risâla fî ubr ta lîf al-al ân) et renvoie à un type de chant plutôt qu'à un genre de poésie. Michel Nicolas appuie cette théorie à travers une hypothèse étymologique basée sur l'arabisation du mot araméen *mûshâḫa*. Par cette démonstration, l'auteur réfute toute base sémantique rattachant le terme à la racine arabe (وشح /*washaḫa*) et au *wishâḫ* (وشاح) qui désigne une ceinture incrustée de pierreries. Voir Michel Nicolas, *Les Sources du muwashshaḫ andalou et traité sur le zadjal. Du chant mésopotamien antique au chant « arabo-andalou »,* Publibook, Paris, 2010 ; Michel Nicolas, « *Muwashshaḫ* : l'extravagante logique sémantique », in *Horizons maghrébins (Musiques d'Algérie : mémoire de la culture maghrébine. Algérie : histoire, société, théâtre, arts plastiques),* n° 47, Presses Univ du Mirail, 2002, p. 96-102.
3. Reconnu comme étant l'auteur le plus emblématique du *zadjal,* Ibn Quzmân cite dans son introduction l'œuvre d'un certain Ibn Numâra, auteur de *zadjal*, ayant vécu près d'un siècle avant lui.
4. Ibn Mandhûr, *Lisân al-'arab* (dictionnaire).

الزجل بالتحريك : اللعب و الجلسة و رفع الصوت، و خص به التطريب
الزجل : رفع الصوت الطرب

5. « Exciter, chercher à émouvoir pour égayer ou pour causer de la tristesse. » Voir Kazimirski, vol 2, Dict., p. 65.
6. Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe*, 1930-1959, vol. 6, Paris, Institut du monde arabe, Société nouvelle librairie orientaliste Paul Geuthner, 2001, p. 155.

LE *ZADJAL* TUNISIEN : ENTRE FORME VOCALE ET ART DES VERS

Au Maghreb, le *zadjal*, tout comme le *muwashshaḫ*, renvoient à de poésies formant les parties vocales de la *nûba*[7]. En Tunisie, les *sdjûl* (sing. *sdjil*), déformation dialectale du mot *zadjal*, sont des chants classiques annexe à la *nûba* et faisant partie intégrante du répertoire *mâlûf*[8] Dans son ouvrage, *al-aghânî at-tûnissiyya* [traduit par *Les Chants tunisiens*], âdiq ar-Rizguî énumère dix-huit pièces vocales, du type *zadjal*, écrites par des poètes tunisiens. Il s'agirait, selon lui, de poèmes de forme *muwashshaḫ,* formés de cinq couplets composés chacun sur un mode différent avec un *ṯâla'* (variation) et un *rudjû* (litt. retour à la mélodie) dans le mode principal de la pièce en question.[9] L'auteur associe, d'ailleurs, un *tba'*[10] de référence à chacun de ces *sdjûl.* Suivant cette description, le *zadjal* tunisien serait donc une forme de composition soumise à des règles et à des esthétiques mélodiques bien définies. Ceci rejoint l'explication étymologique initialement exposée, à travers laquelle le *zadjal* prendrait la signification d'un art vocal et non pas d'une simple poésie déclamée en parler. Nous en déduisons, également, que l'usage du terme *muwashshaḫ* par ar-Rizguî est essentiellement dû à la forme strophique des textes. Ces pièces sont caractérisées par un langage hybride basé sur un mélange de dialecte maghrébin et d'arabe classique. L'auteur utilise, d'autre part, le mot *zadjal* pour désigner, d'une façon générale, toute poésie écrite en arabe vernaculaire.

7. «*La nûba est la forme musicale principale selon laquelle sont construits les répertories arabo-andalous. Elle correspond à un enchaînement de pièces vocales et instrumentales agencées sous forme de mouvements. Ces mouvements empruntent le nom des rythmes sur lesquels sont construites leurs pièces et se suivent avec une augmentation graduelle du tempo […] L'expression nûba, qui signifie en arabe «le tour de rôle» ou «la suppléance», remonte pourtant à l'époque abbasside. De vieux écrits rapportent que les musiciens devaient attendre leur nûba pour se produire devant le calife. Cette même expression sera plus tard employée pour désigner le morceau à interpréter […] Chaque nûba porte le nom du ṯba (mode) qui lui est consacré. Nous en comptons, aujourd'hui, treize en Tunisie, douze en Algérie et onze au Maroc*». Voir Syrine Ben Moussa, *Convergences et divergences des tubû'maghrébins : cas des asba`ayn tunisien, zidâne algérien et hijâz al-Kabîr marocain. Étude analytique et comparative*, Thèse de doctorat soutenue le 18 décembre 2015, Université Paris-Sorbonne, p. 38-39.
8. Cette variante de la musique dite arabo-andalouse est pratiquée en Lybie, en Tunisie et dans l'Est algérien (Constantine, Annaba, Skikda…).
9. âdiq ar-Rizguî, *al-aghânî at-tûnisiyya* (Les chants tunisiens), Tunis, ad-Dâr at-tûnisiyya li-n-nashr, 1967, p. 199.
10. «*Au Maghreb, l'appellation maqâm, utilisée dans la plupart des pays arabes, est remplacée par le vocable tab ou tba (en fonction des prononciations dialectales). Sur le plan étymologique, ce terme désigne l'humeur et l'état d'âme de l'être humain. Une appellation qui renvoie à l'ensemble des manifestations* psychiques *et émotionnelles induites par la* musique». Voir Syrine Ben Moussa, *op cit.*, p. 53.

Auteur	Nom de la pièce		Tba'
'Aṯrûz 'Ibn Thâbit عطروز بن ثابت	Fâḫat funûn an-niwâr	فاحت فنون النوار	râst*
	Fî luwayla law ta'ûd	في لويلة هل تعود	râst-dhil
	In juzta 'an awṭân	إن جزت عن أوطان	râst-dhil
'Aḥmid 'Aṯrûz أحمد عطروز	Âh 'alâ mâ fât	آه على ما فات	râst-dhil
	Nâr al-ḫashâ tûqad	نار الحشا توقد	raml al-mâya
	An-nawâ mâ yuṭâq	النوى ما يطاق	ḫsîn ṣabâ
	Yâ qalbî bi-lâ dirqa	يا قلبي بلا درقة	sîka
	Yâ ma'shûq mâ qaṣdîk	يا معشوق ما قصدك	aṣba'ayn
al-Khiyârî الخياري	Djâ zamân al-'inshirâḥ	جا زمان الإنشراح	râst-dhil
Qâsim as-Sarrdâj قاسم السراج	Dîr al-mudâm fi-l-kâs	دير المدام في الكاس	raml al-mâya
	Ad-dhahab yazdâdu ḥusnan	الذهب يزداد حسنا	sîka
	Fâḫa az-zahru fi-l-bustân	فاح الزهر في البستان	ḫsîn
'Ahmid 'Antar أحمد عنتر	Yâ 'uhayl al-ḥimâ	يا أهيل الحمى	dhil / 'râq / sîka
Yûsif 'Ibn Faradj يوسف إبن فرج	Yâ qawmu mâ ladhdha lî nawmî	يا قوم ما لذ لي نومي	ḫsîn ṣabâ
	Yâ qalbî 'in ṣâbatka madharra	يا قلبي إن صابتك مضرة	aṣba'ayn
al-Mu'tamid المعتمد	Dam'î djarâ 'an saḫni khaddî	دمعي جرى عن صحن خدي	ḫsîn ṣabâ
'Abû al-'Udhunayn أبو الأذنين	Yâ rashîq al-gaddî kun lî mutî'	يا رشيق القد كن لي مطيع	râst
	Mâ kâna fî dhannî	ما كان في ظني	ḫsîn

Tableau 1 : *azdjâl* cités par ar-Rizguî

*Le *râst* (راست) correspondrait plutôt au *raṣd*, *ṯba'* utilisé à travers la *nûba*. D'ailleurs, l'auteur utilise cette même graphie pour désigner la *nûba raṣd.*

Les tunisiens auraient emprunté cet art vocal aux andalous. L'usage du dialecte local représente une forme d'appropriation, voire un processus de revendication identitaire. Sous la dynastie aṣîde[11], divers intellectuels fuyant l'Andalousie s'installèrent en Tunisie. Ils partagèrent leur savoir avec les autochtones, notamment cet art de la poésie chantée.[12]

Selon A mad Tîfâshî al-Gaf î (1184-1253), *nûbat al-ghinâ* (litt. suite vocale) connue au Maghreb à son époque, était composée des mouvements suivants : *nashîd*, *istihlâl*, *amal*, *muḫarrak*, *muwashshaḫa* et *zadjal*.[13] Ces deux derniers mouvements

11. Les aṣides sont une dynastie d'origine berbère masmoudienne qui gouverne puis règne sur l'Ifriqiya, soit la Tunisie, le Constantinois et la Tripolitaine, entre 1207 et 1574. Étroitement liés aux Almohades, au nom desquels ils gouvernent l'Ifriqiya à partir de 1207, ils deviennent indépendants sous Abû Zakariyyâ Yahyâ en 1236 et se maintiendront au pouvoir jusqu'à l'annexion de la Tunisie par l'Empire ottoman en 1574.
12. Ṣâdiq ar-Rizgui, *op cit.*, p. 51.
13. A mad Tîfâshî al-Gaf î, *Mut'at al-asmâ' fî 'ilm al-mûsîqâ* [Le Plaisir de l'écoute dans la science de l'audition], Manuscrit de la bibliothèque nationale tunisienne, sd.

seraient des chants émouvants incitants à la danse (*muharrkât murqisât*).[14] Le *zadjal* est évoqué par Tîfâshî, en tant que forme vocale. La *nûba,* forme évolutionniste, est connue de nos jours sous d'autres traits. Fruits de brassages et de syncrétismes continus, ces répertoires sont soumis à des fluctuations d'origine aussi bien exogène qu'endogène.

Le *zadjdjâl* (auteur d'un *zadjal*) est habituellement identifié grâce au dernier couplet *bît as-slâm* (litt. couplet du salut), à travers lequel apparaît sa signature. Certaines pièces énumérées par ar-Rizguî, figurent dans le répertoire des *zdjûl* constantinois, considéré par Maya Saidani[15] comme forme semi-populaire interprétée dans les *fnâdiq* (sing. *funduq)*, sorte de caravansérail. On constate, également, la présence de ces pièces dans le répertoire classique libyen. II serait d'ailleurs judicieux de comparer les différentes versions afin d'en déduire les variables susceptibles de faire ressortir l'individualité de chaque corpus et de valoriser cette identité musicale plurielle. L'identification des traits distinctifs est doublement soumise à des difficultés d'ordres cognitif et linguistique.

Parmi les formes hétérogènes intégrées au *mâlûf*, de par leur facture classique, Mannoubi Snoussi[16], cite le *shghul* (litt. ouvrage). Il s'agirait de pièce soigneusement composée sur un poème strophique de type *zadjal* ou *muwashshah*. Certains *ashghâl* (sing. *shghul)* semblent être d'origine orientale et d'importation relativement récente. Leur particularité principale est l'usage de formules rythmiques différentes de celles adoptées par la *nûba* mais d'usage courant dans la musique orientale. Certaines pièces sont même marquées par des mélismes en langue persane témoignant d'une influence ottomane très prononcée (ex : *bayrim, djânim*…). Mannoubi Snoussi nous donne comme exemple de *shghul* المدام في الكاس *dîr al-mudâm fi-l-kâs*, pièce précédemment identifiée comme *zadjal* de Qâsim as-Sarrâdj. Pourtant, l'œuvre est construite sur le rythme *btâyhî,* et dans le *tba' raml al-mâya* : deux éléments adoptés par la *nûba* tunisienne. Le *zadjal* serait-il dérivé du *shghul* ? Le seul trait commun semble résider au niveau de la forme strophique du texte et de sa structure mélodique. Le *shghul* et le *zadjal* sont donc deux formes vocales distinctes obéissant chacune à ses propres règles de composition.

La liste des d*sjûl* avancée par ar-Rizguî est loin d'être exhaustive. Vingt-quatre pièces de type *zadjal,* dont sept d'auteurs anonymes, sont intégralement notées dans *Safâyin al-mâlûf*.[17] Cette anthologie comporte d'autres annexes, dédiés respectivement aux *muwashshahât* et aux *ashghâl*. Ces derniers sont classés en fonction de leur *tba'* et de leur rythme en trois catégories : *'âyib* (litt. claudicant/rythme irrégulier), *mrabba'* (litt. rythme carré/rythme régulier) et *barwal* (rythme que l'on retrouve à travers la *nûba*).

14. Mahmoud Guettat, *La musique arabo-andalouse. L'empreinte du Maghreb*, tome I, Paris, El-Ouns, 2000, p. 149.
15. Maya Saidani, « Les zdjûl ou le membre oublié du répertoire constantinois », in *Horizons maghrébins (Musiques d'Algérie : mémoire de la culture maghrébine. Algérie : histoire, société, théâtre, arts plastiques),* n° 47, Presses Univ du Mirail, 2002, p. 39-49
16. Musicologue et historien, secrétaire particulier du Baron D'Erlanger, on lui attribue la rédaction de *La musique arabe*. Il a élaboré dans les années 1960 une série d'émissions radiophoniques dédiées à la musique tunisienne. Voir *Initiation à la musique tunisienne. La musique artistique : les formes de composition : Les morceaux hors-programme (Ashghâl et Funduwât)*/Émission radio enregistrée entre janvier 1963 et 1964 : document phonographique numérisé et conservé à la phonothèque nationale tunisienne (CMAM).
http://phonotheque.cmam.tn/archives/items/D-2008-11/
17. Ministère de la Culture (Tunisie), *Fî fan al-mûsîqâ, Safâyin al-mâlûf* (L'art de la musique, les anthologies du mâlûf), Tunis, Ad-dâr al-'arabiyya li-l-kitâb, 1998. Même s'il n'y a aucune mention de l'auteur, cette *sfina* serait datée de 1885 et serait l'œuvre de Ibn 'Abd Rabbuh.

AD-DHAHAB YAZDÂDU HUSNAN
الذهب يزداد حسنا إذا انتقش

Du récit au réel culturel

Le *zadjal* analysée est une œuvre de Qâsim as-Sarrâdj. Malheureusement, nous n'avons aucune information biographique certaine de l'auteur permettant de situer le texte dans son contexte socio-historique précis. La seule piste trouvée est celle de *qâdî al-djamâ'a* 'Abû al-Qâsim Ibn as-Sarradj al-Andalusî : magistrat suprême de Grenade, mort vers l'an 848 de l'hégire (1444), ayant voyagé à Tlemcen et à Tunis en l'année 840 de l'hégire (1436). En plus d'un ouvrage dédié à la magistrature musulmane, il serait l'auteur de divers autres écrits dont nous ignorons la nature.[18] Cette piste serait, néanmoins, contradictoire avec les propos de Sâdiq ar-Rizguî qui l'évoque en tant que *zadjdjâl* « tunisien ». Nous savons, par ailleurs, que le texte fut composé à Tarshîsh, ancienne appellation de la ville de Tunis.[19]

زعيلي محبوبي ما مثله انتيلي في وطن ترشيش

Coquette et gracile, ma bien-aimée est d'une beauté sans égal au pays de Tarshish

Ce poème, par les inflexions mélodieuses de sa rime, stimulerait le mouvement du chameau autour de la noria, dit-on : une sorte de défi que le poète aurait relevé dans l'espoir d'épouser la fille d'un riche notable. Les rimes en (*sh)* correspondent à une sorte d'interjection utilisée pour faire avancer la bête. On y retrouve la théorie d'un effet physiologique de la musique sur l'homme et sur les animaux, à travers lequel le son prend une valeur sémantique. Ces rimes confèrent une unité musicale au texte et un caractère incantatoire.

> « *Toute manifestation sonore agit non moins puissamment sur les organes des animaux. Un chant, un simple cri, les dispose* à *l'obéissance, et les porte à s'acquitter plus aisément du labeur journalier auquel on les soumet. Lorsque* les *chameliers veulent faire avancer leurs chameaux, au lieu* de *se servir du fouet ou du bâton, ils disent une chanson* »[20]

Pourtant, pas de noria ni de chameau à travers l'œuvre, mais plutôt l'auto-récit d'un poète dévoré par un amour ardent rendu difficile : un grand classique de la poésie arabe. Qâsim as-Sarrâdj incarne à la fois sagesse et courage. Il s'adresse à son dénonciateur (الواشي /*al-wâshî*) et au personnage malveillant qui le surveille (الرقيب/*ar-raqîb*). Il réussit à conjurer la folie sanguinaire de son ennemi et à libérer sa bien-aimée des crochets de cette vipère.

18. Abû al-Qâsim Ibn Sarradj al-Andalusî auteur de *Fatâwâ Qâdî al-djamâ'a* (Les fatwâ du magistrat suprême) est cité par al-Wansharisî et par at-Tunbuktî à travers *Mawsû at a'lam al-maghrib* (Encyclopédie des célébrités du Maroc) écrite par Abd al-Kabîr al-Madjdûb al-Fâsî, Muhammad Ibn at-Tayyab al-Qâdrî et Abd as-Salâm Ibn 'Abd al-Qâdir Ibn Sûda, révisé par Muhammad Hajjî et éditée en 2008 en 10 volumes.
19. Al-Bikrî, *Description de l'Afrique septentrionale*, traduite par Mac Guckin de Slane, Paris, Imprimerie impériale, 1859, p. 90 ; Tarshîsh est citée à travers les Prolégomènes de Ibn Khaldûn, dans un poème de Khalid Ibn Hamza et également à travers l'ouvrage du géographe arabe Muhammad al-Idrîsi en 1154, *Nuzhat al-mushtâq fi 'ikhtirâq al-âfâq* (Le livre des voyages agréables dans des pays lointains), le plus souvent connu sous le nom *Tabula Rogeriana* (lit. *Le Livre de Roger*) : description et carte du monde réalisées à la cour du roi normand Roger II de Sicile ; « *Le nom de Tarshish figure à plusieurs reprises dans la Bible. Les Septante ont traduit Tarshish par Karkedôn (Carthage). Certains historiens, ont pris appui sur le texte biblique qui cite Tarshish comme l'un des ports abordés par la flotte du roi Salomon pour justifier une présence juive en Tunisie dès l'époque biblique. Cazès l'estime probable ; Nahum Slouschz et le Père Mesnage certaine. Paul Sebag ne peut s'empêcher de relever que saint Jérôme traduit lui Tarshish par mer, et que, dans l'Antiquité, Eusèbe de Césarée avait placé Tarshish dans le sud de l'Espagne, les Grecs désignant cette dernière par Tartesos. Face à ces contradictions, Paul Sebag ne tranche pas et appelle ses lecteurs à une prudente réserve sur la possibilité d'une présence juive aussi ancienne sur la terre tunisienne, alors qu'elle se trouve incontestablement prouvée pour l'époque romaine* ». Voir Claude Nataf, *De Tunis à Paris : Mélanges à la mémoire de Paul Sebag*, édition de l'Éclat, Paris, 2015, p. 129.
20. Jean-Georges Kastner, Édouard Thierry, *Les Voix de Paris : Essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Ligaran, 2016, p. 24-25.

مـن يفك الفرخ من فمّ الحنش ويعـــود يمشـــي

Car rare est celui qui libère, avec succès, un oiselet des crochets d'une vipère

Le texte est un mélange d'arabe classique et de dialecte maghrébin. Nous savons que la langue est le fruit de syncrétismes culturels continus. Elle subit les vicissitudes de l'histoire et évolue par déformation, dérivation et adaptations phono-morphologiques.

Les parlers maghrébins possèdent des traits communs, d'ordre phonétique, morphologique, syntaxique et lexical, qui leur donnent un caractère linguistique particulier. Leur sémantique exprime des polysémies de sens forgées de réels culturels. Rachid Aous affirme que *de nombreuses racines de mots arabes expriment une polysémie de sens, qui peut paraître déroutante lorsque l'on ne maîtrise pas les subtilités de la langue arabe. Il en est de même des significations multiples de formes dérivées de ces racines, quand s'y annexent les prépositions : 'an; bi; li et fi.*[21]

Le texte suivant correspond à la version interprétée par Khmayyis Tarnân (1894 – 1964), maître incontestable du *mâlûf* tunisien. Nous n'avons, malheureusement, pas pu dater cet enregistrement mis en ligne par Ali Sayari.

Ô délateur, l'or s'embellit et s'enjolive de ciselures	1	الذهب يزداد حسنا إذا انتقـــش أيهـا الواشـــي
Et ma lune, de ses rousseurs, paraît d'un teint plus fleuri	2	والزّهر عن خدّ بدري كما النمش زاد شي عـن شـي
		بيت 1 (صبيكة)
Bien-aimée au regard chatoyant, tu joue brille d'orgueil,	3	خذ ذي المحبوب يشرق بالقشوش[1] تحت زوج أطشاش[2]
Comme un astre glorieux sur le trône divin, nuit de pleine lune	4	كأنـه بدر علـــى تلك العروش ليـلـة أربعطـــاش[3]
Ils ont mis mon âme au supplice et j'ignore pourquoi	5	حلّـوا وصل على قتلـي قـوش[4] مـا علمت عـلاش[5]
		(طالع)
Ah ! Si j'avais su que l'on cherchait ma mort, vers elle je ne serais point allé	6	لو علمت أنـه على قتلي فتش إليه ما نمشي
		(رجوع)
Et ma lune, de ses rousseurs, paraît d'un teint plus fleuri	7	والزّهر عن خدّ بدري كما النمش زاد شي عـن شـي
		بيت 2 (رصد النيل)
Cette gazelle aux yeux doux, m'a fait perdre toute raison	8	هذا الغزال إلّي يعطلـي قد مشـي ذابل الترمـــش
Coquette et gracile, ma bien-aimée est d'une beauté sans égal au pays de Tarshish	9	زعيلي محبوبي مـا مثله التنشـي فـي وطن ترشيـش
Anéanti par cette succession de troupes assoiffées	10	درستـــنـا بخيـــول معطشة جيش يعقـب جيش
		(طالع)
Mon cœur tremble et ma passion s'embrase	11	كل جيش نحسّ قلبـــي يرتعش وينصعن جاشي
		(رجوع)
Et ma lune, de ses rousseurs, paraît d'un teint plus fleuri	12	والزّهر عن خدّ بدري كما النمش زاد شي عـن شـي
		بيت 3 (مزموم)
Ô tyranquoi qu'il advienne, je ne te craindrai point ,	13	يا رقيبـي لك تموت و لك تعيـش ملك ما نخشـــى
Tu as voulu débaucher ma belle gazelle mais le chemin est rude	14	أردت بي بدري و محبوبي تطيش والطريـــق حرشه

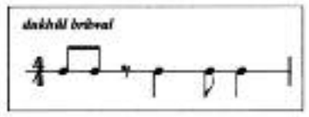
21. Rachid Aous, «Le couscous : un révélateur de la culture spécifique nord-africaine», In *La voix de l'Oranie,* n° 4296, dimanche 22 décembre 2013, p. 10.

Dans la vallée des loups, tu ne trouveras aucun refuge, alors va-t'en	15	في مراح الذيب ما توجد عريـــش مر ولا تمشـــي
		(طالع)
Même si tu sillonnes l'Inde et l'Éthiopie, tu rentreras bredouille	16	لـو تلـوج الهند و بز الحبش ليس توجد شـي
		(رجوع)
Et ma lune, de ses rousseurs, paraît d'un teint plus fleuri	17	والزّهر عن خدّ بدري كما النمش زاد شي عـن شـي
		بيت 4 (مأية)
J'ai composé ce Zadjal pour un petit faon dont je me languis, sur une rime en « shin »	18	هذا الزجل صاغته على واحد الرشـا بحرف الشين عاطش
Que Dieu me vienne en aide face à ce règne despotique	19	وبعد ذلك يفعـــل الله مـــا يشـــاء حكمـــه بـــاطـــش
Qacim Sarraj est sans rival. Il intrigue les esprits	20	قاســـم السرّاج مـــا مثله التنشـــي خلّـــي العقل داهش
		(طالع)
Car rare est celui qui libère, avec succès, un oiselet des crochets d'une vipère	21	مـن يفك الفرخ من فمّ الحنش ويعـــود يمشـــي
		(رجوع)
Et ma lune, de ses rousseurs, paraît d'un teint plus fleuri	22	والزّهر عن خدّ بدري كما النمش زاد شي عـن شـي

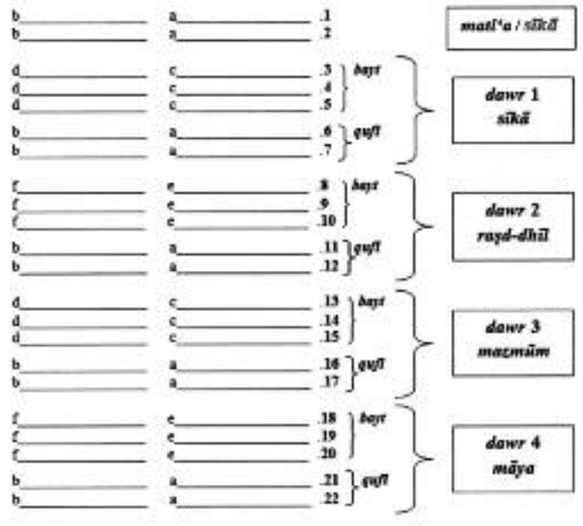
[1] De la racine قاش, inacc. يقيش : s'enorgueillir
[2] Expr. désignant le regard. Dans une autre version nous retrouvons le mot أرماش
[3] أربعطـــاش : quatorze, expr. maghrébine
[4] De la racine قتش , inacc. يقتش : chercher
[5] عـلاش : pourquoi, expr. Maghrébine

CONSTRUCTION MÉLODIQUE

La pièce est dans le *ṭba' sîkâ* et sur le rythme *dukhûl brâwal.*



Notation du rythme *dukhûl brâwal*



Le tableau suivant comporte une analyse détaillée de la structure mélodique. Notre segmentation suit la logique poétique. Nous avons, en tout, cinq grands segments : *matla'*, *dawr* 1, *dawr* 2, *dawr* 3 et *dawr* 4.

Ces segments sont fragmentés en hémistiches que nous appellerons syntagmes. Chaque syntagme correspond en réalité à une séquence mélodique s'étalant sur X mesures. Ce nombre de mesures correspond au cycle rythmique sur lequel s'étale chaque hémistiche. Notre mesure correspond, bien entendu, à un cycle de *dukhûl brâwal*.[22]

Parties	Mesures	Decoupage mélodique	*tba'* utilisé
matla'			
Vers 1 : hémistiche n°1	4 mesures	**A**	
Vers 1 : hémistiche n°2	3 mesures	**B**	***sîkâ***
Vers 2 : hémistiche n°1	4 mesures	A'	
Vers 2 : hémistiche n°2	3 mesures	B	
Réponse instrumentale	**7 mesures**	**C**	***sîkâ***
dawr 1 / *sîkâ*			
***bayt* (3 vers)**			
Vers 1 : hémistiche n°1	3 mesures	D	
Vers 1 : hémistiche n°2	3 mesures	B	
Réponse instrumentale	**3 mesures**	**B**	***sîkâ***
Vers 2 : hémistiche n°1	3 mesures	D'	
Vers 2 : hémistiche n°2	3 mesures	B	
Réponse instrumentale	**3 mesures**	**B**	
Vers 3 : hémistiche n°1	3 mesures	D''	
Vers 3 : hémistiche n°2	3 mesures	B	
***qufl* (2 vers)**			
Vers 1 : hémistiche n°1	5 mesures	E	
Vers 1 : hémistiche n°2	3 mesures	B	
Vers 2 : hémistiche n°1	4 mesures	A'	
Vers 2 : hémistiche n°2	3 mesures	B	
Réponse instrumentale	**7 mesures**	**C**	***sîkâ***

Tableau 2 : structure mélodique du *matla'*+ *dawr* 1

22. Le *barwal* correspond au second mouvement vocal de la nûba tunisienne.

dawr 2 / *rasd ad-dhîl*			
***bayt* (3 vers)**			
Vers 1 : hémistiche n°1	3 mesures	F	***raṣd-dhîl***
Vers 1 : hémistiche n°2	3 mesures	B	***sîkâ***
Réponse instrumentale	**3 mesures**	**B**	***sîkâ***
Vers 2 : hémistiche n°1	3 mesures	F'	***raṣd-dhîl***
Vers 2 : hémistiche n°2	3 mesures	B	***sîkâ***
Réponse instrumentale	**3 mesures**	**B**	***sîkâ***
Vers 3 : hémistiche n°1	3 mesures	F''	***raṣd-dhîl***
Vers 3 : hémistiche n°2	3 mesures	B	***sîkâ***
***qufl* (2 vers)**			***sîkâ***
Vers 1 : hémistiche n°1	5 mesures	E	
Vers 1 : hémistiche n°2	3 mesures	B	
Vers 2 : hémistiche n°1	4 mesures	A'	***sîkâ***
Vers 2 : hémistiche n°2	3 mesures	B	
Réponse instrumentale	**7 mesures**	**C**	***sîkâ***
dawr 3 / *mazmûm*			
***bayt* (3 vers)**			
Vers 1 : hémistiche n°1	3 mesures	G	***mazmûm***
Vers 1 : hémistiche n°2	3 mesures	B	***sîkâ***
Réponse instrumentale	**3 mesures**	**B**	***sîkâ***
Vers 2 : hémistiche n°1	3 mesures	G'	***mazmûm***
Vers 2 : hémistiche n°2	3 mesures	B	***sîkâ***
Réponse instrumentale	**3 mesures**	**B**	***sîkâ***
Vers 3 : hémistiche n°1	3 mesures	G''	***mazmûm***
Vers 3 : hémistiche n°2	3 mesures	B	***sîkâ***
***qufl* (2 vers)**			***sîkâ***
Vers 1 : hémistiche n°1	5 mesures	E	
Vers 1 : hémistiche n°2	3 mesures	B	
Vers 2 : hémistiche n°1	4 mesures	A'	***sîkâ***
Vers 2 : hémistiche n°2	3 mesures	B	
Réponse instrumentale	**7 mesures**	**C**	***sîkâ***

Tableau 3 : structure mélodique du *dawr* 2 + *dawr* 3

***bayt* (3 vers)**			
Vers 1 : hémistiche n°1	3 mesures	H	*mâya*
Vers 1 : hémistiche n°2	3 mesures	B	*sîkâ*
Réponse instrumentale	**3 mesures**	**B**	*sîkâ*
Vers 2 : hémistiche n°1	3 mesures	H'	*mâya*
Vers 2 : hémistiche n°2	3 mesures	B	*sîkâ*
Réponse instrumentale	**3 mesures**	**B**	*sîkâ*
Vers 3 : hémistiche n°1	3 mesures	H''	*mâya*
Vers 3 : hémistiche n°2	3 mesures	B	*sîkâ*
***qufl* (2 vers)**			
Vers 1 : hémistiche n°1	5 mesures	E	
Vers 1 : hémistiche n°2	3 mesures	B	
Vers 2 : hémistiche n°1	4 mesures	A'	*sîkâ*
Vers 2 : hémistiche n°2	3 mesures	B	

Tableau 4 : structure mélodique du *dawr* 4

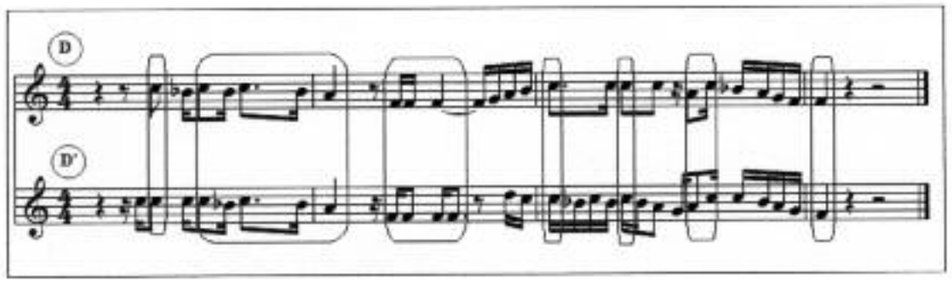
Structure mélodique du *ma la* : ce segment présente une symétrie basée sur la répétition du couple [**A** – **B**], A'étant une variation mélodique de **A**.

Structure mélodique du *dawr* : le *dawr* se compose de deux parties *bayt* et *qufl*.

Le *qufl* est mélodiquement invariable sur l'ensemble des *adwâr*. Sa mélodie varie du *ma<u>t</u>la'* par son premier syntagme : **E** à la place de **A**.

Le syntagme **B** est toujours répété en hémistiche n° 2.

Les *abyât* sont de structure identique et varient mélodiquement par la modulation du premier hémistiche de chaque vers : **F** (modulation en *ra<u>s</u>d-dhîl*), **G** (modulation en *mazmûm*) et **H** (modulation en *mâya*). Les syntagmes **D**, **F**, **G** et **H** sont répétés par variation. Ces variations dépendent du génie et des capacités vocales de l'interprète. Leur rythmique va dépendre également de la prosodie du texte.



Exemple de variation mélodique sur le paradigme D (version Khmayyis Târnân)

Les réponses instrumentales : la réponse instrumentale **C**, située entre les cinq grands segments, s'étalent sur sept mesures. Elle est la somme de **A'**et **B**. Les réponses permettant d'intercaler les différents vers du *bayt* sont de trois mesures et correspondent au syntagme mélodique **B**.

Les résultats obtenus sont complètement tributaires de l'œuvre analysée. Cette structure mélodique se rapproche de la forme décrite par ar-Ruizguî. Nous y retrouvons le concept de modulation par couplet, également le principe du *<u>t</u>âla'* qui correspond au premier vers du *qufl* et le *rudjû'* après variation qui n'est autre que le second vers du *ma<u>t</u>la'*.

L'auteur évoque une forme à cinq couplets, pourtant notre *zadjal* n'en compte que quatre. Ceci n'est certainement pas un critère majeur du *zadjal* chanté en Tunisie. Il suffit d'ailleurs de sillonner les différents *azdjâl* de *Safâyin al-mâlûf* pour s'apercevoir que le nombre de *adwâr* est très variable en fonction des pièces.

Il serait très intéressant de comparer l'évolution de ce morceau vocale à travers des interprétations d'époques différentes. Il serait également judicieux d'élargir l'étude aux versions interprétées à Constantine et en Libye. L'approche comparative, par la quête des variantes et des constantes, permettrait à la fois d'extraire les caractéristiques inhérentes à chacun des corpus et de définir les traits d'un système musical maghrébin commun.

le pionnier du melhoun algérien : sdi lakhdar benkhelouf (XVIe-XVIIe siècles)

une création poétique et littéraire novatrice

abdelkader bendamèche

Ce n'est que vers la fin du XVIe siècle, et plus probablement au XVIIe siècle[1], qu'un nouveau genre poétique et littéraire algérien, *El-Melhoun*, va émerger grâce à son fondateur Sidi Lakhdar Benkhelouf, à la fois poète populaire, laudateur du Prophète Mohamed QLSSSL, résistant et grand barde du Melhoun, ce terme dérivant du mot arabe *lahn* qui signifie «mélodie». Ce genre a été enrichi à Fès par Abou Farés Abdelaziz el-Maghraoui, puis par Said Benabdallah el-Mendassi[2], qui vécut à Tlemcen et à Fès, et par bien d'autres poètes chevauchant la même veine de composition novatrice. L'une des caractéristiques majeures de cette poésie consiste en l'usage quasi exclusif de la langue maternelle, l'arabe parlé ou *daridja*, intégrant naturellement le langage des couches populaires défavorisées. Depuis cette date, chaque époque eut ses poètes, aimés, adulés et encouragés. Citons de façon non exhaustive : Abd er-Rahmân el-Mejdûb[3] pour le XVIe siècle, Ahmed Bentriki Zengli, Mohamed Ibn M'Sayeb, Mohamed et Boumédiéne Bensahla pour le XVIIIe siècle, et pour les XIXe et XXe siècles : Mustapha Benbrahim, Abdellah Benkerriou, Tahar Benhaoua, Abdelkader el-Khaldi, Omar Belmokrani, Mohamed Bentaiba, Mohamed Belahréche, Tayeb Mazouz, Abdelkader et Laâredj Bentobji, Ali Kora, el-Hachemi Bensmir, el-Habib Benguenoun, Mustapha Lazoughli, Smail Azikiou el-Hadj Bendenia, Si Mohand ou M'hand, Mohamed Benguitoun, el-Hadj el-Baqali, Mohamed Belkheir[4], Kaddour Benachour Zerhouni…

1. La bataille de Mazagran (Ouest de l'Algérie), nom composé du mot arabe «ma'= (eau)» et du mot berbère «zagran = (abondance). Le nom de cette ville historique veut dire également «Tamezeghène» qui signifie milieu des savants et de l'université. Cette bataille, menée contre l'occupant espagnol, se déroula du 22 au 26 août 1558 et se termina sur une sévère défaite des troupes espagnoles. Ces troupes étaient dirigées par le comte d'Alcaudète gouverneur d'Oran, ville sous occupation de pouvoirs d'obédience chrétienne de 1509 à 1718 et pour Mers el-Kébir de 1505 à 1792. Lakhdar Benkhelouf relate cette victoire algérienne dans sa qasida *Yâ fâras man tam djît Ghazwat Mazghrân ma'lûma-t* (Ô cavalier tu reviens de Mazagran, lieu d'une bataille réputée) : pour plus détails, voir Ahmed Amine Dellai, *Guide bibliographique du Melhoun. Maghreb : 1934-1996*, L'Harmattan, Paris 1966, p 126. Si l'on considère la date ci-dessus (1558) et les informations historiques sur les poètes recensés dans la bibliographie d'Amine Dellai, alors la naissance du *Melhoun* n'a pu advenir que vers la fin du XVIe siècle-début du XVIIe siècle. Des analyses plus approfondies restent nécessaires quant à la datation des débuts de cette tradition poétique, sachant que ce point particulier a été l'objet d'un article de référence par A. Dellai (cf., *op. cit.*, p. 128). En effet, au XVIIe siècle, seuls deux poètes y sont mentionnés d'une part, et les plus cités sont nés, à l'exception de Lakhdar Benkhelouf, aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles d'autre part.
2. *Said el-Mendaci, Diwan*, Alger, SNED, 1966.
3. Cf. Alfred Louis de Prémare, *La tradition orale du Mejdûb. Récits et quatrains inédits*, Édisud-Archives maghrébines, Aix-En-Provence, 1986 (cf. Annexe, en fin d'article : extraits d'analyses de cet auteur pour un plus large éclairage de la problématique des datations soulevée en note 1 ; J. Scelles Millie-B. Khalifa, *Les quatrains de Medjdoub : Le sarcastique*, GP. Maisonneuve & Larose, Paris 1966.
4. Cf., Hamza Boubakeur, *Trois poètes Algériens : Mohammed Belkhayr, Abdallah Ben Karriou, Mohammed Baytâr*, éd. Maisonneuve & Larose, Paris 1990. Pour d'autres poètes cités dans ce paragraphe voir : Mohamed Belhalfaoui, *La poésie arabe maghrébine d'expression populaire*, Maspéro, Paris 1973 ; Mohamed Souheil Dib, *Le trésor enfoui du Melhûn. Anthologie de la poésie Populaire algérienne*, Édition ANEP, Rouiba-Algérie– 2010 ; sous la direction d'Ahmed-Amine Dellai, «*Turath. Le Melhoun – Textes et documents*». Les Cahiers du CRASC, n° 15-2006, Oran (Algérie) ; Abdelkader Bendamèche, *El-Mouhim fi diwan chûr el-Melhoun*, ENAG, Alger 2009.

Tous ces poètes ont légué un riche patrimoine poético-littéraire et linguistique, qu'il faut certes sauver et préserver, mais surtout revisiter pour en retirer le maximum d'enseignements éducatifs. Cette entreprise ne fut initiée qu'au début du XXe siècle, par une petite élite de patriotes éclairés[5] issue de «la société civile» uniquement. Elle fut amplifiée, durant la période post indépendance, grâce à des intellectuels du Maghreb que leur formation universitaire rendait plus aptes à appréhender et à décrypter les multiples facettes de ce patrimoine spécifiquement maghrébin. Malgré tout, d'immenses efforts restent à accomplir sur le plan de la recherche académique, en sciences humaines notamment, pour tirer de ce trésor culturel sa substantifique moelle et renforcer la fierté de nos identités au service d'une plus forte cohésion nationale.

CONTEXTE HISTORIQUE DE L'ÉMERGENCE DU MELHOUN ALGÉRIEN[6]

Traiter de la naissance et de l'enracinement durable de ce genre poético-littéraire maghrébin, davantage prégnant en Algérie et au Maroc, exige d'avoir une solide connaissance des conditions historiques dans lesquelles il naît et se développe.

Toute création culturelle s'inscrit en effet dans les réalités socio-politiques endogènes où elle se manifeste, en lien avec la géopolitique régionale et internationale. Il en est ainsi du *Melhoun* qui apparaît à un moment où l'histoire impose à l'Algérie et aux autres pays du Maghreb[7], affaiblis et divisés, de s'adapter à de nouveaux rapports de force, déployés par une Europe de plus en plus conquérante face à un monde musulman en état de déclin avancé, ou de «colonisabilité» pour reprendre la célèbre expression de Malek Bennabi. Il n'y a pas de place dans cet article pour examiner ce temps charnière de l'histoire du Maghreb[8], à partir du XIe siècle, période où l'éclatement de la centralité politique du monde musulman est déjà acté : instauration du Califat Fatimide en 909, avec pour première capitale Raqqada-Kairouan en Tunisie, et du Califat Omeyyade d'Occident en 961, avec Cordoue (Espagne) pour centre de rayonnement. Ces deux Califats ainsi constitués le furent en opposition au Califat Abbasside d'Orient. Traiter de ce sujet exige donc la prise en compte de toute l'histoire du monde musulman en général et du monde berbéro-arabo-musulman en particulier, pour mieux comprendre les conditions politico-culturelles, sociales et économiques entourant la création poétique et littéraire du *melhoun* maghrébin et d'examiner aussi, dans un esprit critique créatif, les facteurs principaux ayant entrainé la colonisation du Maghreb advenue suite à un long processus de divisions politiques et d'anomie sociétale.

S'agissant du *Melhoun* de Lakhdar Benkhelouf, soulignons en priorité l'aspect le plus signifiant de cette tradition poético-littéraire. Ce qui caractérise tous les corpus melhouniens, c'est leurs compositions en arabe vernaculaire, dans une langue élaborée riche en contenus stylistiques, en

5. Cf. Souheil Dib et Amine Dellai, *op. cit.*, pour les dates d'édition des œuvres pionnières de valorisation.
6. Ce même contexte vaut, *mutatis mutandis*, pour le Melhûn marocain.
7. Cf. Ibn Khadûn, *'Ibar*, IV, 32 sqq ou *Histoire des Berbères*, trad. De Slane ; Abdallah Laroui, *L'histoire du Maghreb. Un essai de synthèse, t. I et t. II*, François Maspéro, Paris 1976 et *Islam et Histoire*, Champs Flammarion, Paris 1999 ; Georges Marçais, *La Berbérie Musulmane et l'Orient au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 1946 ; Gilbert Meynier, *L'Algérie, Cœur du Maghreb classique. De l'ouverture islamo-arabe au repli (698-1518)*, éditions Barzakh, Alger, 2011 (1re édition, La Découverte, Paris, 2010).
8. Outre les historiens cités en note 7, d'autres auteurs maghrébins sont mentionnés dans l'essai de G. Meynier, *op. cit*.

métaphores littéraires et en référents historiques. Ces corpus fondent dès lors la *Littérature majeure* maghrébine à partir d'une de nos langues maternelles (l'arabe dit « parlé »), la deuxième étant la ou plutôt les langues berbères[9]. C'est en cela que la création Melhoun opère une petite révolution copernicienne dans l'espace culturel maghrébin. Lakhdar Benkhelouf est le poète le plus emblématique de cette tradition poético-littéraire pour avoir légué à la postérité un dense corpus composé en langue arabe vernaculaire, représentant un matériau précieux d'où l'on peut encore puiser d'utiles enseignements d'anthropologie culturelle et de d'histoire sociale et politique du Maghreb. De plus, son corpus signe une transition épistémique entre la transmission culturelle, dominée en ce domaine par l'oralité, et l'écrit porté par sa langue arabe maternelle qui, rappelons-le, n'est pas la langue arabe littéraire.

Or la ressource libératrice, linguistique et intellectuelle de cette création poétique, a été, pour l'essentiel, peu mobilisée à ce jour. Qu'une telle création novatrice ait été laissée en relative déshérence si longtemps, en recherche académique d'anthropologie culturelle, en psychologie sociale et en linguistique, témoigne d'une profonde aliénation, de nos clercs et de tous ceux qui eurent en charge la gouvernementalité (Michel Foucault) de nos populations, au dogmatisme islamique. Nous reviendrons en conclusion sur cet aspect crucial, en nous appuyant sur un diagnostic roboratif que Mohammed Arkoun livre à travers le concept de « clôture logocentrique en islam » qu'il a forgé.

LIENS DU MELHOUN AVEC D'AUTRES FORMES POÉTIQUES

Du XIe au XVIe siècle, la poésie populaire au Maghreb en langue arabe, du type *qasida* (poème monorime), est exprimée par des *Meddahine* (laudateurs) et *Goualine* (diseurs) sans pour autant se conformer aux règles classiques de la grammaire arabe, c'est-à-dire aux mètres khaliliens. Néanmoins, les formes poétiques populaires ayant précédé le *Melhoun* ont eu des durées de vie plus ou moins courtes durant ces siècles. On a pu en dénombrer différentes appellations usitées courant de cette longue période : *« Arod el-Balad »* ; *« Qacida zadjaliyya »* ; *« Chîir zadjali »* ; *« Zadjal soufi »* ; *« Klem el-Melhoun »* ; *« Chîir el-Maouzoun »* ; *« el-Qol »* ; *« Chîir el-Melhoun »* ; *« el-Klem »* ; et enfin *« el-Melhoun »*.

Abderahmane Ibn Khaldoun (1332-1405) mentionne l'existence d'un genre littéraire appelé *« ârodh el-balad »*. Il lui consacre une bonne partie du dernier chapitre de sa *Moqaddima* ; les auteurs qui le précédèrent, tels Ali Ibn Said el-Maghribi, au début du XIIe siècle, quelques années seulement après la mort de Sidi Boumediène el-Ghout ou de Safi Eddine el-Hilli vers la moitié du XIVe siècle, ne mentionnèrent point le terme *Melhoun* ; et il en est de même d'el-Maqqari, grand compilateur-chroniqueur-historien maghrébin, mort en 1632.

Les cheikhs-interprètes ne disposeront, qu'à partir de la fin du XVIIe siècle, de canevas, modèles de composition, préétablis sur lesquels ils pouvaient adapter et installer leurs créations poético-

9. Sur ce sujet linguistique, cf. Rachid Aous, « Enseigner nos langues maternelles : vecteurs de progrès et d'union des peuples maghrébins », article publié *in* Revue/Review Centre Méditerranée Canada (cmc@yorku.ca), Université de York-Toronto, Volume II, n° 2, janvier 2016.

artistiques ; celles-ci vont être reconnues sous diverses appellations : *Heulla* (habit, vêtement de cérémonie) ; *Teuhfa* (œuvre d'art), de *Mendhouma* (bien faite, bien organisée) ou encore de *Ettarz* (broderie), jusqu'à l'adoption consensuelle de la terminologie *melhoun*. Notons que la poésie *melhoun*, jusqu'à la fin du XIXe siècle, resta orpheline d'études littéraires critiques. Elle ne fut l'objet d'analyses significatives qu'à partir du XXe siècle[10], à l'exception du chroniqueur, juriste et historien Abou Ras Naciri (1737-1823) qui, le premier, a délivré une étude de texte, d'une portée analytique limitée, sur un poème composé par Said el-Mendassi, *el-Aqiqiya* (la cornaline), fleuron de la poésie populaire panégyrique en l'honneur du Prophète Mohammed QLSSSL. Ce poète, originaire de Mendes, près de Relizane, a vécu à Tlemcen et au Maroc, décédant à Sidjalmassa en 1737 (date supposée), sera un célèbre poète du *Melhoun*. Un grand émule lui succèdera, cheikh Ahmed Bentriki Zengli, poète tlemcénien, « élève d'el-Mendassi, exilé au Maroc en 1673 »[11], qui excella dans la poésie *melhoun* de forme *hawzi*.

Enfin, la poésie melhounienne sera aussi un des piliers centraux de compositions musicales originales dont certaines ont été immortalisées par des poètes-interprètes, souvent musiciens contemporains géniaux, tels que el-Anqa, M'rizek, H'ssissen, Hocine Toulali, Bouzouba, Thami al-Harouchi, Khelifi Ahmed, Mazouz Bouadjadj, el-Hachemi Guerouabi, et tant d'autres encore. Elle pénétra également l'espace théâtral, après avoir suscité l'imagination créatrice de metteurs en scène et de producteurs audacieux comme Ould Abderahmane Kaki, inspirés par la puissance évocatrice de pièces désormais iconiques de ce corpus, à l'instar de la célèbre ode d'el-Maghraoui Abdelaziz « ana euchqi adhraoui » et du monumental poème *al-Harraz*, dont il existe une dizaine de versions.

De ce rapide parcours historique, un constat majeur doit être posé : les critiques et historiens en littérature arabe n'étudièrent ni la genèse ni les contenus de ce nouveau mode d'expression littéraire *Melhoun*. Aucun n'a su déceler les nombreuses richesses éducatives qu'elle véhiculait. Une des causes déterminantes de cette « cécité », au regard de ce qui apparaît comme l'invention d'une forme d'expression maghrébine révolutionnaire, tient au fait que la plupart des commentateurs littéraires, les grammairiens, les philologues, les chroniqueurs-historiens, les essayistes, étaient influencés par les conservateurs de la langue arabe littéraire. Ils ont tous jugé la poésie *melhounienne* décadente, au motif principal qu'elle s'écartait de la norme *sacralisée* de la poésie classique arabe. Cette idéologie réductrice prévalait déjà depuis des siècles, même si, au XIIe siècle, Ibn Quzmân donna ses premières lettres de noblesse littéraire au *zadjal*, poésie populaire composée en langue arabe vernaculaire (induite de celle du *mouwashshah*[12]). Ce *zadjal* fut en effet stigmatisé par la même lignée de conservateurs. Pendant des siècles, ceux-ci posèrent leur chape de plomb sur la culture arabo-musulmane, entraînant son étiolement. Et, pourtant, en dépit de ces censeurs, les poèmes de forme *zadjal* sont aujourd'hui reconnus, honorés et intégrés dans le patrimoine littéraire maghrébin.

Création poético-littéraire remarquable, la poésie *melhoun* s'est totalement démarquée des règles de la grammaire et de la métrique poé-

10. Outre les auteurs mentionnés en note 4, citons encore Tahar Ahmed, *La poésie populaire melhoun-rythmes, mètres et formes*, Alger, SNED 1975 ; Dr Ahmed Lamine, *La poésie populaire algérienne à Sidi Khaled*, Dar el– Amel, Algérie, 2007.
11. Cf. *Guide bibliographique du Melhoun*, *op. cit.*, p. 109.
12. Sur le *Zadjal* et *Muwashshah*, le savoir le plus abouti en étymologie sémitique et en ethnomusicologie historique arabe est consigné dans le livre de Michel Nicolas, *Les origines du Muwashshah andalou et traité sur le Zadjal. Du chant mésopotamien antique au chant « arabo-andalou »*, Publibook, Paris, 2010 et, in *Revue Horizons Maghrébins n° 63/2010*, Université Jean Jaurès-Toulouse, note de lecture sur cet ouvrage par R. Aous.

tiques de langue arabe littéraire, jusqu'à représenter l'étendard de la littérature maghrébine. Elle suscitera l'apparition de plusieurs autres formes poétiques, le *Hawzi* et le *Mgherbi* à Tlemcen, le *Aroubi* à Alger, à Mostaganem et à Blida, le *Mehdjouz* à Constantine et le *Bédoui* au sud et dans les campagnes.

Cheikh Lakhdar Benkhelouf échafauda son œuvre jusqu'à lui donner une première cohérence, la structurant en *ghsane* et *harba* (couplets et refrains), que l'on nomme encore *Mbeiyet*. Celui-ci produisit d'innombrables poèmes dans des formes métriques les plus variées, ne se souciant point de définitions, veillant seulement à bâtir ses poèmes sur une rythmique donnant à chaque vers la meilleure force d'évocation possible. Les poètes qui lui succéderont reconnaitront en lui la source du genre poétique *melhoun*, en considérant qu'il avait élaboré sa poésie à la faveur d'une inspiration divine, ce qui le rendait, à leurs yeux, une référence incontournable en ce domaine.

Les poètes, au Maghreb el-Aqsa (Maroc), excellents versificateurs, manifesteront à leur maitre Abdelaziz el-Maghraoui une fidélité jamais démentie. Avec d'autres personnalités passionnées par ce genre poétique, apprécié de plus en plus des couches populaires de la société, de nouvelles nominations seront forgées : «*el-Mbeyète*», «*Meksour el-Djnah*», *Soussi el-mezloug*», «*el-Mchetteb*», etc. Cheikh Abdelaziz el-Maghraoui les adoptera, suivi par plusieurs poètes autour des régions de Fès et de Meknès, de Tlemcen, de Mascara, de Biskra et de Mostaganem. Mais ces multiples terminologies imprécises quant à leurs significations poétiques et musicales demeurent, sur le plan ethnomusicologique et linguistique en particulier, un champ d'études à défricher. Mahmoud Guettat, musicologue réputé et spécialiste des musiques du monde arabo-musulman et du Maghreb, soulève cette nécessité en ces termes : « La terminologie désignant certains modes, rythmes, formes et genres musicaux peut varier d'un pays à l'autre, le même terme ayant alors une signification différente. Il est donc conseillé de se référer, aussi souvent que nécessaire, aux symboles ci-dessus »[13].

DE QUEL NOM L'ŒUVRE DE LAKHDAR BENKHELOUF SE PARE-T-ELLE?

D'abord cette œuvre signale, à nos yeux, sinon une conscience malheureuse de Lakhdar Benkhelouf, du moins une angoisse et une grande perplexité face à des perspectives d'avenir assombries par une forte instabilité résultant d'une gouvernance incapable de faire face efficacement aux dangers mortels intérieurs et extérieurs, auxquels le pays était confronté. Cet état psychologique était sans doute aussi partagé par une majorité de ses concitoyens. Lakhdar Benkhelouf en devient le héraut consolateur et porte-parole du mal-être des siens. Avec ses compatriotes, il baigne dans la même culture arabo-musulmane et en possède les codes dont le respect garantit une vie communautaire aussi stable que possible. Avec sa verve poétique et les messages qu'il souhaite transmettre, il excellera dans une pratique de communication bien vivante au passé et à son époque. Il devient le porte-voix de populations fières de leur histoire, de leurs identités spécifiques et de leur culture ; mais, désormais, cette communication se fera dans la langue du quotidien, de toutes les activités, privées et professionnelles. Telle est l'innovation dominante du *melhoun* qui caractérisera désormais sa poésie. Dès lors, Lakhdar Benkhelouf dira bien haut ce que ses compatriotes pensaient tout bas.

13. Cf. *Musiques du monde arabo-musulman. Guide bibliographique. Approche analytique et critique*, Les Patriarches-Dâr al-'Uns éditions, Paris 2004, p. 354.

Selon les lieux où il se produisait, il assurait soit la fonction de *goual* (diseur), soit de *meddah* (laudateur) ou de *raoui* (conteur). Il a investi tous les espaces publics et privés pour atteindre un auditoire nombreux : les places, les lieux de cérémonies familiales ou religieuses, les mausolées, attirant tant de visites initiatiques et de recueillement, lui offraient des moments privilégiés de rencontres qu'il multipliait à loisir. Des chroniques traditionnelles rapportent qu'il y trouvait un écho favorable auprès des publics ainsi ciblés. S'appuyant sur son vécu personnel (il a fait partie de l'encadrement supérieur de l'armée constituée en août 1558, sous le commandement de Hassen Pacha Ibn Kheireddin) et sur son talent de poète-conteur, *meddah* ou *goual*, il s'emploiera à émouvoir et à faire vibrer l'esprit et l'âme de son auditoire. Se saisissant d'un fait banal ou d'un élément historique, d'un état d'âme ou d'une vision, il les présente en sources édifiantes pour exhorter à des actes de générosité, de perfectionnement de comportements moraux et sociétaux recommandés par la religion musulmane et par le bon sens populaire enraciné dans des traditions culturelles millénaires. Ainsi des actes valeureux et des méfaits constatés au sein de sa communauté sont dépeints pour mieux éduquer aux valeurs de respect mutuel. Moyennant quoi, ces messages transmettent de la joie et une nourriture spirituelle qui participent à la fois d'une pratique culturelle de bonne éducation tout en favorisant les idéaux de solidarité entre les communautés locales et nationales.

La poésie melhounienne de Lakhdar Benkhelouf, renforcera ainsi le sentiment d'identité nationale algérienne qui s'avérera précieuse, trois siècles plus tard, quand il s'agira de mobiliser toutes les énergies nationales, dans notre lutte de libération du joug colonial français.

QUE PEUT ENSEIGNER LA POÉTIQUE DE LAKHDAR BENKHELOUF?

L'œuvre de ce poète traduit son identification aux valeurs spirituelles de l'islam en prise aux réalités culturelles et socio-économico-politiques de son temps (voir note 1, bataille de Mazagran). Jusqu'à son dernier souffle, il demeura fidèle au terroir linguistique et culturel qui fut le sien. Sa foi inébranlable de musulman construit tout son être : elle sera une des sources majeures de son inspiration et de sa créativité poétique. Sur le fond et la forme poético-littéraire exprimant sa foi ardente dans des termes dithyrambiques et apologétiques, on pourra lire un poème paradigmatique de son œuvre, *Le rayon de miel* (79 vers en vernaculaire arabe), traduit en langue française et dont nous ne reproduisant ci-après que la première et la dernière strophe puisées de l'ouvrage d'Amine Dellai[14] :

– Première strophe : «*Le meilleur de ma poésie, c'est celle qui débute par le nom de Dieu et par ton nom. Ton amour est au plus profond de mon cœur et tu m'es devenu aussi précieux qu'un œil unique. Autant de fois que l'abeille forme rayon de miel sur rayon de miel, Ô Mohammed ! Ô mon seigneur ! Que Dieu te bénisse pour l'éternité !*

– Dernière strophe : «*Je termine mon chant par l'invocation de prières sur le Prophète Ahmed à la nuée*[15]*. Le Guide dont les traits surpassent en beauté toute description et en qui nous mettons tous nos espoirs au jour de la résurrection, et en reconnaissance*

14. Cf. *Chansons de la Casbah, op. cit.*, p. 29-31. Notons que les deux strophes reproduites ici sont tirées d'un célèbre *madih* interprété par El-Hadj el-Anka et par tous les plus grands maîtres du Chaabi : le titre original est *El-Khezna Essaghira* (Le petit trésor).
15. Note 47 de l'auteur : « Un des miracles du Prophète, encore jeune caravanier, protégé du soleil du désert par une nuée qui le suivait partout », p. 34.

pour celle qui l'a allaité, Halima de la tribu des Beni Saad[16]*. Qu'il nous préserve du feu brûlant de la géhenne, cette fournaise intense ! Qu'il nous emmène, sans attendre, vers les jardins éternels, la communauté bienheureuse des Musulmans dont moi Lakhal* ! [autre prénom de Benkhelouf].

Cette catégorie poétique, en dépit de son immense intérêt en termes d'anthropologie culturelle, littéraire et linguistique, soulève néanmoins la question cruciale du dogmatisme islamique qui en aucune façon ne peut signifier ni méconnaissance ni, a fortiori, mésestimation de la foi et de la spiritualité musulmanes en l'occurrence. Il faut en effet rejeter cette confusion comme on se protège de la peste ou de toute autre épidémie endémique, maladie qui a aussi pour noms : la haine de soi, l'ignorance, les mentalités et les pensées réductionnistes, les superstitions, mythes et tabous sclérosants.

Entre les éléments historiques en lien direct avec le sujet de notre article et, par un raisonnement analogique, on peut percevoir la relation dialectique[17] d'un comparatisme historique entre deux dogmes, l'un d'origine religieuse, transposable à tous les autres dogmes religieux, et un autre de source profane, tel celui de la main invisible du marché. Nous visons d'une part à souligner que tout dogme, quelle que soit sa nature, est mortifère en effet pour les populations que le subissent et, d'autre part, à remettre en mémoire l'obligation d'étudier les processus historiques de chaque création artistique, littéraire ou scientifique, en veillant à ne pas ignorer l'extrême complexité de tout phénomène sociétal et politique.

