

---

# Fabrication patrimoniale et imaginaires identitaires.

## Autour des chants et musiques en Algérie.

Hadj MILIANI\*

---

### Introduction

S'il est un domaine qui semble ne souffrir d'aucune réserve quant à son statut patrimonial en Algérie, c'est celui des musiques et des chants. Ce sentiment conscient ou implicite est partagé aussi bien pour ceux qui les pratiquent que ceux qui les écoutent. La multiplicité des festivals locaux, régionaux ou nationaux des différents genres musicaux, la relative diversité de la production nationale en matière d'enregistrement et de diffusion, la présence dominante dans les radios nationales ou locales des musiques et chants algériens sont les signes manifestes d'une production culturelle qui se donne à voir et entendre comme un capital culturel, symbolique et historique partagé en commun et revendiqué comme marqueur d'une 'identité' 'algérienne' inscrite dans la longue durée.

Pendant, c'est également un domaine où la sensibilité aux 'sources', à 'l'authenticité', voire l'attachement aux genres 'nobles' opposés aux 'genres vulgaires' ou 'hybrides' donnent lieu à des jugements, des polémiques qui montrent, au-delà un certain consensus de façade, toute la complexité de la construction idéologique et de la référence à ce patrimoine musical et chanté. Nous examinerons dans ce qui suit quelques aspects de cette *fabrique* patrimoniale tout au long du siècle qui s'est écoulé. Ce procès s'est illustré au plan aussi bien de la production que de la réception et a embrassé tout à la fois l'action des individus et les stratégies institutionnelles.

### Patrimoine, tradition et mémoire culturelle : une problématique complexe

Il y a une certaine constante dans l'acception commune des musiques et des chants comme '*turath*', conçu tout à la fois comme biens issus de l'histoire culturelle passée et comme 'racines', c'est-à-dire formes médiatrices symbolisant

---

\* Université de Mostaganem, Chercheur associé au CRASC

les multiples ancrages d'une identité permanente (au sens du Même). Cette double caractérisation en terme d'héritage et de référents fondateurs d'une identité culturelle s'inscrit en fait dans des formulations qui, dans la pratique sociale et discursive des acteurs (praticiens et consommateurs), sont invoquées concurremment, sans être pour autant distinguées : patrimoine, tradition et mémoire collective. Qu'est-ce qui relève du patrimoine musical, de la tradition musicale attestée et de la mémoire collective en matière de chants et de musiques?. Ou mieux encore comment la mémoire collective exprime patrimoine et tradition ; comment la tradition s'autorise tout à la fois au nom du patrimoine et de la mémoire collective et comment le patrimoine se prévaut de la mémoire collective et tente de circonscrire et de normer la tradition. C'est dans le va-et-vient entre ce triptyque notionnel que s'ordonnent évocations et invocations, légitimation et exclusion, affirmation et dénégation.

Au sens strict du terme, la notion de patrimoine a d'abord recouvert, au plan juridique, les biens transmis. Ensuite l'usage commun qui en a découlé a renvoyé à un continuum et à la mise en exergue de la filiation.<sup>1</sup> En Europe, le processus de patrimonialisation s'est concrètement constitué comme l'une des manifestations des fondements de l'épistémè moderne occidentale à partir de la Renaissance italienne et, surtout, de la Révolution Française de 1789. Il s'est en particulier illustré par des initiatives innovatrices en matière de création d'outils et d'appareils institutionnels. Il s'agit, pour l'essentiel, d'un ensemble de mesures juridiques et de création de structures censées identifier, conserver et gérer le patrimoine. C'est ce que Marc Guillaume appellera appareil idéologique de la mémoire dont le musée ou le monument classé sont les premières manifestations historiques ainsi que d'un ensemble d'opérations de préservation, de classement, de restauration ; en fait tout ce qui participe à affirmer la tutelle de l'Etat et des pouvoirs publics sur ce domaine. Cette configuration du patrimoine est confortée par l'émergence des idéologies nationales (En France, en Allemagne avec le Sturm und Drang, en Angleterre, en Russie, etc.)