Des analyses de Mohammed Arkoun appliquées à la poésie de Lakhdar Benkhelouf peuvent nous éclairer quant à ce que recèle, en enseignement essentiel, l'œuvre de ce poète novateur du *Melhoun*. Ainsi, du champ idéologique et culturel arabo-musulman et berbéro-musulman dans lequel la tradition poétique du melhoun se déploie, M. Arkoun livre à notre réflexion critique un diagnostic sur les effets délétères de ce champ idéologique ; il en a conceptualisé la problématique dans un essai sous l'expression « clôture logocentrique en islam » dont, en guise de conclusion, nous retenons l'explicitation suivante :

« Dans son sens le plus général, cette expression désigne l'impossibilité pour la raison de se manifester à elle-même et à autrui sans la médiation d'un langage, c'est-à-dire d'un verbe intérieur, extérieur, ou écrit […]. Le privilège de l'historien, aujourd'hui, tient à ce qu'il peut aider à *tenter* une sortie hors de telle clôture historiquement constituée, après en avoir exploré, décrit les étendues successives qu'elle a recouvertes jusqu'ici […]. Il est aisé de montrer comment toute la pensée islamique, soucieuse d'assumer fidèlement, totalement, le donné révélé, ou l'héritage sapiential irano-grec, s'est très vite renfermée dans une clôture logocentrique délimitée notamment par la notion décisive d'*aṯl*. *Aṯl* : source, racine, origine, fondement, qui signale au départ la *différence* inauguratrice à laquelle il faut sans cesse revenir pour vérifier la légitimité de toute initiative humaine et du discours qui l'exprime. Mais l'esprit s'éloigne de la *différence* à mesure qu'il s'engage dans la recherche d'une cohérence logique ; c'est ainsi que tout en maintenant l'exigence d'un retour aux fondements (*uṯûl*), il a, en fait, enfermé l'*ijtihâd* dans les limites rigides d'une méthodologie scolastique (*uṯûl al-fiqh*)… Tout l'effort pour connaître le vrai (*al-haqq*) consiste donc, en fait, en une soumission totale (*taqlîd*) à l'autorité du texte coranique dont l'immanence linguistique est nécessairement confondue avec la transcendance de la Volonté de Dieu. La confusion atteint son comble dans le travail du *mujtahid* qui, selon la ligne tracée par Ghazâlî, s'ingénie à rattacher tout le donné profane au donné révélé par des procédés d'analyse, de réduction, de raisonnement qui s'insèrent dans une clôture logocentrique. Le *mujtahid* se donne le change et donne le change aux fidèles en refusant de percevoir le réel autrement qu'à travers le prisme des significations littérales d'un Texte posé comme une Parole incréée. […] Ainsi, l'*ijtihad* [ou effort d'interprétation personnelle] a pour unique fonction de modeler, de ployer, de systématiser le réel d'après les significations idéales qu'elle croît *reconnaître* dans les « signes » de Dieu »[18].

Nous avons là un diagnostic que nos chercheur-es gagneraient à méditer pour servir le bien commun de nos populations et, plus précisément, en vue d'entreprendre d'urgence une valorisation libératrice de notre imagination créatrice, en partant du patrimoine hérité d'un passé nourri notamment d'une création poético-littéraire melhounienne, dont Lakhdar Benkhelouf demeure le pionnier en Algérie.

Abdelkader BENDAMECHE
Alger le 10 juillet 2016

Auteur : Abdelkader Bendamèche est né le 26 septembre 1949 à Mazagran, Mostaganem (Algérie). Interprète et écrivain. Diplômé de l'ENA et cadre supérieur du Ministère Algérien de la Culture, toujours en responsabilité, il est Président du Conseil National des Arts et des Lettres. Auteur d'une riche discographie et de nombreux ouvrages dont : *Autrement dit ; chroniques culturelles*, éditions Enag, 2003 ; *La Troupe artistique du FLN 1958-1962*, éditions Intersignes, Alger 2007 ; *Florilèges ou l'œuvre réunie d'El-Boudali Safir*, publié aux éditions Enag, 2009 ; *Anthologie du patrimoine musical algérien*, 35 tomes édités par le Ministère de la Culture 2007-2012 ; *Les grandes figures de l'art musical en Algérie*, 3 tomes, éditions Enag, Alger 2008. ; *Cheikh H'ssissen : Le Chaabi, la Révolution, Un Parcours…*, Enag/Éditions, Alger 2013.

Résumé : L'article rend hommage au pionnier du Melhûn algérien, Sidi Lakhdar Benkhelouf, hommage élargi à d'autres poètes d'Algérie et du Maroc ayant marqué de leur empreinte la tradition poético-littéraire spécifiquement maghrébine. Cet article s'attache aussi à donner un aperçu historique sur l'émergence d'une tradition poétique novatrice maghrébine.

ANNEXE

Extraits de l'ouvrage d'Alfred Louis de Prémare, *La tradition orale du Mejdûb. Récits et quatrains inédits*, op. cit.

« La dynastie saadienne, d'origine arabe et se proclamant issue du Prophète Muhammad, s'était d'abord implantée au Sud du Maroc. Elle conquit alors progressivement, et non sans mal, le pouvoir sur tout le Nord, aux dépens des Waṯṯâssides, héritiers des Mérinides (XVIe siècle), cependant que la plupart des ports de la côte marocaine étaient passés sous la domination des Portugais. C'est dans le royaume du Nord, travaillé par les guerres contre les Saadiens d'un côté et contre les Portugais de l'autre, que vécut Mejdûb, mort en 1569 à Meknès. » (p. 10).

« À partir des ouvrages hagiographiques rédigés au XVIIe siècle par les descendants de l'un de ses disciples, Yûsuf al-Fâsî, et à partir également

16. Note 48 de l'auteur : « Halima Saadia : nourrice bédouine du Prophète qui aurait refusé, après la mort de sa mère Amina, de téter toute autre femme qu'elle », p. 34.
17. À ce propos, lire Georg Simmel, *Les problèmes de la philosophie de l'histoire. Une étude d'épistémologie*, PUF, Paris, 1984 ; Raymond Bourdon, dans son introduction à cet ouvrage, souligne combien il faut se méfier des analyses *théologiques de l'histoire* : « Les processus observables, qu'ils soient politiques ou sociaux, économiques ou religieux, juridiques ou techniques, ne nous paraissent intéressants et compréhensibles que parce qu'ils sont les effets et les causes de processus psychiques ». Autrement dit, cette analyse pose la question du « Comment reconstituer de façon valide, scientifiquement contrôlable des états de conscience, des contenus de conscience par définition inobservables et pourtant indispensables à l'explication de l'observable », cf. p. 10
18. Cf. Mohammed Arkoun, *Essais sur la pensée islamique*, chap. « Logocentrisme et vérité religieuse dans la pensée islamique, éd. G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris 1977 (première éd. 1973), p. 189-190 et 191-192.

des traditions orales que j'ai recueillies chez les Masmûda, j'ai, de plus, tenté de dessiner dans ses grandes lignes le portrait de cette personnalité devenue plus ou moins légendaire, en la situant dans le milieu du soufisme confrérique du Nord marocain à cette époque*. J'ai montré, en particulier, comment le Mejdûb me semblait avoir réuni en lui les traits typiques de tout personnage que le milieu populaire marocain considère généralement comme un saint « bien de chez lui ». S'agit-il du Mejdûb de l'histoire ou de celui de la légende ? Sans doute les deux à la fois, mais sous réserve que nous ne donnions pas au mot « histoire » un sens trop restreint ou trop critique, et sous réserve que nous tentions de découvrir à travers la « légende » non seulement les données historiques qui sont à son origine, mais aussi le sens que les gens en ont perçu ou qu'ils lui ont donné. Autour et au-delà d'un personnage de ce type, c'est tout un milieu qui s'exprime, en se reconnaissant en lui. » (p. 10-11).

« Les éléments principaux de la tradition mejdûbienne mise par écrit au XVIIe siècle ont été publiés dans le premier ouvrage […] » « Qu'est-ce qui, dans cet ensemble, provient d'autres personnes (descendants, ou extatiques se situant dans sa lignée ou sa tradition littéraire) ? […]. Le problème ne date pas d'aujourd'hui. Muhammad al-Mahdî al-Fâsî, l'auteur de l'une des hagiographies du Mejdûb au XVIIe siècle, l'évoque lui-même avant de livrer un lot d'une quarantaine de quatrains mystiques : « Les gens attribuèrent (à sayyadî Abd er-Rahmân al-Mejdûb) tous les vers dont ils voyaient la mesure correspondre à celle de ses vers propres. Ils y entremêlèrent ainsi beaucoup de choses. » (p. 11-12).

* *Sidi Abd er-Rahmân el-Mejdûb, mysticisme populaire et pouvoir au Maroc au XVIe siècle*, CNRS ; Paris/SMER, Rabat, 1985.

kharboucha, poète, chanteuse et militante des oulad zayd

osire glacier

Kharboucha représente à la fois les luttes des tribus contre le makhzen (pouvoir central), les luttes des paysans contre la tyrannie des élites urbaines et les luttes d'une femme artiste contre un homme de pouvoir. Elle a opéré dans le contexte historique précis du XIXe siècle, où les tribus se battent encore contre le pouvoir central pour sauvegarder leur autonomie. Malgré son analphabétisme, elle mènera la résistance dans sa tribu des Oulad Zayd – région de 'Abda Doukkala, à Safi – contre 'Aïssa Tamri ben Omar, caïd d'une tribu voisine et ultérieurement vizir. Le chant d'al-'Ayta[1] constituera sa seule arme.

Rappelons au préalable que Kharboucha a grandi au sein des Oulad Zayd vers la fin du XIXe siècle. Son vrai nom est Hadda. Cependant, certains l'appellent Hwida, diminutif affectueux de Hadda, tandis que d'autres la surnomment Kharboucha (celle qui est égratignée) parce que la petite vérole qu'elle a contractée lui a abîmé la peau du visage. Loin de faire un obstacle de son apparence physique Kharboucha affirme sa vocation pour le chant. Bientôt, elle crée un nouveau genre artistique, celui du chant populaire d'al-'Ayta, littéralement « l'appel ». Car al-'Ayta représente un appel double. D'abord, un appel à Dieu et à ses saints : les poèmes de Kharboucha commencent toujours en les évoquant d'une voix envoûtante. Ensuite, un appel à l'auditoire comme en témoignent les vers suivants :

Messieurs dames,
Cette nuit,
Nous allons nous divertir[2].

1. 'Ayta, fem. Sing., désigne dans l'arabe marocain un genre de chant. De l'arabe classique, 'âyta, n. d'act. 'ayt,'uyât : avoir un cou long (se dit pour les dromadaires et les femmes) ; crier, faire du tapage, être fier, orgueilleux. Le mot, au sens de style de chant, n'est cependant pas attesté dans l'arabe classique. L'égyptien moderne, donne en revanche 'ayyat pour pleurer. D'où le marocain 'ayyat, n. d'act. Ta'yat : crier, vociférer, prononcer, chanter à haute voix, appeler (à la prière…), invoquer (un saint.), chanter les louanges (d'un haut personnage) dans une fête publique. D'où 'Ayta, n. pl. 'Aytat, a'yut : cri d'appel, clameurs, invocation, appel aux armes, levée en masse (de volontaires pour la guerre), campagne guerrière, révolte (la'ayta de Abdelkrim al-khatabi…). Le mot ne peut donc être réduit au seul sens de crier.
Musique : « Chant avec musique, sans danse ; spéc. Chant laudatif (adressé à un haut personnage, dans une fête publique [BR] ; 'Ayta hawziya : « Genre de chant particulier aux femmes rurales du Haouz de Marrakech, accompagné de danses, avec un orchestre […] ».
2. C'est nous qui traduisons. Nous devons les textes en arabe à Khalid Khodari, *Kharboucha… maraat* al-'Ayta (Rabat : al-Maarif, 2008) et à *Maalamat al-Maghrib/L'encyclopédie du Maroc, Dictionnaire alphabétique des connaissances sur le passé et le présent du Maroc*, vol. 11 (Salé : Association des auteurs marocains pour la publication, 2005), 3642-3643.

1-texte en arabe

واهيـــا ويـــــن الليلة نباتو زاهيين

Notons ici qu'al-'Ayta est un chant fort enraciné dans la communauté. Et il l'est d'autant plus qu'il allie la poésie à l'engagement social. Les chercheurs qui se sont intéressés à l'héritage de Kharboucha affirment que celle-ci est une poétesse à part entière. Parmi d'autres, Amal Magoum montre que Kharboucha a légué à la postérité un recueil de poésie aussi complet que raffiné[3]. Hassan Najmi la qualifie quant à lui de «poète orale»[4]. D'ailleurs, de nos jours, aussi bien Kharboucha qu'al-'Ayta font partie intégrante de la poésie et de la tradition orale marocaine[5]. Il faut dire que ce chant représente pour cette tradition une sorte de journal qui informe sur l'actualité et les nouvelles collectives d'importance. Aussi sans al-'Ayta de Kharboucha, les luttes paysannes, et plus précisément celles des Oulad Zayd, auraient sombré dans l'oubli. En effet, la juxtaposition de l'histoire officielle aux appels qu'elle lance aux membres de sa tribu permet de reconstituer jusqu'à un certain degré le contexte social et politique de l'époque :

Je suis libre
Et les espèces de 'Aïssa ne valent pas [notre liberté][6].

2-texte en arabe

أنا عبد لغنـــــة وللسي عيســـى لا

Plus explicitement, suite au décès du sultan Hassan I en 1894, son fils Moulay Abd al-Aziz accède au trône. Cependant, comme il a à peine onze ans, le gouvernement est placé sous la régence du vizir Ahmad ben Moussa, connu sous le surnom de «Ba Ahmad». Or ce dernier exploite la situation pour accroître ses pouvoirs et privilèges. Par conséquent, le despotisme et la corruption sévissent à travers le Maroc entier. Inévitablement, de nombreuses tribus, déjà jalouses de leur autonomie, se rebellent contre le makhzen. Pour regagner le contrôle de l'espace tribal, les représentants du gouvernement central s'appuient sur l'autorité des caïds complaisants de certaines tribus, comme c'est le cas avec 'Aïssa ben Omar. Caïd de la région de 'Abda Doukkala de 1841 à 1924, celui-ci fait de la répression des tribus et de l'asservissement populaire une stratégie d'ascension des échelons de la hiérarchie étatique. C'est dans ce contexte qu'il donne l'ordre de désarmer les membres de la tribu des Oulad Zayd, de confisquer leurs terres et de prendre leur bétail et leurs chevaux[7]. Kharboucha, interpellée par autant d'injustices, exhorte les membres de sa tribu à se rebeller :

Oulad Zayd, avancez,
La route est longue.
Soulevons-nous dans une même rébellion,
Jusqu'à ce que nous atteignions la porte de Si Qaddur (le gardien du caïd).
Soulevons-nous dans une même rébellion,
Jusqu'à ce que nous atteignions Bukshur (un puits).

3-texte en arabe

وزيـــدو أولاد زيـــد راد الحـــال ما زال بعيـد
ضربـة على ضربـــة حتى لباب السي قدور
ضربـة على ضربـــة حتى لبـــوكشـــور

3. Amal Margoum, al-'Ayta *al-âbdiya* (mémoire en vue de l'obtention de la licence à la Faculté des lettres et des sciences humaines, Université d'el-Jadida, 2005).
4. Hassan Najmi, *Rhina* al-'Ayta (al-'Ayta *poésie orale et musique traditionnelle au Maroc*) (Casablanca : Toubkal, 2007).
5. Hamid Moqadem, *Contes Abda du Maroc* (Casablanca : Afrique Orient, 1991); Mohamed Haraz, *Al-haql ath-thaqafi wa ad-dinamiquiyya sociotaqafiyya*, al-'Ayta *namoudajan* (*Le champ culturel et la dynamique socioculturelle*, al-'Ayta *comme cas d'étude*) (mémoire en vue de l'obtention de la licence, à la Faculté des lettres et des sciences humaines, Université de Rabat, 1988).
6. Cf. *Kharboucha… maraat* al-'Ayta (Rabat : al-Maarif, 2008) et à *Maalamat al-Maghrib/L'encyclopédie du Maroc, Dictionnaire alphabétique…*, vol. 11, *op. cit.*
7. Khadija Zizi, «Kharboucha, Aissa the Fox», *Women Writing Africa, the Northern Region, Fatima* Sadiqi, Amira Nowaira, Azza el-Kholy, Moha Ennaji eds., (New York : The Feminist Press, 2009), 110-111.

D'après l'histoire orale, les chants de Kharboucha avaient un pouvoir de mobilisation incomparable. Sa langue aiguë, ses vers mordants et ses prises de position tranchantes éveillaient le courage et la combativité des membres de sa tribu. Résultat, les Oulad Zayd ont opposé une résistance farouche à 'Aïssa ben Omar tout au long du conflit. De façon analogue, les chants de Kharboucha avaient une grande résonance auprès du caïd. Les couplets suivants témoignent de la puissance des mots de Kharboucha, inspirant l'admiration parmi les siens, et incitant du coup le caïd à une action immédiate :

On dit que la maison de Sidi Aïssa est tombée en ruine,
Elle est située en face du saint [qui l'a condamnée].
On dit que le grenier a pourri,
Le makhzen va bientôt le rénover.

4-texte en arabe

دار السي عيسى كالو خلات مقابـــلة المعاشـــات
الخزانـــة كالـــو رشـــات دابا المخزن يجددها

Kharboucha était consciente des enjeux politiques de son temps : le lien existant entre le makhzen, le caïd et ses politiques despotiques ne lui échappait pas. Certes, nous ignorons si 'Aïssa ben Omar a exhorté ses propres chioukhes (chanteurs officiels) à déformer les chants de Kharboucha, ou s'il a obligé cette dernière à le faire lors d'une séance de torture – comme on le verra ultérieurement. Mais le fait est que les couplets de Kharboucha ont été modifiés de sorte qu'ils soient complaisants envers le caïd :

On dit que la maison de Sidi 'Aïssa est devenue prospère,
Elle est située en face d'un pâturage.
Le grenier a pourri,
Le makhzen l'a déjà rénové.

5-texte en arabe

دار السي عيسى كالو زهات كدامها شي عقـــات
الخزانة كالـــو رشـــات المخـــزن يجـــددها

Tout en renseignant la postérité sur le contexte politique de la fin du XIXe siècle, les chants de Kharboucha informent également sur des facettes socio-économiques de l'époque. Plus précisément, ils témoignent que le caïd régnait à la manière d'un sultan dans sa région, c'est-à-dire de façon absolue. De plus, il imitait son train de vie. 'Aïssa ben Omar par exemple possédait maintes propriétés, de nombreux esclaves et serviteurs :

Afraj [le plus proche esclave et compagnon du caïd],
Ne me ferme pas la porte du jardin au nez,
Si [Sidi] 'Aïssa donne des ordres,
Les soldats font le salut,
Afraj tient la bride,
Lânibr [l'une des domestiques du caïd] porte le drapeau.

6– texte en arabe

عيشك افراج لا تسد علي بـــاب الريـــاض
السي عيسى كال شي كلام
العسكر عاطي السلام
فـــراج شـــاد اللجـــام
لعنيبر هازة العلام

Par ailleurs, si le sens des vers suivants n'est pas tout à fait clair, il n'en demeure pas moins que ceux-ci renseignent sur la place qu'occupe la chasse dans le mode de vie fastueux du caïd :

Père Lghlimi, Sidi Ahmed,
Lâtfa ben 'Abad,
La beauté de la chasse,
La beauté des lévriers,
Aïssa ben Omar.

7– texte en arabe

بابا لغليمي سيدي احمد لعطفة با بن عباد
زين الصيدة زين الصلاكة عيسى بـن عمـــر

Il en est de même pour les chevaux pur-sang, les réceptions gastronomiques luxueuses et les fantasias (laab al-baroud, le jeu de poudre à canon), où les cavaliers se lancent dans des chevauchées et des tirs de fusil synchronisés :

Avez-vous vu ce que j'ai vu, moi ?
Avez-vous vu les chevaux de ben 'Aïssa ?
Pur-sang noir.
Ils sont venus en rangée, bien alignés.
Et si vous nous entendez,
C'est que les accessoires sont tombés.

8– texte en arabe

شفتو ما شفت انا شفتو خيل بن عيشة
كحليـــن وغربيـــن في العلقة جاو تساويين
ويـــلا انتـوما سمعتونا راد ازواق يـــطيـــر

Rappelons ici que d'après l'histoire orale, le caïd a confisqué les chevaux des Oulad Zayd, alors qu'il en possédait déjà au moins quatre cents[8]. Si dans al-'Ayta ci-dessus, l'image du « pur-sang noir » renvoie aux chevaux, et donc indirectement au train de vie prestigieux de 'Aïssa ben Omar, elle renvoie également à son implacable cruauté. Et c'est cette arme vocale à paroles tranchantes qui a vite fait de Kharboucha une Cheikha, c'est-à-dire une chanteuse populaire chevronnée. De ce fait, elle a également été reconnue comme la leadeure de la résistance de sa tribu contre la tyrannie des caïds et des représentants du makhzen.

Après la défaite des Oulad Zayd, Kharboucha se réfugie dans la tribu voisine des Oulad Saïd de Chaouiyya, à proximité de la ville de Settat[9]. Loin de se déclarer vaincue, elle continue à chanter ses invectives mordantes, traitant le caïd de traitre :

Va-t-en 'Aïssa ben Omar,
Mangeur de charogne,
L'assassin de ses frères.
Qui permet l'illicite (al-hram),
Va-t-en, jamais le despote,
Ne reste sain et sauf.
Je t'assure,
Nous serons vengés.

9– texte en arabe

سير أعيسى بن عمر أوكـــال الجيفـــة
أقتـــال اخوتـــو أ محلـــل الحـــرام
سيـــر عمـــر الظالـــم ما يـــروح سالـــم
و عمـــر العلقـــة ما تزيـــد يلا عـــلام
وراحلقت الجمعة مع الثلاث يا عويسة فيك لا بـقات

De même, elle interpelle les passants, les informant du despotisme de son ennemi juré :

Qui ne compatit pas avec mon deuil,
Me haït.
Viens, viens que je te raconte,
À toi le passant,
Qui m'a forcée à l'exil.
Prends soin des frères.
La vie n'est pas éternelle,
Reste la haine, mon caïd.
À Dieu nous en appelons.

10-texte en arabe

Comme sa tribu n'est pas la seule à faire les frais des ambitions du caïd, les chants de Kharboucha circulent rapidement parmi les autres tribus de la région, atteignant même les oreilles de 'Aïssa ben Omar. Ulcéré, ce dernier donne l'ordre à ses hommes de la capturer. Prisonnière, Kharboucha chante ses dernières luttes. Cette fois-ci, il

8. Zizi, *op. cit.*, 111.
9. *Maalamat al-Maghrib/L'encyclopédie du Maroc, op. cit.*, 3642.

s'agit des luttes d'une femme artiste contre un homme de pouvoir, car le caïd la traite comme sa cheikha personnelle, c'est-à-dire sa « chanteuse et prostituée ». Celui-ci organise de grandes fêtes où il la fait parader comme un trophée devant ses convives, caïds et notables des autres tribus. De plus, il lui ordonne de chanter les vers qu'elle clamait aux siens. Malgré sa position vulnérable, Kharboucha s'exécute courageusement, lui signifiant qu'elle n'est pas sa cheikha personnelle, mais une poétesse engagée :

Qu'ils me tuent,
Ou qu'ils me fassent ressusciter,
Je ne sacrifierai jamais ma terre,
Je suis Zaydiya.

11-texte en arabe

واخ قتلوني واخ حياوني
ما ندوز بلادي راني زيدية

Ne pouvant endurer davantage les invectives de Kharboucha, il donne l'ordre à ses hommes de la torturer, avant de l'enterrer vivante. C'est durant cette séance de torture qu'elle chantera ses derniers vers :

Cette nuit est la nuit de la torture.
Oh, père comme je souffre.
Mais rien n'est éternel.
Oh, père comme je souffre.
La fin ultime est la mort.
Oh, père comme je souffre.

12– texte en arabe

الليلة ليلـــة العذاب أبابـــا ونقاســـي
والدنيـــا تفـــوت وآخـــرها المـــوت

Si 'Aïssa ben Omar a enterré Kharboucha, il n'a pas réussi pour autant à faire taire sa voix. Bien au contraire, son verdict inique a tout bonnement contribué à faire d'elle une héroïne et à immortaliser ses chants. Ses poèmes, longtemps fredonnés par les membres des tribus de la région de 'Abda Doukkala, font désormais partie de la mémoire collective des habitants de cette région, voire du Maroc entier.

Et il faut croire que tant que les structures du pouvoir n'auront pas changé, une voix qui dérange une fois dérangera encore. Un siècle plus tard, à savoir au début des années 90, les autorités gouvernementales essaient encore une fois de faire taire Kharboucha. Quand Hayat Idrissi chante *Hikayat Kharboucha* (le conte de Kharboucha), poème composé par les artistes Mohammed al-Batouli et Saïd Limam, celui-ci est aussitôt censuré[10]. D'ailleurs, jusqu'à présent, cette pièce est rarement diffusée par la radio et la télévision nationales[11]. Mais la censure a une fois encore produit l'inverse de l'effet escompté. Loin de taire la voix de Kharboucha, elle a contribué à faire d'elle une muse chez les artistes au Maroc ainsi que dans le milieu postmigratoire maghrébin. La célèbre cheikha Fatna bent Lhoucine et l'ensemble Ouled ben Guida de Safi ont chanté le texte de Kharboucha dans le théâtre Garonne, à l'occasion de l'année du Maroc, en France en 1999[12]. Le même texte a été également chanté par l'ensemble des Oulad el-Bouazzaoui de Casablanca. En outre, le réalisateur Hamid Zoughi s'est inspiré de sa vie pour son film *Kherboucha ou ma ydoum hal* (*Kherboucha ou rien n'est éternel*) en 2008. Mentionnons, au passage, que ce film ne se veut pas un documentaire. Par conséquent, l'histoire de cette poétesse a été romancée. Enfin, la même année, le

10. Khodari, *op. cit.*, 27-28.
11. *Ibid.*, 28.
12. Évènement dirigé par le franco-marocain Jacky Oyahon et la revue *Horizons Maghrébins*, voir le numéro spécial « Le droit à la mémoire », *Horizons Maghrébins* 43 (2000).

critique cinématographique Khalid Khodari a écrit un essai en arabe : *Kharboucha, la femme d'*al-Ayta, et l'homme de théâtre Abderrazak Badaoui a créé la pièce *Milouda bent Driss* en se basant pour le personnage de Kharboucha.

BIBLIOGRAPHIE :

Haraz, Mohamed, *Al-haql ath-thaqafi wa ad-dinamiquiyya sociotaqafiyya,* al-'Ayta *namoudajan* (*Le champ culturel et la dynamique socioculturelle,* al-'Ayta *comme cas d'étude*) (mémoire en vue de l'obtention de la licence, à la Faculté des lettres et des sciences humaines, Université de Rabat, 1988).

Khodari, Khalid, *Kharboucha… maraat* al-'Ayta (Ribat : Al-maarif, 2008).

Margoum, Amal, al-'Ayta *al-âbdiya* (mémoire pour l'obtention d'une licence, Faculté des lettres et des sciences humaines, Université d'el Jadida, 2005).

Moqadem, Hamid, *Contes Abda du Maroc* (Maroc : Afrique Orient, 1991).

Najmi, Hassan, *Rhina* al-'Ayta (al-'Ayta *poésie orale et musique traditionnelle au Maroc*) (Casablanca : Toubkal, 2007).

Sadiqi, Fatima ; Nowaira, Amira ; el-Kholy, Azza et Ennaji, Moha, eds., *Women Writing Africa, the Northern Region, Fatima* Sadiqi, Amira Nowaira, Azza el-Kholy, Moha Ennaji eds. (New York : The Feminist Press, 2009), 110-112.

Shtioui, Ahmed, *al-'Ayta al-Hasbâwiyya mina al-Taçiç al-Nadharî ilâ Stintâq al-Nuçouç. Muhâl fî al-Tawtîq (La 'Ayta al-hasbâwiyya de la fondation théorique au commentaire des textes)*, présentation 'Allâl Rggoug (Rabat : Éditions de l'Association al-baht wa al-tawtîq, 2016).

Zaghzoule, Mokhtar ; Aguila, Jésus, *Horizons Maghrébins* 43 (2000) : 173-197.

Auteure : Née Hadouche, Osire Glacier, chercheure maroco-canadienne, enseigne au département d'Histoire et département des Sciences politiques et études internationales. Elle est l'auteure de *Femmes politiques au Maroc d'hier à aujourd'hui, la résistance et le pouvoir au féminin* et *Les droits humains au Maroc entre discours et réalité.*

Résumé : Les approches critiques en histoire politique des dernières décennies ont permis de renouveler les recherches dans le domaine au moins de deux façons. D'une part, le sujet légitime de l'histoire ne se limite plus aux élites de l'État, s'étendant de la sorte aux personnes ordinaires, dont les femmes et les paysans par exemple. D'autre part, l'histoire orale est considérée comme une source d'autorité au même titre que les sources classiques, telles qu'archives militaires et correspondance diplomatique. Ces approches innovatrices ont fait émerger de l'oubli maintes figures historiques d'importance. Kharboucha est l'une d'elles. Cette poétesse, chanteuse et militante représente à la fois les luttes des tribus contre le makhzen (pouvoir central), les luttes des paysans contre la tyrannie des élites urbaines et les luttes d'une femme artiste contre un homme de pouvoir, dans le contexte historique précis du XIXème siècle. Malgré son analphabétisme, elle mènera la résistance dans sa tribu des Oulad Zayd – région de 'Abda Doukkala, à Safi – contre 'Aïssa Tamri ben Omar, caïd d'une tribu voisine et ultérieurement vizir. Le chant d'al-'Ayta constituera sa seule arme.

Mots clés : Kharboucha ; Hadda ; Hwida ; cheikha ; al-'Ayta ; Oulad Zayd ; Abda Doukkala ; Safi-Maroc ; Aïssa Tamri ben Omar

ait menguellet : chantre emblématique de la chanson à texte kabyle

abdennebi-oularbi houria et sadi nabila

Les montagnards de Kabylie entonnent des chants, produits dans une oralité première[1], au moment des moissons ou de transhumance vers les alpages pour se donner du cœur à l'ouvrage[2]. Les « *tolba* » (élèves d'écoles coraniques), les « *xwan* » adeptes de la confrérie *Rahmanya*, bien implantés en Kabylie, ressassent des litanies religieuses « *dikr* » lors de veillées funèbres[3]. Les jeunes bergers chantent leurs premiers émois, en pleine nature, loin du contrôle de la cité.

Il faut attendre l'entre deux guerres pour qu'une antenne radiophonique « radio Alger » fasse entendre, deux heures tous les soirs, une chorale de chants féminins kabyles, des complaintes, « *acewwiq* »[4] notamment.

Des hommes de Kabylie ont émigré en France à l'aube du XXe siècle[5]. Dans leur exil, ils ont perpétué cette tradition de chants individuellement de façon collective. En propulsant le chant kabyle dans les médias, son rayon d'écoute s'est élargi au point d'y investir des champs culturels inédits : chants révolutionnaires, chants de scouts du Parti du Peuple Algérien (P.P.A.), chants d'amour, chants d'exil et de nostalgie. Ces chants, nommés « *ccna* » ou « *tizlit taqbaylit/la chanson kabyle* », signalent une distinction par rapport à la poésie orale traditionnelle ; ces deux terminologies renvoient à des performances littéraires novatrices, à d'autres formes musicales et à plus de contenus thématiques ; néanmoins, tous ces interprètes ont puisé de l'oralité *première*.

Les partis politiques nationalistes algériens sont fondés entre les deux guerres mondiales, celles-ci ayant induit des bouleversements d'idées et de nouvelles pratiques sociales. C'est dans ce contexte politique, social, culturel et de grande misère morale et matérielle, que nait Lounis Ait Menguellet en janvier 1950, à *Ighil bwammas*, un village perché du Djurdjura, dans la tribu d'*Iboudraren*. Son oncle Mbarek, lycéen à Ben Aknoun, est assassiné à la fleur de l'âge, en raison de ses opinions patriotiques. En effet, la crise de 1947, dite « berbériste », avait pour cause principale la défense de l'identité nationale non réductible à la « nation arabe », fractionnant de ce fait le mouvement nationaliste en Kabylie.

1. L'oralité première est une forme d'oralité qui n'est pas traversée par l'écrit. L'existence des différentes formes de discours, véhiculées par une oralité première n'est possible que par et dans leur performance, Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, Paris*, Seuil, 1983.
2. Abdennebi-Oularbi (H), « La transhumance dans le Djurdjura, un rituel autrefois collectif », in Montagnes méditerranéennes n° 21, juin 2005.
3. Mammeri (M), *Poèmes kabyles anciens,* Éd. Maspéro, Paris, 1980, p. 340.
4. Kherdoussi (H), *La chanteuse kabyle : voix, texte, itinéraire*, Éd. Akili, Tizi ouzou, 2001.
5. Les premières vagues d'émigration du Djurdjura datent de 1905, et elles ont un lien avec les grèves des savonneries à Marseille. C'est pour briser les grèves que des Kabyles ont été autorisés à voyager, munis d'une simple carte d'identité.

Ait Menguellet survit dans le feu de la guerre d'indépendance, car son village, peuplé d'enfants, de femmes et de vieillards, fut transformé en camp de regroupement, sous le regard inquisiteur de militaires français et sous le contrôle des lumières de miradors.

L'indépendance du pays va charrier son lot de désenchantement puisque, en particulier, Ait Menguellet pense et compose dans sa langue maternelle kabyle, à l'endroit de laquelle il constate une volonté officielle de marginalisation. Ce constat accroitra sa détermination et son engagement civique qui marqueront sa poésie et ses chansons, par exemple dans les chansons d'amour où il ose verbaliser le mot « *tayri* » (l'amour).

Le mouvement de revendication amazighe d'avril 1980, dont il est un des porte-paroles, le mobilise davantage dans la revivification de sa langue. Il fait faire un bond qualitatif à la langue kabyle qui intègre des répertoires savants, traitant de genres et de thématiques jusque-là jamais abordés. Il puise naturellement dans les formes musicales et littéraires de la culture kabyle orale. Il enrichit des rites tribaux de contenus novateurs. Lors de ses galas alternent des plages de silence religieux et de déchaînements de passions débridées qui rappellent les transes traditionnelles.

En 1986, il est arrêté et emprisonné arbitrairement. Ses faits et gestes sont commentés en Kabylie. Ses poésies sont analysées par des universitaires[6] et ses dires comme ses opinions sont disséqués.

L'une des spécificités de sa poésie (et de la nouvelle poésie kabyle plus globalement) réside dans la nature du système énonciatif mis en place. À propos de cette poésie, Salhi M.-A. souligne : « *l'énonciateur (ou les énonciateurs) change (nt) de coloration d'un texte à un autre. Il peut être un mort, une femme, une vieille, un messager ou simplement une voix indéfinie* ». Le niveau de ce système énonciatif est perceptible d'emblée dans les chansons « *isefra/poèmes* » et « *Isefra niḍen/autres poèmes* » de Lounis Ait Menguellet, publiés en 2014. Mais c'est surtout l'étude des contextes énonciatifs qui révélera les principaux enjeux en la matière. Quelles sont les thématiques que le poète-chanteur aborde ? Quel est le système énonciatif qui correspond à chacune d'entre elles ? Comment dans un chant habité par plusieurs voix, le poète répartit-il la parole parmi les instances énonciatives ?

MÉDIATISATION ET RENOUVELLEMENT DU CHANT KABYLE

Les années 1940-1950 représentent une étape charnière en littérature kabyle. Si la prose littéraire kabyle émerge en cette période avec *Les Cahiers* de Bélaid At Ali[7], la poésie kabyle connaîtra un plus grand essor. La « nouvelle poésie kabyle[8] » intégrera l'essentiel des compositions poétiques, bénéficiant désormais de la transmission par livre, le disque vinyle et la cassette audio surtout, rompant ainsi avec les règles de la performance traditionnelle. Elle se déclinera en deux grandes tendances, la poésie écrite et la poésie chantée avec accompagnement instrumental[9], sachant que la naissance de cette dernière remonte aux années trente, en lien avec la mise en place de la radio kabyle[10], vers les années 1940. Ainsi elle connaîtra une plus grande popularité[11]. C'est ce qu'affirme A. Ameziane lorsqu'il note qu'« *Outre la poésie chantée traditionnelle dont elle est le prolongement, la chanson investit tous les genres, puisant ainsi dans proverbes, dictons… les formes narratives (contes, légendes…) dont elle se sert pour se renouveler en permanence*[12] ». Mais, le caractère « oral » de cette poésie chantée a permis son ancrage dans une société où l'oralité était (et est encore, à des degrés variables) un mode de civilisation verbale[13]. L'ensemble de ces conditions concourut à faire de ce genre « *l'essentiel de la consommation poétique des Kabyles*[14] ».

La mise en place de cette « oralité médiatisée[15] » ou « néo-oralité[16] » est l'une des manifestations majeures des mutations ayant affecté le champ littéraire kabyle. En effet, l'« *asefru* / poème » reste l'élément par lequel se trouve évaluée la notoriété des poètes-chanteurs. Bien que la chanson kabyle fasse partie intégrante de la littérature kabyle, une distinction est établie entre ce qui relève de la variété et ce qui est considéré comme « chanson à texte ». S. Chaker pose ce problème de distinction en insistant sur la nécessité de placer la « chanson kabyle » dans son contexte socio-culturel pour saisir, à travers sa pérennité, sa fonction sociale, la qualité des progrès enregistrés en linguistique et en formes poétiques et, enfin, de comprendre comment ces chansons acquirent le statut d'œuvres littéraires. Chaker affirme : « *des chanteurs-compositeurs comme Slimane Azem pour les années 1950-60, et un peu plus tard Aït-Menguellet sont indiscutablement de grands poètes. Leurs œuvres ont marqué l'ensemble du tissu social, et ne vieillissent pas. Elles passent naturellement dans le patrimoine culturel collectif*[17] ». La valeur littéraire de ces chansons étant attestée, de nombreux textes figureront comme supports d'enseignement dans des manuels scolaires.

Ait Menguellet est l'un des auteurs qui ont suscité le plus grand intérêt, dont témoigne le nombre d'ouvrages publiés qui lui ont été consacrés, qu'il s'agisse de la transcription/traduction de ses textes ou d'une étude critique de son répertoire poétique[18]. Sa notoriété est inégalée auprès

6. Parmi les universitaires qui se sont penchés sur l'œuvre d'Ait Menguellet, citons : Yacine (T) en 1990, Djellaoui (M) en 1996, Cherbi (M) et Khouas (A) en 2001, Rabhi (A) en 2009, Flici (K) en 2011.

7. Bélaid At Ali (1909-1950) est l'écrivain précurseur de la littérature écrite en langue kabyle. À l'origine de son travail d'écriture (dans lequel de nouveaux genres sont représentés, comme le roman et le théâtre) se trouve la rencontre féconde qu'il a nouée avec le Père Blanc, Jules-Louis Degezelle. Celui-ci, en 1936, « rejoignit l'Algérie et s'installe en Kabylie, pour en partir contre son gré en 1976 », cf. Mohand Ibrahim, *Belaid Ait Ali. Errance et génie littéraire*, Alger, Dar Khettab, 2010. De cette rencontre advinrent *Les Cahiers de Belaid*, dont les *Manuscrits* sont conservés au Centre de Recherches Berbères (CRB), situé à l'Inalco de Paris, *Cahiers* remis par le Père Blanc Lanfry à Monsieur Chaker, responsible du (CRB) à cette époque ; cf. aussi l'édition des *Manuscrits* de ces *Cahiers* avec une nouvelle transcription par Mohand Ibrahim, Dar Khettab, Boudouaou, Algérie, 2015. L'intérêt historique du passage de l'oralité culturelle kabyle à l'écrit exige d'amples analyses sociologiques et historiques sur, par exemple, ce qu'il en a été de la valorisation des patrimoines culturels et artistiques de langues vernaculaires berbères et arabes, en contexte colonial en particulier. En raison de l'espace contraint dans lequel s'inscrit notre présent article, de tels sujets ne peuvent être traités ni même significativement abordés ici.

8. Mohand Akli Salhi, *Etudes de littérature kabyle*, Alger, ENAG, 2011, p. 51.

9. *Ibid*, p. 51-52.

10. Notons que « La décennie qui sépare la fin de la seconde guerre mondiale et le début de la guerre de libération de l'Algérie, fut celle du lancement de la « Chaine Kabyle », à quoi Ameziane Noureddine aura apporté une décisive contribution », cf. Youssef Nacib, *Cheikh Noureddine, Comédien, Poète, Chanteur*, éd. El-OUNS-Les Patriarches, Paris, 1998, p. 20.

11. *Ibid*, p. 56.

12. Amar Ameziane, op. cit, p. 128-129.

13. Jean Derive, « L'oralité, un mode de civilisation », *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Baumgardt (U) et Derive (J), Paris, Karthala, 2008, p. 17.

14. Mohand Akli Salhi, op. cit, p. 56.

15. « L'oralité médiatisée » est un concept forgé par Paul Zumthor : il renvoie à l'oralité différée dans le temps et dans l'espace, *op. cit*, p. 36.

16. A. Ameziane, op. cit, p. 125.

17. Salem Chaker, op. cit, p. 25-27.

18. A. Khouas, « *Chanson kabyle et identité berbère, l'œuvre d'Ait Menguellet* », Paris Méditerranée, 2000 ; M. Djellaoui « *L'image poétique dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet, du patrimoine à l'innovation* », Bouira, Éd. Pages Bleues, 2003 ; C. Ouahioune, « *Randonnée avec Ait Menguellet* » Alger, ENAG, 1993 ; T. Yacine, « *Ait Menguellet chante* » Alger, Éd Alpha, 2014 ; A. Rabhi, « *Analyse linguistique et*

des Kabyles à telle enseigne qu'une profusion de ses vers sont repris en expressions proverbiales : «*akken yenna Ait Menguellet*!». C'est dire combien la «parole esthétique[19]» et poétique, plus particulièrement, demeure le critère déterminant la place du poète-chanteur en société kabyle[20].

UN CHANT PEUPLÉ D'UNE MULTITUDE DE VOIX

La présence de plusieurs voix à l'intérieur d'un seul poème caractérise la poésie d'Ait Menguellet. Cette polyphonie vocale est même l'une des signatures du poète que nous retrouvons dans sa dernière production (2014) intitulée «*Isefra*/poèmes». Les deux œuvres «*Isefra*/*poèmes*» et «*isefra niḍen ou*/*autres poèmes*» proposent de nombreux éléments intéressants, puisque les permutations opérées au niveau des instances énonciatives sont observables d'une strophe à une autre et varient même au sein d'une strophe. L'étude du texte «*isefra*» ne peut se faire sans «*isefra niḍen*», car les chansons d'ouverture et de clôture de l'album, trouvent un écho signifiant dans leurs titres. Par exemple, les deux premiers vers du texte «*Isefra niden*» ne sont autres que les deux derniers vers du premier poème marquant ainsi une sorte de continuité. Illustrons davantage ce trait.

L'énonciateur signe son entrée dès la première strophe en énonçant son «Je». Usant d'un discours rapporté, il met en place cette énonciation : «c'est l'heure des comptes». Les trois premiers vers donnent le ton du poème, puisqu'ils offrent déjà à l'énonciateur d'en tirer une morale :

Urǧiγ d acu ad d-yini wass	*J'attendais ce qu'un jour vint à nous dire*
Yenna-d tewweḍ-d tmeddit	*Il dit : ce jour est arrivé*
Yewweḍ leḥsab γer lexlas	*L'heure des comptes s'annonce*
Win yeččan kra ixelles-it	*Qui s'est servi règle sa facture*
Win ur nečči yettwalas	*Qui s'est abstenu en est aussi comptable*
Yas lḥeq-is izgel-it	*Même s'il a renoncé à son dû*
Aγ igellil gar watma-s	*Ô pauvre parmi ses frères*
A win izeglen ddunit	*Toi dont la vie resta marginale.*

Ait Menguellet est attentif à scruter les signes du jour. Il introduit son poème par un constat amer, pour mieux s'interroger sur ce qu'il peut lui enseigner : «Que l'heure des comptes s'annonce», que le crépuscule est bien là et que les forces déclinent. En Kabyle, la vieillesse se nomme «*tameddit*» (le soir de la vie), temps au cours du quel on ne peut rien réparer ni rattraper, sinon subir. Puisque même celui qui n'a pas pris son dû doit aussi rendre des comptes. Face à l'inexorable

stylistique de l'œuvre poétique de Lounis Ait Menguellet : le texte kabyle et traduction française», Thèse de doctorat université de Provence, 2009 ; K. Flici, «*L'intertextualité dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet*», mémoire de magister UMMTO, Tizi Ouzou, 2011.

19. Amar Ameziane, op. cit, p. 124.

20. Posséder le verbe et l'éloquence, pour un Kabyle, participe de ce que désigne Mammeri par «*Tamusni*» (le savoir) : «*Tamusni s'exprime en langue berbère ; elle puise ses exemples, ses procédés et peut-être plus subtilement certaines de ses valeurs dans le contexte de la culture qui l'a secrétée. Il n'en reste pas moins qu'elle a vocation universaliste*», *in* Mouloud Mammeri, *Poèmes kabyles anciens*, Paris, La Découverte, 2001, p. 46. Les *Amusnaws* forment une chaîne. Ils vont de tribu en tribu, de marché en marché recherchant la compagnie les uns des autres «*ǧǧalasen*» pour parfaire leur *Tamusni*.

marche du temps, le poète donne à méditer un décodage de signes. Mais décrypter les signes, transcender le quotidien est un acte périlleux. La communauté, les frères veillent au respect des «valeurs» traditionnelles et, souvent, s'attachent à en défendre les plus contestables. Le refrain l'exprime à maintes reprises : «*Ô pauvre parmi ses frères Toi dont la vie resta marginale*».

Regardons maintenant le «je» de la seconde strophe : il évoque la mission du poète faite de clairvoyance et, le cas échéant, de transgression : c'est une audace lourde et périlleuse.

Tebεeγ leεyub s later	*Je suis revenu sur la trace des vices*
Ttmeyyizeγ anda ssiwḍen	*Quêtant les chemins où elle nous entraîne.*
Wa izga-yi-d γef lxater	*Un tel me convient*
Wa yeǧǧa-d udem-iw yuḍen	*Tel autre imprime mon aspect de souffrance*
Wayeḍ mi iεedda yesser	*Un autre se faufile discrètement*
Wa yessawel-as i gma-s iḍen	*Celui-ci rappelle son frère*
Ixef n ubrid iwexxer	*Le tracé de ma voie a dévié*
D leεyub i t-id-ileqqmen	*Ce sont les vices qui ont pris greffe.*

Le poète évoque son itinéraire et énonce ses principes. S'il est d'usage courant d'inciter à l'incarnation de la vertu, Ait Menguellet emprunte un autre chemin didactique. Il s'attachera à pointer les dangers du vice plutôt que gloser sur des vertus abstraites. Suit alors une catégorisation des vices qui prennent, à ses yeux, des formes diverses : «certains me conviennent, la vue d'un autre le met en souffrance. Il y en a de discrets…». Il conclut que sa voie à dévié et que les vices se sont enracinés.

Le Chantre maintient l'énonciation de son «Je» (3e strophe) :

Ssardeγ seg ufus n lxir	*J'ai opté pour l'action vertueuse*
Ccer ur d i-d-yettawali	*Le mal ne peut plus m'atteindre*
Tuqqna n tiṭ ar ad tt-yextir	*Il choisit le déni de réalité*
Yas ad ten-inher am wulli	*Alors qu'il conduit ses semblables tels des brebis*
Lxiq mi ara d-yettṣeffir	*Quand souffle l'angoisse*
I lferḥ i wumi ara d-yerr tili	*La joie, à qui fera-t-elle ombrage ?*
Yas s lmut i yettidir	*C'est dans la mort qu'elle réalise son sens*
Deg tudert i yettili	*Et c'est dans la vie qu'elle prospère.*

La vertu et le vice, le mal et le bien coexistent dans une lutte constante pour affirmer un égo, un pouvoir sur l'autre. Le poète rompt avec cette dichotomie. Il prend ses distances par rapport aux postures vertueuses mais trompeuses pour mieux dévoiler et combattre les sources du mal. Il recourt à une subtile dialectique et à des métaphores appropriées en vue d'aiguiser un éveil de consciences ; par l'exemple : «Quand souffle l'angoisse La joie, à qui fera-t-elle ombrage ?».

Le «Je» adopté dans les trois strophes précédentes est délaissé au profit d'un «nous/*nekkni*», que note le verbe «*nessufuγ*» (nous proférons). Cette instance surgit, une première fois à la quatrième strophe, pour mettre en lumière «*awal*/le dire». Le second vers de ce «dire/*awal*» est mis en

relief par la formule «-nni», référence à un dit qui fut déjà proclamé mais dont aucun référent préalable n'est présent dans le texte. Il s'agit, ici de la construction d'une donnée interpellant les connaissances du récepteur[21]. «*Awal-nni*» renvoie aux «*Isefra*/poèmes» proclamés (chantés) par le poète[22] :

Yenned-d i udrar aɛmam
Wawal-nni i d– nessufuɣ
Xas nebra-as-d ɣer lewqam
Yettawi-aɣ-d amennuɣ
Yas lyerḍ-is d at uxxam
Yas di ttwab i d-ttrusuɣ
Yas ma fudeɣ mi teswam
Yas mi ken-ssedhaɣ ttruɣ

La montagne a ceint de son turban
Le dit que nous avons proféré
Même si nous avons fait preuve de bon sens
Cela n'a engendré que des querelles
Même si le message est adressé aux miens
Même s'il incarne un impératif de sagesse
Même si je restais assoiffé quand vous vous désaltériez
Même si vous voyant satisfait, Je pleurais.

Nous avons suivi le poète en butte aux signes et empruntant des itinéraires contraires à un ordre établi, classant les faits, analysant des logiques en compétition. Le voilà fustigeant ses détracteurs qui lui ont reproché les «dires critiques sur sa société». Ils ont voulu museler le poète, ce qu'il ressent comme une violence intolérable.

Dans la société kabyle, le «dire» est considéré comme une propriété collective ; Ici ce «nous» prend une connotation individuelle, faisant ainsi lien avec le «Je» de l'énonciateur, des derniers vers de cette strophe. C'est une manière singulière d'assigner à son dire une fonction éducative. Le poète refuse les joutes verbales stériles. Son dire incite à user de la raison critique, qu'il souhaite partager avec une majorité de ses Concitoyennes et Concitoyens. Les choix lexicaux sont révélateurs car la substitution du «*awa*l/dire» par «*Ameslay*/la parole», opère une démarcation au niveau du système énonciatif, impliquant l'entrée en jeu d'un co-énonciateur «*keččt*/tu-toi» :

Ma yettunefk-ak-d umeslay
Bru-as-d zreɛ-it yemɣi
Tikkwal ad d-yefk lɣella
Tikkwal d ttejra n yilili
Tikkwal ad yaffeg am ṭṭir
Tamurt ad tt-id-iwali
Tikkwal win iḥuza yenɣ-it
Am terṣaṣt deg lfuci

Si la parole t'est donnée
Laisse-la s'échapper, sème-la, elle germera.
Parfois elle donne des fruits
Parfois elle a l'amertume du laurier
Parfois elle prend son envol comme l'oiseau
Elle englobe de son regard le pays
Parfois elle transperce
Comme la balle d'un fusil.

21. R. Boukhrouf «L'anaphore nominale en berbère», 2014, p. 133-157. Consulté en ligne.
22. Ait Menguellet, dans une chanson «A dda Yiddir» avait réfuté la thèse des partisans de l'autonomie de la Kabylie en affirmant «nes a ti ilt ne snat ad nefreq kan da wessu» (Nous possédons deux collines, s'en séparer serait malédiction). Une polémique entre le chanteur Ferhat Mhenni, militant de l'autonomie de la Kabylie, et Ait Menguellat s'était établie, par ondes interposées, en avril 2013.

Pour donner plus de force suggestive à sa parole, l'énonciateur use de métaphores et de l'expression «*tikwal/parfois*». Ainsi des deux verbes «*zreɛ*» et «*yemɣi*» présents dans une métaphore référant à l'univers paysan : une graine dont la germination peut être fructueuse (*lɣella*) ou amère ou stérile, à l'instar du laurier sauvage (*ilili*). Cette parole est représentée par l'envol d'un oiseau traversant l'horizon mais dont l'envolée peut lui être aussi fatale qu'une balle de fusil. Le chanteur conclut par un éloge du dire.

Ma yettunefk -ak-d umeslay
Aql-ak d bab n wawal
Kra k-ihelken ad t-id-tiniḍ
Ad yexsi deg wul ccwal
Tunṭict n leḥzen ad tt-tefked
I wid yesseqdacen nnwal
Ad tferqeḍ yid-sen urfan
Yettyaḍ win ifehmen lecɣal

Si la parole t'est donnée
Sache que tu en es le maître
Tout ce qui te fait souffrir : dis-le
Tu apaises les remous en ton cœur
Fais don de ta parole à ceux qui bâtissent
Qui réalisent des projets
Partage avec eux les peines
Plaignons celui qui saisit les enjeux.

Moyennant quoi, la fonction du poète est mise en exergue dans les deux premiers vers. La parole, une fois accordée au co-énonciateur «*keččt*/toi», celui-ci en devient le maître «*d bab n wawal/maître des dires*». Ces différentes adresses au co-énonciateur sont une occasion dont se saisit l'énonciateur pour vanter les mérites de cette «parole». Elle est une cure pour le corps. Elle purge le cœur de sa tristesse, de ses colères et de ses ennuis.

Asmi i yeggugem wallaɣ
D acu i wumi ad d-yebru yimi
Am win yezggen yir lmal
Nffeɛ ur t-id yettawi
Neṭṭamaɛ ad lhun wussan
Ad aɣ-d-yuɣal zik-nni
Tawwurt i seg ad d-yekk wawal
Xas ma temdel-d ad tt-nelli

Quand la conscience s'est tue
A quoi les mots peuvent-ils servir ?
Comme qui trait maigre troupeau
Ne retire point de bénéfices
Nous espérons de meilleurs jours
Que reviennent les jours d'antan.
La porte d'où fusent les dires
Même cadenassée, nous la forcerons.

Le poète réitère l'intérêt pédagogique de la parole, celle exprimant une pensée audacieuse, parfois même paradoxale comme : «que peuvent les mots quand la conscience est muette ?». Il use d'un trope quand, ironiquement, il émet le souhait que reviennent les jours d'antan, jours idéalisés, puisque marqués d'amnésie. En l'occurrence, ici, il recourt au «nous» marqué par le pronom affixe «*aɣ*» (première personne du pluriel). Il martèle, à plusieurs reprises : «la porte d'où fusent les dires Même cadenassée nous la forcerons».

D'autres métaphores de sens équivalent se trouvent dans le texte «*Isefra niḍen*». Mais l'une des images les plus reprises reste celle du «*ul/cœur*» comme contenant submergé de tous les maux, et que la parole poétique se doit d'alléger. Il ne cesse d'insister sur la fonction cathartique de cette parole. En voici une autre illustration puisée dans «*Isefra niḍen*» (1re strophe) :

Tawwurt i seg-a ad-yekk wawal
Yas ma temdel-d ad tt-nelli
Ad yifsus wul yeččuren
Tiṭ ad tɛiwed tamuɣli

La porte d'où passe le dire
Même fermée, nous la forcerons
Le cœur lourd s'allégera
L'œil changera de point de vue

La dernière strophe du texte «*Isefra niḍen*» est entièrement consacrée à l'éloge, à la valeur et à l'action libératrice du «poème». Elle est significativement rendue à travers l'image du cœur fissuré par le choc des colères et des révoltes, alors que ce celui-ci aurait été apaisé s'il avait été habité d'«*Isefra*/poèmes».

Limmer mačči d isefra
A yeḍrun yid-i si lxiq
Urfan ad ṣegmen taffa
Deg-i ur ttaǧǧan amḍiq
Mi yeččur wul yal tama
Ad iwwet deg-s s uceqqiq
Mi ara yeṭṭerḍeq taggara
Ad yessewhem aɛdaw arfiq

Si ce n'étaient les poèmes
Que ferait de moi l'angoisse!
Les peines se seraient amoncelées
Ne laissant nulle place
Remplissant mon cœur, l'étouffant
Une fêlure le traversera
Il explosera enfin
Amis et ennemis en resteraient hébétés.

L'«*awal*» reste toutefois un fait d'oralité toujours en quête de fixation par l'écrit. C'est ce qu'expriment les différentes énonciations de la strophe suivante. La marque du co-énonciateur présente dans le second vers «*turiḍ wa teǧǧiḍ wagi*» vient témoigner des difficultés que peut entraîner une telle entreprise de collecte et de transcription. Pour y pallier, l'énonciateur use du «nous» collectif pour obtenir une large adhésion de ces spectateurs et auditeurs; «*afus ur ten-isefḍeḍ*» symbolise ce projet contenu dans les *Isefra*:

Yal awal yebya lkaɣeḍ
Turiḍ wa teǧǧiḍ wagi
Awal yettḍeggir wayeḍ
Kul wa yebya ad yettekki
Wa ɣer wa ad ten-id-nelqeḍ
Sɛan akk azal ɣur-i
Afus ur ten-iseffeḍ
Ferḥeɣ mi ara d-rzun fell-i

Chaque mot a un sens fixé
Tu choisis [l'un] *au lieu d'un autre*
Chaque mot repousse l'autre
Chacun veut être de la partie
Un par un nous les ramassons
Ils ont tous une valeur pour moi
La main ne peut les effacer
Je suis heureux quand ils me visitent.

Son «Je» est aussi, dans certains contextes, autobiographique:

Lule□-d di tciṭa n lqern
Asmi i tegzem di ttnaṣif
Nnefṣ yeqqim di ttejra
Nnefṣ ye□li-d □er lḥif
Ye□li-d ddi□ □er lqa□a
Ad bdu□ yid-s a□ilif

Je suis né dans une branche du siècle
Quand elle s'est scindée en deux
La moitié est restée accrochée à l'arbre
l'autre s'est affalée vers la misère
brisée je me suis écroulé sur le sol
Ensemble, nous partagerons les peines

Imi d a□-d-tqubel ccetwa
Nerka mi d-yezzi lexrif

Puisque l'hiver s'annonce
L'automne nous trouvera abimé.

Nous savons que l'énonciateur est né en janvier 1950 sur «une branche du siècle quand elle s'est scindée en deux». Sa naissance advient au croisement de l'écroulement d'un monde dont témoigne la métaphore tissée tout au long des six premiers vers. Dans tous ces couplets, le poète parle en son nom «Je» ou au nom de sa communauté en usant du «nous» solidaire. Brusquement, il s'adresse aux déshérités, ballottés de siècle en siècle, manipulés de part et d'autre, appâtés puis lâchés. On les instrumentalise puis on les délaisse: ils sont les jouets de l'histoire:

A wid ur nerbiḥ yiwen n wass
Deg txessart i teggam amkan
Yettak-iken lqern i lqern
S taffa i trebbam urfan
Win i tɣaḍem ad awen-yebru
Yeddem-iken ujdid i d-yesteqsan
Mi ken-yefḥem, deg-wen yeɛyu
Ay ilejlujen n wussan

Aux déshérités
A ceux qui l'on ne fait aucune place
Vous êtes ballottés de siècle en siècle,
Chargés de malheurs
Ceux qui vous prennent en pitié vous lâchent
De nouveaux venus cherchent à vous enrôler
Après vous avoir bernés ils se laissent choir
Ô jouets des jours!

Revenant sur son parcours, il narre comment il rata des opportunités parce qu'il était distrait quand la caravane est passée, quand ses compagnons de voyage l'ont empêché de prendre la suivante; il a finit par comprendre que telle n'était pas sa voie. Pour le poète «l'enfer c'est les autres», ses semblables «*tizyiwin-is*»:

Dhiɣ mi tɛedda lqafla
Ǧǧant-iyi tezyiwin-iw
Mi ɣilleɣ ad d-tejbu tayeḍ
Ččiɣ abrid s wallen-iw
Ḥermen-iyi seg-s mi d-tewweḍ
Fehmeɣ mačči d amḍiq-iw
Ziɣ yal wa abrid-is yiwen
D win i yezgel rray-i

J'étais distrait quand la caravane passa
Mes compagnons m'ont abandonné
J'attendis la suivante
Je dévorais la route des yeux
On m'a empêché de la prendre
J'ai compris que ce n'était pas ma voie
A chacun son chemin
C'est ce que je n'avais pas saisi.

CONCLUSION

Ait Menguellet a traité de la parole et de ses fonctions en culture et langue kabyles, longtemps confinées à la seule oralité. Il s'est servi des ressources de la langue pour enrichir son vocabulaire et en élargir sa portée éducative; recourant peu aux néologismes et aux autres emprunts lin-

guistiques, il accroitra les performances de sa langue maternelle. Ses compositions et énoncés en portent des marques indélébiles. Il acceptent les idées divergentes tout en affirmant ses propores convictions. Reste que sa poésie puise aux multiples ressources de l'oralité, porteuses de vie, de sociabilité apaisée et de vertus éducatives à un bel esprit de citoyenneté républicaine et démocratique. Les voix plurielles qui émergent de sa poésie rappellent aussi les dialogues débridés des périodes de carnaval (yennayer ou acura).