La souveraineté de l'Etat s'exprime dès lors dans la gestion des biens symboliques qui relèvent aussi bien des matériaux de ce patrimoine que de ce qui en porte témoignage ou qui l'atteste : l'archive. Le 'paradigme indiciaire' selon la formule de Carlo Ginzburg prenant alors une place prépondérante dans sa double expression de preuve et de signe culturel. (l'on connaît, pour l'Algérie, toute l'importance qu'a connu, dans les relations avec la France, la problématique de la récupération des archives de la période coloniale)

D'autre part, la question du patrimoine focalise un rapport entre le local, le national et le mondial. C'est ce que l'on retrouve dans le cas de la mondialisation (au sens d'une déterritorialisation des produits culturels) du patrimoine local sous la forme du *reformatage* (c'est-à-dire, littéralement, d'une remise en *forme* dans une perspective d'adaptation aux conditions de représentation ou de duplication

---

<sup>1</sup> - Je me réfère pour cette mise au point de la notion à la notice de Thierry Paquot, Patrimoine, Raison présente. Mythologies du XXIème siècle, n°136, 4<sup>ème</sup> trimestre 2000.

technique<sup>2</sup>) tel qu'il peut s'observer pour les musiques ou, plus récemment encore, de ce qui s'énonce, dans un souci de neutralité (ou du politiquement correct), comme 'arts premiers', au lieu des 'arts primitifs' de mauvais aloi.

L'avancée la plus probante en matière de reconnaissance de domaines du patrimoine a été cependant la prise en compte de ce que l'on a caractérisé comme le versant 'immatériel' des cultures locales et nationales. C'est d'ailleurs lors de la réunion ministérielle euro-méditerranéenne tenue à Bologne en avril 1996 que le ministre de la culture algérien, à l'époque Mihoub Mihoubi, attira l'attention sur l'importance des témoignages de la culture immatérielle dans les processus d'élaboration des identités collectives. Le caractère immatériel de cette culture a été défini à la fois comme substance et dispositif, c'est-à-dire comme : " la capacité à faire abstraction des objets matériels pour définir un trait culturel, la capacité à distinguer mentalement entre l'expression culturelle et le support matériel qui réifie (de même qu'un passage musical se distingue du ruban magnétique sur lequel il est enregistré et qui permet de l'écouter) " <sup>3</sup> La forte implication identitaire de ce patrimoine lui confère une dimension symbolique essentielle. Mais c'est surtout par le fait, amplement explicité par les anthropologues, que les différents domaines et les objets de la culture matérielle ne peuvent être appréhendés sans l'identification (des contenus et des procès) des savoirs, des représentations et des valeurs qui les ont fait naître. <sup>4</sup>

Il s'ensuit que l'un des pôles qui atteste cet 'effet patrimonial' est lié à la mémoire collective et personnelle. Paul Ricoeur a montré comment Saint-Augustin distinguait l'évocation selon qu'elle porte sur le passé ('mémoire'), sur le présent ('l'attention') ou le futur('l'attente')<sup>5</sup>. Pour Ricoeur, cette mémoire collective qu'il définit comme : " l'attribution multiple du souvenir à une diversité de personnes grammaticales " <sup>6</sup> est le lieu d'échange entre ces trois instances. Cette mémoire collective, dans ses manifestations les plus élémentaires, tend souvent à combler les déficits en matière de recension précise des matériaux culturels. A fortiori quand il s'agit de musiques et de chants, elle fait souvent office de mécanisme d'attestation de l'existence passée d'un air, d'un refrain (en particulier pour les formes les plus populaires). On peut considérer également cette mémoire collective aussi bien comme fondement des stratégies patrimoniales –une sorte de sous-bassement qui en agréé le bien fondé–, que

---

<sup>2</sup>- On l'aura compris que le caractère apparemment 'neutre' et 'technique' du reformatage n'empêche pas les changements de fond, voire de nature des produits culturels ainsi traités.