Tout en distinguant dires, verbiages et paroles roboratives, il a mis en relief la mission du poète, mission noble nécessitant efforts, esprit de responsabilité et de courage non conformiste, le tout gouverné par un constant souci de contribuer à la formation d'un esprit critique créateur, visant au bout du compte à favoriser l'enracinement d'une plus grande liberté d'expression et du respect de l'altérité, au sein de la société algérienne en particulier.

Tizi-Ouzou, septembre 2016

Résumé : Les chansons à textes d'Ait Menguellat se font les témoins de moments clés où les villes de Kabylie se confrontèrent à une volonté politique visant à museler notre culture berbère. Quand le mouvement de revendication amazighe interpelle le pouvoir algérien, en avril 1980, pour faire reconnaître sa langue, confinée à la marge de notre nation. Ses chansons sont écoutées par les jeunes, les vieux, les berbérophones et également par des arabophones (des chansons étant traduites en arabe). Ses galas se déroulent dans un silence monacal, ses paroles sont happées par le public. En exil, nos émigré-es les écoutent et les savourent. Il se produit souvent à guichets fermés, et les universitaires étudient ses textes. Ses paroles se muent en dictons.

Nous allons montrer sur la base de deux chansons « *Isefra/poèmes* » et « *Isefra niḍen/autres poèmes* » (production récente d'Ait Menguellet), 2014 : « *isefra/poèmes* », où comment les voix énonciatives sont mises en scène en vue de signifier des thématiques politiques et, par ricochet, plonger cette poésie orale dans les réalités douloureuses de sa société.

Auteures : Abdennebi-Oularbi Houria est maîtresse de conférences, enseignante de sociologie au département de langue et culture amazighes de Tizi-Ouzou (Algérie).

Publications

– « Du feu de bois à la cuisinière au gaz : Saveurs d'ailleurs pour la galette de blé dur » in collection, *L'Europe alimentaire,* du feu originel aux nouvelles cuissons. Pratiques, techniques, rôles sociaux sous la direction de Jean Pierre Williot 2015.

« Les aliments dans les coutumiers kabyles » in Annales de l'université Abdou Moumouni de Niamey, série B, lettres et sciences humaines, T XIV, 2015.

SADI Nabila : Maître assistante, enseignante de littérature au département de Langue et Culture Amazighes de l'université Mouloud Mammeri de Tizi Ouzou.

Publications :

– Mohand Akli Salhi & Nabila Sadi « Le Roman Maghrébin en Berbère » pp.27-36 in *Contemporary French and Francophone Studies*, 20:1, 2016, Irlande.

– Compte rendu « Brahim Tazaghart, *Inig Aneggaru : ungal* [roman] pp.175-178 *in Langues et Littérature berbères : Développement et standardisation. Quaderni di Studi Berberi e Libico-berberi*, Anna Maria Di Tolla (dir.), 2014, Napoli.

Mots clés : littérature kabyle orale, Ait Menguellat, énonciation, polyphonie, parole « littéraire ».

théories musicologiques premières, pédagogie et altérité

musiques et poésies maghrébines dans l'univers des théories musicales et philosophiques

rachid brahim-djelloul
et rachid aous

Dans un monde où des idées réductionnistes, essentialistes, xénophobes et où des idéologies nationalistes étriquées circulent à profusion, il n'est jamais vain de rappeler qu'il n'existe pas de culture originelle « pure », c'est-à-dire sans emprunt ni influence à d'autres cultures et civilisations.

Le rapport entre les premières théories musicales et l'oralité poétique et musicale au Maghreb sera examiné ici dans une approche comparatiste diachronique et synchronique avec, pour point d'appui d'Archimède, ces théories premières et leur enrichissement considérés au regard du patrimoine poétique et musical maghrébin tel que celui-ci a été élaboré dans la longue durée.

Résumons donc l'histoire de la musique, en remontant aux théories musicales et musicologiques produites par les Grecs, celles déployées par l'École de Pythagore. Essayons de comprendre pourquoi et dans quel contexte culturel et politique la théorisation de la musique advient, en Grèce, au IVe siècle avant Jésus-Christ. Notons d'abord que nous sommes dans un temps historique, s'étalant du VIIe aux IVe-IIIe siècles avant J.-C., période durant laquelle la raison grecque connaîtra une avancée majeure, en rupture ou plutôt en distanciation significative avec la pensée mythologique et « archaïque » des Grecs, celle qui prévalait aux siècles précédents ce temps-là.

En savoirs élaborés, ce qui caractérise cette période, c'est notamment le développement de la discipline philosophique, qui était déjà bien vivante – voir les *Présocratiques* – dès le VIe siècle avant Jésus-Christ. Ainsi s'est établi un processus d'enracinement d'une pensée rationnelle fondée sur une logique argumentative profane et religieuse à la fois (observons que la religion dont il s'agit ici est exclusivement polythéiste). Cette discipline philosophique irriguera, au fil des siècles, tout le Bassin méditerranéen, sous l'emprise culturelle et politique de l'Empire romain en particulier, jusqu'à imprégner substantiellement toutes les doctrines monothéistes, surtout à partir des quatre premiers siècles de notre ère. C'est dans ce contexte historico-culturel que la théorie musicale va se déployer : Pythagore de Samos, 582-496 (Ve s. av. J.-C.) est à la fois philosophe et mathématicien. Mais ce sont ses disciples qui bâtiront l'École dite pythagoricienne, et qui livreront à la postérité divers traités sur la musique : Traités sur les gammes ou échelles musicales, sur les rapports fixes de sons entre les longueurs de cordes, Traités sur les aspects mystiques et thérapeutiques de la musique, etc.

Le concept de « Vérité » constituera l'un des points focaux de ces débats philosophico-mystiques, en culture grecque en premier lieu. Cependant, ces débats seront revisités par les traditions monothéistes ; ils imprégneront durablement l'Occident européen comme toute la pensée judéo-christiano-musulmane. Ainsi, dans ces trois cultures monothéistes, dominantes dans leurs espaces géographiques respectifs, le concept de « Vérité » a été forgé en ignorant largement le regard porté sur ce concept en d'autres cultures, par exemple en Orient asiatique confucéen. Ce regard en effet exprime un mode de penser différent, c'est-à-dire une *Spiritualité-Sagesse** qui se distingue du mode de penser développé à partir de l'entendement du concept de « Vérité » gréco-judéo-christiano-musulman ». Sur ce différentiel de penser, François Julien en fait une analyse féconde, dont j'emprunte la double synthèse suivante :

1– « De la sagesse *versus* la philosophie, on retiendra finalement ces traits distinctifs : tandis que la philosophie se veut *éristique* [débats nourris de controverses], la sagesse se déclare *pacifique*, se défendant de tout affrontement : tandis que la philosophie est dialogique en réclamant l'approbation d'autrui, la sagesse est *soliloquente** et même elle s'attache à déjouer le débat, biaise avec le dialogue : enfin, tandis que la philosophie est exclusive, comme en y oblige la vérité, la sagesse est *compréhensive*, en englobant d'emblée (sans dialectiser) les points de vue opposés[1] ».

2– « Zhuangzi est l'auteur d'un chapitre, *De l'égalité des choses et des discours*, par lequel il entend montrer que tous les discours « s'équivalent » et que le débat qui s'exacerbe entre les écoles, en cette fin de l'Antiquité, est sans issue. Penseur d'autant plus intéressant à suivre qu'il connaît lui-même fort bien ce débat entre les écoles, qu'il est au fait des ressources de la réfutation…, qu'il est lui-même lié au 'sophiste » (tel Hui Shi). On l'a le plus souvent qualifié de « mystique », en « Occident », mais c'était se hâter de projeter sur lui notre métaphysique… Toutes les comparaison avec Damascius ou Maître Eckhart, si frappantes qu'elles soient par l'analogie des formules ou des images… n'en demeurent pas moins en porte-à-faux : car le penseur taoïste ne se pose le problème ni de l'Être ni de Dieu ; et, s'il y a « occultation »* de la voie* sous la fragmentation des points de vue, cette voie en elle-même n'est ni retirée ni cachée ; au contraire d'un mystère, elle se déploie comme une évidence à laquelle seules nos disjonctions* empêchent d'avoir accès. Ou encore on a qualifié ce penseur [Zhuangzi] d'irrationnel, mais c'était ne pas tenir compte de son propre souci d'argumenter… Car sa position, de part en part, est cohérente… ; et, s'il y a bien rupture de plan dans sa pensée…, il n'y a pas, pour autant, passage à la foi ; […] C'est donc en lui que se lirait le mieux, parce que portée à sa limite, ce qu'est la voie*, qu'elle est en tout et partout – car toujours il y a du viable – mais que nous ne cessons de la disjoindre* (suite à un processus préalable de dissociation*) et la borner »[2].

Dans l'esprit du présent article, le but de ce rappel est d'aider à la réflexion sur le respect de l'altérité, un des facteurs majeurs d'éducation civique à partir duquel peuvent mieux se bâtir des relations favorisant l'organisation de sociétés plus apaisées, tant à l'échelle nationale qu'internationale. Le respect de l'altérité est donc une valeur cruciale, mise en perspective pédagogique à travers le décryptage analytique du *Tableau historique*

1. Pour plus de développements analytiques, cf. François Julien, *Un sage est sans idées. Ou l'autre de la philosophie*, Essai-Points, Éditions du Seuil, p. 111.
2. Cf. *Ibidem*, p. 132-133 ; les termes marqués d'un astérisque sont des mots-concepts clés explicités, de façon féconde, dans cet ouvrage.

des sources de la musique savante maghrébo-andalouse, présenté plus loin. Mais, il nous faut encore compléter notre résumé philosophique.

Après les Grecs, les premiers philosophes qui marquèrent l'Âge d'Or de la civilisation arabo-musulmane sont également tous des scientifiques ou des savants ayant plusieurs cordes à leur arc de compétences ; les principaux sont :

– al-Kindî (802-866) pour lequel : « La musique participe des mathématiques et touche aux différentes branches de la science naturelle… ; elle est un art qu'il étudie sous divers aspects, mélodique, rythmique, psychologique, thérapeutique et astrologique » (M. Guettat) ;

– al-Farâbî (850-950) : « Il approfondit la théorie musicale, la faisant osciller entre analyse et didactisme. Il perfectionne l'art des sons et réfute les rêves pythagoriciens touchant à l'harmonie des sphères célestes, en donnant une explication physique de la nature et de la production de sons » (M. Guettat ;

– Ibn Sinâ'(980-1037) et un groupe de philosophes musulmans connus sous la dénomination d'Ikhwân al-Ṣafâ', (Les Frères de la Pureté), première moitié du Xe siècle, ont aussi, par des œuvres importantes, contribué à la fois à l'enrichissement scientifique de nombreux aspects de technique musicale et de théories musicologiques.

Les deux citations de Mahmoud Guettat ont été puisées de son ouvrage : *Musique du monde Arabo-Musulman…, tome II*, dans lequel s'y trouve par ailleurs un recensement quasi exhaustif des œuvres musicologiques des auteurs philosophes et musicologues de culture arabo-musulmane notamment.

Au bout du compte, ce qu'il convient de retenir des travaux pionniers en musicologie, c'est qu'ils ne peuvent pas être séparés des problématiques soulevées par la raison philosophique en action, initiée par l'École dite pythagoricienne, École essentiellement philosophique, dont le principe directeur est formulé comme suit : *Les nombres sont les principes de toutes choses, la loi de l'Univers*.

Immense principe ou concept de catégorie philosophique, soutenant l'idée selon laquelle l'Univers est matière, et que celui-ci est appréhendable par la raison mathématicienne. Ce principe sera adopté, nuancé et enrichi, notamment par les premiers philosophes de culture arabo-musulmane, comme nous venons d'en donner quelques exemples.

Reste que ce sont bien les philosophes Grecs qui posèrent les bases réflexives, d'où surgira plus tard l'interrogation centrale autour du « Grand Architecte de l'Univers et du Vivant » ; cette expression, attribuée à Cicéron, est reprise par Leibniz comme euphémisme pour nommer le dieu unique du Monothéisme. À ce propos, ce que nous souhaitons souligner c'est, qu'au début du XVIIIe siècle, le dogmatisme catholique et apostolique romain était encore menaçant à l'endroit de tout penseur iconoclaste opérant en Occident européen ; même si le savant allemand Leibniz, philosophe et mathématicien, a vécu dans une atmosphère de liberté de penser relativement mieux assurée par comparaison au traitement réservé à Giordano Bruno. Rappelons que celui-ci, ancien dominicain, pour avoir défendu la thèse sur l'infinitude de l'Univers et, concomitamment, de l'existence d'autres systèmes planétaires, fut brûlé vif en l'an 1600, sur ordre de la papauté catholique romaine, parce qu'il avait refusé de renier sa thèse. Galilée, en 1633, évita un sort atroce identique, qui lui aurait été appliqué s'il n'avait pas abjuré, face au tribunal inquisitorial de la curie romaine, sa thèse soutenant que c'est bien la Terre qui tourne autour du Soleil et non l'inverse, thèse s'opposant frontalement au dogme du catholicisme apostolique et romain, mais aussi aux principaux dogmes des deux autres religions monothéistes (voir les notes 3 à 11 sur les thèmes évoqués dans ce paragraphe).

Ainsi des régressions signifiantes de liberté de penser ont été constatées sur plus de mille ans, depuis le IVe siècle de notre ère, sous l'ordre moral et intellectuel imposé par les représentants des trois religions monothéistes. Ces régressions s'analysent en comparant la pensée grecque polythéiste, telle qu'elle s'est consolidée au sein de la civilisation hellénistique, au tournant du VIe siècle avant J.-C., par rapport à ce qui a été produit en pratiques culturelles, sociales, philosophiques et politiques, sous l'influence des traditions monothéistes. En se limitant à la seule Europe, sous pression idéologico-politique de l'Église catholique et apostolique romaine, retenons que ces régressions connurent un important reflux grâce aux progrès des *Lumières* européennes, qui favorisèrent l'accumulation massive de savoirs scientifiques à partir des XVIIe-XVIIIe siècles. Ces savoirs, se consolideront à la fin du XVIIIe siècle, s'enracinant significativement au XIXe siècle : ils insuffleront leurs effets de liberté de penser et de création qui permettront à l'Occident Européen et aux Amériques du Nord de réaliser des progrès scientifiques remarquables. Il s'en suivra une puissance politique et militaire qui accroîtra leur *hybris* ou *hubris*, bien connu aujourd'hui, de domination et d'exploitation d'autres peuples. En outre, il ne faut surtout pas balayer d'un revers de main les conséquences humaines et climatologiques négatives que ces progrès entraînèrent aussi (sur ces aspects, il existe une profusion d'ouvrages, aisément consultables).

Ajoutons que les premiers philosophes Grecs avaient entrepris de riches spéculations philosophico-mystiques sur ce « Grand Architecte », durant cinq siècles, jusqu'à l'appropriation, sélective et orientée, de celles-ci par les théologiens– « philosophes » des trois religions monothéistes. Mais, ces théologiens – « philosophes » ont réduit et appauvri la richesse de ces spéculations philosophiques, en imposant de façon dogmatique le concept du dieu unique omnipotent, créateur de l'Univers et des Êtres (voir note 4).

Toutes ces considérations représentent des thématiques incontournables que l'on est obligé d'aborder lorsque l'on s'interroge sur l'origine des théories musicales. Dans cet article, il n'est pas possible de les développer davantage, tant elles sont inépuisables. Néanmoins, ce bref résumé offre, espérons-le, l'opportunité à de nombreux lecteurs et lectrices de se saisir de ces réflexions en vue d'approfondir des théories musicologiques, notamment pour ce qu'elles enseignent au regard du Patrimoine poétique et musical maghrébo-andalou. Par exemple, en s'appuyant sur le Tableau historique, reproduit ci-après, conçu comme outil pédagogique aux fins de présenter une vision synoptique de ce patrimoine spécifique maghrébin, dont la musique savante maghrébo-andalouse est un des fleurons, outre la tradition Melhûn et Cha'bî-Melhûn.

TABLEAU HISTORIQUE DES SOURCES DE LA MUSIQUE SAVANTE MAGHRÉBO-ANDALOUSE[3]

On pratiquait le chant et la musique des milliers d'années avant qu'ils ne soient l'objet de théories.

Éléments de théorie musicale

« L'École de Pythagore se fixa vers 390 avant J. C. à Athènes. Elle se constitue en un système exposant que « l'harmonie » est dans la nature comme dans l'âme humaine (les nombres sont les principes

3. Tableau mis au point, courant du premier trimestre 2007, par Rachid Brahim-Djelloul et Rachid Aous.

de toutes choses, la loi de l'univers[4]). Cette École se scinde en deux tendances opposées : celle des «Canoniciens» faisant prévaloir le calcul quantitatif des intervalles et celle des «Harmoniciens» qui privilégiaient l'aspect qualitatif et psychologique (Aristoxène[5], d'orientation plus empirique…) On attribue à Pythagore la découverte de rapports fixes entre les longueurs des cordes qui donnent les éléments suivants : l'octave, la quinte ou la quarte, point de départ à la fois d'une vaste théorie mathématique et mystique, et dans laquelle s'inscrit la théorisation de la ***gamme diatonique naturelle* et du *comma*** dits *pythagoriciens*… Les éléments musicaux de ce système que forment par exemple les quintes qui se répètent (dans une spirale infinie) sont en relation à des données de la physique et de la psychologie ; ils sont donc d'origine plus ancienne à leur théorisation par Pythagore[6] et ses disciples».

Phase I. Un système musical commun à tous les peuples du Bassin méditerranéen

Considérations musicologiques sur les liens entre gamme naturelle de sons dite *pythagoricienne* ou «univers modal des *'Udistes*[7] d'Irak», c'est-à-dire celui de l'Orient araméen et Arabo-musulman.

Ziryâb, réputé pour avoir développé une pratique musicale de l'École d'Irak[8], y trouve en Andalousie et au Maghreb le même «univers modal». Ces liens sont à analyser en vue d'une comparaison avec ce qui s'est produit en Orient, après l'adoption du 3/4 de ton ou tierce neutre, «médius de Zalzal[9]». Par exemple, c'est par une telle analyse historique et musicologique que l'on peut mieux comprendre les différences d'esthétiques mélodiques entre l'Orient Arabo-musulman et l'Occident Berbéro-Arabo- musulman[10].

Phase II. La musique savante du Maghreb a pour *origine* la tradition du chant syriaco-araméen

Les preuves scientifiques et historiques de cette affirmation sont établies[11] :

a) par l'étymologie du mot *muwashshah* ;

4. Cette idée pythagoricienne selon laquelle *les nombres sont les principes de toutes choses, la loi de l'univers*, participe d'une démarche philosophique qui n'a cessé de se complexifier au fil des siècles, d'abord au sein même de la pensée grecque (voir en particulier Jean-Pierre Vernant : *Entre Mythe et Politique*, éd. du Seuil, 1996) ; cf. aussi, Lucien Jerphagnon, *Mes Leçons d'Antan. Plotin, Platon et le néoplatonisme*, Les Belles Lettres, Paris 2014, notamment p. 115-152. Par ailleurs, la théorie mystique renvoie à une vaste problématique philosophique sur l'idée de l'*UN*, celle-ci ayant prospérer, en particulier depuis Platon jusqu'aux penseurs néo-platoniciens, c'est-à-dire tout au long d'une période qui s'étale de la mort de Platon en 347 avant J. C. à Porphyre de Tyr, décédé vers 310, qui fût l'élève de Plotin à Rome. À propos de Porphyre, L. Jerphagnon souligne : «[Il] a laissé à ses contemporains une œuvre considérable – aujourd'hui disparue en grande partie, mais dont ce qui a disparu a conditionné, on peut le dire, la pensée philosophique d'Occident pendant des siècles, et à vrai dire de façon définitive» (p. 151, *op. cit.*).
Notons que cette idée de l'*UN* prit, dans la pensée monothéiste, la forme du Dieu Omnipotent, Créateur de l'univers et de tous les vivants ; elle fut donc rapetissée et déformée par les théologiens– «philosophes» qui ont élaboré l'apologétique défensive de chacune des trois religions monothéistes ; au bout du compte, les corpus de cette apologétique constituèrent une des sources déterminantes des dogmatismes idéologico-culturels mortifères.
5. Cf. Laloy, Louis : «*Aristoxène de Tarente (disciple d'Aristote) et la musique de l'Antiquité*», cité par M. Guettat in «*Musiques du Monde Arabo-Musulman*, *Guide bibliographique et discographique. Approche analytique et critique,* t. 2, p. 249, Éd. Les Patriarches-Dâr al-'Uns, Paris 2004.
6. Cf. M. Guettat, *op. cit*., t. 2, p. 278. Des modifications de forme ont été apportées à cette citation.
7. L'École des *'Udistes*, selon M. Guettat, est dénommée ainsi «en raison du *'Ud*, comme instrument de pratique et de théorie musicales», cf., *La musique arabo-andalouse, l'empreinte du Maghreb*, publié aux Éditions El-Ouns-Les Patriarches-Dâr al-'Uns, Paris-Montréal, 2000, p. 61-62 + chapitre IV.
8. Il s'agit de l'école représentée par la famille al-Mawṣilî.
9. Voir *Les Grands Maîtres Algériens du Cha'bi et du Hawzi*, œuvre collective sous la direction de R. Aous, Éd. El-Ouns, Paris 1996 (épuisé), Manṣûr Zalzal, m. 791, p. 28.
10. Cf., M. Guettat, *Musiques du monde Arabo-Musulman…*, t. 2, *op. cit*, occurrences : **Kindî (al)** : 802-866 ; **Ibn al-Munadjdjim** : 852-912 ; **Ibn Bâdjdja** : 1070-1139 ; **Safiyyu al-Dîn** : 1216-1294 ; **Ibn al-Khatîb**, Lisân ad-Dîn : 1313-1375 ; **Zarîf (al)** : m. 1385 ; cf. aussi : *Aux origines du déclin de la civilisation arabo-musulmane*, éd. Les Patriarches-Dâr al-'Uns, Paris, 2009, voir chapitres VII et VIII ; article de R. Brahim-Djelloul, «Résonance inter musicale», ouvrage collectif sous le titre : *Emprunts linguistiques, Empreintes culturelles*, l'harmattan, Paris, 2007, p. 177-188.
11. Voir Michel Nicolas, *Du chant mésopotamien antique au chant arabo*-andalou. Ou *Les sources du Muwashshah andalou & traité sur le Zadjal*, Publibook, Paris 2010.

b) par l'analyse des structures poétiques : la *qasîda* monorime et la poésie syllabique *muwashshah, zadjal*, *qûma*, etc. ;

c) par l'étymologie du nom de Ziryâb ;

d) par l'étude critique de chroniques historiques ;

e) par la comparaison des échelles musicales prégnantes en Orient et en Occident Berbéro-Arabo-musulmans (voir Phase I) ;

f) par analogie étymologique portant sur d'autres mots que *muwashshah* : *zadjal*, *qûma*, *muwwal,* etc.

Phase III. L'empreinte du Maghreb

Cette empreinte est inscrite principalement dans les corpus de poèmes chantés, puis dans des rythmes spécifiques et une métrique propre à la poésie chantée dans les genres *Melhûn*, *Hawzi* et *'Arûbi*[12]. S'y ajoutent les éléments d'histoire listés ci-après, lesquels encadrent notamment l'élaboration de l'architecture mélodique maghrébo-andalouse[13] :

a) occupation de l'Espagne par des armées berbéro-arabo-musulmanes (juillet 711) ;

b) première École de chant à Cordoue avec l'installation de Ziryâb, en 822, (voir Phase I). Le Califat omeyyade d'Occident (929-1031) se construit dans une compétition et une opposition au Califat abbasside, suite au massacre de la famille du dernier calife omeyyade d'Orient, à l'exception 'Abd al-Rahmân 1er b. Mu'âwiyya b. Marwân, premier émir d'al-Andalous (756-788) ;

c) les Almoravides (*al-Murâbitûn*), 1056-1146, et les Almohades (*al-Muwahhidûn*), 1129-1268, dynasties berbères, marquent d'une empreinte durable le Maghreb et l'Andalousie ;

d) Ibn Quzmân (1087-1160), contre les orthodoxes défendant l'arabe littéraire exclusivement, légitime la poésie en langue arabe vernaculaire. C'est dire combien le statut des langues maternelles au Maghreb, langues arabes parlées et langues berbères, demeure scandaleusement une question vitale non encore résolue[14].

Dans cette longue période, deux points d'histoire culturelle sont à distinguer, car ils sont riches d'un enseignement multidimensionnel s'ils avaient été mieux analysés ; car leur appropriation académique aurait permis d'aiguiser davantage un esprit créatif capable de contribuer à la solution de problèmes sociétaux et politiques du passé et de l'époque actuelle, du Maghreb notamment :

1- Le *muwashshah*, poésie strophique arabe, ne prend naissance et ne s'enracine en Andalousie qu'à la fin du XIe et au XIIe siècles, sous les Almoravides et Almohades.
2- Ibn Bâdjdja, Abû Bakr Muhammad (1070-1139) philosophe et musicologue-musicien est connu des scoliastes latins sous le nom d'Avempace. M. Guettat, dans son ouvrage : *Musique du monde Arabo-Musulman* (p. 86-87), le présente dans les termes non exhaustifs suivants :

«… [Il] exerça une profonde influence sur la pensée de ses contemporains, tant en Orient qu'en Occident… Théoricien, il fut également un remarquable poète, laissant, selon ses chroniqueurs, une œuvre considérable éclipsant l'école zyriabienne. Il est présenté, par Ibn Sa'îd, Ibn Khaldûn et al-Tifâshî, comme le point culminant de l'édifice musical andalou-maghrébin, durant l'âge d'or du *muwashshah* et du *zadjal* : il perfectionne la

12. Cf. Mostefa Harkat, *El hadi. La poésie populaire algérienne. Textes et théorie*, éd. Afaq, Alger, 2007. Un essai de systématisation rythmique de la poésie algérienne.
13. Cf., *Aux origines du déclin de la Civilisation arabo-musulmane*, *op. cit.*, chapitre I : exposé sur «La terminologie musicale savante maghrébo-andalouse».
14. Cf. Rachid Aous, article, octobre 2015 : «Enseigner nos langues maternelles : un vecteur de progrès et d'union des peuples maghrébins», publié par le Centre Canada Méditerranée (CMC), mail : cmc@yorku.ca

nûba et développe la conception magico-mystique et thérapeutique de la musique… ».

3- Ibn Rushd, Averroes (1126-1198), à la fois philosophe arabo-musulman et européen, défend la compatibilité du principe de la double vérité : la vérité de la foi et la vérité de la raison. L'analyse théologique et philosophique qu'il en a fait parvint au-delà des frontières de l'Islam ; elle bouleversa davantage le monde universitaire européen des XIIIe et XIVe siècles. Celui-ci se divisa entre « Averroistes » et « anti-Averroistes ». Comme pour le *muwashshah*, cette pensée est élaborée sous les Almoravides et les Almohades.

Une analyse critique de ce Tableau peut enseigner ce qui suit :

1– partant de l'affirmation mise en exergue dans ce Tableau : « *Qu'on pratiquait le chant et la musique avant qu'ils ne soient l'objet de théories* », cela permet d'insister sur le fait que la musique et le chant, durant des millénaires, ont été transmis par les voies de l'oralité. Au regard de cette réalité historique, des questions fondamentales se posent, notamment celles en lien avec la formation et l'éducation de nos enfants, pour mieux leur faire prendre conscience des richesses de nos patrimoines musicaux et poétiques, transmis et consacrés par la tradition orale. Sur ce point spécifique, Mahmoud Guettat est un fervent partisan d'un enseignement musical usant de méthodes et pratiques relevant de la transmission orale. Cependant, il est bien entendu, pour ce musicologue, que l'apprentissage du solfège doit intervenir dans une deuxième étape ;

2– que le système musical théorisé par l'École pythagoricienne est en fait un système musical commun à l'ensemble du Bassin méditerranéen. Que ce système ait connu des évolutions est un fait évident riche d'enseignements multiples. Par exemple, on s'interrogeant sur la mise au point de nouvelles échelles musicales ou de mélodies spécifiques à un cadre culturel particulier l'on va forcément à la rencontre du génie des peuples et civilisations, chacun marquant de son empreinte créative un ressenti de culture et de croyance, prévalant en une période T de l'histoire humaine ;

3– que défendre les identités musicales et poétiques du Maghreb, identités culturelles non réductibles au seul islam dogmatique ni à la seule langue arabe littéraire, passe obligatoirement par la production de travaux académiques démontrant l'importance vitale de ces spécificités culturelles maghrébines en vue d'assurer un meilleur devenir à nos peuples et nations. En effet, la valorisation de ce patrimoine spécifique maghrébin insuffle à la fois fierté et clairvoyance aux citoyennes, ce qui, dialectiquement, induit à une plus grande mobilisation de la raison critique créatrice, seule capable de générer des savoirs édifiants sur tout sujet de société et de culture que l'on désir approfondir. Dès lors, défendre nos identités historico-culturelles amène à s'interroger sur les valeurs démocratiques à privilégier comme outil de gouvernementalité (Michel Foucault) des populations. Mais aussi cette valorisation entraîne un processus d'éradication de la haine de soi et, *ipso facto*, il devient plus aisé de renforcer une éthique éducative au respect de l'altérité culturelle ; autrement dit, la raison critique créatrice nécessite d'abord de s'armer de solides connaissances, lesquelles, seules, permettent de bâtir des propositions d'actions multiples visant la résolution pérenne de cruciaux problèmes auxquels nos populations sont confrontées. Le thème portant sur le devoir de connaissance caractérise toute l'œuvre de Michel Foucault. Dans un de ses ouvrages, il souligne :

« La connaissance, c'est bien ce qui va au-delà de l'apparence, ce qui méchamment la détruit, la soumet à la question, lui arrache ses secrets. Une connaissance qui reste au niveau de ce qui se

donne comme apparence ne serait point une connaissance[15] » ;

4– ce Tableau comporte donc tout un programme éducatif visant à libérer l'imagination critique créatrice énoncée il y a un instant. À cette fin, on peut aussi s'appuyer sur l'argumentaire révélant la source « première » de la musique savante maghrébo-andalouse : la preuve est désormais accessible en remontant aux formes poétiques et au chant de tradition araméo-syriaque d'avant l'islam (l'Irak d'aujourd'hui). En effet, concernant cette musique maghrébo-andalouse, une récente découverte dont le mérite revient à Michel Nicolas[16], qui, œuvrant sous notre impulsion, a livré un essai incontournable pour celles et ceux qui s'intéressent à l'histoire de ce domaine musical. Son essai contient tant de découvertes novatrices qu'il introduit, en recherche musicologique fondamentale, une petite révolution copernicienne, puisque ces découvertes obligent à remettre en cause des savoirs peu fiables qui, aujourd'hui encore, imprègnent les champs culturels arabo-berbéro-musulmans et européens. Ces récentes découvertes contraignent à revisiter l'histoire ethnomusicologique arabe notamment, à partir des faits historiques établis et ainsi réexaminer, plus scientifiquement, ce qu'il en a été de notre patrimoine poétique et musical maghrébo-andalou : plus que jamais, celui-ci est à regarder à la lumière de créations musicales et poétiques, remontant à la Mésopotamie, au Maghreb et à l'Andalousie musulmane pour mieux appréhender l'histoire de la culture arabo-berbéro-musulmane, y compris celle de l'Andalousie où a fleuri la poésie strophique, le *muwashshah*, où s'est épanouie la philosophie d'Averroès et où furent posées les bases de valorisation de l'arabe vernaculaire (voir Ibn Guzmân). Ces avancées intellectuelles et ces découvertes imposent enfin de mieux décrypter la relation « symbiotique entre le Maghreb et l'Andalousie berbéro-arabo-musulmane ».

5– Enfin, le souci d'une éducation au respect de l'altérité étant un fil conducteur dans cette étude, rappelons que la culture judéo-arabe fait partie du patrimoine cultuel et culturel spécifique du Maghreb. Cette thématique a été analysée d'une part dans de nombreux articles auxquels nous renvoyons[17] et d'autre part dans le cadre d'une Journée d'étude, à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO, Paris, 25 mai 2012), organisée sous la direction de Mourad Yelles, à l'occasion d'une rencontre traitant des « Nouvelles tendances du théâtre maghrébin : de la halqa au one man show ».

Il n'est pas sans intérêt d'observer que depuis les indépendances nationales du Maghreb, la culture judéo-berbéro-arabe s'est considérablement amoindrie en raison du départ massif des Juifs. Aujourd'hui, on peut dire que cette culture s'est exilée en Israël et en Amérique du Nord, mais c'est surtout en France qu'elle s'est le mieux épanouie. Pourquoi cet épanouissement est-il plus notable en France qu'en d'autres pays ? La réponse est dans l'existence de l'organisation sociétale et politique laïque. En effet, sans laïcité, la *large visibilité* d'une authentique culture judéo-arabe, offerte en partage à un large spectre de spectateurs-auditeurs, notamment grâce à la création artistique *Matrouz* de Simon Elbaz, n'aurait pu advenir dans tous les espaces publics. Cette *large visibilité* a permis de

15. Cf., *Leçons sur la Volonté de Savoir*. Cours au Collège de France, 1970-1971, suivi de : *Le Savoir D'Œudipe*, Gallimard – Seuil, Paris 2011, p. 198.
16. Voir Michel Nicolas, *Du chant mésopotamien antique au chant arabo-andalou…, op. cit.*
17. Cf., Rachid Aous, in *2000 ans d'Algérie*, Séguier-Atlantica : « *Le judéo-arabe, langue ou culture ?* » ; sur la création artistique Matrouz de Simon Elbaz, voir in revue *Horizons Maghrébins*, numéros 47/2002 et 50/2004, Université Toulouse Jean Jaurès : « *Le chant et la musique judéo-arabes : contexte historique et définition* » et « *Aux origines du concept artistique judéo-arabe Matrouz* » ; Marc Ferro, *Les Tabous de l'histoire*. Paris, Nil Editions, 2002, p. 115-135 : l'auteur, à propos de l'existence d'importantes populations berbères judaïsées, souligne que : « La preuve de ce renfermement sur soi avec retour aux sources hébraïques pour des gens qui n'étaient hébreux ni de près ni de loin, c'est que, au sud de la Méditerranée on ne trouve pas d'inscription en hébreu avant le XIe siècle. », p. 122.

forger un argumentaire novateur propre à renforcer les principes de la laïcité. Ce constat livre des enseignements essentiels quand on observe que l'expression artistique et poétique de culture judéo-arabe a été longtemps cantonnée dans les seuls lieux communautaires juifs, en particulier en pays arabo-berbéro-musulmans. Dès lors, par un raisonnement déductif et comparatif, sont justifiés les fondamentaux de tout système politique laïque.

De ce constat, il est permis d'affirmer que c'est ce quasi enfermement politico-culturel qui affaiblit l'esprit d'initiative et de créativité de tout pays qui connaît un ethnocentrisme culturel dominant et intolérant, tel celui qui prévaut dans la plupart des pays sous la chape de plomb de tout dogmatisme religieux ou profane. Cette affirmation est étayée par des comparaisons historiques, en examinant par exemple : les effets délétères du dogmatisme islamique, le règne, en Espagne, d'Isabelle la Catholique, l'ordre moral imposé en Europe par le dogmatisme catholique apostolique et romain durant plus d'un millénaire et l'idéologie nazie. Ces exemples sont destinés à faire réfléchir aux dangers et aux pièges logés dans des réflexes d'exclusion et de stigmatisation d'une religion, d'une culture, d'une population ou d'un pays. Alors devient plus aisé de convaincre des vertus de la laïcité comme système d'organisation politique, à adopter et à défendre.

Enfin, l'ensemble des commentaires et des analyses critiques présenté ici sur le patrimoine musical et poétique spécifique maghrébin, invite aussi à prendre conscience que toutes les cultures du monde se sont mutuellement influencées, en empruntant les unes aux autres. D'où la nécessité pour chaque peuple et culture de combattre tout enfermement culturel ethnocentrique. Et cela est encore plus nécessaire pour les cultures et civilisations qui se sont repliées sur elles-mêmes, engendrant de ce fait leur inévitable appauvrissement.

Brahim-Djelloul Rachid et Rachid Aous Paris, juillet 2016

Auteurs :

• Rachid Brahim-Djelloul obtient les premiers prix de violon et de musique de chambre au conservatoire d'Alger ; titulaire d'une licence, d'une maîtrise en musicologie et d'un DEA en esthétique, sciences et technologies des arts. Il participe à de nombreux colloques et émissions de radio en France et à l'étranger, intervenant surtout sur les musiques traditionnelles du pourtour méditerranéen. Co-auteur dans deux œuvres majeures : *Les grands maîtres algériens du Cha'bi et du Hawzi* (1996) et CD interactif « *Nûba Raml el-Mâya* interprétée par Saad Eddine Elandaloussi.

• Rachid Aous, Éditeur à Paris et Chercheur en ethnomusicologie maghrébine. Producteur-Concepteur avec Saad Eddine Elandaloussi et Rachid Brahim-Djelloul, du premier Coffret : *Cédérom* d'une *Nûba Raml el-Mâya,* unique œuvre didactique sur la musique savante maghrébo-andalouse (El-Ouns-Les Patriarches, Paris, 1999) ; auteur de : *Aux origines du déclin de la Civilisation arabo-musulmane ou les sources du sous-développement en Terres d'Islam* (2009) » et de travaux académiques sur la culture judéo-arabe et sur la *Création Matrouz* de Simon El Baz.

Mots clés. Philosophie ; Théologie ; Musicologie ; Musiques du Bassin méditerranéen ; Monde culturel berbéro-arabo-musulman ; Andalousie musulmane ; Oralité-Poésies et Musiques maghrébines ; Melhûn et Cha'bi-Melhûn ; Valorisation des langues maternelles du Maghreb ; Laïcité et Altérité ; *Matrouz* judéo-arabe.

Résumé. Cet article vise à combler un vide analytique sur la spécificité du patrimoine poétique et musical maghrébin. Il s'agit de montrer en quoi ce patrimoine, transmis essentiellement par l'oralité, s'inscrit dans un long processus culturel universel, appréhendé à travers un double prisme historique : les théories musicales et la philosophie, en intégrant un point de vue puisé à une autre façon de penser le champ *Spiritualité-Sagesse.*

les savoirs endogènes des compositeurs tunisiens

leila habbachi

INTRODUCTION

Aujourd'hui, la majorité des Tunisiens qui s'intéressent à l'art musical, pensent que la musique tunisienne est en crise, c'est-à-dire en panne de création. La cause généralement invoquée est le manque d'idées esthétiquement belles qui, par leurs performances novatrices, soient au goût de l'époque ou dans l'air du temps.

Le discours bateau le plus courant évoque l'opinion selon laquelle cette crise serait due à un type d'écoute de cet art musical que l'arrivée d'internet aurait suscité. D'autre part, elle serait aussi liée au savoir-faire des compositeurs, eux mêmes dépassés par la nouvelle génération de jeunes prisant davantage les mélodies occidentales, en particulier celles du rap, du pop, du jazz, la techno, etc. Ce changement de sensibilité aurait rendu ces compositeurs inaptes à créer des mélodies en adéquation avec le goût des jeunes notamment.

Les compositeurs auxquels nous nous intéressons dans cette recherche sont parmi les plus connus du XXe siècle, mais un très grand nombre semble avoir des difficultés à se mettre au diapason de notre siècle. C'est sur ce constat de départ que cette étude sera développée.

Première observation importante : lors d'une recherche universitaire en 2015-2016, visant la valorisation de compositeurs tunisiens comme de leurs répertoires, prenant appui sur l'émission « *Moulâamêt* » de la Radio culturelle tunisienne, nous avons pu constater que les meilleures œuvres du XXe siècle appartiennent à des compositeurs autodidactes. Autrement dit, la plupart des diplômés du conservatoire, n'ont montré aucune supériorité de connaissances pratiques en matière de composition musicale. Néanmoins, en interrogeant ces derniers sur la démarche qu'ils suivent pour mettre des textes en musique et sur leur façon d'ordonner les phrases musicales, voire de passer d'une structure mélodique en une forme chantée, sans avoir recours à leur érudition scolaire ou à une tradition de relation maître à disciple, nous avons remarqué que ces compositeurs jouissent déjà d'un savoir endogène dont ils n'avaient pas une claire conscience. Tel Mr. Jourdain qui fait de la prose sans le savoir. Pourquoi donc n'arrivent-ils plus à faire concorder leurs productions nouvelles avec l'esthétique des temps présents ?

Essayons de répondre à cette question. J'ose l'hypothèse que voici : tout donne à penser que le savoir endogène, en acte dans la pratique compositionnelle, ne peut se développer pleinement et devenir innovant que lorsqu'il est extériorisé, identifié et structuré dans des théories. Ce passage du « spontané » au « structuré » serait

comme le passage de l'implicite à l'explicite, de l'inconscient au conscient, de « la pratique artisanale », à « la grande industrie ». Passer du « savoir joué » au « savoir théorisé », c'est passer du préscientifique au scientifique. Ce passage assurera, me semble-il, un double avantage : institutionnaliser d'un côté le traditionnel et lui conférer une dignité reconnue, de l'autre, le mettre sur la voie du progrès après en avoir dégagé ses règles et ses mécanismes. C'est ainsi que le particulier ou bien le « local » pourra un jour accéder à une forme d'universalité. Une promotion qui aurait quelque chose de commun avec le passage historique de la civilisation de l'oral à celle de l'écrit.

Mon hypothèse de travail s'inspire d'Aristote : Si le sentiment du beau et du sublime est « naturel », « instinctif », il appartient à l'art ; à la « *techné* » de le révéler. Selon Aristote : *L'instinct du savoir… recherche le plaisir et c'est en cela que la représentation qui fournit cette satisfaction mérite son droit de cité*.[1] En d'autre termes, l'instinct du savoir des compositeurs tunisiens est représenté par le plaisir d'avoir mémorisé ce qu'ils ont entendu, imité les formes chantées de leurs prédécesseurs et créer ensuite de nouvelles phrases musicales.

Avant d'approfondir la réflexion sur les compositeurs, exposons d'abord la place de la musique dans la société qui a fourni le cadre et représenté la genèse de l'acte de création chez les mélodistes autodidactes.

Au milieu du XXe siècle, la Tunisie était encore sous protectorat français ; la musique y était pratiquée par tous, les occidentaux apprenaient la musique au conservatoire et se produisaient en concerts. Les natifs Musulmans ainsi que les Juifs préféraient la musique arabe, leur apprentissage se faisant de manière traditionnelle. Pour les Musulmans c'était au sein des confréries que se pratiquaient le chant et la musique malouf[2], avec toutes ses variantes religieuses[3] et profanes[4]. D'autres participaient avec les Juifs à l'animation de soirées de mariages en chantant le répertoire populaire[5]. Donc, les Tunisiens ne se passaient pas de musique : elle était présente dans les marchés, chez des mendiants et marchands ambulants, les uns créant des mélodies pour demander l'aumône et les autres pour vendre leurs marchandises ; bien sûr, ils n'étaient pas des musiciens chevronnés mais chacun d'eux essayait d'émouvoir pour attirer l'attention. D'après certains autochtones, seuls les chanteurs de variétés et ceux qui se produisaient dans les mariages interprétaient des chansons de ce répertoire.

Alors qui composait ces chansons ? J'ai posé la question à un ancien musicien musulman traditionnel. La réponse était claire : soit eux-mêmes, soit les compositions étaient apprises de ceux qui les ont précédés. Rien de plus traditionnel en la matière puisque l'on est dans un environnement de tradition orale. Au demeurant, ils ne cherchaient pas à demander des droits d'auteurs comme on le fait aujourd'hui. Ce qui explique ce processus d'apprentissage c'est que, dans les pays où l'islam doctrinal dominait, la musique était diabolisée et par conséquent son exercice était mal vu au regard des « valeurs » normatives gouvernant l'ensemble de la société. Que dire alors de celui qui la compose ? La plupart des pratiquants de la musique masquait leurs innovations, voire, attribuait leurs œuvres aux anciens[6].

1. Cité par Laize Hubert 1999, *Aristote, la poétique*, études littéraires, P.U.F.
2. Malouf, le répertoire chanté composé de noubas.
3. Malouf *jed* (Malouf sérieux avec des textes religieux).
4. Malouf *helss* (Malouf profane).
5. Chansons mises sur des paroles en dialecte tunisien.
6. Wafi Ahmed (1850-1921).

LES PRÉREQUIS DU SAVOIR

En résumé, la musique a toujours existé, malgré certaines restrictions et en dépit des obstacles rencontrés par ses artisans et ses pratiquants. Cependant, concernant l'apprentissage systématique de la musique au XXe siècle, celui-ci n'a pris forme qu'après la création de l'association de la *Rachidiya*[7]. Cette institution avait pour principal projet d'affirmer l'identité tunisienne contre la présence coloniale française. Mais elle avait aussi pour but d'améliorer les textes chantés et de résister à l'invasion des enregistrements de musiques égyptiennes.

Bien que cette dernière se soit chargée de transmettre le savoir musical traditionnel, comme les nûbas et les *bachâref*[8], elle n'assurait pas de cours sur la composition. Cela ne l'empêcha pas en revanche de mettre en place des compétitions pour stimuler la création de chansons spécifiques tunisiennes. Mais qu'en était-il, sur le fond, de la créativité musicale en général ? Et comment les musiciens ont-ils composé pour créer des formes ou gérer l'organisation des phrases musicales du *muwashshah*, du *qasid*, de la chanson courte (*taqtûqa*) par exemple ? Car nous savons qu'il n'y avait aucun maître ni enseignant donnant des cours sur comment mettre en musique des paroles ni pour analyser les formes et les œuvres de ce répertoire de référence que la *Rachidiya* était chargé de mieux faire connaître.

La première chanson composée pour la *Rachidiya*[9] est attribuée à *Khemais Ternan*[10], et cela se produisit, dit-on, à l'occasion d'une compétition. Le comité en charge de celle-ci était formé du bureau artistique et poétique. Son jugement se limitait à faire comprendre l'esthétique des *tubôu'*[11] ou *maqâm*[12] et à souligner la concordance du rythme musical avec la métrique des paroles[13]. Cet enseignement aboutissait néanmoins à une émulation entre poètes et compositeurs ; dès lors, on peut considérer que se produit un début de composition réfléchie sur des paroles en arabe littéraire ou en dialectal à partir de formes poétiques et musicales préétablies.

Selon Honegger, La mélodie est désignée comme chez les grecs par *mélôidia, c'est-à-dire, un chant avec accompagnement musical. En poursuivant, dans le sens attesté à l'étymologie grecque, c'est le mélos qui est un membre ou articulation, signifiant chant, fait d'un assemblage de fragments musicaux. Il se définit comme suite de sons formant une ou plusieurs phrases musicales*[14]. D'après J-J Rousseau, *les sons de la mélodie doivent être tellement ordonnés selon les lois du rythme et de la modulation de sorte qu'elle livre un sens agréable à l'oreille*[15]. Pour la mélodie arabe, l'ordonnancement du rythme dans les chansons est souvent lié à la métrique de la poésie ou aux modulations liées aux *maqâm* ou aux *tubû'*[16].

Or le savoir désigne une construction mentale individuelle qui puisse englober plusieurs domaines de connaissance. Pour Littré (1877), le terme connaissance ne s'employait qu'au singulier et était défini comme *connaissance acquise par l'étude, par l'expérience*. N'ayant pas de connais-

7. Rachidiya crée en Tunisie en 1934.
8. *Bachâref*, forme instrumental héritée des Turcs.
9. Al-Mahdi Salah1981, *Cheikh Khemais Ternane*, Al Ma'had Arachidi lil mousiqua Attounissia, Tunis.
10. Ternan Khemais, musicien compositeur (1894-1964).
11. *Tbôu'*, *pl. de tba'*, terminologie qui désignent les modes musicaux au Maghreb.
12. *Maqâm*, nomination des modes musicaux en Orient.
13. Témoignage recueilli du compositeur Mohamed Triki 1991.
14. Dictionnaire Honegger, *Science de la musique*.
15. *Dictionnaire de la musique* 1767.
16. Al-Kateb Alhasan, *La perfection des connaissances musicales*, trad. et commenté par Amnon Schiloah, Paul Geuthner Paris, 1972.

sance acquise par l'étude, les compositeurs tunisiens ne peuvent donc avoir qu'un savoir endogène dû à l'expérience.

Après l'indépendance de la Tunisie, la composition de chansons se développa avec l'avènement de la radio nationale et la création d'un service consacré à la musique. Pour améliorer les compétences des musiciens embauchés, des cours de chant choral et des cours de *maqâmêt* et *tbôu'* ont été mis en place. Tous les chanteurs de la radio estimaient qu'ils pouvaient devenir compositeurs ; ils commencèrent à créer des chansons. Bien évidemment, les formes chantées ne pouvaient être enregistrées qu'après une sélection des paroles et de la mélodie. Devenant publiques, les formes composées, qu'elles soient vocales ou instrumentales, sont jugées selon le goût de l'époque : certaines seront très appréciées, d'autres moins. Par ailleurs, même après l'ouverture du conservatoire national et la mise en place d'un enseignement englobant le solfège occidental, il n'y a pas eu de classe ou de cours pour apprendre à composer. La génération des nouveaux compositeurs a eu en mémoire les œuvres des compositeurs de l'après *Rachidiya* et celles de la génération radio de l'indépendance. Afin d'expliquer le passage de l'instinctif et du spontané à la *techné* des compositeurs, nous avons sélectionné, pour cet article, trois mélodistes, dont deux autodidactes et un diplômé de musique. Rappelons que, dans ce contexte, le diplôme de musique n'inclut aucun apprentissage de la mise en musique ni l'analyse d'œuvres chantées.

Les compositeurs que nous retenons ici sont connus pour leurs œuvres appréciées du public. Nous avons tenu à distinguer les mélodies de la dernière décennie du XXe siècle. Ce choix est fait par rapport à toutes les autres formes utilisées par les compositeurs. Par conséquent, la structure de la « chanson » est construite comme suit : A-B-A c'est-à-dire d'un refrain et de couplets de même mélodie. Le nombre de couplets peut aller de 3 à 5 vers. Cette architecture de la chanson existait déjà avant le XXe siècle, celle-ci ayant une relation intime avec la poésie arabe. Elle a été décrite par *Selim el Helw*[17] et a connu des développements par les Égyptiens, mais les artistes tunisiens ont aussi développé cette forme en utilisant des *tbôu'* fusionnés à des *maqâmêt*. Cette évolution mélodique et ce mélange de modes et de rythmes ont connu une large diffusion, surtout sous l'influence d'enregistrements massifs égyptiens. Toute mélodie est constituée sur un *maqâm* ou *tba'* reconnaissable à sa couleur et à son rythme. Ce dernier indique le mouvement et la dynamique.

Présentons ci-dessous les compositeurs après analyses de leurs œuvres sélectionnées :

FICHE DES COMPOSITEURS ET DE LEURS ŒUVRES

Compositeurs	Âge	Formation musicale	1ère création	Œuvres analysées	Poètes	Interprètes
Abdelkrim Shâbou	1956	Diplôme de musique en 1972	1976	*Ghadâr* 1986	Abel Hamîd Rebaii	Chedly Hâjji
Samir Agrebi	1957	Autodidacte	1977	*La Tekhdaîni* 1999	Abel Hamîd Rebaii	Chedly Hâjji
Lotfi Bouchneq	1954	Autodidacte	1981	*El'în elli mâ tchoufekchi* 2000	Âdem Fethi	Lotfi Bouchneq

17. Helw Selim, *La musique théorique*, Dar maktabet al hayet, 2éd. Beyrouth, Liban 1972.

PROTOCOLE D'ENTRETIEN :

Ce protocole d'entretien comporte plusieurs questions, cherchant à mettre en valeur le degré de conscience de l'acte créatif chez les compositeurs interviewés.

1– Avez-vous commencé votre carrière musicale comme compositeur ?

2– Pour qui chantiez-vous ?

3– Vous a-t-on appris à composer ? Si non, comment vous vous êtes formé pour devenir compositeur ?

4– Quelle est la première étape que vous mettez en œuvre pour composer une chanson ?

5– Comment construisez-vous la mélodie d'une chanson ? C'est-à-dire quelle est votre stratégie de composition, pour conceptualiser une forme chantée ? Y'a-t-il un modèle tunisien à suivre pour réussir une œuvre ?

6– Comment choisissez-vous le *maqâm* ou le *tab'* et le rythme ?

Les trois compositeurs interviewés-autodidactes, dont le diplômé de musique, ont répondu à mes questions en faisant un *feed-back* sur l'acte de composer leurs œuvres les plus réussies. Le résultat a donné des éléments pertinents sur les processus de formation de mélodistes tunisiens. On essayera par la suite de repérer les indicateurs révélateurs de leur savoir éclairé par l'analyse de leurs mélodies.

Question 1	Samir Agrebi	Lotfi Bouchneq	Abdelkrim Shâbou
Avez-vous commencé votre carrière musicale comme compositeur ?	Non, comme chanteur et instrumentiste	Non, comme chanteur	J'ai débuté comme changeur, puis j'ai appris à jouer du violon

De cette réponse à la première question, nous constatons que ces musiciens ont commencé leur carrière comme chanteurs. Deux d'entre eux ont développé leur aptitude par le jeu d'un instrument. L'apprenti artiste devait d'abord accumuler plusieurs procédés d'exécution : l'observation, l'écoute et la pratique par l'imitation ou la reproduction de certaines formes chantées. La notion d'oralité est donc un procédé technique d'apprentissage englobant un discours musical couvrant les éléments suivants :

– le climat général dans lequel est appris le chant ;

– les mouvements dans l'espace (la pulsation, le rythme) ;

– les émotions et les sensations ;

– le langage ;

Ces éléments sont appris par les moyens de bord, propres à chaque passionné de musique. Mais parmi les plus talentueux, on retrouve ceux qui arrivent à dépasser la reproduction et l'imitation des œuvres traditionnelles pour devenir eux-mêmes des créateurs ou innovateurs.

Question 2	Samir Agrebi	Lotfi Bouchneq	Abdelkrim Shâbou
Pour qui chantiez-vous ?	J'interprétais les chanson de Mohamed Abdelwaheb	Pour Ali Riâhi Mohamed Abdelwaheb et Sayed Darwich	Au début je chantais pour Abdelwaheb, Faric Latrech Abdelhalim et Ali Riâhi

Cette question a été posée pour repérer quel modèle a inspiré ces compositeurs. Nous constatons que leur intérêt est orienté vers l'Égypte et en particulier vers les œuvres de *Mohamed Abdelwahab*. Bien que tous ces compositeurs aient eu des apprentissages dans des milieux différents, ils ont en commun la pratique du chant oriental. Et ils se basent surtout sur l'apprentissage individuel avec la mémorisation des chansons du début de leur carrière.

Question 3	Samir Agrebi	Lotfi Bouchneq	Abdelkrim Shâbou
Comment êtes-vous devenu compositeur	J'ai fait des essais à l'âge de 15 ans mais à composer réellement, c'était en 1977	J'ai commencé en 1981 avec une mélodie sur des paroles égyptiennes. Auparavant j'improvisais sur les paroles des mawâwêls[18]	J'ai commencé à faire des chansons pour moi puis après l'obtention du diplôme, je me suis lancé en 1976

Ces réponses révèlent une certaine précocité dans leur créativité ; celle-ci est expliquée par ce qu'ils nomment un « don divin ». Les chanteurs répètent et mémorisent les œuvres qui les ont le plus touchés. Par conséquent, ces « apprentis » fixent dans leur mémoire une ou des mélodies déjà connues.

Question 4	Samir Agrebi	Lotfi Bouchneq	Abdelkrim Shâbou
Vous a-t-on appris à composer à composer ?	Non la composition est un don de Dieu.	Non, jamais on ne nous apprend à créer. C'est un don de Dieu	Non, j'ai fais des essais tout seul

Ici la réponse des trois compositeurs confirme leur formation informelle, c'est-à-dire en commençant par la mémorisation d'un répertoire chanté. En chantant les formes musicales partagées avec d'autres musiciens, ils confrontent leur voix à une pratique musicale commune, car le chant permet à ces futurs compositeurs d'établir des connexions entre chaque forme et chaque style musical, notamment la façon de respirer avant une phrase mélodique, de phraser, de penser les rythmes et le tempo, de maîtriser le vocabulaire. La formation se construit dès lors sur l'expérience partagée appuyée de moyens techniques et de procédés propres à la tradition orale.

Question 5	Samir Agrebi	Lotfi Bouchneq	Abdelkrim Shâbou
Quelle est la première étape que vous mettez en œuvre pour composer une chanson ?	Je lis beaucoup les paroles, je saisis la dynamique du poème et repère les accents et les sonorités répétitives	J'apprends les paroles par cœur et j'essaye de comprendre leur sens	Je lis les paroles et je m'inspire de leur sens pour construire mes phrases musicales

18. *Mawâwêls* : pl. de *mawwêl* est un poème chanté sur une musique libre et improvisée.

La déclaration des compositeurs sur la première étape de la composition fait référence à deux volets essentiels pour eux. Le premier est la mémorisation des textes. Le deuxième est en relation avec l'expressivité et le sens des mots. Ils expliquent que la mémorisation des paroles les aide à retrouver le premier « germe » de la mélodie. D'où la question légitime suivante : est-ce à partir de la musicalité des paroles, comme précise *Samir Agrebi,* ou parce qu'ils avaient en tête une mélodie évoquant l'expressivité recherchée ? Nous n'avons pas de réponse à cette dernière interrogation, mais, des explicitations fournies par les spécialistes de la science cognitive[19], les images données par le sens du texte aident à conceptualiser les mélodies. Par la suite, elles mettent en évidence le choix des compositeurs pour les phrases mélodiques qui les ont le plus marqué. En fait, nos mélodistes façonnent et composent instinctivement. À l'exception du compositeur *Samir Agrebi* qui a su trouver une explication plus technique pour ce qui se passe pour lui : il saisit le fil conducteur de sa création qu'il expose par les sonorités de mots répétitifs et des accents qui l'aident à repérer le mouvement ou la dynamique du texte. C'est la ressource première pour sortir de la musicalité des paroles, voire des mots.

Question 4	Samir Agrebi	Lotfi Bouchneq	Abdelkrim Shâbou
Que faites-vous après ?	Après la composition des vers, je complète les intermèdes et l'introduction. Par là suite, je vérifie la symétrie de toute la carrure	Après la composition des paroles, je passe aux intermèdes et à l'introduction	Je compose les intermèdes et l'introduction

Après le déroulement du premier acte de la construction de la chanson, ces trois compositeurs suivent le même cheminement : Ils considèrent les intermèdes musicaux comme habillage complémentaire. Ces derniers appelés *lazima*, qu'ils soient de liaisons (généralement courts) ou placés avant les couplets, ont un caractère expressif lié à la structure de la forme poétique et, plus souvent, au message émanant du sens des paroles. Mais ils servent aussi à donner un certain ordre pour la mélodie et pour l'interprète. C'est-à-dire, les *lazima* courtes sont parfois utilisées comme une réponse à la phrase mélodique qui englobe le couplet qui précède, ou bien comme une passerelle pour atteindre la note qui va suivre ou qui va changer le registre ou le *maqâm*, etc. Par contre, les intermèdes d'avant les couplets servent de répit au chanteur ou à l'aider pour enchaîner sur un autre *maqâm* et, parfois, annoncent une mutation ou une transposition à un autre *maqâm* ou *tba'*.

19. Platel Hervé & Yaron Herman, *Le cerveau, la créativité artistique et la musique*, émission sur France Culture : Le sens des choses par Jacques Attali, Stéphanie Bonvicini.

Question 7	Samir Agrebi	Lotfi Bouchneq	Abdelkrim Shâbou
Comment choisissez-vous le *maqâm* et le rythme ?	J'essaye plusieurs *maqâm* et je choisis en fin ce qui m'apparaît le mieux	Ça vient tout seul. Parfois, je compose une chanson sur un *maqâm* et puis si cela ne me plaît pas, je la change sur un autre *maqâm*	Le *maqâm* est souvent lié à la métrique des paroles mais pas forcément au sujet

En fait, la réponse des compositeurs à cette question montre bien leur pratique artisanale. Ils construisent plusieurs formats pour aboutir à la fin à celui qui leur plaît le mieux. C'est-à-dire, ils font appel à leur sensibilité et à leur vision du beau. La sensibilité est donc un atout majeur pour eux. Alors, il nous faut examiner comment se manifeste cette sensibilité dans leurs mélodies, en localisant les points communs caractérisant leurs œuvres.

Le structuré, l'exogène et la *techné* dans les compositions

Premier élément structuré dans les œuvres : au niveau formel, les compositeurs ont construit leurs structures mélodiques sur la base d'idées formulées dans les paroles. La phrase musicale change s'il y a une césure au niveau du vers ou s'il y a un changement au niveau de la métrique. Deuxième élément relevé à partir d'une analyse approfondie, la *techné* des compositeurs que nous avons réunis dans le tableau suivant :

Les mélodistes	**Titre**	**La *techné* au**	**La *techné* au niveau niveau modal**	**Innovation rythmique dans le phrasé**
Abdelkrim Shâbou	*Ghadâr*	Fusion du *maqâm* oriental *sabâ*[20] sur (ré) et sur (la) avec le *tba'* bédouin *sâlhi*.	L'utilisation du rythme *barwel* 2/4, connu d'usage dans les noubas traditionnelles. Développement du rythme sur l'accent bédouin des paroles. Concordance du temps fort sur les accents métriques.	Commencement de l'introduction rythmé par la note (do) au lieu de (ré), la tonique du *maqâm sabâ*.

20. *Sabâ*, nom de maqâm.

Les mélodistes	**Titre**	**La *techné* au**	**La *techné* au niveau niveau modal**	**Innovation rythmique dans le phrasé**
Samir Agrebi	La tekhdaîni	L'utilisation du *Tba' rast edhil* transposé sur un registre plus aigu (fa) montre la profondeur du sentiment et l'éloignement de l'espace.	L'utilisation des rythmes bédouins *sa'adâwi* et *sôuga*, deux rythmes du sud tunisien. Ils sont reliés à l'image poétique, attaché à l'environnement général dans lequel la chanson est écrite, d'où le battement rythmique qui correspond au mouvement des pas du chameau ou du cheval.	Structurer le mouvement *sôuga* sur les paroles désignant la marche ou le départ *gôuli alaya mchit* (dis-moi que tu es parti) pour appuyer le sens du verbe partir avec un pas accéléré. Le changement du rythme transfère le sentiment mitigé du poète envers la terre natale et son amoureux.
Lotfi Bouchneq	El'Iin Elli mâ tchoufek-chi	Utilisation d'un seul motif qu'il transpose sur la descendante (fa) puis sur (mi)	La deuxième idée est représentée par une structure pointée pour créer un contraste mélodique pour respecter le rythme rumba (latino)	La première partie débute par la note (sol) et la deuxième par la note (si b). au moment où le sens des paroles change.

CONCLUSION

Cet article s'est orienté vers une approche analytique de l'acte de composition des mélodistes tunisiens de la dernière décennie du XXe siècle. L'étude visait à identifier et à expliciter le savoir implicite et spontané dans l'acte de création de ces artistes autodidactes. Il s'agissait surtout de faire ressortir le structuré et la *techné* de ces compositeurs, afin de promouvoir un savoir endogène d'un côté, et de l'autre, appréhender une des causes de la crise de la chanson tunisienne en ce début du nouveau siècle.

Bien que les compositeurs soient autodidactes, l'un d'entre eux a contourné certaines règles traditionnelles en variant la note tonique du début de sa chanson. Ainsi, nous ne pouvons nier ni les signes d'innovation au niveau formel ou stylistique dans les œuvres, ni le mélange des modes tunisiens, orientaux et le déploiement des rythmes bédouins sur des paroles citadines. De même la manière ces mélodistes ont nuancé leurs expressions mélodiques en s'appuyant sur des énonces poétiques. En revanche, pour valider notre hypothèse, nous constatons que ces compositeurs sont restés attachés à cette idée de la forme « chanson » basée sur la simplicité architecturale (refrain, couplets), d'où la prédominance de cette forme. Par ailleurs, ils n'ont pas trop développé l'instrumental dans la composition des intermèdes. Cette manière de faire montre *a priori* leur attachement aux textes. L'élément répétitif du refrain avec une structure mélodique et rythmique issue des éléments typiquement tunisiens a été adopté par ces

trois compositeurs pour aider les auditeurs à mémoriser leur mélodie, voire, à l'apprécier davantage.

Les codes culturels de ces compositeurs sont donc restés typiquement traditionnels. Mais qu'en est-il de la situation au XXIe siècle, notamment après l'épanouissement d'internet, des chaînes You Tube et *Daily Motion* ? Ces nouveautés seraient-elles la cause de la crise de la création musicale tunisienne ? L'ouverture de ces nouvelles chaînes, entrainent-elles forcément une nouvelle écoute et nouvelle mémorisation, voire une nouvelle approche créative ?

Cela dit, il est certain que ce que nous avons relevé dans cette étude atteste des inférences du savoir endogène acquis par les moyens propres des compositeurs. Ce procédé, basé sur la mémorisation des œuvres des anciens, l'imitation, voire la reproduction de certains modèles, sont des prolégomènes d'un acte créatif. Mais il ne sera innovateur et ne correspondra aux nouveaux moyens médiatiques et esthétiques de l'époque, que lorsqu'une réflexion scientifique sera engagée sur la pratique de la composition pour d'une part institutionnaliser le traditionnel en vue de lui conférer une dignité reconnue et, d'autre part, mieux s'approprier la voie du progrès, en en dégageant ses règles et ses mécanismes. C'est ainsi que le particulier ou le «local» pourra un jour accéder à une forme d'universalité. Une promotion qui aurait quelque chose de commun avec le passage historique de la civilisation de l'oral à celle de l'écrit.

Certes, les inférences chez les compositeurs constituent un réservoir créatif dans lequel on peut puiser, en bâtissant une série de théories destinées aux jeunes créateurs. Mais alors, pouvons-nous mettre en place un cours de composition, ou bien l'acte de création serait-il toujours assimilé à un don de Dieu ?

Résumé : Cet article met en lumière le savoir des compositeurs tunisiens au cours du XXe s en s'interrogeant sur la manière de mettre en musique des paroles et sur la méthode de conceptualiser une structure mélodique ou une forme chantée sans avoir recours à une érudition scolaire certifiée ou à une tradition relevant du rapport du maître à disciple. Le passage du «spontané» au «structuré» serait donc comme le passage de l'implicite à l'explicite, de l'inconscient au conscient, de «la pratique artisanale», à «la grande industrie». Passer du «savoir joué» au «savoir théorisé», c'est passer du pré-scientifique au scientifique. Ce passage assurera, me semble-il, un double avantage : institutionnaliser d'un côté le traditionnel et lui conférer une dignité reconnue, de l'autre, le mettre sur la voie du progrès, pour en dégager ses règles et ses mécanismes.

Biographie de l'auteur : Leila Habbachi est née à Tunis. Ses diplômes : Diplôme de musique arabe du conservatoire1986, maîtrise de l'ISM 1999, DEA en didactique du chant arabo-andalou Sorbonne 2001, Docteur en Histoire de la musique 2007 avec une recherche sur : *Les styles vocaux dans l'interprétation du muwashshah arabo andalou de Tunis*.
Universitaire au département Audiovisuel de l'Isamm, Tunis. Producteur d'émissions musicales radiophoniques.

Mots-clés : Savoir endogène, création musicale, compositeurs, tradition, *techné*, théorisation musicale, chanson tunisienne.

littérature francophone du maghreb, identité nationales et transculturalité

littérature maghrébine et identité nationale

de la littérature algérienne francophone

hervé sanson

« Est écrivain algérien tout écrivain ayant opté pour la nation algérienne. »
Jean Sénac (1957)

« Dans la brillance de ce désert-là, dans le retrait de l'écriture en quête d'une langue hors les langues, en s'appliquant à effacer ardemment en soi toutes les fureurs de l'autodévoration collective, retrouver un « dedans de la parole » qui, seul, demeure notre patrie féconde. »
Assia Djebar (1996)

Dans les pays du Maghreb alors colonisé, l'écrivain fut sommé d'apporter sa pierre à l'édifice de la construction de l'État-Nation ; autrement dit, il fut dans une certaine mesure un écrivain engagé, ainsi que le poète algérien Jean Sénac l'affirma lui-même : « L'artiste, parce qu'il s'adresse à tous, est responsable de la misère, des espoirs de tous. Il n'est pas seulement le témoin de la « liberté », mais un combattant quotidien. […] La vocation de l'artiste algérien doit s'accommoder du Forum. » Cette osmose avec les aspirations de la collectivité enjoint le créateur à s'inscrire dans un cadre national, qu'il se doit de revendiquer dans le cadre d'une libération prochaine de la tutelle colonisatrice. Sénac donnera sa définition spécifique de l'appartenance à la nation nommée l'Algérie : « Est écrivain algérien tout écrivain **ayant opté** pour la nation algérienne. »[1] (1957 : 20)

Mais cette acception ouverte de l'identité algérienne se heurtera, comme chacun sait, à la dimension arabo-musulmane *stricto sensu*, laquelle tendra à s'imposer progressivement sur le plan juridico-politique. Une littérature de commande a donc vu le jour, un art officiel, notamment durant la guerre d'Indépendance nationale, dont les écrivains algériens ont eu à se démarquer. Cette dimension privilégiée par les officiels a pu expliquer le silence en Algérie, par exemple, à l'endroit des œuvres du grand romancier Mohammed Dib après 1962, puisqu'il s'agissait alors pour celui-ci d'assumer l'aventure intérieure, celle du langage et de la quête de sens qui en découle, en même temps que d'ouvrir le champ de l'inspiration à des thématiques et des espaces autres qu'algériens. Au-delà des appartenances étroitement nationales, il existe en ces années-là un sentiment partagé d'appartenance identitaire à l'espace maghrébin : la littérature maghrébine d'expression française surgit simultanément dans les trois pays, et les principaux écrivains de cette littérature se lisent les uns les autres. Il ne faut pas oublier qu'Albert Memmi, écrivain tunisien issu de la communauté juive, est le premier promoteur de ces écrivains durant les années cinquante, attirant l'attention du public sur Dib, Feraoun, Mammeri, Chraïbi, Kateb[2]. Rachid Boudjedra collaborera durant les années soixante à la revue marocaine *Souffles*, animée par Abdellatif Laâbi, et à laquelle contribueront d'autres écrivains marocains, tels Mohammed Khaïr-Eddine, Abdelkébir Khatibi, ou Mostafa Nissaboury.

Après l'Indépendance, la question identitaire est directement associée à la question linguistique : le français « butin de guerre », selon la belle formule de Kateb Yacine, fait l'objet de polémiques de plus en plus vives, en tant, selon ses détracteurs, que séquelle aliénante du colonialisme. Certains, tels Kateb Yacine ou Malek Haddad, cessent d'écrire en français, tandis que Sénac lui-même, tout en revendiquant pleinement sa place d'écrivain algérien de graphie française, annonce la littérature algérienne de demain, laquelle sera, selon lui, nécessairement arabophone.

Cette génération des années cinquante a donc représenté « son » peuple, en a été le porte-parole. À ce titre, nous pouvons même remonter à 1939 et la publication des *Chants berbères de Kabylie* par Jean Amrouche, par lesquels il affirme la dimension solidaire de l'écrivain, du poète nord-africain, héritier d'une tradition dont il ne peut se départir. Le poète, partie prenante d'un collectif dont il traduit les aspirations, ne peut décidément pas « faire cavalier seul ». Cette tradition est celle du fondement culturel maghrébin, dont l'expression en langue berbère, langue orale, sera progressivement contestée, puis réprimée par les tenants d'un arabo-islamisme exclusif.

La liberté, reprise aux lendemains de l'Indépendance par les écrivains algériens, n'a pu leur restituer une marge de manœuvre entière, sauf à rompre avec leur pays et leur société. Quoi qu'il en soit, cette interaction entre l'artiste, l'écrivain et sa société ne peut être entièrement reniée, ainsi que Dib l'explicite en 1995 dans sa postface à *La Nuit sauvage* : il en appelle à la responsabilité de l'écrivain, dans les sociétés maghrébines, responsabilité trop souvent oubliée en Occident, qui observe dorénavant d'autres paramètres. Dès lors, la tourmente de la « décennie noire » amena les écrivains algériens – francophones ou arabophones – à revisiter l'héritage, à le problématiser, à en définir la teneur : ce fut l'heure de la redécouverte de Camus, dont l'ombre – qu'on la revendique, ou qu'on la récuse – n'a eu de cesse de peser sur la littérature algérienne, ou bien du poète *gaouri*[3] Jean Sénac, qu'une nouvelle génération poétique assume désormais.

UN POÈTE PRÉCURSEUR : JEAN EL MOUHOUB AMROUCHE

Par ses *Chants berbères de Kabylie*, parus chez Monomotapa à Tunis en 1939, Jean Amrouche revendique pleinement l'héritage ancestral, héritage dont il craint alors la disparition prochaine, si rien n'est entrepris pour sauver les monodies berbères dont il a assuré la retranscription puis la traduction en français. Pour l'heure, l'héritage signifie la revendication d'une culture millénaire, la culture berbère, à laquelle il fait encore réfé-

1. C'est moi qui souligne.

2. Memmi publiera par ailleurs deux anthologies de la littérature maghrébine francophone chez Présence Africaine, en France : *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française* (1964) et *Anthologie des écrivains français du Maghreb* (1969). Le troisième tome, qui aurait été consacré aux écrivains arabophones, n'a jamais vu le jour.

3. Ce mot, issu de l'arabe, à connotation péjorative, servait aux autochtones à désigner les Européens en Algérie. Sénac, ayant eu à souffrir d'ostracisme de la part de certains en raison de son origine européenne – outre son homosexualité –, inscrit ce terme dans son œuvre, comme en témoigne son poème « Chant funèbre pour un gaouri » (cf. Jean Sénac, *Citoyens de beauté*, 1967).

rence quelques années plus tard, par le biais de la figure archétypale de Jugurtha convoquée dans son texte « L'Éternel Jugurtha », lequel est publié en 1946 dans la revue *L'Arche*[4]. Amrouche est alors pleinement assimilé, français et souhaite faire comprendre la France à ses congénères tout autant que faire comprendre l'Afrique du Nord aux Français. Par suite, ce sont les événements du 8 mai 1945 et la terrible répression qui s'abattit sur la région de Sétif, Guelma et Kherrata qui suscitent un choc en lui et l'amènent progressivement à revoir ses positions, jusqu'à embrasser la cause indépendantiste durant la guerre de libération nationale[5]. La formule chère au cœur d'Amrouche – « La France est l'esprit de mon âme tandis que la Kabylie est l'âme de cet esprit » – enregistre une légère variation, mais au détail signifiant : le terme « Algérie » remplace le terme « Kabylie ». Amrouche, au nom de l'unité nationale, et du leadership que le FLN sut remporter, tut les spécificités locales[6].

Dès lors, une fois la cause de l'Indépendance embrassée, la figure de Jugurtha s'impose comme un référent fédérateur, en tant qu'ancêtre absolu, commun à *tous* les Algériens. Et Amrouche d'écrire à Jules Roy le 6 août 1955 dans une missive passée à la postérité :

> « Il y aura un peuple algérien parlant arabe, alimentant sa pensée, ses songes, aux sources de l'Islam, ou il n'y aura rien. […] Le peuple algérien se trompe sans doute, mais ce qu'il veut, obscurément, c'est constituer une vraie nation, qui puisse être pour chacun de ses fils une patrie naturelle, et non pas une patrie d'adoption ». (Amrouche, 1985 : 104)

Au nom d'un souci de type métaphysique, que Amrouche eut l'intelligence de formuler à maintes reprises – ce que veulent les Algériens, c'est « habiter un Nom » ; ne plus être des sujets à la troisième personne, mais parler en leur nom propre – l'identité nationale est envisagée sous l'angle de l'unité : eu égard à cette aspiration juste, Amrouche endosse jusqu'au bout la livrée du témoin, c'est-à-dire du *tiers* entre Français et Algériens – tout en sachant qu'aucune place ne pourra lui être aménagée dans l'Algérie indépendante, et acceptant le sacrifice de sa propre personne au nom du bien collectif.

1952-1957 : DEUX POSITIONNEMENTS CONDAMNABLES POUR L'ÉCHIQUIER NATIONALISTE

En 1952, paraissent deux romans fondateurs de la littérature algérienne contemporaine : *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri, et *La Grande Mais*on de Mohammed Dib. L'un et l'autre sont des premiers romans. Mais ils ne sont pas reçus de la même façon dans la presse nationaliste d'alors : tandis que Dib est salué dans sa dénonciation du sort des fellahs algériens sous le régime colonial (le roman de Dib est consacré plus spécifiquement à la région de Tlemcen), Mammeri se voit accusé de jouer le jeu du pouvoir colonialiste, en brossant le portrait d'une génération kabyle, prise entre tradition et modernité, et en ignorant dans une large mesure la politique d'oppression menée par la France. Son roman est taxé de régionaliste, à l'heure où l'on somme l'intellectuel d'unir ses efforts à ceux des masses en vue de l'émancipation prochaine. Trois intellectuels tenants de cette critique nationaliste (publiant dans le *Jeune Musulman*, journal des Oulémas, derrière lesquels l'on trouve Ahmed Taleb Ibrahimi) attaquent violemment l'œuvre : Mohammed Chérif-Salhi, Amar Ouzegane et Mostefa Lacheraf. La dimension berbère est plus ou moins critiquée par les trois critiques. Les minorités n'avaient pas alors droit au chapitre, le combat engagé devant subsumer les appartenances spécifiques. Tandis que Ouzegane et Chérif Salhi accusent Mammeri de faire le jeu du colonialisme, et affirment que seule une œuvre qui prend fait et cause pour le combat pour l'Indépendance mérite quelque attention venant d'un Algérien – ils nient ce faisant la littérarité propre à l'entreprise littéraire –, Lacheraf enfonce le clou en focalisant la critique sur l'aspect à son sens « régionaliste » du roman, à un moment où il convient de considérer la dimension nationale de l'Algérie[7]. Chérif Salhi fustige même la théorie de l'art pour l'art, « odieuse » selon lui à l'heure où un peuple entend se libérer de ses chaînes. Comme si il n'existait aucune troisième voie entre l'autarcie artistique, dégagée de tout engagement et toute responsabilité, et l'engagement inconditionnel et affiché à une cause donnée. Mammeri répondra de façon magistrale à Salhi, en faisant valoir la mauvaise foi de son attaque, et en affirmant le caractère algérien de son œuvre : « […] Je m'attends naturellement à ce que vous écriviez à ce journal pour y réparer votre erreur, y rétablir la vérité publiquement pour dire que vous y avez étalé votre fiel, pour dire que vous êtres heureux *qu'un écrivain algérien ait fait un roman algérien sur des réalités algériennes, un roman qui comme tel ne peut donc que servir la cause algérienne.* »[8] (Mammeri, 2008a : 16-17)

En 1957, Fatima-Zohra Imalayène prenant le pseudonyme d'Assia Djebar publie son premier roman, *La Soif*. D'emblée, la jeune romancière met en scène les aspirations d'une héroïne, Nadia, issue d'un couple mixte de la petite bourgeoisie, à vivre librement et à s'émanciper de la tutelle masculine. Le roman est alors violemment attaqué, et notamment par le Père blanc Jean Déjeux lui-même, qui condamne cette œuvre en tant que reflet égoïste de la bourgeoisie ; elle échappe en effet à la doxa nationale reconduite après l'Indépendance et n'inscrit pas de « caractère » musulman selon Déjeux (1957 : 69-71). Même si Déjeux nuance par la suite cette appréciation sévère, il écrit encore en 1994 dans l'un de ses derniers ouvrages, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb* :

> « On est en 1957. Elle a vingt ans. Son deuxième roman suit aussitôt en 1958 : *Les Impatients*. La guerre bat son plein en Algérie, mais dans ces deux romans, elle ne dit rien de cette guerre. D'emblée, l'auteur se situe dans la découverte du corps, de l'amour et de la sensualité, du conflit des amoureux et du couple. C'était audacieux, mais écrit pour qui, en ce temps de conflits de civilisations et de guerre pour une identité nationale algérienne ? » (1994 : 24)

Le procès intenté semble clair : Djebar ne contribue pas, selon Déjeux, à forger cette identité nationale algérienne, préoccupation de l'heure. Il lui dénie alors la possibilité d'avoir accès à un lectorat naturel, et son appréciation vise à l'exclure du champ littéraire algérien. L'importance de l'émancipation de la femme algérienne en ces temps de transition socio-politique échappe donc à Jean Déjeux. Il est vrai que le militant et sociologue Frantz Fanon, Algérien d'adoption, est l'un des rares à cette époque à avoir encouragé la jeune Assia Djebar dans sa vocation de romancière.

4. Le texte a été rédigé dès 1943.
5. Ce fut le parcours d'un certain nombre de personnalités de l'élite algérienne en Algérie coloniale. Ainsi de Ferhat Abbas, par exemple, dont Amrouche demeura proche jusqu'à sa disparition le 16 avril 1962.
6. Je renvoie à mon article, « Jean Amrouche : Jugurtha ou le témoin premier », paru dans *Expressions maghrébines*, vol. 9, n° 1, été 2010, p. 57-70.

7. Les articles de Ouzegane (« Qui nous donnera une version nationale de *La Case de l'oncle Tom* ? »), Chérif Salhi (« La colline du reniement »), Lacheraf enfin (« *La Colline oubliée* ou les consciences anachroniques ») paraissent dans *Le Jeune Musulman* respectivement les 17 octobre 1952, le 2 janvier 1953 et le 13 février 1953. La réponse de Mammeri à Salhi paraît dans le *Jeune Musulman* le 30 janvier 1953. Il convient quant à cette polémique de se reporter aux nombreux travaux de Hend Sadi, ainsi qu'à l'article de Abderrezak Douari, « Discours épistémique, fiction et jugement nationaliste : M. Lacheraf à propos de La Colline oubliée », in : *Insaniyat*, n° 47-48, Oran, 2018 : 91-123.
8. C'est moi qui souligne. La réponse de Mammeri, « À propos de *La Colline oubliée* » a paru dans *Le Jeune Musulman* n° 14 le 30 janvier 1953.

Nombre de nationalistes l'enjoignirent bien plutôt à écrire des essais. En 1975, Djebar réaffirmera l'utilité de cette œuvre lors d'une émission à la Radiotélévision algérienne, explicitant : « Je ne peux m'empêcher de penser que cet air de flûte que j'ai voulu inscrire continue de résonner face à tous leurs tambours ! »

L'ÉCRIVAIN-RELAIS DU COMBAT ALGÉRIEN

Un motif domine la production poétique algérienne de ces années-là : celui du poète comme relais du combattant du maquis. Dès lors, le poète n'est qu'un élément jouant sa partie au sein du concert du peuple. Il acquiert pleinement sa légitimité en adhérant sans réserve à l'effort et au sacrifice consentis par l'homme du peuple. Ainsi Jean Sénac écrit-il en ce sens le « Salut aux écrivains et artistes noirs » en 1956[9].

> O frères, si notre syntaxe n'est pas un rouage de la liberté
> si nos livres doivent encore peser sur l'épaule du docker
> si notre voix n'est pas un relais d'étoile pour le cheminot et le berger
> si nos poèmes ne sont pas des armes de justice entre les mains de notre peuple ;
> Oh, taisons-nous ! (Sénac, 1999 : 271-272)

Malek Haddad dans « La longue marche »[10] appuie son identité algérienne sur un « passé de légende » et sur les hauts faits de résistance de la population d'Afrique du Nord contre ses envahisseurs successifs : ainsi Mokrani, l'initiateur de la révolte kabyle de 1871, est-il convoqué. Mais Malek Haddad étaie cet engagement à partir de la langue et de la culture arabes ; il occulte toute appartenance kabyle avouée. C'est la langue arabe qui est regrettée dans son ignorance même ; la langue française apparaît comme un défaut de langue, un habit *emprunté* :

> *Oh mon Dieu cette nuit tant de nuit dans mes yeux*
> Maman se dit Ya Ma et moi je dis ma mère
> J'ai perdu mon burnous mon fusil mon stylo
> Et je porte un prénom plus faux que mes façons
> Oh mon Dieu cette nuit mais à quoi bon siffler
> Peur tu as peur peur tu as peur peur tu as peur
> Car un homme te suit comme un miroir atroce
> Les copains à l'école et les rues les rigoles
> Mais puisque je vous dis que je suis un Français
> Voyez donc mes habits mon accent ma maison
> Moi qui fais d'une race une profession
> Et qui dis Tunisien pour parler d'un marchand
> Moi qui sais que le juif est un mauvais soldat
> Indigène ? Allons donc, ma sœur n'a pas le voile
> Au lycée n'ai-je pas tous les prix de français
> De français de français de français… en français
> (Haddad, 2002 : 26-27)

Le génitif du dernier vers signant l'appartenance, mute en une préposition marquant la pénétration : la langue française s'avère bien être étrangère, extérieure à la personnalité profonde du poète. On sait ce qu'il adviendra de l'itinéraire créateur de Haddad : il renoncera aux « oripeaux » du français et se murera dans un silence éditorial.

L'un des plus éminents écrivains de la littérature algérienne francophone, Kateb Yacine, aura trouvé le point d'équilibre, entre forge d'une esthétique singulière, d'une littérarité à la pointe des tendances avant-gardistes de la littérature contemporaine, et mise en forme de l'inconscient collectif d'un peuple : *Nedjma*, paru en pleine guerre de libération, bien qu'il soit construit autour des événements du huit mai 1945, a pourtant symbolisé la patrie en lutte pour son émancipation[11]. Nedjma, personnage féminin et métis, astral autour duquel gravitent les personnages masculins en révolte contre le régime colonial et leurs conditions d'existence, en rupture de ban avec les pères et leur défaite séculaire, tend à se confondre avec la patrie en formation. Cette identification fut tellement prégnante qu'une anecdote circula. Vraie ou fausse, elle atteste du caractère apocalyptique du roman de Kateb, c'est-à-dire : *révélateur* : un homme du peuple, croisant Kateb dans les années soixante-dix, l'apostropha : « C'est toi qui as écrit *Nedjma* ? En bien, c'est moi qui aurais du l'écrire ! » Mais, ainsi que l'a montré Charles Bonn (2016 : 52-53)[12], cette lecture politique du roman de Kateb est en fait quelque peu forcée, elle lui est conférée *a posteriori* depuis le cycle théâtral du *Cercle des représailles* dans lequel les personnages de Lakhdar, Nedjma sont devenus des maquisards luttant pour la libération de leur patrie, et se sacrifiant pour celle-ci. Kateb maintient tout au long de son récit une mise en sape des différents discours, une distanciation vis-à-vis des langages institués, qu'ils proviennent du colonisateur, mais aussi des nationalistes eux-mêmes. S'érigeant contre les lectures idéologiques et anthropologiques les plus courantes (Bonn : 54), le discours producteur d'Histoire chez Kateb repose sur deux principes : la polyphonie et l'ambiguïté.

Pour Mohammed Dib, à l'origine domine la lettre – avant même l'assomption d'un message spécifique. Le signifiant, premier, conduit le signifié. Et non l'inverse. Ainsi les premiers poèmes – « Véga », « Été » – ou nouvelles – « L'Ami » – signent-ils la quête d'une esthétique singulière, en intertextualité avec une tradition poétique et littéraire qu'il s'agit, comme tout créateur authentique – d'interroger. La première œuvre romanesque de Dib, *La Grande Maison*, qui dénonce certes la misère des autochtones sous le pouvoir colonial, s'inscrit avant tout dans le « roman national » par son articulation de l'héritage littéraire occidental et des formes locales du terroir, leur mise en regard, leur confrontation. Cela conduit à l'émergence d'une tierce forme, tenant à la fois de l'une et de l'autre, et les subsumant, apte à traduire l'Algérie d'alors, dont la culture millénaire est berbère, puis arabo-islamique, et enfin l'apport culturel récent, français et plus largement occidental. Ces multiples strates se retrouvent dans le roman dibien, tout comme dans le roman katébien. Mais c'est surtout d'une interrogation des pouvoirs et limites du langage, ainsi que d'une quête de sens – par nature insaisissable, toujours à renouveler –, que témoigne l'œuvre dibienne, niant ainsi « la perception optimiste de l'affirmation d'une identité nationale par la fonction performative de la production romanesque », selon les mots de Charles Bonn (2016 : 70). Mohammed Dib, une fois l'Indépendance advenue, ne déclarera-t-il pas :

> « Les livres précédents ont été considérés, et continuent d'être considérés, comme des témoignages, qu'il était d'ailleurs indispensable de donner. Mais avec la masse de documents, de témoignages accumulés au sujet de la guerre d'Algérie et au sujet de l'Algérie tout court, l'auteur algérien se sent libéré vis-à-vis de l'actualité des événements ; il n'est plus tenu de suivre les événements pas à pas. Et il lui devient possible d'approfondir sa réflexion, de tenter même l'aventure (je veux dire l'aventure littéraire, l'aventure de la création) en prenant des risques. […] N'ayant plus à nous faire l'avocat d'une cause, nous essayons, j'essaye pour ma part,

9. Sénac adresse cette lettre-poème le 22 septembre 1956 au Congrès des écrivains et artistes noirs qui se tient à Paris.
10. Ce poème a été publié dans le recueil *Le Malheur en danger*, paru aux éditions La Nef en 1956.

11. Nombre d'historiens voient aujourd'hui les manifestations du 8 mai 1945 dans le Constantinois et leur terrible répression comme la date du véritable commencement de la guerre de libération nationale algérienne. Cf par exemple, Annie Rey-Godzeiguer, *Aux origines de la guerre d'Algérie, 1940-1945 : de Mers-el-Kébir aux massacres du Nord-Constantinois*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2002.
12. Il convient de lire le chapitre en son entier, « La production de l'histoire par les premiers romans algériens » (2016 : 39-55).

d'aller à présent vers des régions moins explorées, de faire œuvre d'écrivain dans le sens le plus plein du terme». (Dib, 1963)

UNE «IDENTITÉ NATIONALE» REVISITÉE

Sous la bienveillante tutelle de Jean Sénac, de jeunes poètes émergent au cours des années soixante-dix et dans une poésie incisive et sans concession, ils dressent un état des lieux de la société post-indépendante dans laquelle sévissent, malgré les slogans, corruption, inégalité de classes, et un patriarcat qui a relégué la femme à son intérieur. Ainsi Sénac peut-il écrire dans son *Anthologie de la nouvelle poésie algérienne*[13] : «Le ton n'est plus celui de l'espoir adossé au drame, qui nourrissait notre lyrisme depuis 1954, mais au défi lancé à toutes les mutilations, le ton assuré et presque téméraire du nouveau citoyen qui sait, avec le soc de la parole, dans la lancée de ses frères, qu'il prépare une moisson constamment en péril.» (1971 : 6-7) La poésie, animée par la conception que promeut Sénac, demeure animée d'un devoir de responsabilité, et le poète un «combattant quotidien» devant prendre sa part à la construction de l'utopie révolutionnaire. Mais devant faire, au nom de cette utopie, la critique de sa propre société et abandonner les discours creux et lénifiants sur la nation triomphante. Fidèle en cela à ses premiers poèmes, Boudjedra n'aura de cesse, sans ses premiers romans, de dénoncer les traditions archaïques pesant sur l'émancipation de la société algérienne, et notamment sur celle des femmes, grâce à une écriture enlevée, convulsive, quasi hallucinée. La troisième génération des écrivains algériens, celle des années soixante-dix, quatre-vingt, ouvrira le champ littéraire en «déterritorialisant» le référent convoqué sur la scène fictionnelle. Citons Habib Tengour qui, avec *Le Vieux de la montagne* (1983) ou *Sultan Galièv ou la rupture des stocks* (1985), traite la situation algérienne par le détour du mythe des Haschichins dans la Perse du XIIe siècle, mais aussi par le traitement, à nouveau frais, de la figure du Tatar Sultan Galièv, tout à la fois cadre du Parti communiste soviétique mais aussi musulman, ou encore Rabah Belamri, qui dans sa «trilogie» romanesque, *Regard blessé* (1987), *L'Asile de pierre* (1989) et *Femmes sans visage* (1992), entend proposer une autre lecture de l'Histoire algérienne, hors la doxa véhiculée depuis l'Indépendance par le pouvoir FLN, en réintégrant notamment le rôle des minorités dans la construction de l'Algérie contemporaine. Ces auteurs ont tous deux la volonté de sortir de la perspective monolithique et lénifiante de l'identité nationale, conduisant à l'occultation de toute une partie de la mémoire du pays.

Habib Tengour, dès son premier titre, *Tapapakitaques ou la poésie-île* (1976), déplace la lecture quant au réel de la société dans laquelle il vit vers la figure archétypale d'Ulysse, symbole de l'errance et du retour, qu'il érige en figure de la non-reconnaissance ou, à tout le moins, de la reconnaissance problématique par les siens. Cette reprise du mythe d'Ulysse parcourra tout l'œuvre de Tengour tant cette problématique est symptomatique des enjeux propres à cette œuvre et à son auteur, né en Algérie mais ayant grandi en émigration.

Dans les romans et récits de Belamri, depuis la position marginale de l'auteur/narrateur, devenu aveugle au sortir de l'adolescence, c'est à un éloge des proscrits de tous ordres que le lecteur est confronté : de l'Européen marginalisé par la majorité arabo-musulmane, à l'homosexuel rejeté à

13. Cette anthologie, présentant neuf jeunes poètes (Youcef Sebti, Hamid Nacer-Khodja, Hamid Skif, Djamel Kharchi, Djamel Imaziten, Boualem Abdoun, Abdelhamid Laghouati, Ahmed Benkamla, Rachid Bey), et assortie d'une longue introduction signée par Jean Sénac, a paru aux éditions de la Librairie Saint-Germain-des-Prés, à Paris en 1971.

cause de son comportement déviant, ou bien encore à celui que l'Histoire a parfois, malgré lui, placé du mauvais côté et étiqueté «traître», sans oublier la femme bien sûr, minorée par un pouvoir patriarcal intransigeant, Belamri prête toujours voix au minoritaire, et nous rappelle que le respect des minorités est l'une des conditions d'un espace démocratique viable.

Tahar Djaout, appartenant à cette même génération, célébrera, l'un des tout premiers, certaines figures de la littérature nationale jusqu'ici occultées ou censurées : ainsi, il reconnaîtra l'héritage de Sénac, à l'instar des poètes révélés par le poète *gaouri* dans son *Anthologie de la jeune poésie algérienne* (1971). Il publiera en 1987 un important entretien avec l'un des précurseurs de la littérature algérienne, et chantre de l'amazighité, Mouloud Mammeri[14], alors que celui-ci était en butte à l'hostilité du pouvoir. Les romans de Djaout, à l'instar de ceux de ses contemporains Rachid Mimouni (celui-ci considère l'intellectuel comme un «éveilleur de consciences»), ou Belamri évoqué précédemment, n'ont de cesse de proposer une vision alternative de l'Histoire récente de la nation, soulignant l'irréductible fossé entre le peuple, lésé et mystifié, et les classes dirigeantes, usurpatrices et mystificatrices. Djaout, tout comme Mimouni (*La Malédiction*, 1993) dénoncent par le biais de la fiction la menace islamiste ; la culture, ouverte sur les autres et le monde, demeure le rempart dérisoire, certes mais le seul, contre la barbarie et l'archaïsme menaçant de tout emporter, ainsi que le met en scène le roman posthume et inachevé *Le Dernier été de la raison* (1999) de Djaout. *Les Chercheurs d'os* (1984), tout comme *Les Vigiles* (1991), démontent les mécanismes de l'usurpation du combat pour l'Indépendance par les élites au pouvoir dès 1962, la récupération de l'Histoire qui a été faite, et la perspective hagiographique et monolithique élaborée quant au combat de libération nationale.

DE LA LITTÉRARITÉ : APRÈS LA NATION

La littérarité s'impose sous deux aspects : tout d'abord, la littérature algérienne fortifie sa mémoire. La nouvelle génération d'écrivains algériens de langue française inscrit dans les plis du texte cette mémoire littéraire et entretient avec les aînés un dialogue par/dans l'œuvre même. Ce faisant, certains auteurs font un retour symptomatique dans le champ culturel : Sénac (Benfodil, Negrouche,…), Kateb (Djebel,…), Dib (Djebel également), Feraoun (Ali Malek…), Camus et chez la plupart des auteurs (Bey, Bachi, Daoud…) etc. Assia Djebar avec *Le Blanc de l'Algérie* (1996) avait initié ce mouvement en proposant un panorama des écrivains d'Algérie des trente-cinq dernières années, et en concevant surtout la littérature algérienne comme constituée de toutes ses langues, du latin de Saint Augustin au français de Kateb Yacine, en passant par Mouloud Mammeri, l'Émir Abdelkader et Albert Camus. Cette ouverture de l'identité est un contrecoup direct de la «décennie noire» et de son cortège de massacres : le risque de basculement de la nation algérienne dans l'idéologie islamiste appelle en réaction les forces progressistes à «revisiter l'héritage» et à questionner les fondements de l'État algérien afin de dégager un éventuel recours. Et ce faisant, à se réapproprier la part occultée de l'histoire nationale. Bien évidemment, en réaction à la tourmente qui frappe l'Algérie, une «écriture de l'urgence» voit le jour et peut réactiver le motif national pour, sous couvert de combattre l'archaïsme que porte le projet de société intégriste, exhiber certaines valeurs républicaines et révolutionnaires.

14. *Entretien avec Mouloud Mammeri*, assorti d'un inédit de Mammeri, *La Cité» du soleil*, qualifié de «sotie», a été publié en 1987 à Alger aux éditions Laphomic.

Mais le plus souvent, ces œuvres présentent plus un intérêt documentaire que littéraire.

Par ailleurs, loin des professions de foi nationalistes des débuts, puis d'une scène opposant centre et périphérie appelée par d'aucuns « postcoloniale », les écrits de cette dernière génération s'inscrivent dans une sorte d'esthétique postmoderne. Le rapport au monde n'est plus perçu selon un schéma binaire (eux/nous), mais au cœur du processus de globalisation. Il résulte d'une croisée des langues, d'un jeu de structures, d'une poétique complexe produite par le travail sur la syntaxe et un travail d'anamnèse bien plus exigeant que la convocation apprêtée d'une mémoire institutionnalisée (Mourad Djebel) ou encore d'un brouillage énonciatif et une délocalisation spatio-temporelle (El Mahdi Acherchour). Le questionnement générique devient un des axes de la production algérienne contemporaine : ainsi, Sarah Haïdar intitule-t-elle son ouvrage *Virgules en trombe* (2013) un « presque roman ». L'absence de structure narrative unitaire, le rythme écorché et haletant des phrases, l'éparpillement de la voix narrative, sont autant de modes d'expression d'une réalité algérienne « hallucinée », problématique, dans laquelle les individus tentent tant bien que mal de frayer. Ainsi de Samir Toumi dont le très beau *Alger, le cri* (2014), dans le déroulement même de sa narration, restitue et recrée à la fois la topographie de la capitale algérienne et son caractère étouffant, carcéral. Loin d'un arraisonnement identitaire étroit, ces œuvres attestent un ancrage certes, mais problématisé, et non comme allant de soi, et qui plus est, problématisé sur le plan formel. La littérarité, placée sous suspicion durant la guerre de libération nationale, au nom d'une cause et d'un message à délivrer, reconquiert son plein droit de cité.

POUR NE PAS CONCLURE

Ainsi, l'injonction à l'engagement à laquelle fut soumise dès ses débuts la littérature algérienne (mais plus largement, maghrébine, même si des contextes historiques différents ont entraîné des conséquences différentes) fut malgré tout soumise à un certain nuancier par les écrivains de la génération de 1954 : tant Dib que Kateb ont su, par-delà le positionnement apparent de leurs œuvres, forger une esthétique spécifique résultant du croisement de traditions culturelles hétérogènes, et instaurer une distanciation vis-à-vis des discours institués.

Selon Charles Bonn, la *littérarité* est le produit d'une dynamique de la perte qui fonde l'émergence de cette littérature, ou ce que Jean-Pierre Vernant[15] nomme une « ambiguïté tragique ». L'affirmation forte de l'espace d'énonciation que signe l'émergence de cette littérature embarquée dans le mouvement de l'Histoire ne va pas sans le sacrifice de l'espace traditionnel – d'avant l'Histoire – et partant, de certaines de ses valeurs. Autrement dit : la littérature, par essence, déjoue les assignations identitaires monolithiques. La mise à sape des discours – y compris nationalistes – par Kateb Yacine dans *Nedjma* ou l'usage de l'ironie chez Feraoun comme chez Mimouni par exemple, interdisent toute récupération partisane, tout essentialisme identitaire.

Par conséquent, la littérature maghrébine francophone durant sa courte histoire n'a eu de cesse de détourner/contourner les paramètres de l'identité nationale, forgeant une *algérianité* des textes par la convocation du référent social, mais aussi par un travail subtil d'esthétiques croisées que ces textes sous-tendent. La littérature maghrébine francophone, par son aptitude à concilier des motifs d'abord hétérogènes, et son art à transformer une aporie originelle en une plus-value ouverte sur l'ailleurs, ne peut que remplir le rôle d'espace *dérangeant*. Fidèle en cela aux énergies *transportantes* que toute littérature digne de ce nom se doit de mobiliser.

Hervé SANSON (Juillet 2016)

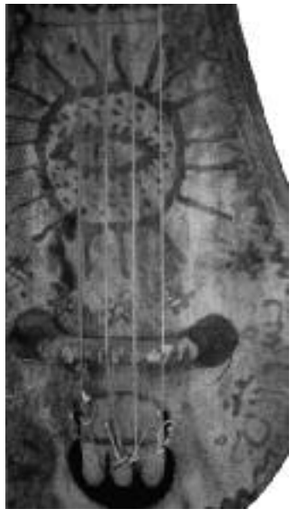
15. Je renvoie au livre de Charles Bonn, déjà cité, et plus particulièrement, au chapitre « Le roman produit-il la nation ? », p. 57-70.

Résumé : Les précurseurs des littératures maghrébines s'exprimant en langue française ont, durant les années cinquante, été sommés de se positionner vis-à-vis de la problématique de l'indépendance : pris en étau entre le pouvoir colonialiste et les leaders nationalistes, ils ont dû résoudre, chacun à leur façon, la question de l'engagement et traiter la question identitaire par le biais de leurs œuvres littéraires. Après les indépendances, face à une optique nationaliste et une assignation identitaire arabo-islamique prônées par le régime, leurs œuvres ont entériné ou contesté cette orientation. Enfin, à l'heure de la mondialisation et de la redécouverte d'un patrimoine multiple, l'affirmation d'une identité syncrétique se fait jour, s'inscrivant en faux contre la ligne officielle, laquelle est amenée à évoluer sensiblement. C'est ce parcours que cet article se propose de retracer.

Mots-clés : identité, nationalité, engagement, indépendance, arabo-islamisme, berbérité, Méditerranée, militantisme, littérarité.

Bibliographie non exhaustive

1– *Portraits* d'Albert Memmi, sous la direction de Guy Dugas, Paris, CNRS éditions, collection « Planète libre », janvier 2015, éditeur scientifique de la cinquième section, « L'Homme dominé », p. 999-1255 ; *L'opium et le bâton* de Mouloud Mammeri : un ouvrage de la collection « Entre les lignes – Littératures au sud », dirigée par Christiane Chaulet-Achour et Jean-Baptiste Dufour, aux éditions Honoré Champion, mai 2013, 120 p. ; *La Trace et l'écho, une écriture en chemin* : entretiens avec Habib Tengour, dix entretiens accompagnés d'extraits de ses œuvres, 2013, 225 p.) 2– Nombreux articles académiques sur des œuvres d'auteurs maghrébins.



le silence de l'art des femmes berbères de la société traditonnelle kabyle de transmission orale

makilam

Cet article se propose de remettre en mémoire les racines oubliées de la culture berbère et en particulier de traditions artistiques des femmes kabyles de l'Algérie qui sont depuis plus de trente ans au centre de mes travaux de recherche et de mes publications. En effet, dans l'ignorance de la diversité et de la richesse des identités de l'Afrique du Nord, les Berbères sont souvent encore incorrectement décrits dans les milieux universitaires et hors de l'Europe dans la catégorie Moyen-Orient en les assimilant aux autres peuples du Maghreb. La spécificité de leur culture avec sa langue, son esprit et ses pratiques et rites autour de la nature sacralisée de la terre a été occultée dans les recherches. Il s'ensuit un amalgame dangereux aussi bien sur le plan identitaire, politique que social qui se résume à une seule spécificité réductible à l'islam en terre arabe. Si un peuple ne sait pas d'où il vient, comment saura-t-il où il va ? D'où l'importance de l'histoire au nom du Droit à la Mémoire en vue de fixer par l'écriture les dernières sources orales au fondement de l'identité culturelle, qui nous ont été transmises par nos Ancêtres.

La plupart des auteurs sur la Kabylie, des XIXe et XXe siècles, qui portaient un intérêt à la condition féminine ont décrit leurs femmes comme des êtres diminués par rapport à leurs hommes (Hannoteau et Letourneux, 2003), voire comme des êtres opprimés (Bourdieu, 1998). Le rôle primordial de la femme kabyle dans la société traditionnelle a été correctement rétabli par l'enquête réalisée « côté femmes », de 1937 à 1939 dans la tribu des Aït Hichem, par Germaine Laoust-Chantréaux qui écrivait : « *La femme qui semblait reléguée à un rôle secondaire, restait en Kabylie la prêtresse incontestée du culte familial dans une société qu'elle dominait et dans laquelle elle représentait le fondement de la famille.* » (1990, 255).

En Kabylie, la transmission de la vie et de ses secrets était le domaine des femmes-mères qui n'ont jamais cessé de définir leur pouvoir en termes de responsabilité. Les femmes avaient développé au cours des siècles des rites afin de protéger la terre et leur statut. Ces pratiques rituelles dans leur travail quotidien leur permettaient d'unir magiquement leur propre vie à celle de l'univers (Makilam, 2013). Au fil des générations, elles transmettaient à leurs enfants la langue berbère et les valeurs de la Culture orale kabyle ; elles aidaient leurs fils à développer leurs capacités et les soutenaient dans leur devoir de pères. Mais de plus, elles étaient responsables non seulement de la transmission de la vie des humains dans la procréation mais aussi de la survie du groupe humain par leurs filles qu'elles éduquaient et « élevaient » dans ce Savoir. Elles leur enseignaient une écriture en signes géométriques sur la magie et les mystères de leur naissance, avec les signes de la métamorphose de leurs corps dans la maternité.

La traduction de cette écriture magique des femmes kabyles nous a été rapportée pour la première fois en 1951 par le Père Blanc Devulder grâce aux explications d'une « informatrice anonyme ». Depuis mon initiation à la poterie traditionnelle en 1980 auprès des potières-peintres de la Kabylie, les dernières magiciennes de la terre, nous pouvons affirmer que leur Art n'était certainement pas neutre ni privé de sens. Bien au contraire, les femmes exprimaient dans leur travail quotidien leur fierté au sujet de leur pouvoir de création dans le ventre maternel. L'honneur et le privilège d'être née femme étaient si puissants pour les mères kabyles, qu'elles exprimaient cette conviction dans l'art vivant de leurs créations en les signant de leurs emblèmes féminins (Makilam, 2015).

ÉCRITURE FÉMININE EN SIGNES MAGIQUES DE LA MÉTAMORPHOSE DU CORPS FÉMININ DANS LA MATERNITÉ SUR LES TATOUAGES, LES POTERIES, LES TISSAGES ET SUR LES PEINTURES MURALES

Quiconque a su aborder cette civilisation que représentent les Berbères avec respect et sans préjugés a pu percevoir à quel point l'environnement kabyle était décoré par les femmes dans les règles de l'art. Des dessins géométriques étaient peints sur les objets de poterie et recouvraient encore dans les années cinquante la totalité des supports de leurs demeures. Ils étaient partout présents selon les villages sur la peau des femmes tatouées, dans le tissage dressé en face de l'entrée ainsi que sur les murs de l'intérieur des maisons. Très tôt, j'avais appris que ces motifs constituaient un langage secret des femmes qui parlait en silence à celles qui savaient les lire. Ces secrets ne peuvent, en effet, être compris et transmis que d'une mère à la suivante car ils sont en rapport direct avec leur féminité et la métamorphose de leur corps dans la naissance de l'enfant. Constatant leur disparition, j'ai alors souhaité être initiée au travail de la poterie et en particulier à son écriture ésotérique. Ce savoir ne pouvant m'être re-donné par ma mère, je suis allée à la recherche d'une femme initiée qui veuille bien m'éclairer sur les mystères de cette écriture féminine. Au bout de trois années de persévérance, une vieille potière, de mon milieu familial, accepta au printemps 1980 de me céder les secrets des magiciennes de la Terre kabyle. La poterie se réalise selon un rituel ancestral en accord avec le cycle des saisons. Cette activité exclusivement féminine dure une année. Nous savions déjà que le tissage de la laine, domaine réservé aux femmes de la société traditionnelle, représente dans le croisement de ses fils un langage d'amour (Servier 1962, Makilam 2013). Nous allons observer ensemble que les motifs triangulaires de l'écriture des potières de la Kabylie associent magiquement les rythmes de la vie de la nature à la nature changeante du corps féminin.

LES MOTIFS TRIANGULAIRES

Depuis mon initiation sur l'Art de la poterie, il n'existe plus aucun doute sur l'interprétation des motifs triangulaires, qui sont les figures dominantes peintes sur les objets et sur les murs des maisons traditionnelles (Makilam, 2015). La source vitale du delta féminin se traduit par un triangle dont la pointe est dirigée vers la terre et son ouverture fertile en V vers le ciel. La pointe du triangle masculin se dirige inversement vers le ciel et sa base vers la terre.

En Kabylie, la glorification de la femme dans sa nature créatrice était partout présente dans les motifs de base triangulaire qui indiquent que la vie sort des profondeurs secrètes du corps fémi-

nin. L'ouverture de ce triangle vers le haut est dessinée par plusieurs traits parallèles (de 1 à 5) qui représentent les jambes. L'intérieur de cette fourche en V est comblé par un point noir ou une porte magique sous forme de losange. On y pénètre par un trait vertical rouge entouré par deux autres noirs parallèles ou grâce à un damier de carreaux noirs et blancs enrobés de la couleur du sang. Ce losange très souvent représenté qui est appelé le nid d'abeilles est quelquefois tracé à l'aide de traits parallèles rouges. En voici les figurations les plus fréquentes dans leur forme simplifiée :

Ces dessins qui sont traduits en kabyle par les noms de l'œil ou de la ruche représentent tous le sexe féminin. L'œil étant le moyen d'apprendre à voir et pour la femme kabyle, comme pour les peuples qui vivent en contact permanent avec la nature, c'est de ce nid que sort le miel de la Vie semblable à celui des abeilles. Celles-ci sont d'une importance considérable, dans la pensée et dans la conception traditionnelle et spirituelle des Kabyles, car les abeilles véhiculent le pouvoir sacré de féconder les fleurs de la nature. Elles sont, dans une même idée, les signes extérieurs de la fécondité de la vie intérieure d'une femme.

C'est le Père blanc Devulder qui le premier nous a rapporté leur signification dans la figuration de ces triangles dessinés dans un lit, relevée d'une peinture murale. Son informatrice anonyme indiquant que deux carreaux noirs dans un damier représentent les ouvertures de la femme et un seul celle de l'homme (1951: 79). Ces figures géométriques dans ce motif fondamental du triangle traduisent également dans la tradition tantrique le principe vital primaire du féminin et celui de l'homme. La représentation de la femme ainsi mise en relief, par un losange dans la fourche d'un triangle, glorifie également la sacralité de la vie qui sort entre ses jambes quand elle accouche. Leur message renseigne au-delà de leur graphie visible, en nous informant sur la source de la création dans le ventre d'une femme et la mère de Malha (la potière qui m'a initiée à l'écriture en signes sur poterie) peignait la figure de la nature créatrice de la femme-mère sur tous ses objets en terre. Elle entourait ses jambes de ses bras qui soutiennent la femme kabyle assise quand elle dépose au sol l'enfant auquel elle a donné la vie. Dans une simplicité frappante, le dessin suivant relevé d'une de ses poteries illustre la dépose du nouveau-né lors de l'accouchement.

Il est impossible ici de redonner toutes les variantes des représentations du losange magique féminin ni la diversité de ses compositions élaborées. Le degré de sophistication créatrice est tel qu'il est difficile au premier abord à un non-initié de déchiffrer le sens de ses images. On peut cependant reconnaître au coup de pinceau qu'elle en est l'artiste. Dans la maison de Malha la potière, mon initiatrice, plusieurs poteries se trouvaient abandonnées dans l'étable. Elle pouvait cependant distinguer dans le noir les poteries de sa mère ou celles de sa grand-mère des siennes. Elle reconnaissait les propriétaires aussi au style de ses motifs qui m'apparaissaient alors en tous points identiques.

ÉCRITURE VERTICALE ET HORIZONTALE EN SIGNES

Dans ces dessins, qui décoraient les ustensiles et l'environnement domestique, se dégage aussi la conviction de la dominance de la femme dans son rôle féminin de mère du genre humain au point de rencontre de ses jambes écartées. En effet, en partant du triangle, principe féminin ou masculin qui exprime dans le losange la complétude de chaque genre, on arrive à celui de la représentation entière de la partie inférieure du corps humain dans les figures du M. Dans ce signe M, le triangle décrit au départ se prolonge à partir de son plan latéral de part et d'autre par les jambes repliées. Dans son inversion, le motif W intervient également pour influencer par magie la vie sexuelle d'une femme en la superposant à son époux. Ces deux M révèlent aux femmes, qui les aperçoivent dans leurs gestes quotidiens, la nature sacrée de leur pouvoir de création au travers de leur relation conjugale avec un homme. Dans le mariage des corps sur le dessin suivant, on reconnait l'homme aux poils sur ses jambes :

Les graphismes de ces peintures sur les objets de la vie domestique, autant sur les poteries que sur les fresques murales, représentent des motifs concrets, réels et vivants du corps humain. Il s'ensuit que ces signes ne sont pas symboliques, abstraits ou théoriques. Ils ne sont pas pornographiques ou érotiques et ne sont pas dessinés essentiellement pour prôner la fécondité de la femme en la réduisant à son rôle de reproductrice, ce qui reviendrait à éliminer la dimension spirituelle du rôle maternel. Ces signes sont là, avant tout, pour rappeler aux femmes la magie de leur corps et la fonction sacrée de leur féminité. Les femmes kabyles, en les dessinant en rouge et en noir sur fond blanc, avec les couleurs de la naissance et de la mort, vénéraient les forces donneuses de vie de l'univers. Ces signes qui n'étaient pas reproduits dans le seul but de la décoration étaient féconds parce qu'ils enrichissaient l'environnement des humains ainsi que l'esprit des femmes. Intimement instruites des forces de leur pouvoir, fortes de leur intérieur, elles étaient ainsi capables de repousser les mauvaises influences de leur entourage et en particulier celles du mauvais œil. Cette forme d'écriture spécifiquement féminine représente plus un charme et une protection. Ses secrets ont constitué au fil des siècles la source du pouvoir magique des mères kabyles qui les ont transmis à leurs filles dans le but de poursuivre le

culte des Ancêtres en harmonie et en accord avec celui de la dimension maternelle de la femme.

LA SUCCESSION DES GÉNÉRATIONS SUR LES POTERIES ET SUR LES FRESQUES MURALES : *LA VÉNÉRATION DES ANCÊTRES-MÈRES*

Le mystère de la création dans le ventre maternel se retrouve dessiné aussi bien sur les poteries que sur les peintures murales de l'intérieur caché des maisons kabyles. Les femmes-peintres de la Kabylie utilisent pour l'exprimer des figures géométriques identiques à celles qui recouvrent les « ikufan » (les placards de la maison en forme de silos), le revêtement en laine de la chaîne à tisser et aussi la peau des femmes tatouées. Elles habillent leurs murs avec les mêmes motifs de base que ceux de la poterie en plus grands pour peindre de véritables poutres supplémentaires à celles qui soutiennent le toit de la maison. Les fresques étaient une activité collective exécutée au printemps par des potières qui les renouvelaient tous les ans sur les murs des maisons familiales. Elles racontaient l'histoire vivante des personnes qui les habitaient.

Les peintures murales ont été photographiées pour la première fois dans les années 1942-1944 par le Père Blanc Devulder dans un seul intérieur de maison dans la tribu des Ouadhias. Ce n'est qu'en 1985 que le photographe kabyle Mohand Abouda nous a livré la magie intemporelle de ces fresques murales avec ses 94 photographies de l'intérieur d'une quarantaine de très belles maisons décorées et réparties dans vingt villages de la Grande Kabylie. La majorité des intérieurs de ces maisons traditionnelles ou rénovées se composent de bandes verticales qui rappellent les fils tendus de la chaîne de l'ouvrage à tisser. Comme sur les poteries, le tissage et les tatouages, ce sont les motifs triangulaires qui forment la base du message ésotérique de ces bandes verticales. Il n'est pas possible de reproduire la diversité poussée à l'infini des dessins qui composent les fresques murales des maisons kabyles qui résultent d'une série de triangles et de losanges et de signes graphiques géométriques de nature rectiligne. Les femmes, peintres de la Kabylie, trouvent leurs figures de pensée dans la nature. Elles désignent par exemple les Français pendant l'occupation de l'Algérie par « les figuiers de barbarie », c'est-à-dire les cactus qui entouraient en haies leurs maisons et les villages. Ceux-ci sont également appelés « les soldats » et « les Françaises » dans les figures suivantes qui représentent des hommes de guerre et leurs femmes.

Les motifs des fresques murales représentent le monde familier des femmes qu'elles côtoient dans leur environnement naturel. Il s'agit des arbres (le tremble, le frêne, les figuiers de barbarie ou le palmier…), des animaux (le serpent, le crabe, le scorpion…), du ciel avec la lune, les étoiles mais aussi avec les papillons et les abeilles. A côté de la perdrix ou de la ruche, d'autres signes montrent des humains, des bijoux et des œufs. Les femmes expriment un langage à l'aide d'une succession de triangles, de losanges et de M qui s'emboîtent les uns dans les autres pour former des figures de leur univers naturel comme le scorpion ou le palmier. Mais bien au-delà d'un simple assemblage de motifs de base géométriques, le message central et essentiel de la réalisation des peintures murales reste celui d'inscrire sur la matrice des murs le mystère de la succession qui s'inscrit dans le ventre d'une mère à l'autre. Ce mystère qui est dessiné sur les murs à l'aide de bandes semblables à des arbres de vie exprime la continuité d'une mère à la suivante.

Ces arbres de vie sont donc à considérer comme un « Culte rendu à la mère » et donc aussi aux Ancêtres-femmes qui ont permis à la vie de se perpétuer jusqu'à nos jours. Tous ces signes du corps féminin instruisaient en secret les femmes qui les voyaient sur l'importance de leur fonction maternelle, sur leur condition de femme et aussi sur leur responsabilité spirituelle en tant que mère du genre humain. Cette écriture est un langage féminin, une communication non théorique, qui ne s'explique pas mais qui parle en silence aux femmes qui l'utilisent et la regardent : « *Le langage est un moyen de connaissance et de transmission aussi pour celui qui est sur la Voie poussant plus loin sa quête; par le langage, mais aussi par les symboles graphiques qui en sont les modes de représentations.* » *(Servier 1993: 87).*

CONCLUSION : LA FEMME – MÈRE, TERRE VIVANTE DU GENRE HUMAIN

Au terme de ma démonstration, nous pouvons observer que l'identité culturelle des femmes de Kabylie se définissait dans la tradition orale entre le silence et l'effacement. Les femmes faisaient tout en silence sans laisser de traces visibles qui dévoilent leur intimité et elles n'ont jamais révélé d'emblée leur vie à qui les approchaient. C'est ainsi que malgré la romanisation, l'islamisation, l'évangélisation protestante puis chrétienne de la Kabylie, ses habitants gardaient vivante la « Religion » de leurs Ancêtres, qu'ils ont su conserver jusqu'au milieu du XXe siècle. Ils passaient leur vie à honorer leurs Ancêtres morts – à l'origine de leur existence – dans le culte familial et dans les dessins que leurs femmes reproduisaient sur tous les supports de leur environnement quotidien sans révélation, sans explication et uniquement dans la pratique. Ces dessins composaient une écriture codifiée afin de communiquer sans paroles avec leurs ancêtres et afin d'honorer les forces de l'origine de la vie dans le ventre maternel fécondé par le père. Hommage rendu aux morts disparus, on peut donc considérer la Pratique rituelle de l'Art des femmes kabyles comme une prière pour rappeler en permanence aux habitants qui les regardaient leur origine. Mais leur sens ne relevait pas d'un dogme ou d'une religion expliquée ou révélée.

Chaque culture possède sa manière propre de représenter les secrets de la création suprême de la vie sur terre. La réponse des femmes kabyles peut se lire au travers de leurs motifs magiques qui célèbrent leur création qu'elles réalisent à partir des principes féminins qu'elles unissent au masculin. Les femmes ne recherchaient pas leur origine dans le ciel ou dans une autre force, elles se reconnaissaient – sans en faire une religion – dans ces signatures de leurs corps féminins. La mère kabyle reprenait ainsi la voie tracée et sacrée

de ses ancêtres-femmes pour transmettre leur voix silencieuse dans le respect de la tradition. Elle le faisait depuis des millénaires dans le secret afin de sauvegarder les valeurs de la culture ancestrale des Berbères.