<sup>3</sup>- FERRERI, Emanuela.- Patrimoines culturels et méditerranéité immatérielle, *Non-material cultural heritage in Euro-Mediterranean area.- Acts of the Unimed-Symposium.- Rome, Edizioni Seam, Avril 2000.- p.19*

<sup>4</sup>- On peut lire sur cet aspect la mise au point féconde de Pietro Clemente, *Les savoirs et les guimbarde*. Notes sur les 'biens immatériels', *Non-material cultural heritage in Euro-Mediterranean area*, op.cit.

<sup>5</sup>- On retrouve le développement de cette réflexion sur la mémoire dans deux articles récents de Ricoeur : La mémoire politique, *Divinatio*, vol.6, Spring-Summer, 1998 et L'écriture de l'histoire et la représentation du passé, *Annales HSS*, Juillet-août 2000, n°4.

<sup>6</sup>- RICOEUR.- L'écriture de l'histoire.- op.cité.- p.734.

comme support d'une histoire parallèle –dans ce cas marquée par le caractère 'mythique' et 'impressif' de son approche.

A partir de là, la tradition (terme qui est, par ailleurs, souvent un quasi synonyme de patrimoine dans les discours) se définirait, selon les contextes et les formes d'expression qu'elle peut revêtir, comme une conjonction particulière entre patrimoine et mémoire collective. C'est pourquoi la tradition est, peut-être, aussi bien dans les discours institutionnels qu'individuels, la notion qui semble le plus faire évidence. Elle relève de ce que les spécialistes de l'analyse de discours rangent dans la catégorie des préconstruits.<sup>7</sup> : " Le préconstruit est un fragment de discours qui fait référence à un autre fragment de discours supposé avoir eu lieu dans le passé. Le reste de cette opération de référence n'est autre que l'effet de réel, d'objet-dejà-là, parce qu'objet d'une assertion préalable. "<sup>8</sup> C'est ce que Gérard Lenclud observe dans la recherche autour de la tradition : " L'objet de la recherche ne réside plus dans l'origine et le contenu de sens de ce qui est proclamé et supposé par là être révélé dans sa vérité intrinsèque ; il est constitué par le mécanisme même de la proclamation, promu en facteur déterminant de la vérité attachée à ce qui est proclamé. "<sup>9</sup>

Par conséquent, on peut considérer que le discours patrimonial est paradoxalement marqué par des procédures apparemment contradictoires : un déjà-là (préconstruit) et une modalisation dominée par le *volutif* (vouloir, espérer, souhaiter) qui justifient, tout à la fois, la mobilisation récurrente du patrimoine comme fait établi (la filiation) et du projet toujours en cours de son établissement en tant que ressources identitaires à constituer et à défendre (cela s'illustre en Algérie depuis quelques années par la tenue du mois du patrimoine où s'énoncent projets et discours de doléances).

## 2. L'exercice patrimonial. De quelques faits concernant la musique et les chants en Algérie.

Quand on envisage d'examiner la manière dont se dessine le processus de patrimonialisation des musiques et des chants en Algérie au plan diachronique on remarquera tout d'abord que cet exercice est récurrent, même si l'on déplore souvent sa faiblesse. A toutes les époques, semble-t-il, le souci d'identifier, de fixer et de préserver les manifestations chantées ou musicales est présent. Même si (et il faudrait peut-être établir un jour une histoire parallèle des '*musicides*') des mesures d'interdiction de prestations musicales, de destruction d'instruments de musique ou, plus simplement de situation de déshérence<sup>10</sup> sont tout aussi

<sup>7</sup>- Pour une mise au point sur cette notion voir Michel Pécheux, Les vérités de La Palice, Maspéro, 1975 et Oswald Ducrot, Les mots du discours, Editions de Minuit, 1980.

<sup>8</sup>- BOLON PEDRETTI, Alma.- Intégration-exclusion : deux préconstruits ?.- Langage et société, n°90, Décembre 1999.- p.6.