On observe également que les femmes de la civilisation traditionnelle ne se définissaient pas par rapport aux Autres ni aux hommes, mais par rapport à elles-mêmes en tant que maillon d'une longue chaîne d'une mère à l'autre. Si elles ne réclamaient pas leur indépendance, c'est aussi parce qu'elles se sentaient libres dans leur condition de femme. Elles cédaient à leurs filles les secrets de leur pouvoir créatif dans l'enseignement de l'écriture à motifs triangulaires qu'elles transmettaient en silence. Ces motifs sont peints en rouge et en noir sur fond blanc et correspondent aux couleurs du sang de la vie et de la mort. Leur silence est magique car ces signes initient en secret les femmes qui les voient sur leur pouvoir de création et pour leur rappeler ce message : ***Elles sont la terre vivante de la nature humaine.***

Makillam (août 2016)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Mohand Abouda, *Axxam, fresques murales*, M. Abouda, Paris, 1985.

Pierre Bourdieu, L*a domination masculine,* Le seuil, Paris, 1998.

Devulder, « Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias », in *Revue Africaine*, tome XCV, 1951.

A. Hannoteau et A. Letourneux, *La Kabylie et les coutumes kabyles*, 3 tomes, (1893), Bouchène : Paris 2003.

Germaine Laoust-Chantréaux, *Kabylie côté femmes*, Edisud : Aix-en-Provence, 1990.

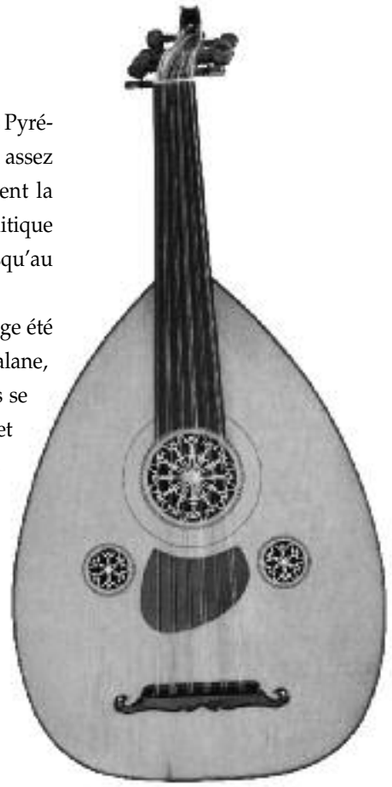
Makilam, *Thèse de 3e cycle*, Université de Brême, 1995 & *La magie des femmes kabyles et l'unité de la société traditionnelle* (1996), l'Harmattan, Paris, 2013 & *Signes et rituels magiques des femmes kabyles* (1999), Karthala, Paris, 2015.

Jean Servier, *La magie*, P.U.F., « que sais-je ? », Paris, 1933 & *Les portes de l'année. Rites et symboles de l'Algérie dans la tradition méditerranéenne*, R. Laffont, Paris, 1962.

Auteure : Makilam, femme kabyle et historienne, a grandi dans un village du Djurdjura jusqu'à l'âge de dix-sept ans. Elle vit depuis en Europe tout en étant très attachée à ses origines. Son travail de recherche et ses publications qui se basent sur des expériences personnelles, apportent de nombreux éclairages nouveaux et inédits sur les rites et les mythes kabyles de la société berbère de tradition orale en voie de disparition.

Résumé : La culture de l'oralité chez les Berbères de la Kabylie concerne l'Art dans les travaux quotidiens des femmes avec les signes magiques peints sur leurs poteries, tissés dans leurs vêtements et inscrits sur les murs de leurs maisons traditionnelles. Il s'agit dans cet article de mettre en évidence que ces signes sont magiques car ils reproduisent le mariage des humains dans la conception de l'enfant. Mais de plus, ils montrent que la femme kabyle transmettait ce Savoir hérité de sa mère à ses filles dans la pratique rituelle en tant que maillon d'une longue chaîne humaine d'une mère à la suivante. La mère kabyle reprenait ainsi la voie tracée et sacrée de ses ancêtres femmes pour transmettre leur voix silencieuse dans le respect de la tradition. Elle le faisait depuis des millénaires dans le secret afin de sauvegarder les valeurs de la culture ancestrale des Berbères.

Mots-clés : littérature orale, langues maternelles : véhiculaires et vernaculaires des berbères, femmes kabyles, identités nationales et régionales de l'Algérie. Art féminin : poterie, tissage, fresques murales, signes de la Nature dans le quotidien, rites et pratiques magiques.



le vase d'aliénor ou les marches pyrénéennes

alem surre garcia

La frontière pyrénéenne établie en 1659 par le Traité dit des Pyrénées, entre les deux États français et espagnol, est somme toute assez récente dans l'Histoire. Elle épouse plus ou moins étroitement la ligne de partage des eaux, mais elle n'est qu'une frontière politique dont les habitants ne tiendront pas vraiment compte, et ce, jusqu'au XIXe siècle.

Depuis les temps les plus anciens, les Pyrénées ont davantage été perçues comme une colonne vertébrale. Les entités basque, catalane, aragonaise et navarraise ainsi que les communautés gasconnes se sont attachées à conclure régulièrement des traités de passage et de commerce originaux, les *Lias e passerias*, qui ont contribué à assurer la paix à travers les siècles. Traités remis à l'honneur de nos jours.[1]

À l'époque médiévale, les Pyrénées sont généralement appelées *Ports* (les cols en occitan et en catalan) ou *Puertos* en castillan. Idrîsî, le géographe du roi normand de Sicile, Roger II, a repris en arabe cette désignation : *Djebel al Bortat*, soit la Montagne des Passages (1) ; à l'opposé de la barrière, infranchissable, entre l'Europe et l'Afrique que les auteurs romantiques français se plairont à décrire.

Cette fonction de passage est aujourd'hui pleinement revendiquée par la Communauté de Travail des Pyrénées et les Eurorégions. Peu à peu les populations concernées se réapproprient une riche histoire d'interférences culturelles et linguistiques de part et d'autre de la chaîne. L'ouvrage que le sociologue Henri Lefebvre a consacré en 1965 aux deux versants des Pyrénées a été décisif : « La frontière dans les Pyrénées, affirma-t-il, est une fiction politique et juridique »[2]. Plus récemment, l'historien Pierre Tucoo-Chala élargira encore notre regard en nous rappelant que les Béarnais, les Aquitains et les Toulousains accompagnèrent la naissance des entités navarraises et aragonaises, qui étaient auparavant en contact étroit avec le royaume musulman de Saragosse[3].

La cartographie inversée du monde méditerranéen proposée par le géographe Idrîsî ou les géographes baroques, permet de mieux percevoir la pertinence des voisinages. Ainsi Toulouse apparait-elle en miroir de Saragosse : deux situations stratégiques, l'une sur la Garonne, l'autre sur l'Ebre, face aux Pyrénées. Capitales de deux Marches aux confins de l'Orient et de l'Occident : l'Aquitaine et la

1. Idrîsî, *La première géographie de l'Occident*, GF Flammarion, 1999.
2. Henri Lafebvre, *Pyrénées*, éd. Rencontre, 1965.
3. Pierre Tucoo-Chala, *Quand l'Islam était aux portes des Pyrénées*, J-D éd., 1994.

Gothie narbonnaise d'un côté, et de l'autre la Marca Superior musulmane d'al-Andalus (*al-Tagr al aqsâ* ou *Tagr al-A'la*). Mais ces territoires qui constituent des marges, des marches voire des glacis pour l'Empire franc ou le Califat de Cordoue se considéraient elles-mêmes comme des centres ou des carrefours. Toulouse comme Saragosse s'émancipaient volontiers de leurs tutelles respectives chaque fois qu'elles le pouvaient.

Nous pouvons dès lors mesurer l'enjeu que représente la possession des *ports* pyrénéens pour assurer la constitution de la nouvelle Marche dite Hispanica, tout le long du versant sud. Sur près de trois siècles, du IXe au début du XIIe (Saragosse est reprise en 1118), la zone frontalière avec al-Andalus s'étendra de Tudela à Tortosa en passant par Huesca et Barbastro. Trois siècles de voisinage entre la culture occitane naissante et la culture arabo-andalouse, trois siècles absents de nos livres scolaires.

Au-delà de quelques conflits ponctuels, les dynasties pyrénéennes ont su établir alors de solides liens politiques, commerciaux et culturels, en toute logique de proximité. Les émirs de Huesca ont fréquenté la cour toulousaine à la toute fin du VIIIe siècle, les princes navarrais et aragonais tisseront par la suite des liens matrimoniaux avec les dynasties arabo-andalouses[4]. Comment n'y aurait-il pas eu d'interférences culturelles ?

Au XIe siècle, Saragosse est devenue une capitale musulmane prestigieuse. Elle se flatte d'être la Cordoue du nord, au moment où s'ébauche au nord des Pyrénées la civilisation dite des Troubadours. Elle accueille les intellectuels qui fuient les rigoristes almoravides : c'est ainsi qu'Ibn Ammar de Séville devient le poète courtisan des Banu Hud de Saragosse (les *Hûdides*[5]). Ibn Yanah de Cordoue enseigne la grammaire. Walid al-Bayr développe le soufisme et al-Jurchani dirige une véritable école de philosophie. Saragosse reste en contact avec le Moyen-Orient, avec le poète Sa'id de Bagdad ou l'humaniste al-Kirmani qui tente d'harmoniser l'autorité et la raison, et prône la tolérance. Les rois de Saragosse sont eux-mêmes d'excellents mathématiciens comme al-Mu'tamîn ou son fils al-Muqtadir. Le regretté professeur Jean Cassinet leur a consacré une étude[6]. Ibn Bajja dit Avempace reste toutefois la figure la plus éminente de Saragosse. Il a écrit plusieurs traités philosophiques qui influenceront Averroès, Maïmonide et Thomas d'Aquin. Il s'intéressera également à la musique au moment du plus grand essor de la poésie arabo-andalouse.

L'écrivain genevois Sismonde de Sismondi sera un des premiers, au tout début du XIXe à souligner les influences arabo-andalouses sur la poésie des Troubadours[7]. L'écrivain Ernest Renan s'opposera catégoriquement à cette vision : « Ni la poésie provençale ni la chevalerie ne doivent rien aux musulmans »[8]. Cette polémique perdure jusqu'à nos jours. Au déni de la proximité géographique.

Le premier siège de Barbastro en 1064 a permis aux Aquitains de s'emparer de ce qui les fascinait dans la civilisation arabo-andalouse, non seulement les produits de luxe (ivoires et soieries), mais aussi les musiciennes et chanteuses (*qiyyân*) que Guillaume VIII ramènera dans ses cours aquitaines. Ce Guillaume est le père de celui que nous considérons aujourd'hui comme le premier des grands Troubadours, Guillaume IX d'Aquitaine.

4. Robert Briffault, *Les Troubadours et le sentiment romanesque*, Les Editions du Chêne, 1945.
5. Voir *Encyclopédie de l'Islam, Nouvelle Édition*, « Hûdides », tome III, p. 560-562.
6. « Huit siècles de mathématiques en Occitanie », Actes du colloque international de Toulouse et Beaumont de Lomagne, 10 au 13 décembre 1992, réédition Pyremonde, 2008.
7. Sismonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Genève, 1837.
8. Enest Renan, *Histoire générale et comparée des langues sémitiques*, 1863.

Tout au long de sa vie aventureuse, ce dernier aura l'occasion de connaître les deux Orients : celui de Constantinople et des terres turques seldjoukides, et celui d'al-Andalus au sud des Pyrénées. Ses deux sœurs sont mariées l'une au roi de Léon et Castille, et l'autre au roi d'Aragon. En 1087-1089, il séjournera auprès de ses deux beaux-frères qui connaissent bien la langue et la culture arabes.

Si Guillaume IX ne participe pas à la conquête de Saragosse, assurée en partie par Gaston IV de Béarn, il secondera Alphonse d'Aragon pour libérer son territoire de l'emprise almoravide, notamment à Cutanda en 1120. Lors de cette bataille décisive, Guillaume IX fait la connaissance de 'Imad al-Dawla de la dynastie des Banu Hud : déchu de son royaume de Saragosse par les Almoravides, ce prince s'était rapproché du roi d'Aragon. Les deux hommes s'apprécient et s'estiment. Une fois le danger almoravide éloigné, 'Imad al-Dawla se retire à Rueda de Jalon sous la protection du roi d'Aragon. C'est à cette nouvelle cour qu'il accueillera pour un temps encore la fine fleur de Saragosse, philosophes et poètes dont Ibn Bajja et al-Tutili, le poète aveugle de Tudela.

Comment Guillaume IX d'Aquitaine n'aurait-il pas alors intégré un minimum de connaissances musicales et poétiques arabo-andalouses ! 'Imad al-Dawla scellera son compagnonnage par un don : Guillaume reçoit un vase serti de pierres précieuses d'origine iranienne sassanide. Sous le nom de « Vase d'Aliénor » (Aliénor est la fille de Guillaume) ce cadeau fait partie aujourd'hui du Trésor de Saint-Denis. L'historien Martin Aurell[9] (8) nous incite à repérer dans la dernière strophe du poème de Guillaume IX « Ab la dolçor del temps novel », une allusion à 'Imad al-Dawla sous le nom de *Ben Vesi* (bon voisin) parlant un *estranh lati* (une langue étrangère). Une façon poétique de rappeler la proximité des deux cultures occitane et arabo-andalouse par-delà les clivages religieux et linguistiques.

alem surre garcia
Juin 2016

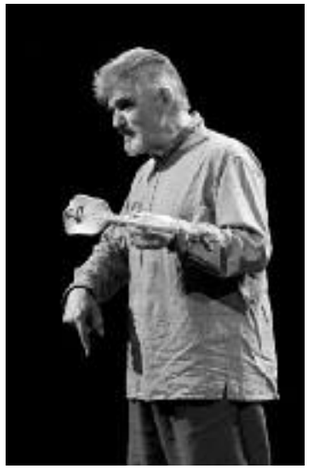
Auteur : Alem Surre Garcia, chercheur en Histoire. Écrivain, Romancier et Conférencier. Sélection de ses œuvres *Au-delà des rives, les Orients d'Occitanie* », Éd. Dervy-Medicis, 2005, préface de Bruno Etienne ; – « *Clochers et minarets* », Éd. Privat, 2011 ; Soirées (2008-2013, Fondacion Occitània) sur le thème des interférences culturelles et des Orients d'Occitanie : *Camins de l'Eime/chemins de l'esprit* (Espace culturel algérien), *Amor Fisèl/Fidèles d'amour* avec l'Ensemble persan Nour, *Bab el Corassan*, Rencontre poétique *Aurelia Lassaca/Salh al Hamdani* ; Conférences sur les interférences culturelles transpyrénéennes et méditerranéennes : près de 600 interventions à ce jour en pays d'oc, à l'Institut du Monde arabe de Paris et à l'étranger, depuis l'an 2000.

Résumé. Les Pyrénées, frontière politique somme toute récente (2° moitié du XVIIe siècle), sont devenues de nos jours une véritable frontière mentale qui empêche de comprendre les nombreuses interférences historiques, culturelles, linguistiques, politiques et esthétiques entre les deux versants. Toulouse au nord et Saragosse au sud constituent les deux capitales où s'exercent ces interférences, entre la prestigieuse civilisation d'al-Andalus et celle non moins prestigieuse des Troubadours qui la continue à sa façon. Les terres de Toulouse ont en fait côtoyé al-Andalus sur quatre siècles du VIIIe au XIIe siècle. Longue histoire pratiquement inconnue du grand public. A quoi il faut rajouter cinq siècles de voisinage mudéjar et morisque, de la prise de Saragosse (1118) à l'expulsion des Morisques en 1609.

Mots clés. Histoire ; Musicologie ; Andalousie musulmane et chrétienne ; Oralité-Poésies et Musiques d'Occitanie ; Interculturalité et Altérité.

9. Martin Aurell, « Guillaume IX et l'Islam », *in* Guillaume de Poitiers, Cahiers du carrefour Ventadour, 2015.

invité du numéro : marc loopuyt



Marc LOOPUYT a entrepris son périple de musicien traditionnel avec une guitare flamenca. Il commence à étudier cet instrument dès l'âge de 14 ans. Après un long séjour en Andalousie où il s'imprègne du «Cante Jondo flamenco»; il traverse le détroit de Gibraltar pour approfondir ses connaissances en traditions musicales maghrébines, dans lesquelles le *'Oud* a une place importante.

Après un riche parcours de découvertes et de pratiques musicales, d'abord en passant quatre années dans l'Atlas, puis d'autres années à Fès, bastion de la tradition musicale maghrébo-andalouse, auprès d'Abdelkrim RAÏS et de Ustad MASSANO. Ce parcours initiatique l'entraîne naturellement vers plus d'horizons culturels et spirituels : l'Arabie, le Golfe, la Jordanie, la Syrie, l'Irak et enfin la Turquie; en ce dernier pays, il se lie d'amitié avec un grand maître du *'Oud*, Cinuçen TANRIKORUR, qui l'aide à mieux maîtriser l'art du maqam. De ce long voyage musical au Maghreb et en Orient Marc LOOPUYT en tirera, pour sa propre pratique musicale, une pratique, un ressenti et une pédagogie éducative combinant savoirs théoriques rigoureux et respect des connaissances multidisciplinaires véhiculées par des siècles de transmission orale, du Maître à l'apprenti.

Titulaire du C. A de musiques traditionnelles, pendant vingt-cinq ans il a partagé son temps entre l'enseignement à l'Ecole Nationale de Musique de Villeurbanne et des prestations musicales dans le monde entier. Aujourd'hui retiré du Conservatoire, il continue ses recherches et ses concerts.

Mohammed Habib Samrakandi (**M. H. S.)** : En 1986, je découvre un chercheur s'intéressant à la musique marocaine grâce à la revue d'ethnomusicologie; à cette date, Horizons Maghrébins à 2 ans d'existence et j'avais déjà eu le projet de vous interviewer. J'ai donc attendu trente ans : 1986-2016 pour concrétiser ce projet d'entretien auquel je tenais tant. Rachid Aous, un de vos anciens élèves, co-responsable scientifique de ce volume, accepta ma proposition de vous accueillir comme l'invité d'honneur de ce numéro. Votre réponse positive me comble de joie et aussi par l'accueil chaleureux, en cette demeure : havre de paix où se déroule notre entretien, agrémenté du chant d'un rossignol.

Marc Loopuyt (M. L.) : c'est un grand honneur!

M. H. S. : je suis également ravi d'apprendre que Alia, une de vos anciennes élèves ayant longtemps couvert vos activités, veut bien se charger des illustrations. Nous sommes donc entre de bonnes mains.

tâj al-'uyoun/la courronne d'yeux

marc loopuyt
entretien avec
marc loopuyt,
conduit par mohammed
habib samrakandi)

Ma première question est de savoir dans quelles circonstances avez-vous découvert le Maroc ?

M. L. : le Maroc est, dans ma petite vie, la deuxième grande destination. Le Maroc n'aurait pas pu se présenter à moi s'il n'y avait pas eu l'Andalousie. J'ai toute une tranche de vie en Andalousie par passion pour la guitare flamenca, née d'une rencontre, à Strasbourg avec des immigrés andalous : j'étais adolescent et je fus séduit, « piqué », selon le bon mot de Houcine Toulali disant qu'il avait été piqué par « *chouka-t el-Malhûn* », l'aiguillon du Malhûn. A propos des dits immigrés andalous, il s'agissait de deux ouvriers, l'un était chanteur et l'autre guitariste. Ils m'ont piqué du venin du flamenco. Je me souviens avoir travaillé avec eux dans un train espagnol de troisième classe, donc des jours de voyage sur des sièges en bois, pour arriver jusqu'à Grenade où j'ai pris mes habitudes, avant de me rendre à Cadix, pour bénéficier du savoir d'un maestro ; j'ai aidé celui-ci à s'installer en France. Mais, jeune homme très naïf à cette époque, n'ayant pas encore exercé ma *firâsa*, la perspicacité nécessaire, ce maestro, une fois établi en France, se révéla insupportable. Ambitieux, il était prêt à n'importe quoi, désirant par dessus tout retourner chez lui avec une DS 19. Cela dura une année. J'ai décidé de me séparer de lui : ce fut une brisure dans ma vie et cette brisure demandait un autre voyage pour trouver un nouvel équilibre. Dans ces circonstances, avec ma fiancée on eut une adresse à Meknès, ce qui m'a permis d'obtenir un poste d'enseignement à Beni Mellal. Ce village ne figurait même pas dans un Atlas. Bien que ce détail pouvait être décourageant, Béni Mellal fut en fait un voyage de dépaysement ou de « re-paysement », puisque j'avais déjà connu en Andalousie le sentiment d'être plus chez moi qu'en France ; en sorte que, arrivé à Béni Mellal, ce même sentiment m'habita plus fortement. Ainsi, me suis-je retrouvé presque par hasard au Maroc.

M. H. S. : et donc à Béni Mellal en 1968, on est en plein Mai 68 ?

M. L. : oui, Mai 68 venait de se passer !

M. H. S. : et ça n'a eu aucun impact sur vous ?

M. L. : si ! Comme tous les jeunes, j'étais pris dans ce flux mais j'avais déjà voyagé, ce qui m'a permis de relever des indices montrant que ce flux n'était pas aussi naturel qu'il y paraissait. Lorsque je me suis trouvé dans un groupe défilant dans le centre de Strasbourg, j'ai compris qu'il y avait des professionnels qui l'encadraient. Et cela m'était insupportable par nature. Immédiatement, je suis sorti des rangs de ce groupe, car ce n'était pas mon voyage.

M. H. S. : ainsi refus d'un type d'encadrement et peut-être d'une forme d'enseignement ?

M. L. : oui, enfin les choses se font très, très lentement. Et comme le dit le fameux adage : « les voyages forment la jeunesse ». On ne peut pas enseigner si on n'a pas été enseigné. Cela me paraît si vrai qu'un de mes premiers souvenirs au Maroc, au souk de Béni Mellal, reste celui où j'allais manger des tripes de chèvre, parce que je suis arrivé avec rien et que pour être payé par le gouvernement marocain ça a pris 8 mois et demi. J'étais donc au régime sec quand j'ai connu al-'Asri, un ancien combattant parlant français ; de lui je reçus ma première leçon de sagesse que je résumerai ainsi : il avait vu un jeune homme complètement déboussolé et surtout sans aucune méfiance. Al-'Asri me fit signe avec l'index qui dessinait le tour de son crâne et me dit (*tâj al 'uyûn*), il faut en effet une couronne pleine d'yeux pour regarder ce qui se passe autour de soi. J'avais eu des indications de cet aspect en Andalousie qui porte sur le thème de la vigilance. Alors, me rendant souvent au souk, car étant fasciné par les forgerons, j'observais surtout le comportement de maîtres forgerons avec des apprentis et, là, j'ai constaté combien l'observation

attentive des petits coups de marteau sur le bord de l'enclume était requise parce que des changements de rythme s'y opéraient ; ils étaient signalés à l'apprenti par des frappes différentes sur le bord de l'enclume. Voilà une leçon importante de transmission de savoir-faire. L'autre objectif était, même si ce n'était pas le jour du souk, de m'y rendre pour la *halqa*, dont j'étais un fervent spectateur. En dépit de quelques railleries de *m'almîn* qui me prenaient gentiment pour cible, je n'en fus pas découragé tant j'avais plaisir à admirer de très grands artistes, leur technique extraordinaire pour captiver l'attention du public comme leur talent exceptionnel pour faire sortir quelques rials de la poche des spectateurs !

M. H. S. : vous m'avez parlé d'une rencontre faite à Béni Mellal, qui vous a amené à comprendre les liens entre musique et cosmos. Pouvez-vous m'en dire davantage sur cette expérience ?

M. L. : bien sûr cela s'est fait petit à petit. Musicologue malgré moi puisque je suis d'abord musicien, il y a un moment où il faut communiquer, parce que à l'occasion du décryptage de modes de transmission et de savoirs faire relevant du génie humain par exemple, on les applique soi-même sans avoir besoin d'en expliquer les modalités. En revenant du Maroc, il m'a été demandé de faire des émissions pour France Musique. Je le fis et cela se passa très bien : pourquoi ? Parce ce que, ce que je relatais ne sortait pas des livres mais du terrain. Je donnais à entendre comment s'opérait le partage de savoir-faire : artisanaux, musicaux et sapientiaux. Parce que tout est tissé l'un dans l'autre. Et, après le premier séjour d'une dizaine d'année au Maroc, j'ai rencontré certaines personnes, tel Titus Burckhardt, qui m'a incité à lire aussi d'autres expériences, en m'offrant un des premiers livres qu'il a écrit, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam*. Alors, j'ai commencé à faire le joint entre ce que j'avais reçu sur le terrain et ce que d'autres avaient reçu depuis plus d'un siècle.

M. H. S. : quel enseignement Béni Mellal et sa région peuvent-ils livrer dans un contexte où le Maroc urbanisé est dans l'oubli de la richesse du monde rural et des campagnes ?

M. L. : quand je prends un taxi au Maroc et que je parle de Béni Mellal au chauffeur, même confronté à une circulation dense, il se retourne en arborant un sourire jusqu'aux oreilles parce que cette région est l'image d'une corne d'abondance, c'est la générosité de la nature, fruits et légumes merveilleux, c'est l'eau qui court tout le temps, c'est peu ou prou la chanson *Siniya ou-l-Bir* de Hassan Slaoui, et c'est encore la beauté des femmes, etc. J'ai découvert les gorges magnifiques du village (*Foum al-'Ansar*), et je m'y suis installé. Nous habitions donc au milieu de la tribu des Ait Said Ou'ali. C'est dans ce milieu que beaucoup d'apprentissages se sont faits : par exemple, en se rendant à la source où tous les soirs il y avait un rassemblement des jeunes, remontant des champs avec leurs troupeaux : ils se rencontraient là et pratiquaient un art consommé de se faire rire les uns les autres. Plus tard, dans la soirée, quand il faisait chaud, se déroulaient des rencontres musicales au son des *Nîrat*, les petites flûtes marocaines. Il y avait un saule pleureur, très grand, entre les racines d'où émergeait une source portant le nom de Lalla Gamra parce que la Lune s'y reflétait d'une certaine manière : de part et d'autre de ces racines, se tenaient ceux qui savaient et ceux qui apprenaient. D'un côté il y avait ceux qui jouaient de la flûte, les bergers les plus âgés considérés comme des Sachants, et de l'autre, ceux qui apprenaient les mélodies : ces derniers passaient par-dessus l'eau de Lalla Gamra, un rituel en vue de recevoir sa Baraka ; ce symbole du flux de l'eau représentait un flux entre les poitrines. J'ai appris plus tard, avec mes maîtres d'Orient, que ce qu'ils transmettent, c'est toujours de poitrine à poitrine, *Min Sadr ila Sadr*. Donc il y avait une espèce de représentation idéale parce que, à l'époque, ce village était intact, les voitures n'arrivaient pas jus-

qu'en haut. De cette source partait un chemin muletier qui montait vers des pâturages situés à 2000 mètres d'altitude. Dans cet environnement géographique et humain circulaient de pratiques sociales et culturelles qui avaient 1000, 2000, 15000 ans ! Le temps s'arrêtait, parce qu'à cet endroit, on vivait en quasi autarcie, c'est-à-dire presque rien n'arrivait de l'extérieur, on fabriquait l'essentiel sur place. Et dans le souk il y avait encore des échanges sans argent. Quand il y en avait cela permettait d'aller à Béni Mellal acheter de quoi faire le thé, le sucre par exemple. Nous avons vécu avec ma femme dans cet endroit pendant quatre ans, le village était à peu près intact et là nous nous sommes enrichis de savoirs non enseignés dans les écoles.

M. H. S. : à titre d'illustration, pouvez-vous nous donner un exemple type ?

M. L. : c'est très simple. Dans la maison type de cette tribu, comme dans tout le moyen Atlas, il y avait deux symboles et deux pratiques. Il y avait un *Bendir* accroché au mur, qui, en montagne, était un *Bendir* fumé parce que le feu était là, dans la maison, et la nappe de fumée était juste au dessus de la tête et le *Bendir* en recevait la couleur brune ainsi que les autres objets aussi. Le deuxième symbole c'était le métier à tisser : ma femme a développé son savoir de tisserande et moi celui du Bendir. Lors de mes rencontres initiales avec des musiciens, je jouais un peu de flamenco mais, rapidement, je leur exprimé mon désir d'apprendre la musique du Maroc, en leur posant la question « comment je fais ? ». Ils ne répondirent pas immédiatement, se contentant de poser un regard appuyé sur le *Bendir* accroché au mur, me signifiant ainsi qu'il fallait commencer par le rythme. Une capacité à comprendre le regard de l'autre fut ma première leçon d'apprentissage. Puis, quand j'ai voulu jouer les cordes ils m'ont dit : « tu fais comme les autres ». Le respect des parents était déjà un acquis qui vient peut être d'une ascendance caucasienne, en sorte que le respect du maître m'était tout à fait naturel. Donc, avec les musiciens, j'évitais de poser des questions trop crûment, trop vite, parce que tout était indiqué par la façon dont ils se comportaient avec leurs élèves. Il m'a fallu des mois pour comprendre à quoi renvoyait « tu fais comme les autres ». Faire comme les autres ça voulait dire en effet : « tu vas à Béni Mellal, tu achètes un *lotar* ». Faire comme les autres, cela voulait dire aussi partir tout seul avec le *lotar*, en suivant le son de l'eau. Il fallait partir de Lalla Gamra en remontant l'oued et marcher 5-6 heures pour parvenir à une grande cascade. Le premier exercice d'apprentissage était donc d'être tout seul dans la nature avec *lotar*, sans quitter la proximité de l'oued.

M. H. S. : l'initiation à la langue locale a-t-elle contribué à votre formation professionnelle ?

M. L. : bien sûr ! Alors j'ai fait comme en Espagne, même si, avant de m'y rendre, j'avais fait un peu d'Espagnol à la fac et, pour moi, apprendre l'espagnol en pratiquant la guitare flamenco cela coulait de source. Au point que des amis espagnols me regardaient avec des yeux bizarres en me disant : « tu ne parles pas espagnol, tu parles andalou ! » ; il en fut de même lorsque je parlais avec des marocains, je ne parlais pas marocain, je parlais *mellali*. Cela m'a d'ailleurs joué des mauvais tours à Fès (rires). Passons.

M. H. S. : et alors vous passez d'une ville de tradition rurale à Fès, une capitale spirituelle du Maroc. Que s'est-il passé ?

M. L. : je jouais le *lotar* mais mon objectif c'était de jouer le *'Oud*. A Béni Mellal, j'avais fréquenté la maison de la jeunesse qui recevait un joueur de *'Oud* de Casablanca tous les 15 jours, l'association lui payant le voyage et les cours. Il s'appelait Hammouda Ouarzazi et c'est avec lui que j'ai commencé l'apprentissage du *'Oud*. Avec mon premier salaire, j'ai remboursé mes dettes chez

l'épicier, puis avec les salaires suivants je commandai un *'Oud* à Casablanca. Quand je mentionnais à des marocains que je pratiquais le *'Oud*, ils me disaient : « Ca se passe à Fès. Il faut aller faire la musique « andalouse », c'est là que tu apprendras le vrai *'Oud* marocain. » J'ai donc cherché un emploi à Fès. J'ai trouvé un travail à l'Institut Français où je demeurais une année. Au bout du compte cela ne m'a pas convenu car je ne me sentais pas assez au Maroc ; mais cela m'a permis néanmoins de faire la transition et d'être au contact de la musique « Andalouse », même si ce ne fut pas chose facile !

M. H. S. : pourquoi dites-vous « ce ne fut pas facile » ?

M. L. : ça n'a pas été facile, même si j'ai assez rapidement compris d'où provenait la difficulté. Prenons un exemple : si un américain, jouant du banjo cow-boy et parlant français avec l'accent américain, se présentait au Conservatoire Supérieur de Paris pour des cours de musique classique, on le regardera d'abord avec perplexité. Pour moi c'était pareil, j'arrivais avec un accent de Béni Mellal, pas avec un *lotar* à la main mais presque, et je demandais à 'Abd al-Krim Raïs, qui était directeur et musicien du roi : « S'il vous plait, accueillez-moi dans votre école. ». Il me regarda avec un air gêné mais poli et suggéra que je m'étais trompé de porte. Sauf que je frappais à cette porte tous les soirs pendant 4 mois ; quand il n'était pas présent sur son lieu de travail, c'étaient d'autres qui me recevaient. Raïs comme les autres cherchaient un moyen de se débarrasser poliment de moi. Un beau jour, avec un petit air malin de renard, je dis à Raïs « Salam 'Aleikoum, alors est-ce que vous avez quelque chose pour moi ? », il me répond : « Oui on a trouvé. Vous êtes quelqu'un de bien, vous avez plus de vingt 20 ans mais la seule solution pour nous est de vous mettre dans la classe des enfants. ». Il était sûr d'une réponse de type : « Ah ! bien sûr que non ! » ; or, je lui fis la réponse suivante : « Ah ! Bien sûr que oui ! ». Et voilà comment que je me suis retrouvé dans une classe d'enfants !

M. H. S. : quel était le déclencheur qui poussa cette autorité musicale locale à vous ouvrir les portes de son Conservatoire ? L'image que l'on a des apprentissages n'est pas la même dans toutes les cultures. En vous mettant avec des enfants c'était presque un mépris signifié. Hors, cette décision semble avoir été un précieux service rendu vous permettant de mieux appréhender des méthodes d'enseignement pratiquées ?

M. L. : exactement. De cette expérience, j'ai compris beaucoup de règles. Cet enseignement dispensé aux enfants était extraordinaire. J'ai écrit un article dans les Cahiers d'Ethnomusicologiques, dans lequel je relate une année en formation musicale traditionnelle. Mais, après une année auprès des enfants et avec un maître qui s'appelait Laabi, je pris des libertés. Dans les Khîriat (Maisons de bienfaisance) les professeurs avaient une mission morale, celle d'éduquer et de former des orphelins et des pauvres, en délivrant un enseignement que l'on pratiquait dans la Khîria de *Tâl'a Sghira*. Ces enfants devenaient membres d'orchestres ; j'en ai connu un nommé Karbal, grâce auquel je découvris la Khîria. Quoi qu'il en soit, je m'exerçais marginalement au *'Oud*, puisqu'il fallait passer d'abord par trois ans de chants et de percussions avant de toucher à cet instrument. Effectivement, c'est une question de représentation, de *qâ'idât*, de hiérarchie. Mais venant d'un autre monde et ayant fréquenté tant de cultures variées, j'étais prêt à subir l'épreuve initiatique.

Eh bien, il a été pris à son propre piège, le maître Raïs, lui qui était un vrai renard à la cour de Rabat ; c'étaient des gens très aguerris, il ne pouvait pas s'imaginer, à cause des codes de fierté, que j'allais accepter ! J'ai eu la curiosité du musicologue malgré lui, mais surtout ça m'a per-

mis de m'apercevoir que dans le cœur du cœur, dans la médina où je me rendais tous les soirs, il y avait deux courants musicaux : l'école d'el-Brihi qui était représentée par Abdelkrim Raïs, et il y avait un courant beaucoup plus discret : l'école de L-MTâhiri, représentée par ustad Massano.

M. H. S. : la grande école discrète !

M. L. : la grande école discrète de la zaouia ! J'ai fréquenté ustad Massano et un de ses élèves majeurs, Ahmed Chiki avec lequel par la suite j'ai entrepris tout un travail qui a pris trente ans pour faire l'analyse des modes marocains et rédiger le tableau des 24 modes musicaux.

M. H. S. : est-ce que vous pouvez revenir un peu en arrière pour caractériser les différences et les convergences entre les deux écoles de Fès, si on peut les résumer en quelques mots ?

M. L. : d'abord les deux maîtres n'avaient pas la même personnalité. Avec Raïs c'était assez distant, il déléguait, c'était rare qu'il enseigne directement. Cependant, un jour qu'il était seul au bureau, il m'a vu et avec un petit sourire en coin il me dit « viens, je vais t'apprendre un air » : il m'a appris une *touchia* de la nouba *Rasd el-'Abid*. Il voulait voir comment j'allais réagir à l'apprentissage ; Une fois le cours terminé, avec un petit air finaud, il m'a dit « maintenant, attention, dans le monde, il n'y a que toi et moi qui connaissons cet air »…

M. H. S. : cette attitude d'esprit relèverait-elle uniquement de l'ironie ou d'un orgueil démesuré ?

M. L. : quelque chose comme ça ! Plus tard, en 1973, je l'ai interviewé pour les Cahiers d'Ethnomusicologie. Quant à ustad Massano, Il manifestait un amour paternel pour ses élèves ; il a accepté ce que ne faisaient pas les autres, il s'est laissé enregistrer pour moi. Il jouait du *'Oud* d'une manière qui n'existe plus, très particulière, très sensible. J'ai compris ensuite que les écoles où l'on chante sans instrument conservent mieux la couleur modale. Les gens des zaouïas ou de l'école de Massano ne sont pas accordés sur le piano, avec son tempérament égal, mais sur une échelle de base qui produit des sons bien plus colorés.

M. H. S. : qu'est ce qu'on perd quand on se fonde sur l'accord du piano moderne ?

M. L. : la même mélodie jouée avec les intervalles des zaouïas et ensuite avec les intervalles piano, c'est la version couleur contre la version noir et blanc ! Il s'agit de différences de fréquences vibratoires extrêmement ténues, mais sans lesquelles on perd la couleur ; comme dans certaines réactions chimiques : si on ne met pas la bonne proportion, la réaction ne se produit pas. Pour la cristallisation par exemple : vous prenez une solution sursaturée d'eau salée, vous ajoutez un grain de sel et tous les cristaux apparaissent. Mais tant que vous n'êtes pas arrivé aux bonnes proportions, la cristallisation ne se fait pas. Dans la musique c'est le même principe.

M. H. S. : vous venez de pointer un élément capital pour analyser le passage à une forme dégradée de la modernité, oublieuse du paradigme complexe de la modalité qualitative : l'usage d'instruments dans une pratique à occidentale sans prendre en compte les spécificités de chaque société. On emprunte l'instrument en ignorant l'idéologie esthétique sous-jacente.

M. L. : en empruntant un instrument d'un système exogène, il y a une loi subtile du deuxième système qui va s'introduire dans le premier. C'est toute l'histoire de la musique ! En occident la décoloration des intervalles s'est faite très tard. On trouve des indices à l'époque du romantisme, après c'est la révolution française puis la révolution industrielle qui marquent l'ouverture à d'autres virtualités. Mais les musiques occidentales, jusqu'en 1840, étaient sur des tempéraments

inégaux, des tempéraments colorés, des échelles, des gammes colorées, qui se sont maintenues dans certaines campagnes. Mais il existe une résistance de quelques artistes qui fait que ça commence à ré-émerger seulement aujourd'hui.

M. H. S. : et qu'en est-il de l'orgue électronique si prisée aujourd'hui ?

M. L. : cet orgue va d'une part proposer le système occidental et d'autre part une adaptation flatteuse au système oriental. Qui l'a instauré, qui en génère l'influence ? Ce sont les Japonais ! En fabriquant des orgues électroniques, c'est eux qui ont transformé les intervalles arabes : c'et un scoop que personne ne constate. Cela renvoie au problème de l'aliénation culturelle subtile ; c'est aussi le thème des relations complexes de l'industrie et de l'artisanat. Les musiciens professionnels sont commandités et payés pour jouer dans des circonstances sociales établies, pour eux il est important que le « matériel » corresponde avec ce qui est à la mode. Quand j'ai fait tourner en Hollande un musicien originaire de Tinghir, il a investi tout son argent pour acheter des instruments modernes d'occasion et, revenu à Tinghir comme musicien de mariage : il eut un succès fou ! Contre mon gré j'ai participé à cela !

M. H. S. : il m'est arrivé la même chose avec un conteur de la Place *Jâma' al-Fna* de Marrakech, lorsque notre service culturel de l'Université de Toulouse Jean Jaurès lui a versé un cachet mérité de 200 €. Dès son retour au Maroc, il cessa de se produire sur cette Place. « Conter pour des miettes durant cinq heures par jour pour ramasser l'équivalent de 10 €, me dit-il, non et non ». Depuis décembre 1998, il s'est installé en conteur ''professionnel'', répondant aux sollicitations des scènes nationales et internationales.

Pour revenir à un autre point important, puisqu'on est dans la ville de Fès, est-ce que la partie Malhûn a enrichi votre expérience ? Par ailleurs, avez-vous perçu des dénigrements de cette tradition ?

M. L. : on s'aperçoit que presque tous les gens de la *âla* qui le dénigrent, quand on leur donne un cachet pour aller chanter du Malhûn, ils s'y précipitent…

M. H. S. : nous avons échangé sur deux thèmes : les vêtements chez les musiciens et leur symbolique et l'introduction d'autres instruments comme le violon dans la *âla*.

M. L. : d'abord pour revenir à la tribu berbère, la chose merveilleuse c'est qu'à l'époque quand on voyait quelqu'un en djellaba, on pouvait dire d'où il venait ! Les motifs du tissage -comme ceux du tapis– étaient emblématiques des populations. A la manière dont le musicien jouait et chantait on pouvait aussi reconnaître sa tribu. L'homme, avec son ramage et son plumage, révélait un biotope : la musicologie et l'ornithologie se confondaient. Dans le cas de la *âla*, il y a une interprétation significative apprise à Meknès : les quatre couleurs du costume sont en relation avec les quatre branches de l'Arbre des modes : la djellaba blanche, c'est le flegme, elle montre l'empire sur soi-même. L'agressivité est canalisée dans la marche, elle correspond aux babouches jaunes, c'est-à-dire à la bile. Le sang est symbolisé par la couleur rouge du fez. La bile noire, l'atrabile, est en quantité homéopathique, c'est le *choucha* (plumet du fèz). Donc les 24 modes sont répartis en ces quatre couleurs correspondant aux quatre humeurs. Nous sommes ici dans la psychologie scolastique ancienne de l'école maghrébine.

M. H. S. : revenons à ce fameux violon introduit dans la musique maghrébo-andalouse en général. Que représente pour vous l'introduction du violon dans la musique marocaine ?

M. L. : le violon arrive au XVIIIe siècle au Maroc et, à son propos, se produira un calambour étymologique. En langue arabe le violon se nomme

kamanja. Mais le nom est persan parce que *Kamân* désigne l'arc, en turc et en persan. *Kamânché* est un diminutif qui signifie archet. Certains croient à tort que ce mot signifierait el-*kamal ja'*, la perfection est venue. On a été impressionné par l'objet occidental, mais il faut se rappeler qu'à l'origine le violon est un instrument de rue. Puis il a connu, à l'époque baroque, une transformation esthétique et idéologique : il passe ainsi de la rue à la cour.

L'instrument noble à archet en Occident c'était la viole, laquelle est un luth à archet.

M. H. S. : Mahmoud Guettat dont sans doute vous connaissez les principaux écrits sur les musiques dites arabes et maghrébines, explique que l'école des *'Oudistes* d'Orient est ainsi dénommée parce que le *'Oud* a été choisi comme instrument privilégié de pratique et de théorisation de la musique en culture arabo-musulmane. Le choix de vous appuyer sur cet instrument a il un lien avec la définition qu'en donne ce grand musicologue tunisien ?

ML : premièrement Mahmoud Guettat je le salue, parce que c'est le seul musicologue arabe que je connaisse avec une si grande perspicacité, un si grand savoir et un immense sens de l'humour ! Mais je rappelle que le luth auquel il est fait allusion, concernant l'école des *'Oudistes*, ce n'est pas le luth d'aujourd'hui !

M. H. S. : le luth d'avant 1930 ?

M. L. : celui dont les théoriciens arabes parlent, avait des ligatures sur le manche : j'ai plusieurs preuves scripturaires confirmant cette affirmation. Si on donnait à un musicien d'aujourd'hui un *'Oud* avec des *ligatures*, il le rejetterait, comme non traditionnel, ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse pas jouer la musique orientale dessus. J'ai continué à jouer le luth conventionnel. Quand un luth est fretté, ce qui fait peur, c'est qu'il se met à émettre des harmoniques d'une richesse incroyable, et on ne sait pas comment les gérer ! La difficulté des ligatures pour un *'Oudiste* est psychologique. On doit se détacher d'un tissage d'habitudes pour entrer dans autre chose.

M. H. S. : on évoque souvent le *rouh'*, c'est-à-dire l'esprit ou l'âme des musiques traditionnelles berbères, ou plus généralement du monde arabo-musulman, perse, turc ou encore slave, en sous entendant qu'il faut être du terroir pour ressentir cette âme et en reproduire sa substantifique moelle : que vous inspire ce type de discours ?

M. L. : c'est vrai et c'est faux. Un exemple pour illustrer ce propos : je viens d'une fratrie de 7 enfants et toutes les origines croisées se sont révélées chez mes frères et sœurs de manière différente. Certains sont plutôt hollandais ou anglais, c'est-à-dire sont demeurés bien ancrés dans la culture occidentale européenne. Quand à moi ma sensibilité à l'Orient s'est manifestée d'abord dans un goût pour le flamenco et ses intervalles particuliers. Par ailleurs, j'entendais des musiciens arabes dire « les occidentaux n'entendent pas les quarts de ton » (quarts de ton c'est une manière rapide de parler) ; mais si un occidental n'entendait pas les quarts de ton, il ne pourrait pas accorder son instrument. Or, j'ai souvent joué des modes orientaux de façon à peu prés correcte et devant des musiciens occidentaux de haut niveau : il y a donc des gens fermés et des gens ouverts. Aujourd'hui, le monde n'est plus le même, les frontières éclatent, et le goût pour l'exotisme est devenu presque systématique ; des potentialités d'ouverture sont de ce fait beaucoup plus grande qu'autrefois pour écouter de la musique exogène et pour la rechercher. Pour preuve, des élèves que j'ai eus, 3 et bientôt 4 se sont installés au Maroc et y font leur vie. D'autres sont partis en Turquie, d'autres envisagent d'aller au Caucase. Sur le *rouh* certains ont mieux conservé la *fitra* artistique, c'est-à-dire la source originelle du rapport musical harmonieux avec la

nature, ce qu'établit clairement l'étude du monocorde de Pythagore.

M. H. S. : autre question : entre les savoirs transmis par l'écrit par rapport aux traditions poético-musicales véhiculées par l'oralité qui s'appuient sur une connaissance technique acquise par l'observation du modèle des maîtres traditionnels et sur des enseignements oraux et pratiques qu'ils dispensent, que pouvez-vous nous dire sur la relation Ecrit/Oralité à partir de votre long parcours de praticien de la musique ?

M. L. : l'écriture est légitime dans l'histoire de la musique ottomane ; il y a eu 21 manières d'écrire la musique. Chaque maître en avait une : il s'agissait de simples aide-mémoire. Dans la musique chinoise traditionnelle, il y a un solfège beaucoup plus sophistiqué que le solfège occidental, parce qu'il indique les notes, mais aussi de quelle manière on doit les jouer ; selon l'enseignement de Confucius, il y a 24 manières d'attaquer une note. Mais les maitres font exprès d'exclure un élément important : c'est le rythme. Quand on a étudié la partition, on est obligé de se retourner vers le maître pour une mise au point. L'écriture qui voudrait fonctionner de manière autonome éloigne du souffle subtil que seul le maître peut transmettre.

M. H. S. : vos témoignages personnels et professionnels retracent un parcours de transmission traditionnelle, sans laisser apparaître une *ijâza*, acte écrit de reconnaissance de votre maître consacrant des compétences d'enseignement. Que pouvez-vous nous dire sur ce point ?

M. L. : j'ai bien reçu un diplôme à Fès mais je m'attache davantage à d'autres signes de *Ijaza* : d'une part, comment le Maître Agha Karim de Bakou m'a serré contre sa poitrine à un certain moment que je considère comme un adoubement et d'autre part, comment le Maître Cinuçen d'Istanbul m'a légué son meilleur *'Oud* avant de mourir.

M. H. S. : en conclusion de notre entretien, permettez moi de vous poser cette question un peu indiscrète : peut-on séparer votre parcours initiatique dans le domaine de la musique, du chant et de la danse de la tradition initiatique soufie ? Pouvez-vous témoigner auprès de nos lecteurs sur ce lien ?

M. L. : quelle que soit la perception philosophique du monde d'un amateur passionné de musique orientale, il est obligé d'admettre que les formes les plus riches en sont liées aux univers de soufisme. J'ai eu la chance d'être en contact avec certains de ses mondes, qu'ils relèvent du populaire ou du savant où qu'ils se situent dans l'Orient ou dans l'Occident du monde musulman. Outre l'enseignement musical de quelques soufis, ce monde recèle aussi des spéculations esthétiques qui sont très précieuses pour approfondir la musique. Certes on peut penser à Rumi ou à Yunus Emre mais aussi à certains musiciens du Moyen Atlas marocain qui m'ont communiqué un mythe extraordinaire sur le sens profond des sons grinçants, tels ceux de la *zorna*. Pour le reste, on n'a qu'à juger l'arbre à ses fruits.

M. H. S. : retournant en France, vous avez pu rencontrer des disciples de René Guénon ?

M. L. : en l'occurrence, J'ai eu la chance de bien connaître des gens comme Titus Burckhardt ou Mohammed Valsan et ils m'ont été infiniment utiles pour mieux organiser mes connaissances disparates de terrain. La grande utilité de leurs œuvres est pour un artiste de mieux comprendre les arcanes des Ecoles esthétiques

M. H. S. : et quand à Jean-Louis Michon ?

M. L. : je l'ai rencontré à Rabat par le biais du *'Oud*, auquel il voulait se remettre et j'ai contribué à faire émerger toute sa pratique musicale de jeunesse à Damas. Il avait été le secrétaire de René Guenon dont il m'a beaucoup parlé. Architecte de formation, il m'a fait découvrir, avec

Titus Burckhardt, les subtilités des architectures musulmanes.

M. H. S. : Michel Foucault dans *L'herméneutique du sujet* définit la Spiritualité comme une recherche, sujet évoqué par le biais d'expériences fécondes en compagnie de maîtres rencontrés en divers continents. Donc des recherches, des pratiques, des réflexions-méditations qui entraînent vers des changements d'attitude et de pensée pour accéder à sa propre vérité. Quelle est votre vérité ? Foucault a parlé également de renoncements. Quels sont les vôtres ?

M. L. : la nouvelle convention intellectuelle très répandue en France est qu'il n'y a pas de certitude et tous ses adeptes en sont sûrs et certains… Pour moi la certitude ne fait de doute ni dans le principe ni dans l'application. Les milliers d'heures que j'ai dédié et que je dédie encore au perfectionnement musical sont peut-être bien ma vérité. Votre question ouvre des perspectives si immenses qu'un gros livre n'y suffirait pas.

M. H. S. : lors de nos échanges, souvent vous avez dit avoir beaucoup appris de votre fils et de votre femme. En quoi ?

M. L. : premièrement la présence de Mireille mon épouse a été essentielle dans le domaine de la protection : j'étais tellement plein de flammes qu'aujourd'hui, sans elle, il n'y aurait plus que des cendres. Par exemple, mon enthousiasme berbérophile m'aurait fait prendre la nationalité marocaine, ce dont elle a su me dissuader. Quant à mon fils Thomas, comme il est né à Fès et qu'il a eu les berceuses marocaines dans l'oreille, il a une compétence en musique maghrébine populaire supérieure à la mienne.

M. H. S. : Merci Marc. Est ce que vous voulez ajouter quelque chose ?

M. L. : Mon. Je pense que nous avons fait là un bon tour, une belle nouba !

musique et civilisation dans un village du moyen atlas marocain

marc loopuyt

LE TERROIR

Aït Saïd ou'Ali est une tribu montagnarde du Moyen Atlas, au centre du Maroc. La langue *d'Aït Saïd* est déjà une musique en elle-même, une langue dont la légèreté est celle de l'air, la sagacité celle de l'eau, le poids celui de la terre et la détermination celle de l'éclair. Cette langue, la langue berbère *tamaziert*, véhicule la poésie et l'humour, qui sont précisément la sagesse quotidienne de ce peuple, car, avec une telle richesse phonétique et articulatoire *Aït Saïd* est un peuple qui a de l'oreille[1].

Le territoire de cette tribu jouxte la plaine avec ses oliviers et ses céréales, mais s'étend surtout sur la moyenne et haute montagne, puisque l'*agoudal* (la pâture collective) se trouve à 1600 m d'altitude, au pied de sommets de plus de 2000m.

Aït Saïd ou'Ali est un peuple de pasteurs-cultivateurs pratiquant une transhumance dont la règle est très simple : faire paître le troupeau le plus haut possible en toutes saisons, voire à la limite de la neige. La raison en est que le bonheur du troupeau et du berger est d'arpenter, le territoire sauvage et vierge qui s'oppose au village en tant qu'agglomération. Ainsi le pasteur évitera le mauvais œil (*el-'aïn*), c'est-à-dire l'œil du jaloux comptant les têtes de son troupeau, qui pourrait bien infirmer l'équilibre propice à la prospérité ; aussi préfère-t-il encourir les risques dus au chacal voire à la panthère connus pour être moins perfides que l'envie et la ruse humaines. Souvent, des hauteurs de la montagne *Tassemit*, le *Amazir*, contemple la plaine de *Béni-Mellal* et lâche un méprisant : « En bas, ils sont aussi corrompus que leur air fétide saturé de poussière ! ».

Chaque famille possède plusieurs lieux d'habitation : une maison de pisé au village, plusieurs huttes de pierre et de paille en altitude, souvent des grottes aménagées pour les troupeaux ; quelquefois une autre maison de pierre et de terre aux confins du pâturage, mais toujours une tente de laine noire, précieux souvenir du temps d'un nomadisme plus libre et plus systématique.

Ce territoire est très prospère car la terre y est généreuse et l'eau omniprésente : jardins irrigués, arbres fruitiers, oliviers, céréales,

1. Un répertoire de 39 signes phonétiques est nécessaire pour transcrire la poésie en langue *tamazirt*, cf., M. Peyron, 1933 « Isaffen ghbanin ».

moutons chèvres et vaches. Dans l'imagination des Marocains, et à juste titre, cette région est une corne d'abondance dont la simple mention déclenche un sourire radieux qui fait allusion à la générosité de la nature, voire à celle de la nature féminine.

Le village est construit dans une gorge, passage naturel entre plaine et montagne. Son nom commence par «*foum*» (la bouche, ici l'ouverture d'un défilé), et signifie aujourd'hui «la gorge des aigles»; les anciens précisent toujours que l'ancien nom, *Foum el-Marsa*, désignait un port du temps où la mer couvrait, disent-ils la plaine du Tadla. Le village compte environ 600 personnes vivant en familles à 3 ou 4 générations par maison, regroupées en clan (*khimah* : tente), subdivision de la tribu; *Aït Saïd ou'Ali* signifie les descendants de Saïd fils de'Ali.

LES MUSICIENS

Les musiciens de ce village n'ont que peu d'activités annexes en dehors de la musique : éventuellement un jardin, un champ, un troupeau dont ils confient le plus souvent la gestion à quelque frère ou cousin, puisque la solidarité familiale est ici une nécessité traditionnelle et économique. Les occasions où ils pratiquent leur art sont variées; d'une part, musique d'extérieur pour les célébrations collectives : fêtes nationales et locales à caractère politique, fêtes votives ou *moussem* consacrées aux marabouts (saints) de la région, séances de danse mystique des confréries soufies *shadhilites*, mariages, circoncisions; d'autre part, musique d'intérieur : fêtes privées et réjouissances épicuriennes à la maison des *shikhât* (poétesses). Notons encore le réveil des croyants pour la collation et la prière de l'aube pendant le mois du Ramadhan, ainsi que l'accompagnement du crieur public. Ces attributions sociales sont rétribuées soit en argent, soit en céréales selon le cas; la considération publique que les artistes en retirent est variable selon leur niveau artistique et selon leur préférence personnelle pour l'un ou l'autre aspect du métier. En général, disons qu'elle est assez mitigée, le statut du musicien étant assez souvent regardé comme celui dont il convient de sortir un jour. En effet, toutes les facettes de la vie de l'artiste sont incluses entre les deux extrêmes suivants : accompagner la *tahmila*, danse des geishas marocaines que sont les *shikhât*, et accompagner la *hadrah*, danse mystique des *fuqarâ*, aspirants à l'union divine sous la *barakah* (bénédiction) des *awliyâ* (saints vivants ou passés), qui protègent la tribu et, au-delà, tout le monde crée.

La société d'*Aït Saïd ou'Ali* se caractérise par l'amour, la connaissance et la contemplation profonde de la nature, un certain épicurisme, l'attachement à la sérénité, à la tolérance et au combat intérieur dans le cadre d'un Islam pastoral fidèle à son sens originel. La musique et la poésie, avec ou sans artiste professionnel sont le reflet de cet équilibre rare et accompagne chaque enfant de Saïd fils ou'Ali, de la naissance à la mort.

LA TRANSMISSION

Dans de telles circonstances d'environnement qualitatif, la transmission du savoir musical ne pose aucun problème. La communauté a besoin d'une pérennité musicale et le disciple d'un *ma'alem* (maître) se désigne tout naturellement : toute la communauté a de l'oreille et lui encore plus. Ainsi 'Abiqa est disciple du *ma'alem* Brahim d'une tribu voisine, il a déjà transmis à un neveu et transmettra encore à son fils cadet, qui, à 8 ans, peut déjà fredonner une bonne partie du répertoire.

Je fus invité au printemps 1969 à une fête où le neveu d''Abiqa se produisait pour la première fois : il prépara ses anches de hautbois sous la surveillance de son oncle et commença à jouer avec

lui à l'unisson à 16 heures. Quatre heures plus tard, il était toujours là, doublant tranquillement le répertoire du maître. Certes, le phrasé n'était pas le même, certes son anche se bloquait quelques fois, mais il taillait fièrement sa route dans l'océan de l'érudition des mélodies berbères. C'est ici la finesse d'oreille et la vivacité à capter les mélodies dans la structure et le détail qui sont les critères de repérage du disciple pour le maître dans ce contexte de transmission exclusivement orale.

Dans la tribu, il n'y a ordinairement pas de recours quotidien à l'écriture en dehors du Coran. Le droit coutumier fonctionne très bien, ainsi que le calcul mental chez l'épicier et sur le souk. La mémoire paraît décuplée par rapport à celle de l'Occidental, et chez le musicien en particulier, elle recule les limites de ce qui apparaît d'abord comme humainement possible. Ici, la musique est exclusivement affaire d'oreille, à cause de sa nature sonore, et affaire de mémoire à cause de sa nature temporelle. L'œil n'est pas accepté, il n'y a rien à voir en ce domaine où la notation musicale ne ferait qu'éloigner de la nature essentielle des sons, et de manière générale, de la règle traditionnelle de la nature des choses. Les adjuvants conseillés sont de nature symbolique dans le sens où le symbole est un message divin à méditer; et ici on mesure combien le soufisme sous-tend l'enseignement et les attitudes de la vie quotidienne dans toute la société *d'Aït Saïd*. Ainsi donc, il est conseillé à l'apprenti-musicien de jouer de la flûte de berger (*Nyra*) en marchant tout seul dans la montagne le long de l'oued pour s'imprégner du chant de l'eau (sic). La montagne implique la solitude, l'oued-torrent la fluidité et la pesanteur de l'eau et l'oued-vallée la fluidité éthérée du vent. Le thème est donc : leçon infinie et effective des éléments dans le cadre non pas d'un entraînement scolaire à la ratiocination mais dans la perspective d'un silence intérieur analogue au *faqr* (extinction) des mystiques qui seul permet aux archétypes des modes mélodiques signalés par l'infinité des sons du torrent d'émerger dans la conscience, car ils relèvent de la «forme» au sens métaphysique. Ils se cristalliseront ensuite en des centaines de mélodies berbères d'autant plus claires pour les auditeurs que, pour ceux-ci, la lecture des symboles du terroir est pratique quotidienne. L'infinité des sons du torrent est le symbole effectif de la materia prima pour les musiciens en général et pour l'apprenti en particulier. Aussi le maître le désigne-t-il par allusion directe comme la source de l'essence musicale et c'est ce qui donne tant de vie et d'esprit à la musique d'Aït Saïd. Comme dans les autres domaines, culture, élevage, tissage, construction etc, l'enseignement est tacite : le maître ne ratiocine pas, il montre en déployant les formes pour mieux solliciter la vigilance du disciple et l'habituer aussi à un silence intérieur dans la pratique de son art. Nous retrouvons ici l'application effective d'un adage énoncé par le poète persan Jallal-el-Din Rûmi : «Les grands secrets divins sont pour ceux qui, tels le lys, ont cent langues mais savent se tenir cois».

LA POÉSIE

Elle n'est jamais simplement déclamée, mais toujours chantée et rythmée. Elle est pratiquement toujours issue de l'énorme corpus de la tradition orale appelée *hikam* (sagesses). Cette bibliothèque orale de la mémoire populaire évoque nos dictons, mais n'est pas desservie, comme c'est le cas en Occident, par le débordement de la littérature écrite. Les *hikam* sont donc autonomes et l'inspiration populaire s'en nourrit autant qu'elle s'y reverse, et, ce sous le sceau de l'anonymat traditionnel. En général, à chaque chant correspond une poésie à peu près fixe, mais quelquefois le *ma'alem*, sous l'influence de la *barakah* du moment, à laquelle peut contribuer le jeu des instruments, est pris par l'inspiration et improvise un nouveau

poème sur un sujet déjà connu dont voici un exemple.

J'étais monté une fois vers un très haut pâturage d'été de la tribu des *Aït Bougemmez* avec Ahmed ben Aïssa grand maître de la clarinette double *aghanim.* Nous arrivâmes à la *'azzaba* (bergerie) de son oncle qui n'était ni un arbre, ni une grotte, ni une construction, mais les trois à la fois. Nous y passâmes quelques jours paradisiaques, au-dessus des nuages, bercés par le bêlement des ovins et le son de la flûte *'awwada* qu'il cachait sous sa djellaba et sortait quand la poésie de nos promenades s'y prêtait. Quand il a fallu redescendre dans la vallée, je commençais par refuser et continuai longuement à louer ce bonheur d'altitude. Le jeu dura quelques heures puis il fallut me rendre à la nécessité. Le lendemain matin, nous nous mîmes en marche mais Ahmed était silencieux et comme préoccupé. Il surveillait quand même la bonne marche de nos mules mais restait à part en murmurant. A mi-chemin, il nous fit brusquement arrêter à l'ombre d'un caroubier en s'exclament : «Ca y est, je l'ai!». Il s'assit sur un rocher, sortit sa flûte, préluda puis se mit à chanter son nouveau poème sur le thème : «Monsieur Marc est monté au pâturage, Monsieur Marc ne veut plus redescendre, tous les montagnards veulent quitter la montagne pour la France, mais lui etc.». La mélodie était globalement connue mais elle s'adaptait à un nouveau texte parfaitement rimé et rythmé et conforme à l'inspiration directe de cette circonstance particulière.

Pour en revenir au thème de la poésie en général, il y a souvent disparité et juxtaposition inattendue des thèmes poétiques, mais les auditeurs sont bien plus sensibles à une autre dimension : celle de l'authentique inspiration du moment et celle de l'émotion intense du poète qui se communique aussitôt aux autres musiciens. En effet, il a alors une brusque augmentation de la densité musicale et, bien souvent une transformation très nette du timbre de la voix. Voici la traduction de vers ainsi improvisés à partir des *hikam*, la traduction ne pouvant rendre compte, hélas, ni du mètre ni de la musicalité des mots :

L'ami qui s'est emporté s'est rendu impur,
Il sera difficile de rétablir l'amitié.

O colombe pure et blanche
Reste dans les cieux
Ne te pose que sur le toit
Car la poussière ou la boue te souillerait.

Celui qui ne peut partager son amour est diminué.
Dieu n'accorde rien à ce misérable, même pas la mort.
Dieu est au centre, il n'est ni la glace ni le feu.
Maryam, Maryam, Dieu a fait fondre mon cœur[2].

Ce que tu m'as fait, l'homme au marteau ne l'eût
Point fait au pain de sucre, ni le feu au bois sec;
Si je disais ça à une montagne, elle diminuerait,
Si je disais ça à la terre, elle deviendrait noire,
Si je disais ça au thé, il prendrait la couleur du henné,
Si je disais ça à la rivière, aussitôt son cours s'assècherait,
Si je disais ça au fusil, le coup ne partirait pas,
Si je disais ça au Juif, il se ferait Musulman;
Toi, qui m'as mis plus bas que terre!

LES INSTRUMENTS

La *qasba :* c'est un pipeau, une flûte en roseau dont le timbre est vraiment doux et à côté duquel bien des flûtes droites pourraient s'appeler «flûtes aigres». Elle est taillée entre deux nœuds de la canne et sa grande onctuosité de son semble due à un diamètre important par rapport à la longueur. Pour *Aït Saïd*, le modèle du son de cet instrument est la musique de l'eau, et c'est l'instrument de prédilection des enfants qui l'apprennent en commun le soir à la source. Il y a en effet, un peu à l'écart du village, un énorme saule pleureur entre les racines duquel sourd un ruisseau. A la belle saison, les enfants s'adossent au tronc et jouent ainsi sous l'influence et la suggestion directe et permanente du chant de l'eau. D'autres fois, un berger qui connaît de nombreux airs s'assoit sur une racine; face à lui sur l'autre rive du ruisselet, plusieurs enfants flûtistes sont assis sur une autre grosse racine. Le premier joue, les autres répètent dans le doux murmure de la *tanbura* (*) de la source. Le dialogue n'est que musical aucun mot explicite n'est échangé durant ces séances nocturnes qui durent des heures. Les nuits de pleine lune, il y a tabou sur ces séances, car la source s'appelle *Lalla Gemra* (Madame la Lune) et les anciens indiquent un danger pour celui qui verrait alors le reflet de l'astre nocturne dans le miroir si lisse de l'eau si pure… Par ailleurs, c'est à *Lalla Gemra*, quand les jeunes filles viennent remplir leur cruche que s'échangent les regards amoureux. Le prétexte symbolique est la soif qu'il faut étancher tout comme il faut statuer sur la flamme cachée. Alors le jouvenceau s'adresse à la belle en ces termes : «Ma cousine donne-moi à boire de cette eau si fraîche…!»

Pour revenir aux enfants musiciens, tout simplement, ils apprennent à la source. Le symbolisme de ce conservatoire est bien sûr évident : la source est le point immobile, le point de jonction généreux entre le monde caché et le monde apparent, l'eau, la *barakah* et la manifestation, l'arbre l'axe qui relie le ciel et la terre et qui indique la nostalgie du Paradis perdu, d'autant que c'est un saule pleureur; les enfants sont la réceptivité et la *fitra,* la nature primordiale; mais le plus étonnant est que cette «institution» ait fonctionné depuis des siècles jusqu'à quelques années encore sur le principe d'un symbolisme et d'une méthode directement efficients.

Les doigtés de la flûte *qasba* sont identiques à ceux d'un autre instrument à vent : la *ghaïta*, la bombarde marocaine; aussi, un certain nombre d'acquis sont-ils réalisés pour ceux qui voudraient poursuivre par l'apprentissage de cet instrument. La *qasba* est appelée «petit instrument», et ses adeptes sont nombreux, surtout parmi les enfants, alors que la *ghaïta* est appelée «grand instrument» et correspond au domaine de la musique professionnelle : les adeptes en sont donc bien moins nombreux. (*) Luth indien qui donne seulement la teneur d'un mode.

– le cas de la *ghaïta*

C'est une bombarde dont la forme et le principe sont voisins de celle que jouent les Bretons. Le corps est en abricotier ou en noyer tourné, et l'anche double est faite d'une variété rare de roseau. Cet instrument à vent est très puissant et sa sonorité est très aigre. Avec le couple de petits tambours qui l'accompagnent (*tbola*) elle ne se joue qu'en plein air et peut-être distinctement entendu de tout un village. Sa particularité principale est d'être jouée en souffle continu, technique telle que le musicien peut habituellement soutenir un son ininterrompu pendant une demi-heure. En voici l'explication : en jouant l'instrumentiste vide naturellement tout l'air de ses poumons, puis exprime musculairement une réserve contenue dans ses joues. C'est simultanément à cette deuxième phase qu'il remplit ses poumons en inspirant par le nez, et en relâchant rapidement les muscles abdominaux par abaissement du diaphragme, ce qui se produit en un clin d'œil. La solution de cette gageure sonore est donc à ce niveau : le hiatus inspiration-expiration disparaît grâce à la simultanéité de ces phases : expression de la réserve d'air par les muscles des joues et inspiration nasale par abaissement du diaphragme. Cette maîtrise de la respiration que les Maghrébins considèrent comme ordinaire et naturelle

2. Cf., M. Peron 1933, *Isaffen ghbanin*.

chez les musiciens, explique la générosité sonore de l'instrument qui devient une inépuisable corne d'abondance sonore.

Les petits secrets de réalisation parfaite de cette technique sont connus de toutes les traditions d'Orient et sont eux aussi liés à l'efficience du symbolisme de l'eau… Notons que la *ghaïta* qui est fabriquée par les tourneurs sur bois de la ville, remplace ici depuis environ 70 ans le *aghanim*, double clarinette de roseau que le maître-musicien (*boughanim*) construisait lui-même. Le personnage du *boughanim* est considéré par les connaisseurs comme le prototype de l'artiste musicien berbère, car, comme maître de la transe à réminiscence clairement chamanique, il était aussi maître de l'érudition musicale, poétique, chorégraphique et psychologique. Il subsiste dans le Haut Atlas, en particulier dans la vallée des *Aït Boughmez*.

Une tradition propre à la tribu des *Aït Saïd* mais qui existe aussi en orient dans une autre version, relate la genèse du hautbois *ghaïta* et explique que la danse extatique *'imârah* jouée avec ce même instrument soit, paradoxalement dans le contexte du soufisme marocain populaire, appelée « danse du diable ».

Assistant depuis un an à des danses extatiques qui se déroulaient souvent dans le village au son tonitruant des *ghaïta-s* et des tambours, assistant également aux contorsions subtilement rythmées des danseurs et à leurs exploits d'insensibilité au feu et aux coups de masse ou autres fers tranchants, j'interrogeais le *ma'alem* 'Abiqa qui me répondit comme tout le monde : « C'est la danse du diable… ». Deux ans de prudents questionnements à ce propos de l'apparente contradiction danse mystique et démon finirent par aboutir au récit suivant, détaillé par le *ma'alem*[3].

Dans les temps immémoriaux, Shaykh Saïd, l'ancêtre de la tribu était un sage qui passait ses journées au centre du campement en invocation permanente des noms divins. Sa *barakah* rayonnait de forces propitiatoires et assurait, avec le courage des hommes, la prospérité du groupe. Hélas, certains des bergers et des guerriers qui rôdaient bien loin aux confins du territoire fautèrent à l'occasion de *razzia-s* qu'ils menaient. Ils rompirent leurs serments chevaleresques et initiatiques en pillant plus que nécessaire et en faisant preuve de cruauté gratuite. Un jour que toute la tribu était réunie, provenant des nuages, un grincement horrible, surpuissant et insupportable submergea la collectivité qui, de terreur, se prosterna face contre terre. En réponse aux suppliques du peuple, l'impassible Shaykh Saïd finit par accepter d'intervenir. Son petit tapis rapiécé de *faqîr* (pauvre par vocation spirituelle) devint tapis volant et il s'éleva vers les nuages en direction de l'insupportable vacarme. Il franchit les sept cieux et arriva aux confins de la Porte du Paradis découvrant alors la source de cette disharmonie cosmique et sonore. *Iblis*, le diable, fatigué de sa posture de révolte voulait réintégrer l'enceinte sacrée. Ainsi, ayant glissé ses griffes entre le cadre et la Sublime Porte, il tentait de l'entrebâiller. Mais la Porte résistait ; ce que faisant, elle grinçait sur ses gonds et c'était là, la source du vacarme qui terrassait le peuple de notre tribu. Il convoqua aussitôt les maîtres musiciens et leur ordonna de confectionner un instrument qui reproduirait le plus fidèlement possible le grincement terrible des gonds de la Sublime Porte. C'est ainsi que résonna bientôt le son de la *ghaïta* (ou du *aghanim* selon une autre version) et que fut instaurée la *'imârah* ou danse de catharsis qui permit de restaurer l'équilibre cosmique de la tribu et que pratique toujours cette communauté presque toute entière affiliée à la confrérie soufie de la *Qadiriya*.

Bien souvent, au cours de la danse, un *faqîr* place son visage face au pavillon de la bombarde

3. Cf., CD BUDA 92580 2 Maroc, Musique de la Haute Montagne.

et fait mine de vouloir entrer dans l'instrument. Symboliquement, il manifeste le désir de franchir le *barzakh*, l'isthme qui relie les deux mondes et que figure dans ce cas l'anche de l'instrument étranglée sur le cuivret qui maintient ouverte la « porte étroite » représentée par la ligature de l'anche.

Ainsi, le son de l'instrument n'est pas un son flatteur, il évoque plutôt de prime abord un grincement violent qui ne relève ni ne cherche à relever du joli et dont l'enjeu est bien au-delà de l'art pour l'art. Il vise par le symbole sonore à une efficacité sur un tout autre plan comme l'illustre le thème de la Porte du Paradis. Sa nature sonore est celle du déchirement tel que, curieusement, on le perçoit dans deux expériences apparemment très différentes : d'une part, quand on met en pièce une longue toile de coton ou de soie et que la trame et la chaîne résistant, le geste et le son perçu ne se produisent pas d'un seul jet mais par saccades rapprochées et, d'autre part, quand la foudre tombe près de nous. Il s'agit alors de la première succession de sons secs qui, suivant immédiatement l'éclair, précèdent le grondement sourd et grave du tonnerre dans l'ambiance du martèlement, des lourdes gouttes de pluie bien fraîches. Quand l'oreille s'y est accoutumée, les aspects positifs du vacarme tonitruant de la *ghaïta* se révèlent. C'est un son qui peut emporter toutes les préoccupations mesquines ; c'est un son qui peut libérer chacun du durcissement de l'individualité : c'est le son de la catharsis, et son apparente violence sonore est, selon deux images possibles, à la mesure de la solidification du cœur… « Ils disent : « Nos cœurs sont enveloppés d'un voile épais qui nous cache ce vers quoi tu appelles. Nos oreilles sont atteintes de surdité ; un voile est placé entre nous et toi. Agis donc, et nous aussi, nous agissons ». (Coran 41.5).

Ce dernier symbole est évidemment à rapprocher de ce que nous évoquions à propos de la transmission. La recommandation magistrale de marcher le long de l'oued suggère d'autant plus le thème alchimique de la liquéfaction. Le trait principal est que, dans le cadre de cette pédagogie qui concerne une tradition orale de musique modale et monodique (comme l'était la grecque avec ses éthos) l'accent est mis dès le début de l'apprentissage sur ce qui est le but ultime de l'art traditionnel : la liquéfaction du durcissement du cœur et de l'égoïsme, le retour à l'état primordial d'indifférenciation. Le principal des moyens techniques instrumentaux est reçu dans une atmosphère générale et naturelle d'imitation et d'imprégnation ; on pourrait presque dire d'infusion. Souvent, quand les hommes du village jouent à l'autodérision, ils se rebaptisent « Aït Ouarga », c'est-à-dire, les « Fils de la Menthe » à cause du nombre impressionnant de verres de thé bus chaque jour. Même dans cet éclat de rire là (et les autres), L'infusion est peut-être le juste modèle de la transmission empathique. une plante bien fraîche, juste cueillie du jardin en face, frappée sur le revers de la main pour la débarrasser des insectes, lavée, débarrassée de la tige dure pour ne garder que les sommités puis plongée dans une eau de source bien pure, chauffée et frémissante ; aussitôt, ses vertus et sa couleur imprègnent son nouveau milieu ; cet élixir, ce thé à la menthe sera bu en partage avec le concert des bruyantes aspirations qui permettent de vaporiser le breuvage car il faut boire chaud et ensemble pour profiter du déploiement optimum des arômes.

Revenant au thème sonore du son de la bombarde du Moyen Atlas : il relève du *sama'* (audition contemplative) dont un de ses fondements traditionnels est le *hadith* suivant : « Celui qui fait un pas vers moi, je ferai cent pas vers lui… et son œil deviendra l'œil par lequel je vois, et sa bouche la bouche par laquelle je parle et son oreille l'oreille par laquelle j'entends ».

Jouée dans le contexte d'un rassemblement de confrérie ou d'une fête de mariage, le son d'un couple de *ghaïta-s*, tout en délivrant une liesse qui

fait immédiatement danser les enfants, répand aussi ce genre de réminiscence spirituelle qui, nous l'avons constaté en quatre ans de résidence dans ce village, est toujours prête à apparaître dans la conscience des habitants et aussi évidente et naturelle qu'un sens de l'humour bien supérieur à la moyenne quotidienne de nos besogneuses métropoles modernes. Notons que ces observations ont été faites à la fin des années soixante et que depuis des forces contradictoires mais très efficaces s'occupent ont calmé l'ardeur joyeuse de ces savetiers chanteurs.

Dans le village, chaque jeudi, on va au bain maure pour se purifier le corps et, à l'occasion des fêtes, toute la tribu en cortège marche, joue du *bendir* (tambourin) et chante derrière la *ghaïta* et les tambours, comme pour se purifier l'âme. Alors, ce n'est plus un certain nombre d'hommes, de femmes et d'enfants qui marchent ensemble, mais une seule tribu, une seule famille, une entité ressentie et connue comme unique dans la certitude du cœur. Ainsi *Aït Saïd ou'Ali*, dans un *hâl* (état spirituel intérieur) puissant et collectif, semble-t-il réintégrer la dimension indiquée par le nom d'Ali, celle de la connaissance ésotérique. Il s'agit là d'une liquéfaction alchimique des égo : chacun ne se connaît plus que comme infime partie d'un tout, puis comme réceptacle vide dont les dernières parcelles d'individualité sont comme balayées et dissoutes pour un moment, par la plénitude et la fulgurance du son de la *ghaïtah*, qui est alors foudre, tornade et révélation de la renaissance spirituelle.

La méthode spirituelle de la confrérie *qadiria* à laquelle toute la tribu *d'Aït Saïd* était autrefois affiliée vise à diriger l'adepte vers cette porte étroite cachée dans le dédale de son univers intérieur. Ouverture ou victoire, le grincement de la porte enfin ouverte peut aussi être le déchirement du voile de la séparation. La Victoire totale intègre même l'ennemi : le diable lui-même, saisi par la nostalgie, a voulu entrouvrir la porte du Paradis ; car, « En vérité, Ma Clémence précéda ma Colère » a dit Allah. Déchirement et grincement sont bien dans la nature du son de la *ghaïta*, et la foule est alors cette tribu unanime qui suit les musiciens dans la certitude du *tawhid*, la doctrine de l'unicité divine.

Dans l'éclair d'un instant, un itinéraire se cristallise : Islâm (soumission à la Volonté Divine), *jihâd* (guerre sainte intérieure), *faqr* (pauvreté en esprit), *fanâ* (extinction de l'individualité), *qurb* (proximité) : c'est l'itinéraire explicite de référence de l'islam soufi et au-delà en fonction de l'universalité de toutes les traditions authentiques, c'est le schéma spirituel de la majorité des méthodes ésotériques : *japa yoga* aux Indes, oraison perpétuelle du cœur dans la philosophie des *tsarets* russes orthodoxes, danse extatique de la nuit du samedi jusqu'à la messe du dimanche, l'*aqwaqwam* des chrétiens d'Ethiopie, invocation et danse d'extase des *rabbis* juifs de Pologne au XIXe siècle, danse du Soleil des Amérindiens des plaines etc.

Au Moyen Atlas, cette perspective est confirmée par une coutume berbère : celle qui consiste à placer sur les tombes des débris de poterie cassée. La poterie rappelle le corps d'Adam fait d'argile (*fakhar*) ; le fait qu'elle soit brisée évoque la mort et le passage dans l'autre monde (*akhira*) ; l'argile évoque la matéria prima souple et malléable qui peut prendre toute forme et qui ne s'est solidifiée que dans une apparence particulière, la personne ; celle-ci, dans l'éloignement métaphysique de sa spécificité illusoire est « cuite » et durcie par la vie ordinaire ; mais l'extraordinaire, c'est-à-dire la lumière de l'immanence (*nur mohammedia*) est toujours potentiellement prête à sourdre comme le rappellent les paillettes dorées incluses dans l'argile d'*Aït Saïd.*

LA JEDHBA.

Le terme *jadhb* désigne l'attraction divine, l'attraction mystique que l'homme peut ressentir

pour Dieu, laquelle lorsqu'elle se cristallise peut conduire au ravissement de la conscience ; ainsi dans « l'enthousiasme » de l'antique tradition grecque la personne ravie est absente d'elle-même en terme de conscience ordinaire par la vertu des cultes bachiques ou dionysiaque qui utilisaient soit l'aulos, clarinette multiple proche du *aghanim* berbère, soit la lyre, proche de l'esprit du luth (*'ud*) ou de la cithare *qanun* des musiques citadines arabes. La tribu tout entière d'*Aït Saïd* se considère comme partie de la *umma,* communauté des musulmans, et une grande proportion de ses membres adhèrent à des confréries soufies (*turuq)* : confrérie *qadiria*, confrérie *aïssaouïa* etc. Ces confréries utilisent chacune une méthode spirituelle particulière, dont le principe est constant : le *dhikr,* ou souvenir de Dieu. Une des formes possibles est la *jedhba* ou danse extatique accompagnant l'invocation, par laquelle le *faqîr* (pauvre de Dieu) cherche le *hal* ou état passager de grande réceptivité à la *baraka* divine. De nombreux *hadith* fondent la démarche soufie ; et voici un *hadith* qui s'applique tout particulièrement à la communauté *d'Aït Saïd* : « La sagesse est la propriété perdue du croyant ; il la récupère là où il la retrouve » ; en l'occurrence, dans la contemplation symboliste (et non panthéiste) de la nature, dans l'approfondissement de l'écoute musicale (*sama'*), et également dans la danse qui en découle. Un autre fondement traditionnel de cette danse est le *hadith* qui déclare : « N'a pas d'ami celui qui ne danse pas au souvenir de l'Ami », dans lequel l'Ami (*al habîb)* est un des 201 noms du Prophète qui le désigne comme « chéri par Dieu ». Le fondement de base de cette danse dans tout le Moyen Atlas marocain est le thème de la nostalgie paradisiaque d'*Iblis* qui symbolise l'âme humaine dans son aspect de possession avide, voire écœurée d'elle-même et prête à se laisser appeler par le *jadhb,* l'attraction spirituelle.

Comme dans le contexte des fêtes collectives décrites plus haut, la *ghaïta* intervient dans la *jedhba* des confréries soufies. Alors que dans le premier cas le retentissement intérieur est lié à l'orientation tacite de toute la vie de la tribu, ici l'intention spirituelle du danseur est délibérée comme son adhésion à une voie particulière.

Le répertoire sacré est bien distinct du répertoire profane, et il est composé d'hymnes et de danses. En certaines occasions, (comme la fête du *Mouloud*), la danse peut durer du lever au coucher du soleil, par séquences d'un quart d'heure environ, séparées par de petites pauses. Ordinairement, elle ne dure qu'une partie de la nuit ou de la journée. La *jedhba* peut très bien alors avoir lieu sur la place du village avec tout le reste de la population comme spectateurs. Deux des principaux rythmes de la *jedhba* sont apparentés aux rythmes de la musique profane : ainsi le *haddari* (« qui rend présent ») en 2/4 syncopé et le *aggnawi* (« à la manière du peuple des *gnawa-s* ») en 12/8 syncopé, contrairement au *mjerrad* un 10/8 très particulier qui n'existe que dans ce cadre. Son nom signifie « dépouillé » et fait référence au *faqr*, la pauvreté spirituelle nécessaire à la démarche soufie. On pourrait le schématiser ainsi avec le système traditionnel des 3 onomatopées minimum nécessaires à définir tout rythme dans la tradition maghrébine et orientale : D pour Doum, son profond, long qui englobe, donc féminin ; T pour Tak, son sec, court qui pénètre, donc masculin ; S pour ès, son intermédiaire, son androgyne.

1 <u>et</u> 2 3 <u>et</u> 4 5 6 <u>et</u> 7 <u>et</u> 8 <u>et</u> 9 <u>et</u> 10
T D T T D T T S T S T S T S T S

Ce rythme est donc très complexe puisqu'il est doublement impair (2 fois 5) et asymétrique par la répartition différente des accents dans chacune des deux parties. Sur ce rythme syncopé et violemment haché, se greffe la mélodie d'un hymne chanté sur le genre modal *bayati* et dont la grâce poignante est faite au contraire d'une souplesse extrême et de durées longues, subtilement placées

et déplacées (*). Le mode de relation très particulier entre le cycle rythmique très strict donné par une paire de tambours (*tbolat*) et la mélodie gracieusement fluctuante donnée par une paire de *ghaïta-s* relève de ce que j'appellerais volontiers le méta-rythmique et évoque ce qui se déroule dans de nombreuses confréries qui pratiquent le *dhikr eç-çadr* (remémoration par la poitrine et le souffle).

Dans ce cas, l'ensemble des participants récitent recto-tono, rythmiquement et indéfiniment une formule sacrée pendant qu'un soliste cantile à l'aigu un poème mystique dans le style non rythmé appelé *muwal* proche de ce qui se pratique dans l'appel à la prière (*adhan*).

PERSPECTIVES.

Il s'avère qu'encore dans les années 70, une civilisation traditionnelle de type rural et montagnard pouvait recéler, transmettre et utiliser à des fins opératives des moyens spirituels et esthétiques dont la complexité et l'efficacité n'ont sous certains aspects rien à envier à la sophistication de la tradition arabo-andalouse par exemple. Aujourd'hui, se sont succédés les bouleversements, par vagues, et l'adhésion de la jeunesse scolarisée à ce genre de doctrine n'a plus rien à voir avec l'unanimité, car elle se tourne vers les fameuses promesses du modernisme qui aboutissent, trop souvent, aux barques qui essayent de traverser le détroit de Gibraltar. Tout ce que nous avons décrit correspondait à une réalité économique encore tournée vers l'écologie millénaire, à une quasi-autarcie vivrière, et à un sens de la transmission inter-génération que l'école publique combat de fait. L'autre déferlante qui combat ces savoir-faire ancestraux est celle de la tendance intégriste qui conquiert tant de consciences dans le Moyen Atlas. Elle s'appuie sur un complexe linguistique facile à développer chez les montagnards berbérophones. N'oublions pas non plus le tourisme de masse qui, quelques fois, parque dans des spectacles certains grands maîtres de musiques et de danses berbères, tout comme Buffalo Bill le fit dans des cirques avec de nobles guerriers indiens.

Ainsi, dans les montagnes du Maroc comme en Amazonie et en bien des endroits de la planète, de nombreuses pratiques humaines séculaires qui devraient être considérées comme patrimoine qualitatif de l'humanité sont bien en danger de disparition.

Au XIIIe siècle déjà, l'immense poète *Rumi* déclarait déjà : « Chaque forme que tu vois possède son archétype dans le monde divin, au-delà de l'espace ; si la forme périt, qu'importe, puisque son modèle céleste est indestructible. Chaque belle forme que tu as vue, chaque parole profonde que tu as entendue, ne soit pas attristé parce que tout cela se perd ; car il n'en est pas ainsi. La source divine est immortelle, et son cours donne de l'eau sans arrêt ; en somme ni l'un ni l'autre ne peut s'arrêter, de quoi te lamentes-tu ? A partir du moment où tu es entré dans ce monde de l'existence, une échelle a été placée devant toi… »[4].

Marc LOOPUYT

DISCOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE CORRESPONDANT À L'ARTICLE

– Moyen-Atlas, Musiques sacrées et profanes, OCORA C559 657.
– Les Musiciens de l'Atlas, BUDA 92 698-2.

4. Cité par F. Schuon dans « Regards sur les Mondes Anciens ».

interview de houssein toulali

(villeurbanne 1991)

marc loopuyt

Moi, je n'étais qu'un laboureur dans la campagne de Toulal, dans la province de Meknès. Nous, notre famille nous cultivions le blé et beaucoup de fèves au printemps et le raisin pour le dessert (il rit) !

Je labourais, je labourais mais une fois, nous sommes partis à Meknès pour remettre l'araire en état et aussi faire ressemeler les babouches ; c'était à la fin de l'été, tout le monde voulait faire réparer sa charrue pour les labours d'automne et alors nous avons dû attendre plusieurs jours. Nous dormions dans une *zaouia* et je passais les journées chez les artisans. Et ces gens, ils chantaient toute la journée en travaillant et c'est là que j'ai été d'abord émerveillé, puis enfin piqué par la grande épine du *melhoun*. J'ai été piqué à vie. Tout le monde se moquait de moi car le *melhoun* c'est la langue arabe et moi, je ne parlais qu'en berbère. Mon entourage berbère riait de moi et m'appelait « le grand chanteur égyptien » !

Quand je demandais au babouchier de Bab Mansour de me prendre comme apprenti pour la cordonnerie et le chant, lui aussi se moquait de moi, même avec ses quelques mots de berbère. Il me disait en riant « *ma-e-trid ? shiyen arioul* ? » c'est-à-dire « qu'est ce que tu veux ? serais-tu donc un âne ?. Justement, Abd er-Rahman al-Majdoub dit que l'âne c'est le meilleur animal de la caravane ! et justement, moi aussi, je suis têtu et j'ai une très bonne mémoire : alors j'ai commencé à apprendre et à parler notre daridja arabe, et pendant un an, je lui ai demandé et redemandé… Et même en langue arabe… Alors, un jour qu'il était seul dans la boutique, il m'a dit : « assieds-toi ici » et je suis resté assis là pendant 6 ans.

Tous les jours, j'accomplissais les corvées, j'apprenais les ciseaux, le cuir, la colle et tout et tout et surtout, dès que le travail roulait, il m'apprenait les strophes des *qacida,* les classiques de Meknès : *Zarda* (le Festin), ajoutant avec humour : quand nous avions faim (il rit) ! ; *Shma'a* (la Bougie) et tout les autres poèmes de Sidi Qaddour el-'Alami, le grand poète historique de Meknès. C'est un trésor international, même les Algériens du *cha'abi* le chantent comme Sheikh El-'Anqa. La tradition du Maroc est importante pour eux ; beaucoup d'entre eux pensent aussi que Abd er-Rahman el-Majdoub est algérien alors qu'il est de Ksar el-kebir, nord marocain.

Donc j'apprenais et je répétais le répertoire tous les jours pendant le travail et après le travail. Je chantais et jouais la *derboka*, le soir

avec tous les rythmes de *la griha (le melhoun)* : le *gobbahi*, la *dridka* et tous les autres. Petit à petit, les anciens m'ont amené chanter dans les *zaouyas*, aux fêtes du Mouloud et ensuite dans des soirées professionnelles chez les riches de Meknès et des environs : je jouais la *darboka* et je chantais des réponses dans le chœur, et je mangeait bien (il rit) ! J'ai commencé le *suisdi*, le petit luth que j'empruntais aux uns et aux autres. Avoir un *'oud* était un rêve, il fallait d'abord maîtriser les trois cordes du *suisdi*. De toutes façons, il n'y a pas de *melhoun* sans le son du *suisdi*, c'est comme le sel dans la cuisine. Quand tu connais le répertoire et le *suisdi*, le jeu du *'oud* pour t'accompagner, cela vient assez vite, c'est une formalité. La langue arabe et les *qaçaïd*, c'était une passion et, petit à petit, je les apprivoisais. La difficulté c'était dans quel ton chantaient les maîtres : c'était dur avec ma propre voix. Quand j'étais seul, je détendais les cordes du *suissen* et j'étais plus à l'aise. Aujourd'hui sur le *'oud*, je joue détendu, plus grave que les autres. Mes musiciens y sont habitués, c'est la couleur de Hoçine Toulali.

Le plus difficile ce sont les débuts, car il faut accumuler l'érudition dans la mémoire. Pour les mélodies, c'est plus facile que *el-âla*, l'andalou ; nous avons 25 ou 30 *qyias* : ce sont des moules de mélodies que l'on adapte aux paroles. Les modes mélodiques : certains proviennent de l'andalou comme *Ramal Maya* ou *Hagaz*, d'autres viennent du maqam arabe comme *Sika.*

Les gens aimaient bien ma voix et mon érudition quand certains anciens maîtres sont morts, Allah *irrahmhoum*, j'ai été de plus en plus demandé dans la province puis dans tout le Maroc. Même le Tafilalet, où il y a beaucoup de *'achiqin* (amateurs éclairés), a pris l'habitude de me solliciter : depuis le début et tous les ans maintenant, le Ministère de la Culture de Rabat m'envoie chanter là-bas. Viens avec nous Monsieur Marc, tu verras, c'est une belle rencontre et puis tu aimeras : 4 ou 5 jours dans le bus… (il rit) !

Aujourd'hui, je joue dans tout le Maroc et à l'étranger. Tu vois, tu m'invites à Lyon pour le concert et à Villeurbanne pour les cours : tu vois que les gens viennent de loin pour le *melhoun* de Meknès. Tu as vu tous ces Juifs qui sont venus de Suisse pour écouter le chant de leurs racines. Il n'y a pas que l'andalou, *la griha* aussi est une racine de la vie marocaine.

La musique nous ne l'écrivons pas ! Pourquoi ? C'est pour les oreilles et la mémoire ! La musique n'est pas pour les yeux ! (il rit) ! Oui les poèmes, chacun les écrits dans son *kounnach* (cahier-recueil).

Quand un ancien meurt, il ne faut pas que ces cahiers soient perdus. Quelques fois, avec tous ces sauvages, les pages ont fini chez l'épicier pour envelopper les pois-chiches ! J'ai beaucoup de cahiers ? Oui, Monsieur Marc, j'en ai ! Ou sont ils ? Ils sont chez nous à Meknès dans l'armoire bien fermée à clé ! Demande à Ramdani mon disciple (il rit) !

Puisque tu me le demandes, oui, je vais jouer une ou deux fois au Palais pour le roi Hassan II. C'est un grand amateur : il chante avec moi, car il connaît toutes les paroles, toutes les *qacaïïd.* J'essaye de le surprendre avec des poèmes peu connus, alors il les apprend. Les femmes du palais aussi écoutent et chantent quelquefois les chœurs. Je ne les vois pas, mais je les entends, elles sont derrière la *sitara*, derrière la tenture. Le roi Hassan est fantastique, c'est un vrai *'achiq* (amoureux) du *melhoun* et puis, vraiment… il paie bien, vraiment il paie bien (et là, sérieux comme un pape, il ne rit plus du tout…).

el camino se hace al andar

les affinités électives de marc loopuyt

laurent aubert

Ma rencontre avec Marc Loopuyt ne date pas d'hier. Tous deux jeunes musiciens, nous nous sommes connus il y a plus de trente ans chez des amis communs, férus de musiques orientales. Dès notre première rencontre, nos affinités nous sont apparues comme des évidences. Marc avait passé de nombreuses années au Maroc, où il avait acquis une réelle expertise dans l'art du *'oud*, le luth oriental ; et pour ma part, j'avais effectué plusieurs séjours en Inde, où je m'étais familiarisé avec le jeu du *sarod*, un instrument à cordes aux lointaines origines afghanes.

Nos orients étaient certes différents, mais néanmoins parents, et les motivations qui nous avaient animés dans nos démarches respectives étaient convergentes. En effet, si nous avions l'un et l'autre été conquis par les charmes des musiques orientales, les raisons n'en étaient pas qu'esthétiques. Nous nous étions, d'une certaine manière, reconnus dans ces musiques, qui répondaient à des aspirations dont nous n'étions a priori pas forcément conscients, mais qui se révélaient à nous au fil de nos pérégrinations.

Il nous apparut progressivement que les subtilités de ces musiques étaient porteuses de messages, voire de pouvoirs, dépassant largement la simple jouissance des sens. Elles reflétaient un certain ordre du monde, une harmonie et un équilibre, inhérents à leurs structures, fondées sur le double principe de la modalité pour ce qui est des mélodies et de la périodicité en ce qui concerne les rythmes. En cela, la trajectoire de Marc dans l'univers des *maqâms* et la mienne dans celui des *râgas* étaient de même nature.

Nos chemins se sont ensuite souvent croisés et j'ai appris à mieux connaître Marc. Sa personnalité est de la nature du chêne, il en a l'assise et la solidité. Et la manière dont il a mené sa vie de musicien et de pédagogue démontre qu'il n'a jamais eu froid aux yeux.

Il est – nous sommes – de la génération des défricheurs et, pour un fils de militaire, le fait de se lancer corps et âme dans une carrière de luthiste arabo-turquisant et de guitariste flamenco n'avait à l'époque rien d'évident. Mais le doute semble n'avoir eu aucune prise sur lui, et les épisodes de son itinéraire attestent un élargissement et un approfondissement constant de l'intuition initiale qui en avait déterminé le tracé.

Il ne faudrait pas passer sous silence la facette flamenca du personnage, ce premier orient, pont entre ses origines et les multiples autres orients auxquels il s'est par la suite frotté. Le flamenco, c'est à la fois l'Andalousie, terre à la fois aride et nourricière, et les Gitans, lointains descendants des bardes errants du sous-continent indien. Marc dit avoir acquis les premiers secrets de la guitare flamenca auprès d'un plâtrier andalou, providentiellement échoué en terre alsacienne. Rudiments bientôt développés par la fréquentation de quelques maîtres ombrageux du Sacromonte ou de Jerez de la Frontera.

Marc est de toute évidence un citoyen du monde. Ses quêtes musicales au Maroc, en Turquie, dans le Caucase ou dans la péninsule Arabique en témoignent amplement. Mais sa patrie symbolique demeure cependant l'Andalousie. Une Andalousie mythique, flamboyante et multiculturelle, creuset alchimique qui lui inspira de nombreuses réalisations musicales et chorégraphiques. La plus aboutie, « Les quatre Andalousies », nous emporte dans un tourbillon de connivence festive entre les cultures arabo-berbères, juive, chrétienne et gitane, glaive imparable contre tous les fanatismes, toutes les intolérances.

En tant que musicien, et quel que soit l'idiome dans lequel il s'exprime, Marc se singularise par son jeu à l'ancienne, qui lui a toujours fait préférer la finesse de l'articulation mélodico-rythmique aux effets de la virtuosité gratuite, le son « naturel » à celui généré par l'amplification électronique. Sa recherche des timbres lui fait adopter les bois précieux (noyer, érable, ébène, cèdre, citronnier) pour ses instruments, le boyau ou la soie filée pour ses cordes, la plume d'aigle pour ses plectres. D'où son association avec de grands luthiers, maîtres cachés des anciennes techniques de fabrication, comme Mohammed Tahar Ben Harbit ou Luc Breton, dont les talents ont contribué à l'épanouissement de son art.

Essentiellement oral, l'apprentissage des musiques orientales est de l'ordre de l'imprégnation progressive, et il fait appel à des facultés bien particulières, impliquant des vertus de la nature de la détermination, de l'abandon et de l'identification. Marc a eu de nombreux élèves. Parmi ceux-ci, des enfants du Maghreb venus renouer avec les mânes de leurs ancêtres par le truchement de ce guide déconcertant, ou d'autres attirés par le parfum d'intemporalité distillé par son enseignement. Mais, comme le veut la tradition, le disciple le plus assidu et peut-être le plus doué de Marc est son propre fils Thomas. Après avoir longtemps assisté son père dans ses errances musicales, celui-ci vole aujourd'hui de ses propres ailes, en digne héritier du maître. Signe ultime d'un accomplissement pleinement assumé.

Laurent Aubert

marc loopuyt : un maître

jean-pierre guinhut

Que ce soit avec les Gitans de l'Andalousie d'Espagne ou les bardes des Andalousies ottomanes, Marc Loopuyt est chez lui partout, de Gharnata à Ichbiliya, de Marrakech à Mascate ou d'Istanbul aux Marches du Caucase. Partout, il est connu et reconnu. Partout il s'est assis sur les nattes sans âge de musiciens légendaires, sans orgueil, sans hâte, mais avec la volonté inébranlable d'apprendre, de recueillir, de partager et de passer le relai.

Nous nous sommes rencontrés à Tripoli, en 1982, grâce à la magie familière de notre ami commun de toujours, François Gouyette, aujourd'hui Ambassadeur au long cours, qui quittera dans quelques semaines Tunis pour Riadh, au fil d'un parcours certes totalement autre, mais absolument parallèle à celui de Marc Loopuyt. Je veux dire celui d'une exceptionnelle réussite. De nos jours, où en tous lieux œuvrent les faussaires, les superlatifs sont de rigueur ; mais, peu d'éloges peuvent rendre compte avec autant de vérité, du bonheur qui m'a été donné de croiser, pendant plus de trente ans et sur au moins trois continents, ces deux orientalistes de la plus haute tradition, celui de la musique savante orientale et celui de l'ultime avatar du Corps des Drogmans d'État.

À Tripoli, que j'avais adorée sous la férule légère et quasi romanesque du Roi Idris, et qui traversait le chamboulement social et culturel le plus extravagant qui soit dans les années 80, nous eûmes, Marc et moi le privilège de visiter longuement la très belle mosquée sépulture des Princes Karamanli, dont il me fit ouvrir les portes. Je l'écoutai répéter ses morceaux d'anthologie, des heures entières, avant et après les petits concerts que l'Ambassade lui avait organisés, discrètement, pour donner le change à des partenaires libyens casaniers mais quand même avides de réciprocité.

L'un des rares Français vivant, maîtrisant les luths turc et arabe, avec au cœur des rythmes et des mélodies qui font encore vibrer au premier coup de sa plume d'aigle les jeunesses arabe, turque et caucasienne et même afghane, Marc Loopuyt vient de poser ses valises à Narbonne, l'extrême occident de l'ancienne Septimanie : décision conforme à une géographie ésotérique qu'il nous a insufflée depuis un demi-siècle. De sa colline on devine les rares, mais oh combien précieuses traces de la période sarrasine de cette cité, elle aussi héritière du mélange intime et tumultueux des cultures méditerranéennes.

Et c'est à Narbonne que je l'ai pieusement écouté, pour la dernière fois en privé, il y a deux ans déjà, dans le grand salon de musique, ouvert d'un côté sur le jardin, de l'autre sur ses vastes armoires rustiques abritant l'une des plus belle collection de luths historiques. Bonheur sans mélange, dont mon âme sortira plus légère et durablement purifiée. L'un et l'autre nous venions de prendre notre retraite et pouvions, enfin, tenter de structurer notre héritage nomade, avant de conclure.

Depuis Tripoli, je n'ai jamais manqué une occasion de revoir Marc et de puiser à son savoir spirituel et à son esthétique inspirée. Puis, vint le temps où je fus directement en position de l'inviter moi-même et de l'intégrer dans la philosophie d'échange systématique des sensibilités artistiques et singulièrement musicales, qui fut la mienne partout et dans des pays aussi divers que l'Azerbaïdjan et l'Afghanistan. Il s'agissait de mettre en présence nos compatriotes de passage ou résidents avec les élites locales et – quand j'ai eu assez de chance – les faire communier à la beauté fugitive et insoupçonnée d'un poème musical ou d'une danse nationale.

Deux expériences méritent d'être rapportées et sauvegardées, tant leur symbolique était puissante et ne s'est pas encore effacée ; la première fut une résidence d'artiste de la Villa Médicis Hors-les-Murs, en Azerbaïdjan, dédiée à l'évaluation de ce qui restait des musiques savantes locales au moment du reflux du « soviétisme artistique » dans les républiques périphériques, et à l'organisation avec des artistes azerbaïdjanais à Bakou, puis ensuite à Paris – à tout seigneur tout honneur, au Théâtre de la Ville – et dans divers festivals internationaux (avec une très belle disquologie) des spectacles de musiques croisées où tout le monde puisse trouver son bonheur. Le résultat dépassa toutes les espérances et donna lieu, à Bakou même, à plusieurs concerts remarquables et novateurs, dans l'un des plus beaux bâtiments de la ville, l'ancienne synagogue. Comprenons bien qu'il ne s'agissait pas, une nouvelle fois, de mélanger de gré ou de force des formes de jazz et des qasidas du haut Moyen Âge, mais de rencontres entre musiciens traditionnels jouant d'instruments similaires, improvisant sur des thèmes orientaux de continents culturels différents, essentiellement arabes et turcs mais de sensibilité très proche qui s'ignoraient.

L'autre épisode d'anthologie fut la rencontre, à Kaboul, dans l'auditorium de l'ancien lycée français Esteqlâl, de trois publics hétérogènes, les amateurs afghans de musique classique, traditionnellement orientés vers les traditions des cours royales de l'Inde (Khayal), les officiers et un grand nombre de soldats turcs (la Turquie ayant à l'époque la présidence de la coalition de l'OTAN) et des Français civils ou militaires, dont beaucoup ignoraient à peu près tout de ce qu'on allait leur servir… Le programme sélectionné avec Marc était foncièrement axé sur des danses du patrimoine ottoman turc et arabe. La soirée, qui était aussi la première reprise d'un évènement musical d'envergure depuis la guerre d'Afghanistan, fut un triomphe. Une coïncidence émouvante s'ajoutait à tout cela, ou plutôt l'entourait de toutes parts : la dangerosité du terrorisme dans ce pays au début du mandat du Président Hamed Karzai, nous avait obligé à inspecter soigneusement les moindres recoins avec des chiens anti explosifs et de laisser le lycée aux mains des militaires français. Ceux-ci, héritiers d'un des corps d'élite historiques de nos armées d'Afrique, arboraient à plusieurs endroits de leurs uniformes d'inspiration orientale le croissant de l'Islam en argent. Une proportion non négligeable de nos jeunes soldats était de confession musulmane et issue des anciens royaumes d'Afrique du Nord… Je ne crois pas que Marc Loopuyt, ni les officiers français, afghans et turcs présents aient eu dans leurs vies cette chance que nous avons partagée, d'être exposés plusieurs heures durant, dans un des plus

vieux pays du monde, à la maestria d'un musicien aussi rare.

Akhiran ! Dans un contexte différent, mais toujours cohérent avec les subtilités de la musique modale, j'invitai Marc à inaugurer, avec Reza, autre icône des « Orients du Monde », le Palais Bayram de Tunis, joyau inestimable de l'architecture arabo-ottomane du XVIIIe ème siècle, que Fathi Bouzouita et moi-même avions restauré avec passion dans sa splendeur d'origine, avec ses décors d'époque… Mais, Marc avait déjà un engagement irrévocable et ne viendrait pas ! Qu'à cela ne tienne, il délégua son meilleur ambassadeur, son fils Thomas Loopuyt, qui venait de lui succéder à la chaire de musicologie de l'Université de Lyon et avait, miraculeusement, suivi le même parcours. Avec la délicatesse et la discrétion qui le caractérisent, il présida à la partie la plus intime de la célébration, en exécutant un programme exclusif de luth ottoman classique… XVIIIe siècle, dans la plus belle salle d'apparat. Pour le public tunisien cultivé, ce fut un sommet de raffinement : le palais des Grands Muftis de la Régence de Tunis était désormais réenchanté !

Était aussi présente avec nous, notre amie Mireille Loopuyt, épouse de Marc, Maîtresse de tapis, sans laquelle on ne peut imaginer tout ce que j'ai dit plus haut.

Encore merci, mon cher Marc, et à bientôt j'espère.

Jean-Pierre GUINHUT, Ambassadeur

témoignage sur un parcours initiatique

aurélie albaret, auteur-réalisateur

Photographie de Aurélie Albaret. Concert de Marc Loopuyt à Ornaisons, 2014.

C'est en 2004, lors des examens d'entrée à l'École Nationale de Musique de Villeurbanne, que je fis connaissance avec Marc Loopuyt : un grand artiste, musicien d'hier et d'aujourd'hui, à la fois simple et compliqué, comme nous le sommes tous, audacieux, autoritaire, généreux, raffiné, passionné, amoureux des arts et des voyages. Cette rencontre contrastait singulièrement avec l'enseignement musical que j'avais reçu enfant, et qui laissait présager du meilleur.

Effectivement, le jeu classique auquel je m'exerçais assidûment plus jeune, dans l'optique d'intégrer le conservatoire, se limitait en réalité à « l'art de bien tenir son violon ». Cette posture correcte à adopter avant toute chose, dans laquelle l'instrument doit être tenu horizontalement du côté gauche, entre la clavicule et la mâchoire inférieure, le bras gauche plié sur le côté gauche en mettant le coude et le poignet vers l'avant, la tête droite, avait suscité l'apparition progressive de souffrances physique et morale, liées à une position très inconfortable et à l'esprit de compétition qui se dégageait de l'institution. Je renonçais malgré moi à mon violon.

Des années plus tard, à l'École Supérieure d'Art de Grenoble, je retrouvais une forte appétence pour la pratique instrumentale. L'expérimentation constituait le socle de ma démarche. Mes tentatives plastiques recouraient à des sons fabriqués, à l'altération des formes de jeu du violon académique, à l'imbrication interdisciplinaire et technologique, au collage et à la juxtaposition des motifs et des registres. Profondément influencée par le *live art* des années 1960-70, les *happenings* et *events* d'Allan Kaprow, Meredith Monk, Yoko Ono, Dan Graham ou Merce Cunningham, la musique répétitive de Terry Riley, les percussions africaines de Steve Reich, le chant hindou de La Monte Young alimentaient mes recherches et me rapprochaient secrètement des musiques traditionnelles qui allaient devenir une préoccupation dominante.

Quelques mois après l'obtention de mon diplôme de fin d'études, je poussais avec curiosité la porte de la salle Zyriab du département des musiques orientales de l'ENMV[1]. Je n'avais pas l'intention de reprendre un cursus scolaire musical astreignant, mais simplement le projet d'un approfondissement et d'une remise en question de ma pratique musicale artistique et fantaisiste. L'évaluation pour être admise dans les cours de Marc Loopuyt m'avait paru sans précédent. J'entrais sur une terre inconnue, face à un personnage hors du commun. D'abord avec les mains sur les genoux, celle de droite pour frapper les *Doum* et celle de gauche réservée aux *Tak*, ma mission consistait à reproduire les cycles rythmiques que Marc exécutait au préalable. J'imitais ensuite avec mon violon les courtes phrases mélodiques qu'il jouait sur le *'ud*[2]. J'éprouvais une aisance insoupçonnée à restituer ces formules qui ne m'étaient pas ordinaires et dans le même temps je n'étais en capacité de les analyser en nombres ou intervalles. Le temps d'une audition, Marc avait réussi à créer un espace assez intime pour me mettre en confiance et me rendre entièrement disponible à l'exercice.

Contrairement aux méthodes d'apprentissage des musiques fondées sur l'écrit, je découvrais, dans les cours de Marc Looupyt, une pédagogie ludique et originale, relevant exclusivement de la tradition orale. Cette transmission des mouvements rythmiques en percussions corporelles constitutifs de l'*usul*[3] entretenait une relation étroite avec le chant et la danse. Le corps entier devenait interprète des schémas rythmiques. Debout, nous transposions avec les pieds les cycles en jouant avec nos centres de gravité. Nos voix, accompagnée de la « danse », nous permettaient de prendre conscience de notre respiration, de notre enracinement. À l'instar de l'athlète qui réduit consciemment sa fréquence cardiaque pour habituer son cœur à consommer moins d'oxygène avant une apnée, cette gymnastique de coordination des membres et de la voix nécessitait une harmonisation des battements du cœur sur la régularité de la pulsation, une canalisation du souffle. De retour en position assise, nous traduisions les formules rythmiques assimilées corporellement sur la peau du *def*[4] ou du *bendir*[5] puis sur nos instruments réciproques. Une fois le thème fredonné clairement inscrit dans le mode rythmique, l'interprétation instrumentale s'avérait immédiate et précise.

Photographie tirée de « La pratique de l'usul ». Un film de Aurélie Albaret, 5', 2010. Le Rize – Centre Mémoires & Société, Villeurbanne, exposition : Musiques ! Voyages sonores à Villeurbanne.

1. École Nationale de Musique de Villeurbanne.

2. Instrument de musique à cordes pincées, très répandu dans les pays arabes, en Turquie, en Grèce, en Azerbaïdjan et en Arménie.
3. Système de mesure utilisé dans la musique turque-ottomane.
4. Tambour sur cadre de la tradition persane utilisé pour accompagner la musique en Iran, au Moyen-Orient, en Azerbaïdjan jusqu'à la Sibérie en passant par l'Asie centrale.
5. Instrument à percussion connu dans tout le Maghreb, tambour sur cadre assez similaire au *def*.

L'aspect collectif jouait un rôle majeur. Nous nous nourrissions des autres et nous nous perfectionnions dans la plus subtile reproduction : d'abord celle du professeur, puis des intermédiaires qui, à leur tour nous guidaient. Une sorte d'enseignement multilatéral ou mutuel s'instaurait. Les compétences de chacun étant plus ou moins affirmées, l'apprentissage devenait un réel échange, avec un accent particulier sur le développement de la mémoire. L'enseignement traditionnel de Marc Loopuyt nous démontrait que les règles, les techniques et les répertoires s'acquièrent et s'enrichissent *« par une chaîne d'esprits sains et de mémoires vives… »*[6]. La fusion de nos mémoires auditive, visuelle et digitale devenait un élément indispensable à la structuration de l'apprentissage. Notre capacité à reproduire une phrase rythmique ou mélodique s'établissait dans la relation du son et sa mémoire acoustique, visuelle et gestuelle ; comme si le son continuait d'exister dans l'écoute, dans l'attention, dans la concentration ; comme si la note vivait après son arrêt, dans nos mémoires.

La salle Zyriab était une sorte d'oasis, une échappée face aux tribulations de tous les jours, aux rues bruyantes et pleines d'activités. Nous quittions le temps ordinaire et matériel de la vie quotidienne pour nous inscrire dans un temps différent le temps de l'Histoire, le temps social, le temps des rencontres le temps musical. Chaque séance avait son propre tempo et variait en fonction des régimes d'énergie qui la composait. L'idée de détente, combinée à celle de donner et de recevoir, se révélait essentielle au bon déroulement du cours. Garant d'une mémoire, Marc Loopuyt nous enseignait plus qu'une musique. Il nous initiait à un mode de vie, à une philosophie se référant à la *Sophia* grecque, la sagesse antique.

Photographie tirée du Récital pédagogique Marc Loopuyt –
Conservatoire du Grand Narbonne. Un film de Aurélie Albaret, 58', 2014.

6. « Terrain et terreau d'un musicien ». *Cahier d'ethnomusicologie*, 8/1995, p. 5.

Orateur hors pair, nous écoutions Marc Loopuyt nous conter la merveilleuse manière des anciens à choisir le bois pour fabriquer le luth. Comment repéraient-ils l'arbre qui accueillait le plus d'oiseaux chanteurs ? Sur quelle branche en particulier ces volatiles se perchaient-ils ? Celle-ci et seulement celle-ci servirait à la construction de l'instrument, après avoir été coupée au bon moment et à la bonne saison… Nous prêtions une attention spéciale à l'analogie entre l'homme et l'univers et qui se manifeste dans la musique. Comment l'architecture du luth contenait-elle les proportions de l'univers ? Comment la science des nombres de Pythagore s'inscrivait-elle dans l'art du *maqâm*[7] ? Comment obtenir une quinte en raccourcissant une corde d'un tiers ? Ou comment obtenir la quarte en raccourcissant cette même corde d'un quart, et l'octave d'une moitié… ? Il nous démontrait que rien n'était laissé au hasard et que de multiples signes qui font écho au macrocosme habitaient la musique.

« De par leur inscription dans les modes traditionnels, les musiques orientales et leur transmission profitent d'un très riche corpus de symboles qui relèvent le plus souvent de l'ésotérisme des religions considérées (judaïsme, christianisme et islam) en même temps que des sagesses populaires. […] C'est que par analogie avec la nature, les unités du nombre sont qualifiées en genre comme pour les espèces vivantes : mâle, femelle ou androgyne. Dans cette perspective, le rythme cyclique est globalement mâle, c'est à dire stable, constant, fiable voire prévisible ; la mélodie a, par opposition, pour caractère l'insaisissable, l'inattendu, voire l'imprévisible. Bien entendu et toujours dans notre perspective, chacun des genres porte la trace de l'autre comme c'est aussi le cas dans le corps humain. »[8]

Ces années passées à l'École Nationale de Musique de Villeurbanne constituaient mes premiers pas dans le champ de la tradition et eurent pour conséquence de convertir mon être entier. Dans la pédagogie de Marc Loopuyt, il y avait cette combinaison subtile de poésie, d'arts picturaux et de musique, qui entoure le cœur de sa réflexion. Les références à la nature, au ciel, au temps, au soleil, à la lune, aux arbres, aux montagnes, au désert m'invitaient à observer et à méditer les rapports de la musique avec les éléments naturels, comme le miroir d'un nouveau rapport à soi. Ces correspondances entre l'intimité de soi et le tout de l'univers se manifestant dans l'acte musical évoquent les fondements de l'humanité, appelant l'être humain à faire la paix avec soi-même, à se réconcilier avec sa nature profonde.

Photographie de Florence Moulin, 2009.

7. Concept empirique signifiant à la fois, un système musical (mode, gamme musicale) et ses applications inhérentes à la grammaire générative de la pensée musicale arabo-turque.
8. *Pastel, Musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées* n°63 – 1er semestre 2009, p. 22. « L'oussoul, une clé pour les musiques orientales » par Marc Loopuyt. Éd. Centre Occitan des Musiques traditionnelles, Toulouse Midi-Pyrénées, Conservatoire Occitan.

Photo tirée du « Concert nomade – jardin botanique du Parc de la Tête d'Or ».
Un film de Aurélie Albaret, 5′, 2009.

Un autre facteur très important dans mon parcours initiatique fut ma rencontre avec Nacer Hamzaoui, dont le père perpétuait la tradition musicale de la Casbah d'Alger. Marc Loopuyt s'était lié d'amitié avec cet élève venu pour apprendre le luth. Petit à petit, au contact de Marc, Nacer ressortait ses réminiscences de musique *chaâbi*[9] et son instrument le *mandole*[10] jusqu'à diriger un atelier « clandestin » dans la salle Zyriab. Tard le soir, nous nous regroupions avec mon amie Aurélie Tissot qui apprenait le *qanûn*[11] et quelques autres élèves pour nous initier au *chaâbi* algérois. Marc jouait du *rabâb*[12] maghrébin, instrument emblématique de la musique arabo-andalouse, tandis que nous nous efforcions de capter les rythmes indomptables de cette musique, que j'affectionne. Puis de ces rassemblements internes à l'ENMV, nous sommes allés butiner à la source, auprès des amis de Nacer. À la recherche d'un plaisir partagé, ces amateurs passionnés se réunissaient régulièrement, en petite formation, sans auditeurs autres qu'eux-mêmes, pour chanter la joie, la tristesse, les beautés de la nature ou les blessures de l'âme, l'exil, la nostalgie, les difficultés de la vie quotidienne, les tourments de l'amour… Ce fut une véritable immersion dans l'univers *chaâbi* dans lequel je retrouvais les principes fondamentaux de la transmission orale.

Ces questions liées au « savoir écouter », comme élément nécessaire à l'acquisition des répertoires, ont suscité en moi l'envie d'une étude plus approfondie. Afin de nourrir cette réflexion, j'ai demandé à Marc Loopuyt de m'offrir sa salle de cours comme terrain d'observation et d'expérimentation. J'ai alors laissé volontairement de côté mon violon pour prendre ma caméra. Sur une année scolaire, au rythme des quatre saisons, j'ai suivi et filmé un groupe d'élèves dans divers ateliers : improvisation modale, orchestre, *usul*, cours particulier de *'ud* et de flamenco.

L'enjeu de ce travail était d'examiner et de capter la relation entre le professeur et ses élèves, tout en sachant que les conditions d'une leçon à durée déterminée et de fréquence hebdomadaire n'étaient évidement pas celles qu'exige l'enseignement traditionnel. Le geste musical filmé qui se reproduit, qui circule et qui n'est jamais repris à l'identique constituait le cœur de ma recherche. Cette expérience cinématographique et documentaire a été le véritable déclencheur d'une vocation. Au fur et à mesure des années, je me suis perfectionnée dans la saisie des performances musicales,

9. Un dérivé de la musique arabo andalouse à Alger, par emprunts homéopathiques de textes et de mélodies à celle-ci, mais auxquels des rythmes nouveaux sont introduits, le « goubahi » par exemple, ce qui aboutit à la création d'un style chanté et musical original nommé *chaâbi*. L'inventeur pionnier en est Cheikh M'Hamed al-Anqa, à partir des années 1930.
10. Instrument à quatre cordes doublées de la famille de la mandoline, inspirée du luth.
11. Instrument à cordes pincées de la famille des cithares sur table, très répandu dans les pays du Moyen-Orient ainsi qu'en Grèce, en Iran, en Azerbaïdjan, en Arménie et au Turkestan chinois.
12. Instrument répandu dans les pays de culture ancienne islamique. Son corps est taillé d'un seul bloc, il comporte un manche rond relativement long, sa table d'harmonie est faite d'une peau tendue. Il comporte deux cordes très écartées du manche.

pas seulement l'art, mais tout ce qui le constitue, son histoire, ses gens, une manière de vivre et de sentir. J'explore aujourd'hui différents répertoires dans lesquels la musique repose sur une tradition orale, se vit, se transmet, se perpétue de génération en génération, se répand au-delà de ses territoires d'origines par vagues migratoires. Détenteur d'un savoir qu'il m'a en partie transmis, Marc Loopuyt a possédé d'assez grandes qualités pédagogiques pour me « cerner » et me pousser dans ma voie.