<sup>9</sup>- LENCLUD, Gérard.- Qu'est-ce que la tradition ?, *Transcrire les mythologies* (sous la direction de Marcel Detienne).- Bibliothèque Idées, Albin Michel, 1994.- p.34

<sup>10</sup>- C'est le cas d'un genre comme le 'zendani' attesté par Rouanet comme l'expression même de la chanson populaire à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Plusieurs dizaines de titres furent répertoriés et transcrits par Yafil et étaient largement présent dans les enregistrements discographiques jusqu'à la fin des

illustratives de ce procès. Tradition, mémoire et patrimoine se nourrissent de toutes ces tentatives, volontaires ou inconscientes, qui eurent à figurer cet univers d'expression au niveau de la plus simple jusqu'à la plus complexe des formes musicales ou chantées.

On peut considérer que le premier acte de patrimonialisation attesté est celui des muphtis hanafites au 17<sup>ème</sup> siècle. Mahieddine Bachtarzi, qui rapporte ce fait<sup>11</sup>, raconte que devant les dangers de voir s'étioler et disparaître la transmission du répertoire musical arabo-andalou, les muphtis hanafites d'Alger avaient décidé d'écrire des *mouloudiates* qui seraient chantées dans les mosquées avec les différents modes des noubas. Cette réaction (en dehors de l'examen de sa véracité historique qui reste encore à établir) montre très bien que cet acte patrimonial avant la lettre, procédait d'une vision moderne puisque la conservation est fondée sur une action pratique dans le champ social et non d'un simple maintien artificiel. Mais l'on remarquera que cette opération, ainsi que le rapporte Bachtarzi, se met en place aussi parce que la communauté juive s'était peu à peu imposée dans l'appropriation du répertoire andalou. Cette action est assez exemplaire dans la mesure où elle inaugure d'une pratique institutionnelle avérée (les intervenants comme les structures qui accueilleront l'action de protection appartiennent à l'institution religieuse), et d'autre part, il s'agit d'une opération qui se fonde sur une translation du profane vers le religieux.

La seconde forme de patrimonialisation a consisté à transcrire les matériaux de cette production musicale et chantée. Elle est, dans la plupart des cas le fait d'initiatives individuelles. Ce sont en réalité les productions dites savantes et les formes ritualisées qui ont davantage bénéficiées de ces actions. Les productions proprement populaires ont été victimes d'une sorte d'ostracisme qui est, malgré de rares exceptions, une constante tout au long du siècle. Cela peut être compris à la fois quant au statut social des transpositeurs : lettrés ou mélomanes, et par l'enjeu symbolique qui tend à mettre en avant une légitimité culturelle en démontrant la nature complexe et savantes des formes musicales réhabilitées. Il est assez utile de remarquer que les productions populaires, en particulier les chants, quand elles ont fait l'objet de recensions, l'ont été pour rendre compte de l'état d'esprit de la population ou pour illustrer des évolutions et des changements de mentalité : cela va de la chanson de "Hadj Guillaume" pendant la guerre 14-18 jusqu'au raï ou au rap aujourd'hui.<sup>12</sup>

---

années 30. Davantage que la disparition du style lui-même, il faut plutôt penser que c'est la dénomination qui est peu à peu délaissée au moment où se constituent les genres modernes (au carrefour de plusieurs influences) comme le 'chaabi' ou le 'asri'.

<sup>11</sup> - BACHETARZI, Mahieddine.- Le vieil Alger musical.- *Jeunesse Action*, n°6, Semaine du 1<sup>er</sup> au 7 Janvier 1977.

<sup>12</sup> - On peut citer quelques articles abondamment utilisés par les historiens pour illustrer les formes de résistance des algériens durant la période coloniale :

DESPARMET, J.- La chanson d'Alger pendant la grande guerre.- *Revue Africaine*, n°350-351, 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> Trimestre 1932

BENCHENEB, Saadedine.- Chansons satiriques d'Alger (1<sup>ère</sup> moitié du XIV<sup>ème</sup> siècle de l'Hégire).- *Revue Africaine*, 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> Trimestre 1933.