Habitué de mes tentatives cinématographiques, j'ai filmé Marc Loopuyt dans de nombreuses pérégrinations musicales : le *Duo de oud* qu'il partage avec son fils, Thomas Loopuyt ; le conte musical pour enfant. *Le voyage de Zyriab* ; *Les deux Andalousies*, une formation qui mêle musiques, danses et chants des deux rives du détroit de Gibraltar ; *L'Ensemble Marmara*, une création avec Frédéric Tavernier Vellas, chanteur et musicien spécialisé dans les musiques anciennes et traditionnelles : byzantine grecque, d'Asie mineure et les répertoires de la musique sacrée médiévale occidentale ; les concerts privés en solo ou en duo dans des lieux insolites, au bord de la rivière dans un dialogue musical avec le rossignol…

Photographies de Aurélie Albaret. Marc Loopuyt au bord l'Orbieu, 2016.

Dans chacun de ces instants, la caméra capte et transmet à son tour un fragment de vie. Face à l'objectif, Marc nous plonge au commencement, là où l'homme le pousse à émettre des sons spéciaux quand il est en joie, et d'autres quand il ressent la douleur. Il nous livre derrière chaque représentation une expérience poétique du monde. L'appareil se pose là où vont les mains du musicien. L'action des mains donne naissance à un sentiment déterminé qui se reflète sur son visage. Je filme son attitude, concomitante de l'état de sa poitrine et de son cœur. Le corps devient l'expression du cœur et c'est dans le cœur que la musicalité prend corps.

« *Les soufis de l'Atlas parlent du cœur dans sa cage (que nous appelons thoracique). Le* inshirah[13] *c'est*

13. *Al-Inshirah* est le nom traditionnellement donné à la 94e sourate du Coran, en référence au contenu du premier verset : « N'avons-nous pas ouvert pour toi ta poitrine ? », traduction Denise Masson.

l'élargissement de la poitrine : l'oiseau est à l'aise et il chante. Le qabd[14]*, c'est le resserrement de cette cage qui fait que l'oiseau se prostre »*[15].

Puisant aux racines de la civilisation musicale arabe, où la voix humaine et notamment la cantillation coranique priment et sont reconnues comme modèle esthétique de la musique, Marc Loopuyt a su provoquer en moi un choc spirituel, un éveil à la connaissance et un engagement sur le chemin de la Tradition, d'après son étymologie latine : *tradere, trans* : à travers et *dare* : donner, « faire passer à un autre ». Cette tradition n'est pas figée. Elle est en constante évolution, parce *« quand elle va de poitrine à poitrine, elle rencontre un cœur »*[16]. Elle assure la fluidité de toute communication entre les individus, les ethnies et les peuples. Marc donne à voir la musique au croisement des civilisations. Ces effluves de sonorités azéries, ottomanes-turques, aux influences grecques, ces rythmes nord-africains, ces répertoires du Proche et du Moyen-Orient, ces tempéraments des Ibères locaux, ces chants religieux des Juifs de culture arabo-berbère du Maghreb, ou ces chants mystiques des Arabes musulmans, auxquels je m'initie à ses côtés, ont puissamment mobilisé mon esprit et m'ont ouvert bien des horizons. En référence à Platon, Marc nous enseigne le potentiel civilisateur et modérateur de la musique. *« Les vertus de l'oralité déteignent sur l'enseignement trop conventionnel de l'académisme. Ce schéma-là, on peut le développer plus haut encore, c'est à dire dans la sphère vitale »*[17]. Connaisseur des grands pôles de la tradition musicale « arabe », Marc Loopuyt met son art au service de l'ouverture. Il est un point de convergence entre le passé et le présent, un trait d'unification entre l'Occident et l'Orient. C'est une chance de l'avoir rencontré et je lui témoigne ici une profonde et sincère gratitude.

14. Fait de poser la main sur l'autre dans la prière.
15. « Terrain et terreau d'un musicien ». *Cahier d'ethnomusicologie*, 8/1995, p. 9
16. *Marc Loopuyt, Portait d'un Amoureux des Luths et des Orients*. Un film de Patrice Peugeault et Yves Benitah, 59', Acte Public.
17. Idem.

hommes, femmes, œuvres

un témoignage sur cheikh h'ssissen, un chantre emblématique du Melhoun

abdennour keramane

Comment ne pas accepter d'apporter un témoignage, en simple mélomane et admirateur, sans aucune prétention de chercheur ni d'expert, sur Cheikh H'ssissen. Cet artiste hors pair, décédé à l'âge de 29 ans, est passé dans le monde musical comme une comète en y laissant toutefois des traces indélébiles, dont témoigne le poète contemporain algérien Mohammed El-Habib Hachelaf, lorsque dans un hommage posthume à la radio nationale en mai 1969, associant les deux fidèles amis que furent le grand chanteur et le Dr Nadir Keramane, il disait :

« *Ouin Cheikh H'ssissen,*
Essghir fessen,
Ouel kbir fel fen ? »
« *Où est Cheikh H'ssissen, jeune par l'âge et grand par l'art ?* »

Au demeurant, il s'agit d'un exercice naturel auquel chacun des derniers témoins d'une grande époque – ils sont de moins en moins nombreux – doit se livrer si nous ne voulons pas que des pans entiers de notre histoire contemporaine, autant politique que culturelle, disparaissent de la mémoire collective, des pages souvent riches et glorieuses même si elles ont été entachées de larmes et de sang.

Dans l'excellent ouvrage qu'il lui a consacré « *Cheikh H'ssissen : le chaabi, la Révolution, un parcours…* » ENAG Editions, Alger 2013, le musicologue Abdelkader Bendamèche qui fut, avec Lounis Ait-Aoudia, Président de l'Association des Amis de la Rampe Louni Arezki (Casbah d'Alger), l'artisan et l'acteur principal du retour des cendres de notre immense interprète-compositeur-poète dans son pays natal en 2012, retrace en détail sa vie courte mais combien riche de militant de la cause nationale et surtout d'artiste jusqu'au cimetière d'El-Kettar, Il repose désormais dans la tombe de sa mère ; sa mère chérie à laquelle il avait dédié, lors de son exil parisien, un merveilleux *Istikhbar*, prémonitoire s'il en est, improvisé en ouverture à l'une des plus belles versions de la *qaçida*, *El-Baz ghablî fes-syada* de Mohammed Bensmail, chantée en solo dans sa chambre avec son mandole comme unique instrument :

« *Ya yemma idhâ ghadhtek moutî arouahi liyya ledfina*
Farchilî qabrî bel-ouerd ou zidi el-yasmine
Ebki ou zidi ebki Ou qouli ya el-kbida el-hnina »
Ô mère si ma mort te fait de la peine, Vient à mon enterrement,
Recouvre ma tombe de roses et ajoute du jasmin
Pleure et pleure encore et dis : Ô mon bien-aimé ».

Ce témoignage concerne plus particulièrement son séjour d'une année à Paris, entre avril 1957 et mars 1958, où j'ai eu l'honneur et le plaisir de le connaître, alors qu'il avait répondu, avec bon nombre de ses amis artistes, musiciens, comédiens, à l'appel du FLN pour rejoindre les forces luttant pour la libération du peuple algérien et constituer la première troupe nationale artistique algérienne, en exil. Parmi eux, je citerai en premier lieu son compagnon et ami de toujours dont il était inséparable, Alilou Debbah, l'inimitable percussionniste (Drabki) qui a préféré l'Algérie au plus grand orchestre égyptien accompagnant Mohammed Abdelwahab et autres vedettes arabes, dont il avait décliné les nombreuses sollicitations. Il y avait aussi les grands comédiens Abdelhalim Rais, Hadj Omar, le demi-frère du chanteur-compositeur-chef d'orchestre Amraoui Missoum, Sid Ali Kouiret, Yahia Benmabrouk devenu plus tard « l'apprenti » de l'Inspecteur Tahar, ainsi que le violoniste Sid Ali Temam et le guitariste Noureddine Bouhired.

H'ssissen est resté toujours fidèle aux *Qacid* du Melhoun (Chansons à texte du Maghreb), à un moment où les chanteurs chaabi de sa génération interprétaient plus volontiers (et la discographie de la période peut en témoigner) des chansonnettes courtes et rythmées composées par les auteurs de l'époque – dont le plus connu et le plus prolifique a été Mahboub Bati – lesquels cependant agissaient ainsi et le disaient clairement, avec pour objectif de détourner les jeunes Algériens de la chanson du Moyen-Orient et de l'Occident réputées moins ennuyeuses. Il est vrai que, sur le plan commercial, ces chansonnettes pouvaient plus aisément être insérées dans les disques 45T voire 78 T, en vogue dans les années 50.

Pourtant, H'ssissen n'a pas cédé à cette tentation et, pour lancer ses premiers disques en 45T puis plus tard en 33T, il déterra quelques chefs-d'œuvre inédits de grands poètes du Melhoun maghrébin : *Youm El-Djama' rah tirî* et *Essem-qala* de Larbi Meknassi ; *Ellahi yaltha be-hammou* de Lakhdar Benkhlouf ; *El-Baz ou el-Ghrab* d'Ahmed El Ghrabli et *Ya Dhif Allah* d'El-Djilali Metired, qui lui avaient été légués par ses maîtres et qu'il transcrivait dans ce qu'il appelait son *kourras* (cahier) en caractères latins.

Il continua dans la même voie jusqu'à sa mort en ne cédant jamais à la facilité. Les morceaux qu'il interprétait provenaient toujours du riche répertoire du Melhoun maghrébin à l'image de : *el-Fraq* de Mohamed Bensmail, *saqi baqi* de Mohamed Benslimane, *el-Meknassia* de Sidi Kaddour El-'Alami, *er-Rebi'iyya* de Mohamed ben Debbah, etc. A ma connaissance, les deux seules exceptions furent, *Chehilet la'yani** de Abdelhakim Guerroumi, sur une mélodie qu'il composa dans le mode zidane -que j'ai entendue de sa bouche, pour la première fois début 1958 – et la chansonnette qu'il avait aussi composée à la gloire de l'Armée de Libération Nationale (ALN), dès le début de la Révolution, *Ya zahrat el-boulden**. Ce faisant, il était resté dans la tradition des grands maîtres du chaabi les plus célèbres qu'il admirait, dont il s'était inspiré sans jamais chercher à les imiter : Cheikh el-Anka, dont il a retenu la parfaite maîtrise de l'instrument phare du Chaabi, le mandole, ainsi que la récitation de mémoire, la rigueur dans l'interprétation et la précision du rythme ; Cheikh Khelifa Belkacem avec son organe vocal généreux et ses accents déchirants ; Cheikh M'rizek avec la verve, la gaîté et la bonhomie qui l'accompagnaient dans ses activités publiques en particulier.

La plus belle pièce de l'œuvre de Cheikh H'ssissen est, sans aucun doute, celle qu'il interpréta lors d'un concert public mémorable, à plus d'un

* Dans ce témoignage, j'ai souligné que ces deux chansons, marquées d'un astérisque, du poète marocain Larbi Meknassi, ont été interprétées pour la première fois par H'ssissen, avec une telle maestria qu'il les immortalisa ; elles connurent en effet une immense célébrité qui perdure à ce jour, en Algérie notamment. L'enregistrement unique de ces deux chansons, à Paris en 1958, sur un magnétophone appartenant à mon frère Nadir Keramane, a été remastérisé en deux cassettes audio, Vol. 01 et Vol. 02, produites par « Studio ABA T-0, 5 Douar Med., Gallerie (Algérie, année 2001).

titre, qu'il avait donné le 26 janvier 1958, au 115 boulevard Saint-Michel, à Paris, siège de l'Association des étudiants musulmans nord-africains (AEMNA). Ce vaste espace, au rez-de-chaussée de l'immeuble, tenait lieu également de point de rencontre aux étudiants du Maghreb et de restaurant universitaire où l'on mangeait les plats du terroir, notamment le couscous le vendredi, la chorba et la brik tunisienne durant le mois de ramadhan ; il était bondé en cet après-midi du dimanche – de nombreux camarades français s'étaient joints à nous -, et richement décoré pour la circonstance de drapeaux algériens, marocains et tunisiens.

Cheikh H'ssissen était, certes, habitué aux concerts publics, lui qui officiait régulièrement avec son propre orchestre à Alger et qui s'était produit au sein du grand orchestre chaabi de référence de la Radio d'Alger, dirigé par le maître du genre Cheikh el-Anka ; mais il n'a pas manqué de nous faire part de ses appréhensions face à une communauté universitaire de niveau élevé, plus en phase avec les chansons de Georges Brassens, Charles Aznavour, ou avec les bals populaires français.

Présenté par Sid Ali Kara, vice-président de l'AEMNA, comme «*le chantre de l'Algérie avec ses traditions et ses richesses populaires*», en présence de Mahfoud Aoufi, président de la section de Paris de l'UGEMA – longtemps Secrétaire Général du Ministère des Finances puis Gouverneur de la Banque Centrale d'Algérie -, Omar Benjelloun président de l'Union nationale des étudiants marocains (UNEM) et Chadli Bouzakoura, vice-président de l'Association des étudiants tunisiens (UGET), Hssissen n'a pas déçu une assistance envoûtée par une musique algérienne encore méconnue au sein de la communauté universitaire maghrébine. C'est qu'il se sentait parfaitement à l'aise dans cette ambiance authentiquement maghrébine, passant allègrement d'un auteur algérien à un autre marocain, parfois sans transition apparente, au point d'y ajouter des vers en chleuh-tamazight : tel fut le cas pour la célébrissime *Qaçida, Youm el-djemaa rah tirî* (Un vendredi mon oiseau s'est envolé [sans retour]), dont je reproduis quelques vers signifiants ci-contre :

Le répertoire avait été intelligemment choisi parmi les plus belles pièces du genre, en surfant sur les thèmes de l'amour (*chehilat la'yani*), la révolution (*ya zahrat elbouldane*), la nostalgie et l'exil (*mata nestarihou min ouach el-habayeb*), la solidarité maghrébine (*Inna ya malik el-gharb*), avec des *nesrafât* et *neqlabât*, etc., interprétés sur des modes variés (alternant *mouwwal*, *zidane, sika, raml-maya*), avec des temps forts réservés aux cycles de danse, nommés *khlassât*. Pour les mélomanes et même les moins initiés, ce fut un véritable régal.

Un autre concert privé, en hommage aux dirigeants de l'AEMNA, a eu lieu le lendemain en soirée au même endroit. Il a été suivi quelques heures après par une descente de la police française venue perquisitionner, suite à la décision du Gouvernement français ayant décrété la dissolution de l'UGEMA, précisément le 28 janvier 1958. Est-ce une coïncidence ? Il n'y a pas de doute que l'apparition des drapeaux algériens, le dimanche précédent, au siège de l'UGEMA à l'occasion de ce concert, a dû apparaître aux yeux des autorités françaises comme une provocation de la part de l'Association des étudiants algériens, surveillée de plus près depuis son 3e Congrès de décembre 1957, au cours duquel elle avait décidé d'apporter un soutien sans faille au FLN, dans sa lutte pour l'Indépendance de l'Algérie.

À partir de cette date, nous avions eu droit quotidiennement, durant les repas, d'écouter l'enregistrement de fragments de ce concert, ce qui a contribué grandement à l'éducation musicale de bon nombre de nos compatriotes vivant à l'étranger depuis des années et peu habitués aux subtilités et à la diversité du genre chaabi. Et lorsque l'on se retrouvait, entre nous, nous avions pris l'habitude de fredonner ensemble les belles poésies du Melhoun maghrébin, que H'ssissen nous

1 و خْرَجْتْ أَنْحَوَّسْ على الفْقِيهْ

Wou khrajt an-hawwâs 'alâ el-fqîh

Je suis allé à la recherche d'un Fqîh (un Sachant)

2 يَجْمَعْ لِي أَشْكَالِي

Yadjma'-lî achkâ-lî

Capable de diagnostiquer mes tourments.

3 قَلِّي : فانِ بَالْهْوَى مَنْ قَلْبَكْ مَسْقُومْ

Qallî : fâni bel-houwa men qalbek mesqoum

Il me dit : de passion ton cœur dépérit

4 مَاتكولْ شِيءْ اليَّالِي

Mâ takoul-chi al-yâli, qoultlou sellemt fa-ghroum

(Et) D'un manque de nourriture depuis des nuits

5 قُتْلُه : سَلَّمْتْ فَغْرُومْ

Qoutlouh : salamet faghroum (mot berbère=pain)

Je répondis : J'ai [même] renoncé au pain

6 قَلِّي : عَرْبِيَّةْ وَنْتِيَّ شَلْحِي فِلَالِي

Qallî : 'Arbiyya wountiyya chalhî filâlî

Il me dit : c'est une Arabe et toi, un Chleuh filalien

7 عَنْدَكْ نَفْسْ أَقْوِيَّ وَكْلَامَكْ مَحْتُومْ

'Andak nafs a-qwiyya wou klâmak mahtoum

Ton énergie est puissante et tes propos bien fondés

8 وَجْمَعْتِ مَنْ كُولْ لَعْلَالِي

Wou-d-jma'ti mine koul la-'lâlî

Tu as contre toi toutes les mauvaises fortunes

9 وُرُحْتْ مَنْصُوبْ أَكْسُومْ

Rouht mansoub akssoum (mot berbère=viande)

Ton sort est fixé telle une viande épinglée

avait fait découvrir et, pour certains d'entre nous, de les réécouter à loisir sans s'en lasser.

Bien que harcelé et malmené en raison de ses activités nationalistes et des conditions d'urgence dans lesquelles il avait quitté Alger, contraint d'abandonner sa jeune famille, Cheikh H'ssissen conservait sa bonne humeur et sa verve. A Paris, il travaillait au sein de l'orchestre de son ami Amraoui Missoum, avec Abdelhamid Ababsa – avec lequel il aimait entonner les poésies bédouines du genre Ayeye -. Je mentionne également que la chaîne culturelle de Radio France lui doit des enregistrements en tamazight, langue dans laquelle il avait composé de nombreuses œuvres : *Atir el-qafs*, *refdegh tavalizt*, *Asteghfou akhzou echchitane*, *Ayouliw izegren lebhar*, *Netsamen fenvi*, etc.

Parmi ses qualités humaines, il faut souligner sa modestie et son extrême générosité. Inutile de dire que ses concerts pour les étudiants étaient toujours bénévoles. Et lorsqu'il se produisait dans les cafés fréquentés par la communauté des travailleurs et commerçants algériens, il partageait équitablement avec ses musiciens le produit de la recette, ce qui était unique selon Alilou qui avait connu tant de cheikhs. *Moi je suis cheikh et toi tu es cheikh* avait-t-il répliqué à ce dernier pour le convaincre d'accepter ce mode de partage.

Durant tout son séjour à Paris, Cheikh H'ssissen avait coutume de réunir quelques amis et étudiants algériens chez lui ou chez eux pour de petits concerts privés, la plupart enregistrés sur des magnétophones de fortune, notamment un vieux Grunding appartenant à Nadir Keramane, jusqu'à son départ pour Tunis fin mars 1958. Mon frère m'a légué ces enregistrements qui ont été sauvegardés et remis après l'indépendance, d'abord à son fils Mustapha, ensuite au service des archives de la Radio Nationale et à certains Instituts nationaux de musique qui ont promis de les diffuser, sous la forme d'un coffret. Il serait opportun et juste de procéder à cette opération avant le soixantième anniversaire de la mort de Cheikh H'ssissen pour faire connaître l'œuvre complète, témoignant ainsi de la valeur et du génie de ce fils de l'Algérie qui a consacré sa vie à la libération de son Pays et au Chaabi.

Abdennour Keramane

Auteur : Ingénieur de l'École Nationale des Ponts et Chaussées de Paris, Ancien Directeur Général de la Société Algérienne de l'Électricité et de Gaz, Ancien Ministre de l'Industrie et des Mines, Paris, mai 2016

Résumé : à venir

Mots-clés : à venir

N.B. Après consultations de plusieurs connaisseurs du corpus malhûnien, nous avons retenu, pour le vers 8, la traduction suivante « Tu as contre toi toutes les mauvaises fortunes », suite à un échange fécond avec Abd Arrachid Alaoui, fin connaisseur du Melhûn marocain. Il nous fallait décrypter le sens approprié du mot arabe *la lâli*, pour parvenir à une compréhension correcte de l'image métaphorique contenue dans ce vers. Dans la daridja marocaine *la lâli* correspond à un pluriel tiré de la racine arabe *illa*, pluriel : *illât* et *ilalu* = déficience ; infortune ; faiblesse ; maladie ; source de malheur… Autrement dit, il s'agissait d'une part de ne pas confondre ce mot avec la racine arabe *alâ* = être haut ; se dresser au-dessus du sol ; supérieur ; ni avec le mot *âlin* = élevé ; haut… et d'autre part de bien considérer le mot *la lâli*, au pluriel, dans sa sémantique signifiante en poétique malhûnienne comme en son usage langagier courant, c'est-à-dire un sens partagé de façon consensuelle par les locutrices et les locuteurs en culture marocaine notamment.

lettre à abdennour keramane

rachid aous

Cher Abdnour,

J'ai trouvé ton témoignage bouleversant à plus d'un titre. D'abord parce qu'il a réveillé en moi un souvenir : celui de mon oncle paternel, M'henna, que j'accompagnais durant plusieurs années (de l'âge de 10 à 14 ans) lors de mes vacances scolaires, dans ses activités de commerçant ambulant. Passant de longues heures avec lui, en sa voiture-magasin, il me déclamait des chansons interprétées par Cheikh H'ssissen ou me les chanter avec un bonheur qui illuminait son visage. Les chansons qu'il préférait entonner étaient « *Atir al-qafs* » et « *Khams aouqât* ». J'ai pu ainsi les apprendre par cœur, ce qui a accru à la fois mon attachement et ma passion à l'endroit de ces deux chansons en particulier ainsi que mon infini respect pour ce grand Maître du Cha'bî-Melhûn. Depuis, cette passion m'habite encore au point que ces chansons figurent dans *Les Grands Maîtres Algériens du Cha'bî et du Hawzî*.

Cela n'est qu'un modeste souvenir que je tenais à partager avec toi, simplement comme un clin d'œil à notre admiration commune pour cet immense et regretté poète, interprète, musicien et chanteur.

Mais, bien plus essentiel quant au fond de ton Témoignage, c'est sa densité de sens et de référents culturels et historiques que je veux surtout mettre en lumière maintenant. En effet, ton Témoignage suggère de nombreux points d'appui offerts à nos Chercheur-es :

1– Pour des analyses d'anthropologie culturelle et d'histoire sociale et politique ; par exemple lancer des études pour mieux comprendre ce qu'il en était de nos futures élites maghrébines, immigrées en France notamment, en lien avec les Mouvements indépendantistes de nos pays, surtout quant à leur degré de conscience sociale et politique en cette période clé de notre histoire. Mais aussi comment percevaient-elles alors le rôle de la musique, du théâtre et du chant, tant par rapport au présent de cette époque qu'aux projections qu'elles pouvaient avoir au regard de leur devenir.

2– Pour mieux réinterroger le projet d'unité des peuples d'Afrique du Nord, de ce qu'il en a été dans le passé, au présent et de ce qu'il pourrait être dans le futur ;

3– Corollaire du point précédent, pour questionner sur nouveaux frais, le contenu de nos identités nationales et régionales en termes culturelles, historiques et politiques ;

4– Pour produire davantage d'études conscientisantes sur la richesse de notre patrimoine musical, poétique et littéraire, spécifiquement maghrébin, c'est-à-dire celui

composé en nos langues maternelles, l'arabe dit « parlé » et langues berbères longtemps laissés en déshérence. Pourquoi donc une si durable anomie culturelle de nos sociétés ?

5– Pour Penser et Agir d'urgence en vue d'une reconnaissance publique et constitutionnelle, visant à enseigner nos langues maternelles vernaculaires et véhiculaires comme langues piliers d'éducation et de formation de nos enfants ; en commençant par mettre aux programmes officiels d'enseignement les plus belles œuvres puisées du riche corpus littéraire spécifique maghrébin, relevant de la catégorie académique que l'on nomme *LITTÉRATURE MAJEURE*, à l'instar du poème « *Rah Tiri* » que ton Témoignage magnifie.

Cher ami, ce sont là quelques leçons suggérées par ton Témoignage que chaque lectrice et lecteur éclairé-e peut compléter à loisir. Enfin, il me faut aussi remercier chaudement Habib Samrakandi qui, le premier, m'a encouragé à te proposer la rédaction d'un tel témoignage.

Fraternelles amitiés. Rachid Aous
Paris, mai 2016

essaouira, au miroir de son malhoun

abdelkader mana

Mohammed Habib Samrakandi : Abdelkader Mana, vous avez publié dans la prestigieuse revue française d'Etudes interculturelles ''***Passerelles***'' (n° 7/1993, p. 145-155) un article intitulé ''L'arbre du *malhûn*''. Dans cette publication, vous accordez, à juste titre, aux artisans des vieilles citées marocaines une place centrale dans la constitution, la créativité, la transmission de ce legs. Votre ville natale, Essaouira, fait partie de ces cités prestigieuses qui ont grandement contribué à façonner l'identité culturelle des corporations artisanales.

A quoi attribuez– vous la disparition presque totale de ce genre poétique et musical de l'espace culturel de votre ville ?

Abdelkader Mana : Mon ami a hérité maintenant de la troupe Tayeb Saddiki qu'il gère avec son fils à Casablanca. Pour le reste le *malhûn* comme le *rzoun*, sont morts à Essaouira. Ce n'est pas comme Marrakech où la *Daqqa*, le *'aït* et le *malhûn* demeurent une réalité vivante et actuelle. Il faut se le dire une fois pour toute que le *malhûn* comme le *rzoun* ont eu, à Essaouira une brève période de gloire qu'on peut délimiter entre 1850 et 1950 ; puis une longue agonie s'en est suivie avec un petit soubresaut au colloque de musicologie du premier festival « la musique d'abord » (1980-1982). D'une année sur l'autre, la génération du *rzoun* et du Modèle Musical Médini (M.M.M), s'est éclipsée petit à petit. On aurait pu espérer que cette vieille culture médini survive à elle-même avec le mouvement folk qui reprend le *malhûn* sous une forme nouvelle. Mais les groupes folk locaux sont pauvres, du fait d'un esprit de clocher à Essaouira. Les souiris qui avaient contribué d'une manière puissante au mouvement folk des années 1970– Paco, pour *Nass el Ghiouan*, Guiroug pour *Tagadda* et maâlem Mahmoud Guinéa– ont apporté leur maîtrise du *guenbri* des gnaoua et non par leur connaissance du *malhûn*. Ces vedettes du mouvement folk n'existent plus.

Mohammed Habib Samrakandi : Quelles sont les figures emblématiques du *malhûn* souiri et peut-on parler d'une école du *malhûn* souiri ? Si oui, quelles sont les caractéristiques de cette école ?

Abdelkader Mana : Je vous fais cadeau de cette page consacrée à ***Ayalal et Aylala*** telle qu'elle paraîtra dans mon prochain ouvrage « ***Miroir et mémoire de Mogador*** » illustré par le fameux tableau de Boujamaâ Lakhdar où cet oiseau nain symbolise la ville dont il porte les signes et les symboles au gré du vent…

On a retrouvé chez *Ghorba*, le vieux cordonnier disparu qui, pendant le Ramadan, du haut des minarets enchantait la ville, par les airs séraphiques de son hautbois, seul instrument de musique admis, à l'exclusion de tous les autres considérés comme étant diaboliques

en ce temps d'abstinence, dans un manuscrit légué par *Saddiq*, poète de la ville, ayant vécu au XIXe siècle : on a dégagé, tel un talisman, un poème dédié à « *Aylal et Aylala* » (goéland et mouette). Ce poème est le seul à être sauvegardé de la *khazna* perdue de *Ghorba*. Le terme *khazna* désigne le trésor de manuscrits contenant les qasidas de *malhûn*, que les connaisseurs conservent jalousement au fond d'un coffre. *Ghorba* le cordonnier d'Essaouira, le hautboïste virtuose, l'adepte des *Hamadcha*, qui a perdu un œil lors d'une compétition chantée du *rzoun* de l'achoura, était l'un des principaux *khazzan* (conservateurs) des qasidas du genre *malhûn*. Il refusait d'en transmettre le contenu à ceux qui enquêtaient au début des années 1980 sur les paroles oubliées d'Essaouira, jusqu'au jour où après sa mort, sa vétuste boutique de cordonnier s'effondra engloutissant à jamais, sous les décombre, tout le trésor poétique qu'il conservait si jalousement. Que raconte le poète à travers cette qasida-talisman, d'« *Aylal* » et d'« *Aylala* » ? La légende d'un couple de mouettes ayant niché au dessus de la terrasse où vivait le poète de ces îles purpuraires où n'existaient que le sable et le vent. Ils finirent par focaliser son attention d'autant plus que les goélands et mouettes étaient nombreux à s'élever en nuées successives au dessus de sa tête :

Tout commença avec un couple de mouettes
Qui s'en vint bâtir son nid au dessus de ma terrasse
Leurs robes blanchâtres scintillaient tels les sommets enneigés
Et le burnous gris du bien – aimé virevoltait dans les cieux
Fascination de tout ce qui est cloué au sol pour tout ce qui vole
Un jour le mâle s'est envolé pour ne plus revenir
Vint alors un chaton menaçant qui se hissa vers le nid
Restée seule que peut faire la mouette au milieu des tempêtes ?
Qu'elle s'envole ou qu'elle demeure, ses petits seront la proie du félin,
Ses jacassements emplissent alors les fortifications du port
Des centaines d'oiseaux survolèrent l'éplorée
Le félin disparu, le vent tomba, et mon âme s'apaisa
C'est ce qui arrive à celle qui a vendu sa ceinture d'or
Permettant à l'inconnu de dérober ce qu'elle a de plus précieux
Elle a beau lancé des appels de détresse, personne n'y répond
C'est un poète – conteur qui composa cette qasida sur la mouette
Comme il en aurait composé sur l'abeille ou la flamme effilochée
Interroge – toi plutôt sur le sens des symboles
Prends une lampe et va déchiffrer à ton tour les symboles de la vie
Ne fais aucune confiance au temps, Ô toi qui comprend !
Il fait d'une hutte un château
Et d'un palais une ruines ensablées dans la baie !

Pour B. Lakhdar, l'art était un rite du silence qui anime les nuits de pleine lune.

Quand on s'éloigne d'Essaouira, c'est toujours sous forme de mouette qu'on la retrouve ! Leurs envol au crépuscule, leur envol au ras des vagues et au – dessus des mâts, sont la réincarnation des légendes et des mythologies marines, comme le souligne si bien Moubarek Raji, le jeune poète contemporain de la ville :

Les mouettes sont des vagues qui prennent leur envol
Et les vagues, des mouettes qui grondent
Quand on brise une vague
Une aile vous pénètre profondément
Et quand on brise une aile
Une vague vous pénètre profondément
Ecoutez les trois mouettes briser leurs oeufs
Comme si la mer surgissait du sable pour la première fois
Avec comme notes musicales : l'éclosion d'œufs de mouettes

Pour ce poète comme pour le magicien de la terre qu'était Boujamaâ Lakhdar, une mouette n'est pas une mouette, elle est pour l'artiste peintre le symbole même de la ville. Le dernier tableau peint par Boujamaâ Lakhdar, avant sa disparition en 1989, représentait une mouette fantastique portant sur ses ailes les signes et les symboles magiques de la ville – l'art était pour lui, un rite du silence qui anime les nuits de pleine lune.

Abdelkader Mana
Partie II de l'entretien avec l'ethnologue Abdelakader Mana
(voir n° 73/2015), conduit par Mohammed Habib Samrakandi

du carton de photos à la préservation

sara jabbar-allen

En 2015, dans le cadre d'une création photographique et de mes recherches sur l'album de famille et sur l'archive, j'ai fait l'acquisition de 4000 photographies vernaculaires. Le carton est tout simplement arrivé par la poste. Je n'ai jamais rencontré la personne qui m'a vendu ces photographies, pas plus que les personnes qui étaient sur ces photos et qui d'ailleurs, pour beaucoup, ne sont plus de ce monde. Des photos du quotidien, somme toute banales, des photos sorties de plusieurs albums, des tranches de vie. Certaines remontent à la fin du XIXe siècle. La grande majorité n'a pas été prise dans la région où j'habite ni là où j'ai grandi, c'est-à-dire au Moyen-Orient, mais vers Saint Étienne. Durant des jours entiers je me suis plongée dans ce carton pour regarder ces photos, parfois assemblant, tel un puzzle, des familles, car dans ce mélange certaines photos visiblement appartenaient à un seul et même album, « recomposant » les familles après qu'elles ont été « décomposées ». Ce travail m'a plongée dans des époques que je ne connaissais pas, et m'a permis de découvrir différents niveaux sociaux ainsi que différentes et classes sociales. Malgré tout, je n'ai pas pu m'empêcher de me dire que ces photos devaient manquer à quelqu'un, qu'il était impossible de jeter son histoire ainsi. Ou bien était-ce possible ? Était-ce volontaire ou non ? Est-il important de préserver l'archive ?

Que ce soit en Orient ou en Occident, la sauvegarde des archives photographiques reste un enjeu important. En voici un exemple – qui n'est malheureusement pas unique – ici en France : le 13 avril 2013, un fonds de 1200 plaques de verre photographiques a été offert à la Société française de photographie. Ces photographies avaient été récupérées dans une benne à ordure non loin de Villiers le Bâcle, dans l'Essonne.[1]

Au Proche-Orient, c'est l'exemple de la Fondation Arabe pour l'Image à Beyrouth au Liban qui est révélateur d'une prise de conscience d'un patrimoine en danger. La fondation a été créée en 1997 – c'est une association à but non lucratif – par deux photographes, Fouad Elkoury et Samer Mohdad, et l'artiste Akram Zaatari. La structure et le fonctionnement de ce centre d'archives sont assez singuliers dans leur genre car cette fondation se situe au croisement de l'univers des archives photographiques et de celui de l'art contemporain, suivant des logiques hétérogènes remettant en question non seulement le concept d'archive et ses pratiques institutionnelles, mais aussi l'image photographique dans différents contextes, et selon différents propriétés et thèmes.

1. http://essonnephotos1900sfp.tumblr.com

Par ailleurs, les recherches des fondateurs ont pu mettre en lumière que ce qui était communément accessible comme archive photographique sur le monde arabe a été réalisé la plupart du temps par des Européens avec une forte connotation orientaliste.[2] Ce constat a amené les fondateurs à trouver, collectionner, étudier et conserver des images photographiques prises dans les pays arabes, la plupart d'entre elles, par des photographes locaux.

L'année de création de la FAI en 1997 n'est pas anodine ; le Liban sortait de quinze ans de guerre civile (1975-1990), il y avait un besoin, comme souvent après une telle période, de réflexion sur l'identité, la mémoire, les traces, les représentations de soi et la préservation d'une mémoire.

Les dégâts matériels d'une guerre n'aident en rien à la préservation d'un patrimoine. Une des nombreuses collections de la Fondation consiste en des supports photographiques « sauvés » (car ils étaient dans un état de dégradation avancée) du magasin d'un photographe de studio dont la boutique se trouvait sur la « ligne verte » (ligne de démarcation à Beyrouth qui séparait les quartiers musulmans de Beyrouth-Ouest des quartiers chrétiens de Beyrouth-Est). Le photographe avait abandonné son magasin pendant la guerre, puis environ quinze ans après la guerre (soit une trentaine d'années après), c'est un architecte chargé de construire un immeuble à la place qui a découvert les photographies et les a confiées à la Fondation Arabe pour l'Image.

Une autre démarche de conservation du patrimoine est celle de l'un des fondateurs de la FAI, l'artiste Akram Zaatari, sur le fonds d'Hashem El Madani, un photographe de studio qui entre 1955 et 1982, a photographié des centaines d'habitants de la petite ville de Saïda. C'est une incroyable galerie de portraits que Zaatari convoque, dans des mises en scène plus étonnantes les unes que les autres, qui témoignent d'un Liban léger, et insoupçonné.

Si l'archive est le miroir de notre culture, la mémoire de notre passé et le reflet de notre avenir, c'est justement en ces temps troubles, menaçants et tumultueux au Proche comme au Moyen-Orient qu'il n'est pas inutile de montrer des images *légères et insoupçonnées* d'une époque dont certaines générations et certains pays ne peuvent pas imaginer qu'elles ont existé. Pour cela, il est indispensable que ce patrimoine soit préservé.

Toulouse, Octobre 2016
Sara Jabbar-Allen

photographie à fournir

Photographie © Sara Jabbar-Allen – extrait de Beurre à la Coriandre.

2. Voir à ce sujet : « La photo dans le monde arabe », *Qantara, Magazine des cultures arabe et méditerranéenne*. Institut du monde arabe : n° 77, octobre 2010.

BIBLIOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES :

Fondation Arabe pour l'Image, Beyrouth, Liban : www.fai.org.ib

Raad Walid, Zaatari Akram, Bassil Karl, Maasri Zeina. *Mapping sitting, On portraiture and photography*, Éd. Mind the gap, & Arab Image Foundation, 2002, p. 842

Collection Wouter Deruyter, *Souvenirs du Sphinx*, Les rencontres d'Arles 2015, Ed. Poursuite p. 60

Auteure : Après avoir poursuivi ses études à l'ETPA de Toulouse(1999), Sara Jabbar Allen est diplômée de l'Ecole Nationale Supérieure de la photographie d'Arles (2013). Elle est membre fondatrice d'Alter Image. Elle privilégie le reportage humaniste au long métrage. Elle mène des travaux sur les thèmes de la mémoire et de l'identité individuelle et collective. Elle associe souvent des portraits photographiques à des récits de vie, écrits et/ou sonores. Son regard révèle des hommes et des femmes laissés dans l'ombre ou des lieux tombés dans l'oubli. Son projet « Travailleurs venus d'ailleurs » a été lauréat de l'Année européenne du dialogue interculturel (2008) et publié aux Editions du Rouergue (2011). .

bibliothèque de la revue

Adil Jazouli, Henri Rey
Pour une histoire politique de la politique de la ville,
L'Aube, 2015, 224 p.
Jocelyn Bourret

Adil Jazouli est sociologue ; créateur du programme « Banlieuescopies », il intègre ensuite le ministère de la Ville, où il est désormais en charge de la prospective ; Henri Rey est directeur de recherche au CEVIPOF (Sciences Po). L'un comme l'autre, à travers leurs activités professionnelles ou différents ouvrages, ont déjà eu l'occasion de se pencher sur les quartiers objets de la politique de la ville.

Ils livrent ici un ouvrage qui se propose de balayer l'histoire de cette politique publique, en s'appuyant sur les témoignages de nombre de ses concepteurs et promoteurs, (hauts) fonctionnaires, agents d'administrations et personnalités politiques d'envergure nationale ou locale, ainsi que représentants du mouvement HLM, pour en souligner les jalons et les inflexions tout au long de presque quatre décennies, et en proposer des explications convoquant des éléments habituellement peu mobilisés dans l'analyse des politiques publiques.

L'analyse de la formation progressive d'un consensus autour de la politique de la ville constitue assurément un apport majeur de l'ouvrage ; certes ne sont pas présentés, en parallèle des dispositifs qui la constituent, les résultats de cette politique ; il est vrai que son efficacité fait de l'objet de débat, sur un plan statistique à tout le moins, l'évaluation des politiques territoriales étant hélas élaborée dans une perspective de « stock » de population sur les quartiers, ne faisant donc aucune place aux ménages et individus qui ont pu s'en extraire, par le biais de trajectoires professionnelles et résidentielles bâties grâce aux actions multiples déployées dans le cadre de la politique de la ville, qui n'en retire donc aucun crédit, du fait de l'absence de modalités d'observation des logiques de « flux ». Les auteurs font en effet ici le choix de se concentrer sur « la production politique de la politique de la ville » (p. 15). La mise en lumière des intérêts stratégiques des différents acteurs (élus des multiples échelles exécutives, mais également bailleurs sociaux, associations d'envergure nationale ou locale, ou encore techniciens des divers appareils administratifs) qui vont, au gré des alternances et partant, de la reconfiguration fréquente du paysage politico-institutionnel, converger presque naturellement vers un renforcement de l'assise politique de la politique de la ville, est l'occasion d'une plongée, aussi savoureuse que rarement opérée dans la littérature sur le sujet, dans les rouages politiques et administratifs français et leurs évolutions sur les quarante dernières années.

Au-delà de la dimension de récit, qui fait la part belle à des témoignages « de l'intérieur », renseignant le lecteur sur l'état d'esprit des pionniers de la politique de la ville, du pragmatisme dont ont dû faire preuve ses acteurs amenés à bricoler « avec des bouts de ficelle » (p. 187), ou sur la mobilisation fondamentale de réseaux qui vont permettre progressivement de sceller des partenariats solides – du moins tant qu'existe entre acteurs des proximités de vues, de cultures ou de formation, ressort, de façon évidente, l'importance de la dimension individuelle dans la définition d'orientations comme dans la mise en œuvre des politiques publiques. Cette composante s'exprime à travers diverses variables : la confiance (et ses déclinaisons multiples, de la « mise au placard » d'un technicien ayant servi une autre majorité politique, à la plus ou moins grande latitude qui va être laissée à tel autre, en passant par des relations tumultueuses ou apaisées entre ministres d'un même gouvernement, notamment sur des questions de financement des actions de la politique de la ville) ; la responsabilité (quand, se tenant à distance des « coups » (p. 76) médiatiques de son ministre, un directeur de cabinet va s'entourer des compétences nécessaires à la continuité discrète de dispositifs préexistants et sur lesquels sont forgés, de longue date, des partenariats solides) ; en dernier lieu, des logiques d'ambition, de concurrence (entre personnalités politiques du même bord mais incarnant des courants différents, à l'instar de la « première » et de la « deuxième » gauche), et de stratégie (faire un geste en faveur d'un membre de son gouvernement, représentant un parti allié)…

Le matériau nécessaire à cette mise à nu des rouages politiques est constitué de nombreux entretiens, dont des extraits parsèment l'ouvrage, souvent très à propos, ainsi que d'une solide connaissance « de l'intérieur » de l'administration en charge de la politique de la ville au plan national. Toutefois, cet apport n'évite pas toujours l'écueil de l'enjolivement, *a posteriori*, de leur rôle par certains acteurs (et notamment, certaines personnalités politiques), faisant parfois regretter l'absence de témoignages contradictoires ou complémentaires qui auraient pu renforcer l'objectivité des récits rapportés. De même, le ressenti des acteurs de certaines directions ministérielles et autres délégations en charge de la politique de la ville, face aux réorganisations de leurs services par exemple, aurait mérité d'être adossé à des témoignages des décideurs de ces évolutions. Faute de quoi, on s'en tient parfois à des points de vue pouvant apparaître partiels, ainsi qu'à des jugements de valeur peu étayés sur des individus.

Cette dernière critique pourrait d'ailleurs être émise à l'égard d'autres passages, et en particulier ceux qui concernent des moments de la politique de la ville moins approfondis dans l'ouvrage ; au-delà d'une inégalité de traitement au détriment de ces périodes, ces dernières sont parfois assorties de commentaires peu amènes sur les personnalités politiques qui ont alors présidé aux destinées de la politique de la ville, sans que ces « accusés » ne livrent leur point de vue sur leur action passée. Il en est ainsi de la phase intitulée « un passage à vide » (p. 114) et notamment de la personnalité de Bernard Tapie, ses « déclarations à l'emporte-pièce » (*id.*), « démagogiques » (p. 115), « promettant tout et n'importe quoi » (*id.*). C'est également du traitement, sous le quinquennat de Nicolas Sarkozy, d'une politique de la ville « ballotée de secrétariats d'État en ministères délégués avec à leur tête des personnalités qui n'ont pas particulièrement marqué » (p. 147), avec le sévère jugement porté sur une Fadela Amara non nommée (qui « s'est avérée, au-delà des rodomontades et des effets médiatiques, contreproductive » (*id.*), tandis que la nomination de son successeur Maurice Leroy (lui étant nommé), est jugée « bienvenue ». L'envers du décor, que les auteurs ont si habilement dépeint pour d'autres périodes plus fastes, aurait sans doute constitué ici une clé de lecture autrement plus convaincante de ces moments creux de la politique de la ville.

Si les auteurs font le choix de ne pas entrer dans le détail des dispositifs mis en œuvre dans le cadre la politique de la ville, ni de se pencher sur la question de l'évaluation de leurs résultats, on pourra toutefois s'étonner du brevet de succès décerné à plusieurs reprises aux politiques de renouvellement urbain (les GPV façon Bartolone « liaient, eux, urbain et social dans un même projet », p. 132 – cette affirmation résisterait-elle à l'examen des situations locales ?) puis, surtout de rénovation urbaine : la politique de la ville « a réussi malgré bien des obstacles à améliorer la situation générale des quartiers avec notamment des programmes successifs de rénovation urbaine reconnus pour leur qualité » (p. 193). Outre plusieurs portraits plutôt flatteurs de Jean-Louis Borloo, on regrettera de ne trouver aucune référence aux travaux critiques portant sur la rénovation urbaine, même si l'un de ses ressorts, à savoir la préférence marquée de Bercy pour des crédits d'investissement (ponctuels, donc) plutôt que de fonctionnement (avec leur caractère pérenne), est tout de même abordé à plusieurs reprises. Ainsi,

quand bien même les auteurs constatent que « la situation dans les quartiers populaires dont [la politique de la ville] est censée améliorer les conditions ne cesse […] de se dégrader et à tous les niveaux » (p. 119), ce qui ne manque pas d'interpeller au regard de la citation précédente, le devenir des opérations produites par la rénovation urbaine dans les quartiers concernés n'est pas interrogé, et le paradigme de la mixité sociale sur lequel elle se construit n'est que succinctement questionné (ce n'est que dans la conclusion de l'ouvrage qu'il est discuté).

Les principales critiques émises jusqu'à présent en font émerger une dernière, qui relève davantage de la forme de l'ouvrage ; si celui-ci adopte dans ses première et seconde parties un plan chronologique continu, balayant l'histoire de la politique de la ville dans un style et un rythme enthousiasmants, la troisième partie consiste en un nouveau parcours de cette même histoire, à travers l'angle de la légitimation politique et de l'institutionnalisation de la politique de la ville, qui peine à se différencier réellement du contenu présenté auparavant ; seule la période débutant avec l'élection de François Hollande en 2012 constitue ici une nouveauté dans le découpage du récit.

Les nombreuses reprises ou redites engendrées par ce choix de plan sont, bien sûr, l'occasion de procéder à des approfondissements parfois conséquents ; mais la récurrence du procédé, qui s'ajoute à des sautes de style parfois surprenantes, vient ternir l'éclat de l'exposé déroulé durant la première moitié de l'ouvrage.

La quatrième partie de l'ouvrage se concentre sur l'histoire parallèle des politiques d'intégration ; contextualisant la création et le peuplement des quartiers qui feront plus tard l'objet de la politique de la ville, ce chapitre fournit également un éclairage supplémentaire sur la segmentation (si ce n'est l'étanchéité) des politiques publiques et de leurs cadres d'action (par exemple, l'opposition des logiques *place/people*), amoindrissant sans doute la portée des dispositifs déployés. Cet angle d'attaque constitue là encore, en dépit de la brièveté du chapitre, un apport indéniable que l'on pourra simplement regretter de ne trouver qu'en fin d'ouvrage, même si mener de front plusieurs histoires de politiques publiques tout au long du livre aurait pu nuire à la fluidité de sa lecture.

Enfin, la conclusion de l'ouvrage, outre la synthèse de ses apports (inspirations, état d'esprit des concepteurs, jeux de pouvoirs et rouages, institutionnalisation et consensus autour de la politique de la ville) et une réflexion sur la notion de mixité (les auteurs défendant le point de vue pragmatique d'une mixité fonctionnelle des quartiers, ne niant pas leur dimension populaire, qui ne doit en rien leur enlever le droit de bénéficier d'une desserte, d'équipements et d'une gestion urbaine de droit commun de la même qualité que le reste des territoires dans lesquels ils s'inscrivent), constitue un plaidoyer pour un renouveau de la politique de la ville « par le bas » et les habitants. Si cet objectif est formellement inclus de longue date dans les différentes générations de documents cadres de la politique de la ville – il est même constitutif de la démarche à ses prémisses ou dans ses inspirations (à l'instar des GAM), il n'en demeure pas moins, pour les auteurs, que l'institutionnalisation de la politique de la ville l'a progressivement éloigné des pratiques. A l'heure d'une défiance croissante de la population – et *a fortiori* dans les « quartiers » – envers les institutions publiques, il apparaît en effet nécessaire (et ce, bien au-delà de ces seuls territoires) de dépasser les (souvent) mal nommés dispositifs de concertation, quand bien même certaines avancées peuvent être constatées à la faveur de la loi de programmation pour la ville et la cohésion urbaine de 2014 – avancées qui restent trop dépendantes du bon vouloir des pouvoirs municipaux à « jouer le jeu ». La mise en œuvre réelle d'une telle démarche appellerait à repenser en

profondeur les pouvoirs et rôles de chacun des acteurs, en assortissant la réflexion de formations permettant à chacun de pouvoir exercer le sien.

Adil Jazouli et Henri Rey apportent avec cet ouvrage des éclairages nouveaux grâce à la mobilisation d'un matériau de première main, permettant de lever le voile sur une dimension rarement explorée : celle d'une politique qui se conçoit et se réinvente au long cours, au gré des alternances politiques, mobilisant dans la continuité des réseaux d'acteurs établis sur des bases diverses, mais qui vont œuvrer à faire perdurer une certaine conception de l'action républicaine, dans un contexte socio-économique des populations concernées qui ne cessera de se dégrader dans le même temps. Malgré les critiques émises plus haut, portant sur la forme même de l'ouvrage (choix du plan, style variable), ou le traitement parfois subjectif de périodes, d'individus et de leur action, *Pour une histoire politique de la politique de la ville* constitue une source de choix pour qui s'intéresse à une politique publique somme toute assez jeune mais foisonnante, présentant une sorte d'envers du décor qui viendra utilement compléter les ouvrages dédiés à l'analyse de ses dispositifs et de leurs résultats.

Jocelyn Bourret : Géographe, doctorant au LISST-Cieu. Ses recherches portent sur le cadre de vie et l'image des quartiers populaires, ainsi que leur évolution sous l'action du renouvellement urbain, avec les politiques publiques en matière de « tranquillité sociale » comme entrée privilégiée.

Toni Maraini
Écrits sur l'Art
Essai – Editions Le Fennec, Casablanca, 2014
Virginie Vanabéra

« Écrits sur l'Art » est un recueil de textes critiques sur l'art et de réflexions sur l'art au Maroc.

Pourquoi une nouvelle réédition en 2014 ?

Publié en **1990** dans la Collection « Zellije » des Éditions Al Kalam, *Écrits sur l'Art* rassemblait un choix de textes écrits entre **1967 et 1989**. L'introduction écrite en **1989** par Toni Maraini elle-même, annonçait la tentative d'analyse sur des questions qui semblaient alors importantes : qui est Nous et qui est l'Autre ? Que faut-il entendre par « **art marocain** » ? La finalité en était de proposer une vision d'ensemble sur une histoire de l'art au Maroc, construite à partir « d'un puzzle à recomposer grâce à une pluralité d'apports ». Au lendemain de ***l'Indépendance*** (1956) la perception d'une histoire de l'art et des arts du Maroc était « fragmentaire » et évanescente ; à la fin des années **1980** en Italie, alors terre d'immigration marocaine et maghrébine, même problème. Cette situation risquant d'ancrer méconnaissances et stéréotypes imposa une réaction urgente.

La nouvelle édition reprend presque l'intégralité des textes, parfois abrégés ou écartés, augmentée d'éléments d'analyse plus récents, étant donné le changement du contexte national et international.

Les écrits des années **1960 et 1970** révélaient le poids de l'idéologie coloniale ainsi qu'une certaine « clôture » traditionaliste et inconsistance officielle, relataient les batailles engagées pour le renouveau artistique dans une optique de nécessaire transmission aux nouvelles générations. L'époque portait le désir d'un monde meilleur, plus fraternel, plus juste, plus libre, le désir d'un futur de l'art comme lieu de savoir partagé, « afin d'agir sur la réalité ».

Les textes en annexe dans la réédition exposent en partie une réflexion sur la situation actuelle des arts, une des voies pour interroger ce qu'est devenu ce futur.

Le passé est fouillé depuis le présent pour faire prévaloir des mémoires interméditerranéennes. Le rappel historique remontant aux avant-gardes internationales du siècle dernier permet de mieux comprendre le présent.

Dans les années **1990**, des constats communs prévalaient déjà du nord au sud du monde (tel le phénomène de post-modernité), du fait des retombées de la mondialisation. Aujourd'hui la territorialité ne se fait désormais plus qu'en interférence avec ce phénomène commun qu'est la mondialisation, alors même que ***chaque territoire a ses racines, mémoires et caractéristiques***.

« Le dernier texte, inédit (2013), représente à la fois un témoignage et un élément de travail sur l'histoire de l'art » pour lutter contre une vision rigide et réductrice du passé risquant de renforcer replis culturels et clôtures dogmatiques.

Partant de considérations générales mais critiques, Antonella Maraini de nom de plume, étudie ce qui dans l'itinéraire de quelques artistes met à jour la contemporanéité de leur travail. Historienne de l'art, Toni Maraini, « témoin d'exception d'une époque charnière », écrivain, poète et essayiste, met en parallèle ce qui a nourri les interrogations et les réponses plastiques des futurs modernes de l'Occident – un ailleurs dans le temps et dans l'espace – avec les questionnements et tâtonnements d'artistes marocains du XXe siècle : une confrontation mettant en cause certaines visions de l'art du Maroc, visions empreintes d'un esprit académique, mais aussi traditionaliste et d'une idéologie issue du colonialisme, énoncées comme des vérités – autant de systèmes de pensées aujourd'hui largement remis en question. Mais il n'en fut donc pas toujours ainsi.

Ses points de vue sont soutenus par une expérience sur le terrain : en 1964, devenue l'épouse de l'artiste peintre Mohamed Melehi, elle enseigne l'histoire de l'Art à l'École des Beaux-Arts de Casablanca, tout en collaborant à la rédaction de revues – *Maghreb Art* et *Intégral*. Convaincue de la nécessité de retrouver la mémoire d'un passé occulté par des volontés économiques et politiques répressives et eurocentrées, tout autant que d'écrire l'émergence d'un présent en devenir, elle insiste sur le rôle joué par les différents écrits qui ont témoigné des diverses recherches et prises de position des artistes : manifestes des avant-gardes en Europe, écrits aux multiples supports et durées de vie au Maroc et dans le Maghreb, à différentes périodes du XXe siècle. Une longue conquête d'une autonomie de la pensée et de la création qui ne s'est pas faite de façon linéaire ni sans violence. Pointant, depuis le début de son livre, une carence en connaissances au niveau de l'histoire de l'art en ce qui concerne le Maroc et même l'Afrique, elle insiste également sur la carence dans le domaine de la critique au Maroc, domaine duquel elle cite l'écrivain et critique d'art marocain Edmond Amran El Maleh.

Elle-même participa à ce travail de mémoire, par ses essais et son enseignement. Ses travaux de recherche présents dans cette édition augmentée d'écrits plus récents et inédits, ont presque tous été publiés dans la revue *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, revue oeuvrant également à la perception d'une Méditerranée « comme patrie commune » Toni Maraini.

Quiest Nous et qui est l'Autre ? Que faut-il entendre par « art marocain » ?

Questions d'une grande importance, surtout dans un contexte où, dans le domaine de l'art et de son histoire, pesait lourd l'idéologie coloniale et sévissait une certaine « clôture » traditionaliste, la carence en institution officielle formatrice et informatrice, révélant le tout.

C'est sur ce ton pamphlétaire que Toni Maraini écrit de 1960 à 1970, menant une vie

active auprès de ses amis peintres, « en antithèse polémique avec la situation générale ». L'urgence était de dénoncer et de témoigner des combats menés « pour le renouveau artistique, pour transmettre aux générations futures des informations utiles à une meilleure connaissance du chemin parcouru ». On retrouve ce phénomène d'engagement également en Algérie, pour « une mémoire, une filiation, des repères… afin d'agir sur la réalité. » (Mohammed Khadda)

Elle relate des actions d'importance, comme celle menée au Maroc en 1969, sur la place Jama'a al-Fna – exposition sans mur dans l'espace où se trouve le peuple…

Chercher, analyser, font aussi partie du combat. L'étude de Juba de Mauritanie et l'héritage antique (1999, n° 39 de « *Horizons Maghrébins* ») met en lien le passé et le présent.

Dans les années 1990 la mondialisation sévissait déjà, du Nord au Sud du monde. La postmodernité liée au système de l'art, lui-même soumis à une logique de marché financier, rend alors fragile la notion de territorialité. Ainsi se posent ces questions :

« Comment être marocain et moderne à la fois ? Comment répondre aux exigences d'un langage international sans se couper radicalement de ses propres racines ?. » Pierre Restany, préface de 1989.

Un retour sur une histoire de l'art est nécessaire pour comprendre le jeu des influences réciproques, et leur contexte, tout en ne réduisant pas l'acte créateur à un stérile processus de reproduction.

L'apport de l'esthétique et de l'art islamique à la genèse de l'art moderne occidental.

Des objets de séduction deviennent des « lieux » de séduction.

On retrouve des calligraphies arabes ou à l'arabe (réinterprétée comme motif décoratif) dans de nombreuses peintures italiennes du Moyen-Âge (Giotto) jusqu'après la Renaissance, mais aussi dans les fresques, des tissus, des objets, des éléments de décor architectural, et des tapis (Holbein) : introduits pour donner une sacralité mythique aux légendes, mais aussi comme éléments de luxe et de beauté. L'œuvre d'art musulmane, élément de séduction mis en scène, porteur de rêve, du Moyen-Âge aux « orientalistes », devient un lieu de séduction pour les modernes entre la fin de XIXe siècle et la première partie du XXe siècle. Le tapis, mais plus encore la miniature récemment découverte, fut étudiée par rapport à l'espace plastique qu'elle suggère (Matisse) : rapport des éléments formels, linéaires et colorés ramenés à la surface, dans un cadre donné, sans perspective.

La peinture moderne et la découverte d'autres esthétiques

Trois grandes traditions esthétiques eurent une influence décisive sur l'évolution de la peinture moderne et sa reconnaissance graduelle comme « forme pure » (Worringer, 1908) : les arts de l'Extrême-Orient (estampe japonaise et calligraphie chinoise), les arts des cultures africaines et des sociétés dites « tribales » et l'art islamique.

Rencontre avec les arts du monde musulman : des expositions et des voyages

Les expositions

Les arts du monde islamique étaient déjà connus par érudits, diplomates, voyageurs et quelques artistes (voyage de Delacroix au Maroc, 1832). L'Europe les découvrent par les grandes expositions universelles de plusieurs villes du monde entre 1851 et la première partie du XXe siècle, dont celle organisée à Vienne en 1873 et à Paris, pour la célébration de la fin du XIXe siècle. La mode était à l'orientalisme depuis déjà des années. Ces expositions, manifestations de l'industrie et de la science, étaient aussi des grandes fêtes foraines qui mettaient en avant les cultures

méconnues des « colonies », à côté des œuvres de Delacroix, Courbet, Corot. Des expositions consacrées aux arts de l'Extrême-Orient, de l'Afrique et des pays musulmans eurent lieu à Londres, Paris, Munich, Berlin, Bruxelles visitées par Klee, Kandinsky, Matisse, mais aussi Pissarro, Van Gogh, Ernst. Mais Toni Maraini en dénonce leur « exotisme navrant » qui fit écrire aux surréalistes en 1930 « ne visitez pas l'exposition coloniale ! ».

Les voyages

Les voyages en orient, rendus possibles par de nouveaux rapports diplomatiques deviennent aussi importants que ceux des romantiques auparavant, en Italie et en Grèce.

Mais quel Orient ? Celui correspondant à l'orientalisme (Edward Saïd), notamment le monde islamique compris entre le Maghreb et l'Inde, mais aussi celui d'un « Orient caché de l'Occident », appartenant au langage métaphorique, aux mythes oubliés, aux rêves refoulés.

Donc la « quête orientale », mais aussi des courants de « pensée orientale » joueront un rôle important dans la formation de divers mouvements, styles et groupes, des post-impressionnistes aux avant-gardes abstraites (sans oublier le symbolisme, le synthétisme, les Nabis, l'Art nouveau, le Jugenstil), de même que les arts « autres » en eurent sur le dadaïsme et le surréalisme.

On pourrait citer aussi les voyages d'architectes tels que le Corbusier en Tunisie, celui de F. L. Wright au Japon, de Gaudi au Maroc et en Algérie.

De l'esthétique islamique et de l'art moderne

Des constantes et des variantes des arts de l'Islam en font un système dont certains aspects sont à prendre en considération pour l'argument développé.

L'art de la peinture

Miniature, enluminure, peinture sur divers supports. Mais c'est surtout l'art de la miniature qui mobilisa l'attention des occidentaux entre la fin du XIXe siècle et la première partie du XXe siècle : « un monde autonome » qui détourne le refus théologique de la « mimesis » (Papadopoulo). Sur le support mobile du livre s'organise un espace intime soustrait à la logique représentative du monde, et pourtant plein de vie.

« Lignes fortes et pures, géométriques et en volutes ; formes cloisonnées ; silhouettes imbriquées dans le décor des surfaces généralement sans ombres ni rondeurs ; tendances à la bidimensionnalité et absence de l'illusion de profondeur ; étagement des plans et des aplats de couleurs juxtaposés, superposés ou rabattus à la surface ; lignes de force en diagonale, asymétriques ; points de vue surélevés, parfois à vol d'oiseau (comme dans les estampes japonaises) ; coexistence de différents points de vue ; traitement symbolique et décoratifs des couleurs ; juxtapositions, souvent sans lien ou transition, de surfaces aux textures ; motifs et fonctions différents… » autant d'éléments qui répondaient aux recherches d'autonomie plastique des peintres occidentaux dont leur modernité fut porteuse. De même les cubistes puisèrent des solutions dans la plasticité des arts africains pour « créer une structure esthétique autonome » (H. Read, 1959)

L'art de l'arabesque

Un art dont « la pensée repose sur la contemplation d'une trame/tissu/grille de l'univers », librement utilisé dans les arts appliqués et le décor architectural (Arts and Crafts, Art nouveau/Jugendstil). En peinture furent retenus les principes de sinuosité et de linéarité, les effets de motifs et des signes colorés répétés sur la surface (Vuillard, Denis, Bonnard, Matisse, Dufy). La peinture abstraite s'intéressa à l'arabesque curviligne et rectiligne, faisant de l'arabesque un phénomène plastique en soi.

L'art de l'écriture

Calligraphies extrêmes-orientales et arabes ont séduit certains peintres modernes par l'immédiateté du geste, la structure du calligramme, les possibilités d'agencement non gutenberguien des lettres, et non pas par sa reproduction même comme chez Giotto : le signe était alors envisagé comme trace de soi et archétype d'un langage universel.

Ainsi, l'art de l'écriture, comme celui de l'arabesque servirent de modèle esthétique pour l'art moderne.

Texte ouvert sur la peinture marocaine

Les peintres arabes affirment ne se servir de la technique occidentale que pour mieux signifier leur identité nationale. Mais ne pas en comprendre les fondements semble une expérience dérisoire (l'écrivain et sociologue marocain Abdelkedir Khatibi au sujet du peintre Ahmed Cherkaoui). Ce serait alors plutôt un désir inconscient de se faire détourner par cet univers technique (Pierre Restany).

Les mouvements de l'art moderne de ces derniers 30 ans, avec leurs tendances n'ont pas eu de résonance au Maroc. Mais il était difficile de se tenir au courant, de suivre l'évolution des théories à une époque de concentration sur l'intérêt national et les relations entre le Maghreb et le Monde arabe. De plus, suite à l'enthousiasme de l'Europe au moment de l'Indépendance, les peintres marocains furent délaissés. Cependant, dans et par cette marginalité, les artistes ont construit leur chemin, certains ayant voyagé pour rencontrer sur place l'art moderne. Formation cosmopolite et refus de prendre un quelconque système à la lettre : ces deux conditions pour que se déploie la modernité, selon Baudelaire, étaient réunies. À partir de cette période et jusqu'à la fin des années 1970, le travail se fit en profondeur. Mais le début des années 80 fut paradoxal, entre avancées et querelles stériles liées à un certain isolement.

La peinture marocaine, une peinture oscillant du signe à la trace, celle de la mémoire et du geste. À partir du travail de plusieurs artistes, Toni Maraini analyse ce qui se trame sur la surface, lieu commun et lieu de conflit de la peinture, espace où se loge toute une dramaturgie, non sans lien avec les influences du passé, patrimoine local, et une pensée venue d'ailleurs (Occident, Extrême-Orient). De 1978 à 1982, cette problématique de la surface se développe par des actions sur le mur, étendue depuis longtemps investie par l'art islamique : il est posé – supposé, proposé – le mur comme le lieu-arène de la peinture marocaine.

Le recours à l'abstraction ne signifie pas absence de figuration, mais plutôt refus de réalisme par risque de cosmographie d'une conception naturaliste du monde. Et si naturalisme il y a, c'est toujours avec une certaine invraisemblance : les peintres dits « naïfs » – courant international – s'inscrivent dans cette optique dont la spécificité marocaine est analysée.

La réflexion sur les répercussions d'une tardive modernité, c'est-à-dire sur les modifications culturelles en cours et la pensée actuelle des créateurs, des penseurs et acteurs du présent, est nécessaire, mais manquante.

La tâche en revient au critique, mais celle-ci n'est pas facile, supposant une familiarité avec les différents concepts et problèmes de l'art, la capacité d'analyse de l'œuvre en elle-même et dans son rapport avec l'histoire, la culture. « Le moyen d'analyse est devenu l'objet même de l'analyse » (Michel Foucault dans *Les mots et les choses).*

Argumentation par la recherche des origines. Tous les arts sont mis en relation depuis leur naissance, entre autre par le principe même de la teinture (M. Mauss) ; on retrouve ce phénomène au Maroc dans les arts du tatouage, du tissage, de la mosaïque, de la démarche pictographique. Mais tous les emprunts extérieurs ne peuvent se faire que parce qu'il y a une « disponibilité du milieu intérieur » (A. Leroi-Gourhan). C'est ainsi que la technique du chevalet (outil tableau mobile), tout en démocratisant la fonction de l'art, la relation au

plaisir sans parole, a libéré une considérable énergie créatrice au Maroc.

Ce livre marque une opposition catégorique à l'idée que la peinture serait arrivée au Maroc par les malles du colonialisme, étant donné le savoir-faire technologique déjà existant de très longue date dans ce domaine. Par contre l'attention est portée sur une modification « des rapports d'ensemble entre espace, perception, langage et finalité esthétique », correspondant à « un désir historique de reconsidération de la vision du monde et de sa matière ». Orientalisme et occidentalisme se rejoignent ainsi dans un même mouvement de découverte de soi par le truchement de l'autre.

Fondamentalement l'origine de la peinture marocaine est ancrée dans un temps paléo-africain, d'une part, et remonte à une période de mutations plus récente dont l'histoire demeure actuellement peu fouillée. Un grand effort de recherche comparative et documentaire est donc nécessaire. Toni Maraini tente une esquisse de cette histoire dont elle fait remonter la période charnière à la peinture/miniature (tradition picturale de l'enluminure turco-musulmane du Maghreb oriental) déjà évoquée plus haut. Mais elle rappelle que le début du XXe siècle à la fin des années 40 est mal connu, alors même que cette période servit de terrain d'éclosion à tout ce qui va suivre, les vocations artistiques du début ayant eu un aspect sacrilège.

Quelques dates significatives : 1920 , des documents témoignent de la capture du réel fugitif par un peintre sur chevalet installé sur la place Jâma'-al-Fna ; 1948 , une des premières expositions d'un peintre marocain au Maroc. Après l'Indépendance, de 1955 à 1960, des bourses sont attribuées pour la formation à l'étranger, après une longue période où il était difficile pour un marocain d'obtenir une formation dans le domaine artistique. 1965 : première exposition de tendance, au Maroc, indépendante. 1969 : exposition-manifeste en plein air, à Marrakech. De 1971 à 1981, l'Association des Arts plastiques va connaître une vie intense et agitée. 1974, biennale de Bagdad : elle fait connaître l'art contemporain du monde arabe, l'avant-garde irakienne influant sur la calligraphie qui va devenir une forme picturale. À la deuxième biennale panarabe de Rabat en 1977, le Maroc occupait alors une place singulière dans le panorama de la peinture africaine et du monde arabo-musulman.

Toni Maraini poursuit son tour d'horizon en fouillant dans l'actualité et la pensée de chaque période, insistant sur le rôle de l'écrit, des publications, même éphémères, qui accompagnent toute action et remises en question, comme celle consistant à « renoncer à une compréhension traditionnelle de la tradition » (le philosophe Mohamed Al Jabri, dans *Introduction à la critique de la raison arabe*), remettant en question des notions établies par le colonialisme, tel « l'artisanal » – voire « l'ethnique »-, aux accents de folklore, puis d'industrie du tourisme, confirmant l'importance attribuée aux grandes mutations. Le parcours de Ahmed Cherkaoui, de Melehi, Farid Belkahia est abordé à partir de la surface de la matière visible travaillée, diverse, qui plonge dans la mémoire d'un lieu, d'une vie, mais aussi dans la nécessité du faire vers un au-delà du réel en question, rejoignant une attitude universelle. Le processus de dévoilement à l'œuvre dans la pensée en construction de Toni Maraini révèle celui que provoque une œuvre d'art dont le process est ancré dans le présent en mouvement, et donc de la peur que l'art « moderne » inspire aux sociétés conservatrices.

Les chapitres concernant des exemples architecturaux résument la démarche de Toni Maraini : ils placent l'expérience de l'art dans une Méditerranée au-delà de toute préoccupation des « ismes » d'appartenance idéologique et théologique, mettant en garde contre les stratégies dévastatrices de la géopolitique.

En conclusion elle exprime ses inquiétudes sur l'époque actuelle, marquée par la mondialisation

et *internet* qui provoque la perte de la communication écrite, plus apte à un travail de mémoire et d'identité, la mondialisation aliénant l'art à un système financier, lui-même générateur de conflits. L'immatérialité d'*internet* n'est pas celle de la pensée critique ni de l'universalisme, mais renvoie plutôt à une virtualité manquant d'ancrage dans le réel, dans une époque de grande urgence.

Or, pour que la culture « nous sauve », il faut sauver la culture, d'où la nécessité de la recherche de racines artistiques dans une vision multiculturelle « sans frontière ».

Virginie Banabéra, Agrégée d'Art et Professeur d'Arts Plastiques

Toulouse, septembre 2016

La rédaction de la revue *Horizons Maghrébins*, dans un souci d'offrir au lecteur des informations des plus récentes sur les enjeux de l'art contemporain marocain, a sollicité Jean-François Clément, pour tracer, à grands traits, ce qui anime en 2016 la scène artistique marocaine.

Les enjeux actuels des arts plastiques au Maroc

Jean-François Clément

Si la peinture de chevalet a commencé à se développer au Maroc au XVIe siècle avec la venue de peintres étrangers, son véritable essor, lié à la décolonisation, date du milieu du XXe siècle. Il y eut alors deux pôles, le premier, hégémonique et disposant de relais dans les médias, à Casablanca et le second moins audible, en raison de l'obstacle de la langue, à Tétouan. L'École de Casablanca, avec de fortes personnalités, connaîtra une véritable effervescence de 1963 à la fin de la décennie 1960. Ce furent ses professeurs qui rédigèrent le premier récit, aujourd'hui contesté sinon oublié, de l'histoire des nouveaux arts plastiques marocains. Il s'agissait justement de définir ce qui est marocain, mais cela se fit avec une conception ethnicisée de la nation. Ils s'ensuivit de très graves dommages dont les traces perdurent jusqu'à nos jours. Ce fut d'abord l'exclusion des professeurs marocains juifs puis l'anathème jeté, au moins durant la décennie 1960, sur la peinture marocaine perçue comme « naïve ». Durant la décennie 1970, un caïd du ministère de l'intérieur prit la tête de cette école et elle végéta jusqu'à nos jours même si elle produisit quelques personnalités remarquables du champ de l'art.

À l'inverse, l'école de Tétouan négocia tout autrement sa décolonisation et elle connut une mue remarquable en 1994, étant depuis cette date le seul établissement public d'enseignement des Beaux-Arts au Maroc sous le nom d'Institut national supérieur de Tétouan. Ceci s'accompagna de l'introduction, à côté de la peinture de chevalet, de toutes les formes nouvelles d'art contemporain, de la vidéo à l'installation ou à la performance, sans oublier la BD qui obtenait un département à part. Depuis le rayonnement de nouveaux artistes, Brahim Bachiri, Amina Benbouchta, Mohamed Elbaz, Mounir Fatmi, Safaa Erruas, etc. éclipsa en partie les créateurs de la génération précédente qui, comme Farid Belkahia, ne surent pas réagir aux changements en cours au début des années 1990.

De nouvelles questions apparurent alors qui soulignèrent les graves contradictions présentes dans la volonté de décolonisation du champ de l'art, un projet parfaitement légitime, mais qui n'a pas réellement été pensé. À quoi servit de vouloir dépasser la peinture antérieure à l'indépendance si cette contestation devait se contenter de porter sur les thèmes de la peinture coloniale ? Peut-on « reconstituer » une identité altérée (marocaine, parfois arabe) tout en gardant les moyens proposés par le colonialisme ? Que signifiait une peinture marocaine qui reprenait sans examen les

pratiques de l'Ecole de Paris ou de plusieurs courants majeurs de la peinture occidentale, surtout l'abstraction, ce qui pouvait être, pour la plupart des artistes incapables de dessiner, une solution de facilité ? Par ailleurs, le refus de la mimésis a-t-il un quelconque fondement religieux ? Et les signes mis en avant dans certaines œuvres sont-ils vraiment des signes ou des inventions personnelles produites par des personnes incultes ? Pourquoi n'avoir pas eu comme objectif de créer une forme totalement nouvelle de peinture pour la mondialiser ensuite, ce qui aurait été un objectif ambitieux ?

C'est le développement de ces questions qui fut le point de départ, durant les 20 dernières années, de changements majeurs du champ de l'art marocain. À partir de 2000, ce champ explosa littéralement même si ce phénomène est loin d'être achevé et qu'il y a actuellement un repli. Il y a maintenant plus de 2000 artistes qui exposent et cela dans des domaines très divers. Le nombre des galeries augmenta rapidement. Un second marché se mit en place à partir de 2005. Et comme de plus en plus d'œuvres devenaient des marchandises, on vit apparaître des foires et même une revue d'art au luxe inconnu jusqu'alors. Chaque année, plusieurs dizaines de beaux livres sont publiés sur des artistes ou sur des courants de l'art marocain. Même si la crise récente se fait durement sentir, ce sont là des faits radicalement nouveaux. Pour la première fois, des cotes peuvent être associées aux principaux artistes. Et la valeur des œuvres, avec l'apparition de groupes importants de collectionneurs, s'envole pour certains peintres ou artistes. Même s'il existe plusieurs formes de continuité avec la période précédente, on est bien dans une période nouvelle avec des enjeux inédits.

L'objectif pour les artistes les plus connus est désormais de pouvoir voyager, de rencontrer des artistes étrangers et de créer dans un cadre désormais mondialisé. Sur place, ces rencontres sont favorisées par plus d'une soixantaine de résidences d'artistes. Certains, parmi ces derniers, ont même déplacé leur atelier en Chine pour avoir plus facilement accès aux galeries de ce pays et être achetés par des musées ou des collectionneurs chinois. L'enjeu est d'obtenir ainsi une visibilité à l'extérieur pour renforcer une légitimité et assurer une valeur accrue aux œuvres. Durant plusieurs années, les marchés des émirats ont été convoités avec le but de figurer dans les collections des nouveaux musées qui ont acheté, mais durant une période très courte. Actuellement, une nouvelle terre de mission apparaît en Afrique noire. Le grand Tour inversé des artistes marocains n'a plus comme but Paris, ni même Londres. C'est New York, où vivent plusieurs artistes marocains, et Shanghai ou Pékin puisque le cœur du marché mondial se trouve désormais là. La Corée du sud est aussi un objectif actuel alors que l'Indonésie et surtout l'Inde ne sont pas encore des terres de mission. Dans ce contexte, on voit apparaître les premiers agents d'artistes, une profession totalement inconnue. Mais il n'y a encore que très peu de critiques d'art et on ne trouve aucun économiste du champ de l'art.

Sur place, des collectionneurs, individus et surtout institutions jouant le rôle de mécènes, commencent à montrer leurs achats. Un musée réel est apparu dans les locaux de Bank al-Maghrib et un musée virtuel existe sous le nom de Musée Mohammed VI, mais il est, pour le moment, dépourvu de collection, ce qui lui interdit d'être un lieu de référence. En revanche, plusieurs dizaines de lieux, aux moyens très divers, montrent, avec des compétitions entre eux, des créations marocaines ou étrangères. Le goût des acheteurs institutionnels et des collectionneurs privés crée ainsi une hiérarchie entre les artistes, souvent très différente de celle que proposent les premier et second marché.

Il se crée ainsi d'énormes disparités entre les artistes, ce qui touche leur reconnaissance internationale et leurs revenus, leur protection médicale

personnelle et familiale pour une partie d'entre eux également. Il n'y a plus de groupes restreints relativement homogènes de personnes aux revenus modestes. On est dans une tout autre structuration devenue très inégalitaire du champ. Si les associations de défense créées depuis les années 1970 jusqu'aux années 1990 existent toujours, elles ne lient plus les plus connus des artistes qui gèrent leurs carrière de manière indépendante.

La conséquence, c'est que la langue anglaise a pris de l'importance dans l'enseignement des Beaux-Arts. Des demandes commencent à apparaître pour savoir comment on gère économiquement une carrière ou comment se modifie le marché mondial de l'art, questions totalement inconnues jadis.

Ces changements ont donc été très rapides au début du XXIe siècle. La part de la peinture, pratique exclusive chez les pionniers, diminue de manière très forte au profit de ce que Mohamed Rachdi appelle « les nouvelles attitudes artistiques » produisant également des œuvres souvent fugaces et éphémères. Un intérêt se renforce pour la photographie et la sculpture qui ont leurs marchés. Et les débats se déplacent avec, par exemple, la demande chez des idéologues islamistes d'un « art propre », ce qui émane toutefois d'un parti politique et non de l'État en tant que tel. De nombreuses contraintes continuent à exister, liées à des traits culturels anciens ou de nouvelles constructions identitaires, en particulier sur le nu, puisque le thème du corps est essentiel, même chez les peintres perçus comme abstraits, mais l'État n'exerce plus véritablement de censure politique, ce qui fait diminuer les questions d'autocensure si importantes jadis. Toutefois, les nouveaux artistes embourgeoisés, dont certains ont maintenant plus de revenus de la location de leurs biens immobiliers que de leurs œuvres, ne sont pas particulièrement agressifs comme on l'a vu à l'occasion des printemps arabes. Ceci ne les empêche pas d'interroger le sacré parfois de manière critique, ce qui était inconnu jadis.

On comprend alors que la problématique identitaire, l'ancienne question de l'autre, se déplace comme l'a montré Khalil M'rabet, dans un premier temps avec Abderrahman Meliani, Mohamed Kacimi, Fouad Bellamine, Mustapha Boujemaoui, vers de nouveaux horizons. Ce sera d'abord entre les multiples courants qui scindent les arts plastiques, ensuite au sein de chaque artiste lui-même. La quête identitaire demeure centrale, mais sous des formes radicalement nouvelles plus indididividualistes. Simultanément, les peintres de l'époque coloniale sont réhabilités et entrent dans les musées ou les principales collections en attendant que les musées s'ouvrent aux peintres, encore très peu connus, qui, du XVe au XVIIe siècles, ont peint des sujets marocains. Les recherches qui résulteront de ce nouvel intérêt vont changer totalement le sens de la peinture orientaliste qui fut une impasse tardive et non un point de départ.

Jean-François Clément
Nancy, octobre 2016

Abdellatif Chaouite
Zyada. Le Livre du couchant
La Bauche, éditions A plus d'un titre,
coll. « Les Merles Moqueurs », 2015
Bernadette Rey Mimoso-Ruiz

Psychologue, anthropologue, Abdellatif Chaouite s'est intéressé depuis de longues années au devenir des immigrés. On lui doit plusieurs publications sur cette problématique : *Enfances maghrébines* en collaboration avec M. Dernouny, (Casablanca, Afrique-Orient, 1987), *Écarts d'identité*, co-auteur avec Azouz Begag, (Seuil, 1990) mais aussi *L'Interculturel comme art de vivre*, (L'Harmattan 2007) et *Imaginaire interculturel. Dérivations et dérives* (L'Harmattan, 2011, préfacé par Patrick Chamoiseau), comme autant de marques de ses recherches. Cet universitaire est également directeur de la revue *Écarts d'identité* qui compte à ce jour 127 numéros et pose des questions essentielles du monde contemporain dans ses mouvements migratoires et ses rencontres interculturelles.

Il franchit le pas du scientifique vers la fiction en 2011 en publiant aux éditions Séguier/La Croisée des chemins ? *Nul n'attend l'étranger*. L'***étranger** est seul à attendre* et poursuit son investigation narrative avec *Zyada. Le livre du couchant*. Le titre, paradoxal, évoque d'une part la « naissance » (p. 94) et, d'autre part, la fin du jour nécessairement évocatrice d'une disparition. À bien y regarder, ce « couchant » invite à songer au « Maghreb », suggéré dès les premières pages dans une phrase qui peut paraître sibylline mais qui prend tout son sens au déroulé du récit : « Il n'avait pour tout bagage pour se lancer dans l'aventure que quatre langues » (12) dans les évocations sporadiques de l'arabe « une langue à planter une tente dans le désert, avant de le fréquenter » (90), du français : « une autre à faire des bonshommes de neige avant d'en connaître » (90), du berbère qu'il qualifie de « langue bannie » (91) et d'écriture évanouie en « cercles dans le vide » (82) ou encore « une langue de traverse, darija, dit-on, une dérivation future » (84). On l'aura compris, le sujet central repose sur cette multiplicité de langues dans lesquelles les mots se perdent, se superposent sans pouvoir s'harmoniser, sauf dans l'irréelle présente d'une sublime visiteuse, tentatrice et évanescente une « rencontre » inopinée qui s'adresse au narrateur de manière péremptoire : « Sachez-le, je suis bien celle que vous ne croyez pas ! » (25). Il n'est pas indifférent que cette apparition succède à la mention « du seul livre qu'il porta sans doute en lui depuis toujours, reliant les pans de ses topographies, son Livre blanc ! » (21) dans lequel se glisse l'ombre de Blanchot et du *Livre à venir*. Peu à peu, la silhouette de la langue apprivoise l'auteur et un dialogue s'installe entre la courtisane-aède (51) et la mémoire du narrateur (52) bien que leur relation, dans un premier temps soit faite de silence, mais d'un silence évocateur (« parler le silence », 62). Le personnage s'interroge sur le mystère de la langue des rêves « qui pourrait définir l'appartenance à une langue, le plus souvent musique ou jeu de couleurs dans une peinture abstraite » (50). L'éducation est mise en cause dans son inadéquation avec le vivant jusqu'au « symptôme » (95) et sa transmission faussée et déstabilisante, créatrice d'une « langue concassée » (94) et révélatrice des difficultés à dire très exactement ce que l'on veut exprimer. Des souvenirs d'enfance naissent de ce constat et la nostalgie des heures lisses où tout était clair et limpide avant ce qu'il nomme « une O.P.A sur les imaginaires à la sortie du joug colonial » (116). L'arabisation forcée ne renvoie qu'à un vide et entraîne la perte de la voix/voie et renouvelle l'antagonisme dedans/dehors qu'il désigne dans la langue de l'enfance « b'rra » (150) détournée de sa valeur, puisque désormais l'enfant connaîtra la liberté d'expression à l'intérieur et l'oppression à l'extérieur. De cette contradiction avec le mode de vie naît le désir de fuite et l'émigration vers « un

monde en reflets inversés » (160) et la découverte de murs, non pas faits de pierres mais des mots qui composent le nom des villes (169). Des images primordiales surgissent dans l'errance de ce voyage initiatique, tantôt amis (203), tantôt « voix de [ma] la grand-mère » (211).

Mais le paradoxe se prolonge même dans le lieu d'exil et l'interrogation demeure dans le jeu des correspondances phoniques « Narrions-nous en fin de compte le même conte ? » (185) balancées entre « fil-de-lumière-fil de-pénombre » (185), dans cet entre-deux où se perçoit « la révélation de la lumière par l'obscurité et inversement » (185). L'ombre d'un *Mejdoub* se dessine invitant la langue à « moduler la voix » (192), dans un « moment béni de ressourcement » (193) où elle apparaît en rêve « vêtue d'une robe ample aux couleurs vives » comme une compagne séduisante autant qu'inaccessible. Des liens se tissent d'une langue à l'autre, « une *m'shkhara* disions-nous, une mascarade » (205) sans que l'on sache si l'étymologie relève de la science ou de l'imaginaire, mais appartient au domaine du conte qui se dit la nuit laquelle « dévoile toujours quelque chose d'une archive première du monde » (205).

On le voit la rêverie poétique n'est pas absente de cette quête amoureuse de la langue à la fois recherche de l'expression la plus juste et la plus sensible et quête identitaire « je suis ce que je parle » qui fait garder longtemps le silence au narrateur et l'éloigne des tourments du monde, comme en témoigne son étonnement : « Elle demeurait hors de leurs langues [celles des journaux] » (282). Lors des adieux de la mystérieuse visiteuse, le temps est venu d'accepter cette errance entre les langues, de donner à chacune sa place en les faisant se parler entre elles. Traduire revient à accepter d'héberger l'autre en devenant une « langue-question » (313) et « invite seulement dans un horizon où donner et recevoir, là où l'hospitalité fait loi ». Ainsi que l'écrit Charles Bonn le récit, dans sa richesse foisonnante, est une longue rêverie autour « du défi d'une relation vivante entre les langue ». Ce texte mêlant fantasmes, rêveries, souvenirs et réflexion procède du questionnement identitaire qui peut, malgré les errances, trouver sa voie/voix dans l'écoute et l'attention et l'accueil de l'Autre. Et c'est en cela qu'il est aussi précieux.

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz
Institut catholique de Toulouse
Avril 2016

Didier Kahn
Le fixe et le volatil. Chimie et alchimie, de Paracelse à Lavoisier
CNRS-Editions, 2016, 231 p.
Elias Samrakandi

Dans son ouvrage Didier Kahn semble vouloir examiner la place qu'a occupée la spiritualité dans l'histoire de l'alchimie sans pour autant placer cette dernière au centre de l'étude. Ainsi, des auteurs tels qu'Eliade ou Jung ne seront pas discutés par l'auteur qui juge qu'ils surestiment les rapports de l'alchimie à l'astrologie, à l'hermétisme ou à l'occultisme par exemple. Cela a de quoi surprendre puisque l'auteur admet lui même que le plus célèbre traité d'alchimie est *La table d'Emeraude* dont l'auteur est le mythique Hermès Trismégiste à qui la tradition prête également un corpus de textes métaphysiques qui ont donné naissance au mouvement philosophique et spirituel hermétique. Il justifie ces démarcations en invoquant le grand nombre de faux qui ont été attribués à des auteurs tels que Lulle ou Saint Thomas d'Aquin par exemple. Nous ne sommes pas habilités à trancher dans ce débat mais nous indiquerons simplement que ces attributions de faux ont été jugées excessives par le spécialiste de l'alchimie espagnole, Juan Garcia Font.

Pour l'auteur, l'alchimie se situe donc dans une tension entre une confiance excessive accordée à des auteurs passés dont les théories attestent de la possibilité de la transmutation et l'investigation empirique des secrets de la nature. Ainsi l'expérience a pour principale utilité de démontrer à l'opérateur qu'il a bien compris l'art mais l'expérience n'infirme jamais la théorie, elle n'en est qu'une simple illustration. C'est à partir du VIIIe siècle que les textes grecs sont traduits en arabe ; or ce n'est qu'à partir du XIIe siècle que l'alchimie, via la traduction de textes arabes, fait son apparition en Occident. Au Moyen Âge, l'alchimie offre une diversité de visages et peut être caractérisée en deux courants principaux : une alchimie transmutatoire (obtention d'or et d'argent à partir de métaux vils) d'une part et, à partir du XIIe siècle une alchimie médicale d'autre part. Pour les alchimistes le métal est une espèce unique au sein de laquelle les métaux incarnent différents degrés de maturation. Pour les transformer il s'agit de les ramener à leur matière première, c'est-à-dire de les décomposer dans les quatre éléments ou dans les deux principes fondamentaux que sont le soufre et le mercure. Pour obtenir la transmutation on opère par distillation fractionnée, technique présente dès le Xe siècle dans l'alchimie arabe et attribuée à l'auteur mythique Jâbir Ibn Hayyân. Se joint à cette technique une doctrine complexe appelée science de la balance permettant de déterminer la composition des éléments de chaque métal. Au XIIIe siècle, c'est Roger Bacon qui, le premier, assigne clairement à l'alchimie une visée médicale. Pour lui le pêché originel a déséquilibré l'organisme humain. Pour y remédier il s'agit, à partir de l'élaboration d'une substance complexe, de purifier un métal vil ce qui, dans le même mouvement, purifiera le corps de l'homme.

Didier Kahn en vient ensuite à une présentation passionnante de Paracelse (1493-1541) et de son œuvre d'alchimiste. Personnage au caractère exécrable, Paracelse voyage dans toute l'Europe à la recherche de la vraie médecine. Il a une foi inébranlable dans le Christ et dans les écritures et veut exercer la médecine à l'exemple du Christ. Il rejette Aristote et Galien parce qu'ils sont ignorants des mystères de la nature révélés par Dieu. Pour lui ça n'est pas le sacrifice du Christ qui réalise le salut de l'homme mais l'acquisition progressive d'un corps pareil à ce dernier. Paracelse s'attache également à produire une critique politique de son temps. Il est par exemple pour l'abolition de la peine de mort, pour la propriété commune du sol, pour l'obligation du travail de tous en cas de détresse ou encore contre l'arrogance des seigneurs. Il cherche à promouvoir une piété vivante et s'oppose à une application rigide des dogmes. Sa nouvelle médecine est bâtie sur quatre piliers : la philosophie, l'astrologie, l'alchimie et l'éthique. Pour lui le médecin doit faire œuvre de charité, de chercher à comprendre le fonctionnement des maladies ainsi que ce qu'éprouvent ceux qui en souffrent.

Pour Paracelse les choses sont composées de trois principes. Le mercure (principe humide), le soufre (substance grasse et inflammable) et le sel (qui correspondent aux cendres). C'est la désunion de ces trois principes qui engendre la maladie. En vertu du principe de correspondance du microcosme avec le macrocosme, les astres ont une influence sur les choses parce qu'ils sont contenus en elles. Aussi, chaque chose possède un corps physique et un corps subtil qui comprend les facultés sensitives, la sagesse et les facultés créatrices. C'est ce corps invisible qui, en l'homme, permet d'apprendre les vertus naturelles des choses elles mêmes de nature astrale. On peut souligner les grandes affinités entre sa pensée et les conceptions de l'école de la théosophie fondée par Blavatsky au XIXe siècle et les discours des chamanes de nombreuses cultures qui expliquent être en capacité de communication avec les esprits des plantes pour connaître leurs propriétés curatives. Par ailleurs, Blavatsky rejette

la théorie scolastique de l'équilibre des humeurs en s'attachant à fournir des remèdes par des substances chimiques spécifiques pour répondre à des maux précis. La majorité de ses œuvres ne sera publiée qu'à titre posthume et celles-ci susciteront de vives réactions. Un violent mouvement anti-paracelsien va se développer sous l'accusation de magie démoniaque. Néanmoins, émergera aussi chez les humanistes un réel intérêt pour des remèdes alchimiques et pour les idées sur l'expérience personnelle visant au rejet des autorités établies, ce qui, de leur point de vue, ouvre à une potentialité de nouveaux horizons en médecine.

L'auteur propose ensuite une histoire stimulante de l'évolution des idées alchimiques au XVIIe siècle. Un nouveau genre littéraire se développe, celui de la description d'expériences de transmutations. De nombreuses personnes témoignent en faveur de l'art, et il n'est pas sans importance que la croyance ait servi les intérêts des princes. Ils pouvaient ainsi se faire prêter plus facilement de l'argent dès lors qu'on les suspectait de faire appel à un alchimiste. A partir du milieu du XVIIe siècle la doctrine de Van Helmont donne un second souffle au Paracelsisme. Il donne une nouvelle vigueur au rôle clé de l'illumination divine dans l'acquisition de la connaissance et insiste sur l'importance de l'imagination dans le processus de transformation de la matière. Il critique cependant les trois principes ainsi que l'homologie entre les microcosmes et macrocosmes. Sa doctrine est basée sur deux axes essentiels : l'importance de l'eau et la place accordée aux *semina*. Ce sont des semences invisibles dotées de *scientia* qui organisent chaque substance. Elles agissent par le biais de ferments qui permettent de transmuter l'eau élémentaire en toutes les substances du monde sensible. Ainsi, pour George Starkey, important alchimiste influencé par Van Helmont, seul l'être inspiré est à même de discerner la semence cachée.

Bien que se répandant dans la vie civile, tout au long du siècle se diffuse, à partir de 1660, l'idée d'une séparation nette entre chimie et alchimie. De telle sorte qu'à partir de 1720 les grands personnages cessent d'être impliqués dans les recherches transmutatoires. S'opère ainsi dès la seconde moitié du XVIIe siècle une rupture dans la théorie de la connaissance qui dissocie imagination et intellection. Sont écrits des dialogues satiriques qui conduisent à moquer l'alchimie. Aussi, dès sa fondation par Colbert en 1666, l'Académie Royale des sciences interdit l'étude de deux sciences : l'alchimie et l'astrologie. Au siècle des Lumières, toute personne cultivée possède encore sa bibliothèque et son laboratoire alchimique. En particulier, cela est une pratique courante chez les Francs-Maçons. Le célèbre chimiste Rouelle achevait chaque année son cours en démontrant la réalité de l'alchimie par les faits et par les principes.

Avec Lavoisier cependant l'image du savant évolue considérablement. Il s'interroge sur l'évolution quantitative des matériaux et utilise les mathématiques. Avec lui le vocabulaire change aussi parce qu'il substitue aux terminologies anciennes des quatre éléments de nouveaux termes comme : oxygène, azote ou hydrogène. L'alchimiste, à partir du XIXe siècle, rejoint la vague nébuleuse d'antan car il n'est plus désormais représenté comme le chercheur d'absolu, symbole pathétique d'une quête désespérée.

Utile pour comprendre l'histoire et le déclin de l'alchimie, ce livre original permet de la situer à sa juste place, à savoir entre recherches empiriques et authentique quête spirituelle. Il ne creuse cependant pas assez, à notre avis, l'exploration de ce deuxième aspect qui pourrait peut être permettre de comprendre sa persistance, bien que marginale, jusqu'à aujourd'hui…

Toulouse, septembre 2016
Elias Samrakandi

Mohamed Hmoudane
Le Ciel, Hassan II et maman
Roman de France, éditions la Différence,
2010, 222 p.
Jacques Ohayon

« Embrasse la photo de Sidna [Hassan II],
c'est grâce à lui que vous êtes dans cette école,
s'il n'était pas là, elle n'existerait pas ! »
« L'Etat, c'est moi » [Louis XIV]

Le romancier raconte avec beaucoup d'humour des épisodes de sa vie au Maroc, entre l'école coranique et son maître brutal, puis il décrit des avanies vécues à l'école primaire. Sa mère, ses 7 frères et sœurs avec le père, un homme violent qui veut en faire de bons musulmans, mais le frère aîné leur prêche la laïcité et l'abandon de croyances asservissantes. L'auteur conte la vie du quartier, le cinéma où tous les gamins vont voir des films de Hong Kong ou des histoires d'amour filmées à profusion en Inde, les jeux d'une bande de gosses et de leur chef, Jaâfar, une brute, un pervers qui se fait sucer par son souffre douleur, Walid, autre héros de ce récit. Sur le père, il rappelle néanmoins combien il sut endurer les turpitudes de la vie marocaine, la misère et le bakchich et les escrocs en tous genres, pour pouvoir élever sa famille nombreuse.

L'auteur traverse le détroit de Gibraltar pour devenir étudiant : il opte pour la littérature. Il faut obtenir son diplôme, sinon gare à l'expulsion ! Il vit dans le neuf-trois, département 93, seine Saint-Denis, réputé comme banlieue confrontée à de multiples problèmes socio-économiques et culturels. Cependant, il souligne que n'est pas qu'un amas de misères ; c'est aussi une ruche bourdonnante de talents. *« Terre promise et bénie de l'underground à la française ! ici, on crée, on expérimente, on anime des ateliers d'écriture, de peinture, de théâtre, on fabrique des Sagan de Banlieue, avec la bénédiction seigneuriale de messire Lagardère, on met en orbite des slammeurs comme par enchantement, juste après les grands embrasements… »* (p. 92-93). Il est invité à faire une lecture à la Sorbonne, lieu prestigieux où il fait connaissance de la femme de sa vie. Il rencontrera des écrivains et critiques marocains lors d'un salon du livre à Casablanca (description de quelques types originaux, croqués de main de maître). En conclusion, il évoquera la fin de Boualem, décédant d'une cirrhose et qui finira sa vie dans un feu d'artifice de beuveries ; il brosse également le parcours de Walid, homosexuel heureux grâce à la rencontre d'un mécène amoureux.

Né en 1968 à *El Maâzize*, village du Maroc, issu des Zemmours, confédération de tribus berbères guerrières et révoltées qui avaient aussi la mauvaise réputation d'être des débauchés (p. 139-140), dont Pierre Loti, dans son livre « au Maroc », raconte que les Zemmours capturés par le makhzen subissaient le supplice du gant, la main enfermée dans un gant de cuir jusqu'à ce que les ongles la transpercent : « ils hantaient les nuits du Makhzen et des bourgeois citadins ». Il est fier de ses origines, sa mère le soutenant et lui donnant du courage, quand il subit à l'école une discrimination en tant que campagnard berbère parlant mal l'arabe.

Résidant en France depuis 1989, romancier et poète, il manifeste une grande admiration pour l'écrivain marocain Mohamed Leftah, humble, érudit et romancier talentueux.

Mohamed Hmoudane publie en 2005 un roman, *french dream,* qui raconte les tribulations de Najib Walou, les vexations et les humiliations qu'il a subies, durant les périodes d'indigence et de précarité, dans son parcours d'immigré en France. Sur ce roman, Salim Jay, brillant critique littéraire franco-marocain, dira « C'est, de très loin, l'autoportrait le plus radical que nous propose la littérature marocaine d'expression française ». *French Dream* fait trinquer ensemble le vécu et l'invivable''.

Cinq ans plus tard, il nous offre dans la même veine *« le ciel, Hassan II et maman France »*, un récit d'allure autobiographique où la frontière entre la réalité et la fiction est indiscernable. Il est particulièrement habile à faire vivre ses personnages auxquels en s'attachent aisément ; Ce livre se lit sans peine et fait partager un récit d'apprentissage d'une catégorie de jeunes citadins de milieux populaires et désargentés. C'est un roman d'un accès facile, susceptible de servir comme support pédagogique pour des collégiens, voire des lycéens soucieux de comprendre l'univers socio-culturel et religieux des enfants issus de familles émigrées-immigrées. Il me plaît de faire partager au lecteur un magnifique passage évoquant la voix rauque de Rimitti, chanteuse icône de l'Oranie. Imprégnée du chant rural et nomade, elle s'est imposée comme l'ambassadrice internationale du Raï algérien. L'histoire mouvementée franco-maghrébine retiendra qu'elle fut celle qui a osé affronter la censure politique et religieuse de ces pouvoirs obscurantistes gouvernant l'Algérie. Ses textes chantaient l'amour, la femme, l'alcool, les corps emmêlés, la liberté, le féminisme. C'est cette voix que dépeint notre auteur : elle s'est tue deux jours après un concert au Zénith de Paris en compagnie de Cheb Khaled.

Docteur Jacques Ohayon
Toulouse, septembre 2016

« Il régnait à La Fabrik, très calme l'après midi, une ambiance empreinte de nostalgie, si propice aux réminiscences. Cheikha Rimitti, résonnant de toute sa voix chaude, rauque et cassée, plongeait le bar dans un flot de mélancolie, une mélancolie exaltante, pareille à celle que l'on éprouve lorsque l'on est transporté par des morceaux de blues, tandis que les envoûtantes flûtes de roseau, accompagnant en concert son chant, semblaient y souffler le vent rocailleux et brûlant qui gronde dans les grands ergs et balaye sans cesse leur sol lunaire, désolé.

En boucle, Remitti chantait le mal du pays, la tourmente des âmes exilées, des joies et des peines, des « amours métèques » qui finissent souvent mal… Et à mesure que sa voix troublante gagnait en puissance, faisant vibrer à l'unisson les fibres de mon âme, je sentais, alors que mon corps entier frissonnait, remuer dans mes profondeurs de vieux souvenirs enfuis : on croit souvent avoir tué et enterré des démons, mais un rien suffit parfois à les réveiller. » p. 129-130

Mohamed Saïd Mazouzi
J'ai vécu le pire et le meilleur, Mémoires
recueillies par Lahcène Moussaoui,
publiées par Casbah Éditions, Alger, 2015, 431 p.
Rachid Aous

Né en 1924 à Alger et décédé en avril 2016, Mohamed Saïd Mazouzi compte parmi les pionniers du nationalisme algérien. Son parcours politique s'inscrit dans le cadre du Parti du Peuple Algérien (PPA) et du Mouvement pour le Triomphe des Libertés Démocratiques (MTLD), dont les orientations renvoient à celles de l'Étoile Nord Africaine (ENA)[1] née dans l'émigration algérienne en France en 1926 et dissoute et 1937 par le Front Populaire. On sait que c'est le Front de Libération Nationale (FLN) qui a organisé et dirigé la lutte armée du peuple algérien jusqu'à son accession à l'indépendance politique, en juillet 1962, celui-ci étant issu des deux partis indépendantistes précités.

Arrêté aux lendemains des évènements du 08 mai 1945 en raison de son engagement anticolonial, Saïd Mazouzi ne sera libéré que quelques semaines avant l'indépendance pour laquelle il s'est sacrifié. À travers lui, je veux rendre un hommage à mes compatriotes et aux anticolonialistes de France et d'ailleurs qui les ont soutenus. Il fallait du courage et de la conviction pour se mettre au service d'un peuple qui, après avoir affronté une grande puissance, les mains nues, a fini, de guerre lasse, à recourir à la critique des armes.

Ces dernières années, on a vu se manifester en Algérie un grand intérêt pour la guerre de libération et pour ses lendemains. En publiant peu avant sa mort ses « Mémoires », la lecture que j'en fais n'est pas exhaustive. Des historiens, sociologues, anthropologues, économistes et psychologues compétents, travaillant *ès qualité* sur son ouvrage, décrypteront plus amplement la pertinence et la faiblesse de ses analyses. Ministre du Travail et des Affaires sociales et Ministre des anciens Moudjahidines (Maquisards), Saïd Mazouzi, considéré comme militant de la gauche du FLN avant juin 1965, était plus armé que beaucoup pour comprendre la faillite du FLN et les déceptions qu'il a provoquées à cause de la mauvaise gestion du pays. Ses appréciations positives, répétées plusieurs fois (p. 275 à 352), sur la gouvernance politique du Président Houari Boumediène (1932-1978) ne permettent pas de comprendre la faillite du système qu'il a mis en place.

Première observation. Peut-on le suivre quand il écrit :

« Chacun va de son histoire ; de la critique gratuite jusqu'à l'appropriation de la mémoire du défunt ou de la revendication de sa proximité, voire de son héritage. Je voudrais, pour ma part, *contribuer à la vérité* et, sans nulle prétention, verser au débat quelques éléments… pour aider les jeunes et les chercheurs à investir quelques pistes utiles *à la compréhension des années 70 et de ce qui devait ou pouvait suivre* ».

« D'abord en ce qui concerne le climat politique général au milieu des années 70. *L'après coup d'État de* [19] *juin 65 a été marqué par un double phénomène.* D'une part une *désaffection du Parti,* déserté par un grand nombre de militants, tandis que d'autres en ont été exclus ou marginalisés, ce qui a réduit considérablement son *aura* et son statut au sein de la population. Et cette saignée ne pouvait être valablement compensée par la faune d'arrivistes et d'opportunistes qui s'étaient retrouvés dans ces rangs… D'autre part des forces d'opposition s'étaient développées au sein du Parti et au sein de celui-ci et de ses organisations de masse… *Il y avait beaucoup de luttes menées le plus souvent par des ailes progressistes au sein de celles-ci.* C'est pour cela *que l'UNEA [Union Nationale des Étudiants Algériens] a été dissoute et qu'il a fallu attendre 1975 pour réunir la Conférence de la Jeunesse qui a créé l'UNJA [Union Nationale de la Jeunesse Algérienne]…* En fait, à l'origine, c'étaient les forces progressistes qui contestaient le nouveau régime du 19 juin [1965], soupçonné d'être réactionnaire. Mais… ces forces se rendaient compte que ce nouveau régime était au contraire porteur d'une politique anti-impérialiste au plan international et au service de la population au plan interne. *La nouvelle direction n'avait, en rien, dévié des orientations fondamentales de la Révolution algérienne. Et progressivement ce sont ceux qui ont le plus contesté le nouveau régime qui en deviendront les plus grands défenseurs,* y compris les communistes organisés au sein du PACS clandestin qui lui ont apporté, au final, ce qu'ils ont appelé leur « soutien critique »… Au niveau de la jeunesse, ces clivages étaient les plus spectaculaires à se traiter les uns de « communistes » et les autres de « réactionnaires » ou de « frères musulmans » ; et le plus souvent ces contradictions se focalisaient sur des aspects comme le statut de la femme, la religion ou la langue » (p. 347-348).

Ma deuxième observation portera sur la question linguistique dont le dernier paragraphe cité ci-dessus se clôt par le mot « langue ». Cette question soulève précisément les deux obstacles structurels, celui relatif à la politique d'arabisation infernale de l'école algérienne et celui de l'islamisation régressive et terroriste imposées au peuple algérien, sujets cruciaux sur lesquels on peut lire des analyses approfondies auxquelles je renvoie[2], à défaut, faute de place, d'en expliciter ici la complexité et les enjeux vitaux qu'ils recouvrent, notamment quant à la pérennité même de la nation algérienne. Ces obstacles interdissent en effet à notre pays d'atteindre une réelle indépendance politique, un développement économique et social durable et, tant qu'ils continueront à subsister, l'état de chômage massif s'amplifiera, le système éducatif actuel et la misère morale et culturelle de la majorité de nos populations s'aggraveront.

Regardons donc de plus près, en priorité, comment Saïd Mazouzi s'exprime, dans ses *Mémoires*, sur cette question linguistique :

« Entre autres dossiers lourds auxquels nous nous sommes attelés ; celui de l'éducation. C'était un secteur fondamental et sensible. Une question controversée aussi. Nul doute que la désignation de Mostefa *Lacheraf** à la tête de ce département signifiait la volonté de Boumediène d'y opérer sa réforme profonde, sérieuse et rapide. […] Et Lacheraf s'y est investi avec le courage et la rigueur qui le caractérisaient. Mais il ne manquait

1. L'idée d'indépendance nationale est née à Paris au sein d'Émigrés algériens, au moment où, en Algérie, l'idéologie assimilationniste dominait. L'organisation de masse qui la développera est créée le 2 mars 1926 par des Algériens, membres du Parti communiste français (PCF), notamment Abdelkader Hadj Ali et Messali Hadj. Cette organisation de masse prend le nom d'Étoile Nord Africaine (ENA). Au Congrès anti impérialiste de Bruxelles, du 10 au 15 février 1927, Messali Hadj, secrétaire général de l'Étoile Nord Africaine, revendique l'indépendance de l'Algérie : ce parti sera dissous par les autorités françaises en janvier 1937, après l'avoir été une première fois le 20 novembre 1929.

2. Cf. Essai de Rachid Aous, *Aux origines du déclin de la Civilisation arabo-musulmane, ou les sources du sous-développement en Terres d'Islam,* éditions Les Patriarches, Dâr al-'Uns, Paris, fin 2009, chapitres V et VII notamment ; article « Enseigner nos langues maternelles : vecteurs de progrès et d'union des peuples maghrébins », qui pose la question cruciale du statut de la langue arabe littéraire au Maghreb, publié *in* Revue/Review Centre Méditerranée Canada (CMC), Université de York-Toronto, Volume II, n° 2, janvier 2016, cmc@yorku.ca

* Dès 1962, Mostefa Lacheraf a livré une remarquable analyse sur la crise et ses conséquences néfastes qui ont profondément perturbé les premiers pas de l'Algérie indépendante. La pertinence de son diagnostic et les thérapies recommandés sont toujours d'actualité, à l'exception de son point vue sur la question cruciale du *Parti Unique*. En particulier, voir les quatre derniers chapitres du Titre 9 intitulé « Mésaventure de l'Algérie indépendante » in *Algérie : Nation et Société,* Éditions François Maspéro, 1965, pp. 281-342 ; cf. Mohammed Harbi : *Aux origines du FLN Le Populisme Révolutionnaire en Algérie*, C. Bourgois, 1975 ; *Les Archives de la Révolution Algérienne*, Les éditions Jeune Afrique, Paris 1981 ; « Culture et démocratie en Algérie : retour sur une histoire », Les Temps modernes, Paris, 2007.

pas de contradicteurs, dans la société, dans la presse et même au Gouvernement. […]. Lacheraf avait pour objectif de « désidéologiser » l'école pour la rendre à sa fonction pédagogique d'apprentissage et de formation » (p. 339). […]

« Pour en revenir au Conseil des ministres consacré à l'école ou à l'éducation nationale, Boumediène n'était pas en désaccord avec Lacheraf sur la substance de son dossier… ; Il était contrarié par le fait que Lacheraf ne voulait pas donner une échéance pour la mise en œuvre de la réforme envisagée et qu'il voulait, en fait, voir engager. Sur le fond, Boumediène, en appelant Lacheraf au Ministère de l'Éducation Nationale, savait parfaitement ce qu'il faisait et à qui il avait affaire. […] C'est pour ses idées qu'il était entré en conflit avec Ben Bella dès les premières années de l'indépendance, et dû même s'exiler pour ne rentrer au pays qu'après le 19 juin 1965. […] Au gouvernement, où il était attaqué avec une rare violence par ses détracteurs, Lacheraf avait proposé sa démission pour mettre le Président plus à l'aise.;… Boumediène avait refusé cette démission en lui disant « Tu as peur d'eux ? Tu as ma confiance, continue ton travail » (p. 341-342) ».

« De Boumediène, les gens qui l'ont mieux connu et depuis plus longtemps parleront davantage que moi. Je n'en étais ni un proche ni un familier. Mais j'ai travaillé avec lui et à son contact plus d'une décennie durant. En même temps que l'homme, j'ai eu à en découvrir la personnalité, les idées et les convictions. C'est de cela que je peux témoigner, à l'épreuve des faits et de mon vécu avec lui. Le reste restera à l'histoire » (p. 342).

Saïd Mazouzi, comme chacun-e peut le constater à la lecture de ses dires repris ci-dessus, s'exprime souvent en des termes généraux, parfois anecdotiques, c'est-à-dire sans intérêt éducatif signifiant, et en usant d'euphémismes qui, au bout du compte, donnent à ses propos un caractère fort ambiguë et peu instructif, d'autant plus qu'il ne propose aucune mesure concrète à mettre en œuvre pour résoudre les problèmes structurels de mauvaise gouvernance, problèmes pourtant nommés et glosés amplement dans ses *Mémoires* (voir notamment ses conclusions pages 419-422). Il en est ainsi de la question linguistique qu'il regarde et décrit par le petit bout de la lorgnette. Or, dans ses *Mémoires*, il y consacre plusieurs pages (p. 339-351 ; 386-37) dans lesquelles émergent surtout la préoccupation prosaïque de justifier sa responsabilité politique au sein des équipes gouvernementales du système Boumediène et, tout en valorisant ce Président et son œuvre, il laisse dans une ombre opaque les causes essentielles de ces problèmes structurels de fond, non résolus et qui se sont tragiquement accumulés alors qu'ils étaient les sources premières de dévitalisation de la société algérienne, avant la période Boumediène et durant son règne. Que ces problèmes aient été aggravés en effet par tous les présidents qui lui ont succédé est un fait établi mais ce constat ne peut être exhibé pour amoindrir les responsabilités désastreuses de sa gestion léguée à ses successeurs. Dès lors user de la forme d'expression qui est la sienne, marquée d'une absence de consistance analytique, c'est se contenter d'une attitude de penser que résume très bien un proverbe kabyle : « À quoi bon danser pour un non-voyant ! ». Mais, sachant que la résolution de la question linguistique en Algérie est vitale, d'une part quant à son devenir, comme elle l'est également pour les autres pays d'Afrique du Nord[3], et d'autre part cette question étant d'une complexité monumentale, j'ai souhaité que les lectrices et les lecteurs de cette note puissent en comprendre sa substance en consultant les textes signalés en notes 3 et 4.

3. Cf., article collectif intitulé : *Plaidoyer pour une nouvelle Union politique des peuples d'Afrique du Nord — Appel à un débat public sur l'urgence de cette Union politique*, publié dans la Revue/Review Centre Méditerranée Canada (CMC), volume II, n° 2, op. cit.

Je poursuis donc mes observations critiques en contestant des affirmations de Saïd Mazouzi, uniquement celles surlignées d'un trait noir dans les trois premiers paragraphes reproduits plus haut, faute d'en contester bien d'autres.

1ER ET 2E PARAGRAPHES

S'agissant de la *désaffection du Parti* [FLN] après le coup d'État du 19 juin 1965, ce Parti avait été déjà vidé largement de sa substance de militants éclairés dès les premières semaines de l'indépendance de l'Algérie, du fait que ses créateurs emblématiques l'avaient désertés, parmi lesquels Mohamed Boudiaf (m. assassiné le 29 juin 1992), Hocine Aït Ahmed (1926-2015) et tant d'autres leaders historiques, et ce en raison de l'appropriation du pouvoir politique par la force armée, dont les principaux instigateurs étaient Boumediène et Ben Bella. Après avoir fêté notre indépendance, je me suis immédiatement retiré du F.L.N, considérant que le sigle de ce parti signifiait pour moi désormais ; « Finalement luttes négatives », car des milliers de militants de l'Organisation Civile FLN et de maquisards des Wilaya III et IV notamment ont été contraints à la démobilisation : ils avaient actés clairement leur marginalisation décidée par les nouveaux détenteurs du pouvoir politique et militaire, et cela démontre que le Président n'avait pas l'*aura* supposée que mentionne Saïd Mazouzi.

Faire comme si cette réalité n'était pas essentielle *à la compréhension des années 1970 et de ce qui devait ou pouvait suivre* ce qu'attestent les analyses politiques dans les *Mémoires* de Saïd Mazouzi, c'est s'inscrire forcément dans un examen réductionniste de faits historiques dont il parle. Ainsi, écrire que *l'UNEA* [Union Nationale des Étudiants Algériens] *avait été dissoute, à cause de beaucoup de luttes menées par des ailes progressistes…*, constitue une affirmation totalement infondée, puisque cette dissolution a relevé d'abord et avant tout d'une volonté délibérée du pouvoir, issu du coup d'État de Boumediène et de ses acolytes, de détruire les organisations syndicales encore relativement libres, réservées ou opposées à l'endroit des putschistes. Tel était donc l'objectif de ce nouveau pouvoir. Passer sous silence le fait historique majeur des luttes sociales et politiques, c'est occulter l'histoire réelle et, ce faisant, il se complaît à présenter des explications pseudo historiques qui sont en contradiction avec le souci de contribuer à la vérité soulignée par Saïd Mazouzi. De même, en affirmant que *La nouvelle direction* (le pouvoir boumediéniste) *n'avait, en rien, dévié des orientations fondamentales de la Révolution algérienne*, il n'exprime qu'un point de vue subjectif mais aucunement une analyse historique dialectique, c'est-à-dire qu'il nous livre une simple opinion totalement décontextualisée. Puis, poursuivant l'analyse de ce moment clé de l'histoire post indépendance par la phrase *Et progressivement ce sont ceux qui ont le plus contesté le nouveau régime qui en deviendront les plus grands défenseurs*, il ajoute une appréciation fallacieuse puisque ceux qui se sont portés *défenseurs* du régime Boumediène, ils l'ont fait, très majoritairement, parce qu'il n'y avait aucune alternative politique crédible et surtout en raison de la force répressive que ce régime maniait à la perfection et sans état d'âme.

Par conséquent, sur la gouvernance du régime politique instauré par Boumediène, et ses acolytes parmi lesquels le président actuel Abdelaziz Bouteflika, régime politique qui, mutatis mutandis, se prolonge jusqu'à aujourd'hui avec ses effets plus que jamais mortifères pour le peuple algérien ; il faudrait y consacrer plus qu'une note de lecture aux fins de le démythifier de façon approfondie plus que je ne le fais ici, en essayant de montrer les incomplétudes de raisonnement et les approximations historiques de Saïd Mazouzi. Sur ce régime en général et sur le règne de Boumedième en particulier, on pourra prendre connaissance de

mes analyses critiques exposées dans mon essai cité en note 3[4].

Par ailleurs, il faut savoir que les failles d'analyses et les nombreuses observations approximatives de Saïd Mazouzi se trouvent également, à profusion, dans des centaines d'ouvrages de catégorie « Témoignage » sur l'histoire de notre guerre de libération ; ces ouvrages n'ont été publiés, massivement en Algérie, que depuis vingt ans. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que ces publications apparaissent sur le marché, seulement à partir de la brèche démocratique née de la pression d'une majorité de citoyen-nes, révoltée, contre le pouvoir prédateur du président Chadli Bendjedid (m. l6-10-2012) à la fin des années 1980. Bien entendu, il ne s'agit pas de faire la fine bouche face à cette frénésie de publications, après un long et pesant silence qui s'étala de l'indépendance de l'Algérie jusqu'à la démission forcée de ce président. Mais l'on se doit de s'interroger sur la multiplication de ces publications, surtout sur la fiabilité des contenus historiques de chacun pour, en particulier, tenter de mieux comprendre *L'après coup d'État de [19] juin 65 a été marqué par un double phénomène* ?

Ainsi une des raisons de ces publications massives ne résiderait-il pas dans un calcul machiavélique des tenants du véritable pouvoir politique militaire et civil algérien, encourageant subtilement une telle diffusion pour mieux s'abstenir de répondre aux questions centrales sur l'illégitimité de leur pouvoir ?

À cette question posée à notre historien Mohammed Harbi que j'ai interrogé, courant novembre 2016, il m'a fait la réponse suivante :

« À l'heure où l'opinion éclairée cherche à comprendre la dynamique politique et sociale qui a abouti à une nouvelle domination, le régime en place s'ingénie à refuser aux historiens l'ouverture des archives mais tente de se ré-légitimer et de remobiliser le peuple en laissant les acteurs de la guerre de libération reproduire faits et gestes vécus à l'époque, hors de toute conceptualisation. Homme intègre et loyal, Saïd Mazouzi s'est engouffré dans cette logique. Il n'a pas compris que les forces motrices d'un capitalisme de copinage ont commencé à se rassembler après le coup d'État du 19 juin 1965. Les changements d'orientation se sont faits progressivement. Bien des acteurs politiques ne se sont pas rendus compte de ce qui se passait, de la direction qui a été prise et de leur propre responsabilité dans le changement. Mazouzi est de ceux-là. Il leur manquait le choix clair d'un projet de société et des forces sociales de militant-es à même de le mener à bien ».

Paris, 21 Novembre 2016

Auteur : Rachid Aous : Militant du Front de Libération Nationale (FLN) de décembre 1960 au 5 juillet 1962. Créateur avec Said Benderra, en septembre 1962, de la section des employés de banque de l'Union générale des Travailleurs Algériens (UGTA), puis premier secrétaire général (élu) de la Fédération des employés de banque de l'UGTA (années 1965-1967). Organisateur de la formation et de l'algérianisation de la majorité des cadres du système bancaire algérien, en qualité de fondateur du Centre d'opérations avec l'étranger (COE) et de directeur des Relations internationales, du Contrôle des changes et de la Trésorerie générale de la Banque Nationale d'Algérie (BNA) de 1969 à 1978[5].

4. Cf. *Aux origines du déclin…, op.cit.*, p. 177-191 et chapitre IX portant sur « L'instrumentalisation de l'histoire du mouvement algérien de libération nationale », p. 429-448.

5. Cette entreprise ne put être menée à bonne fin sans l'appui total de Abdelmalek Temam, cadre important de notre mouvement nationaliste indépendantiste. Il fut un des principaux rédacteurs du volet économique de la Plateforme du Congrès de la Soummam (20 août 1956) et conseiller politique de Benyoucef Benkhedda, deuxième président du troisième Gouvernement Provisoire de la République Algérienne (GPRA août 1961), cf. Saad Dahlab, *Pour l'indépendance de l'Algérie. Mission Accomplie*, Éditions Dahlab, 1990, Alger, p. 149-154. Temam participa à la mise au point finale de « L'Appel au Peuple Algérien du 1er novembre 1954 ». Il eut en charge la Direction du Plan sous le gouvernement Ben Bella, puis fut le fondateur et président directeur général de la première banque commerciale étatique de l'Algérie indépendante (B. N. A.). Nommé Ministre des Finances du dernier gouvernement Boumediène (fin 1976-1978) : il décède dans cette fonction, en Suisse, le 13 février 1978.