Dans une perspective analogue, Christian Poché a retracé<sup>13</sup> les tentatives de notation musicale amorcées par les européens en Algérie de 1860 à 1940. Outre les Salvador-Daniel(1831-1871), Christianowitsch (1835-1874), Poché cite également Camille Saint-Saëns dont l'œuvre personnelle s'enrichit d'adaptations de certains modes et surtout Edmond Nathan Yafil(1877-1928) qui, avec le '*Répertoire de musique arabe et maure*' édité de 1904 à 1927 en collaboration avec Rouanet, a pu entreprendre la plus importante opération de fixation d'un genre musical en Algérie. Plusieurs essais de transcription plus limités voient ensuite le jour, Léo-Louis Barbès sera le premier à transcrire une *hadra* alors que le compositeur oranais Juan Huertas " en collaboration avec le maître Saoud Medioni, musicien arabe et virtuose de mérite, a mis au point plus de vingt mélodies, dont la 'Touchia Dib', dont la notation et l'orchestration sont d'une surprenante richesse et absolument conformes à la tradition qui est faite, en même temps de la nostalgie de l'Orient et de l'ardeur de l'Islam ".<sup>14</sup>

Mais les algériens 'musulmans' ne sont pas en reste ; dès 1904, Ghaoui Bouali publie à Alger un ouvrage de réflexion musicale, de description de certaines noubas et d'établissement de poèmes de la tradition hawzi.<sup>15</sup> Plus tard Qadi Mohamed éditera l'anthologie emblématique de melhûn que des générations de chioukhs recopieront et se transmettront souvent avec parcimonie.<sup>16</sup> Ce recueil sera largement complété et grossi par les anthologies de Mohamed Bekhoucha et Abderrahmane Sekkal.<sup>17</sup> Mahieddine Bachtarzi publie, pour sa part en 1940, 'Mélodies arabes, Musiqa arabiya' à Paris. Durant la première moitié du XXème siècle, ces recueils sont davantage le témoignage d'une culture que l'on estime menacée par la modernité coloniale qu'une entreprise de réhabilitation. Car, malgré l'état de déliquescence dans lequel de grands pans de la culture locale se trouvent plongés, les musiques et les textes chantés font encore partie de l'univers quotidien des interprètes et des publics. Le collecteur ou l'anthologiste ( d'hier ou d'aujourd'hui ) est, du reste, fort présent dans la mise en perspective du matériau chanté ; sans pour autant être reconnu, ou du moins pris en compte dans l'élaboration d'une stratégie de réhabilitation du patrimoine musical et chanté.<sup>18</sup>

---

J. Desparmet, Les chansons de geste de 1830 à 1914 dans la Mitidja, *Revue Africaine*, n°379, 2<sup>ème</sup> Trimestre 1939.

<sup>13</sup>- POCHE, Christian.- Tradition orale algéroise et notation musicale, *Autrement*.- Collection Mémoires. *Alger 1860-1939. Le modèle ambigu du triomphe colonial*, n°55, mars 1999.

<sup>14</sup>- MAITROT DE LA MOTTE-CAPRON, André.- La musique méditerranéenne secrète et sacrée.- *Bulletin provisoire de la Société de Géographie d'Alger et de l'Afrique du Nord*. 46<sup>ème</sup> année, 4<sup>ème</sup> trimestre 1941, n°168.- p.10

<sup>15</sup>- Kitab kashf alqinac can alat al samac , réédité en 1995.

<sup>16</sup>- Al kenaz el meknun fi-chi'r el melhun, Alger, 1928.

<sup>17</sup>- Anthologie d'auteurs arabes (Bekhoucha/Sekkal), Tetouan, Tlemecn, 1934 ; Poèmes érotiques (Bekhoucha), Tlemecn, 1939.

<sup>18</sup>- Quelques noms à titre indicatif : Azza Abdelkader, , Mouloud Mammeri, Ahmed Tahar, Mohamed Belhalfaoui, Youcef Nacib, Ahmed Sefta, Djelloul Yellès, Amokrane Hafnaoui, Amine Dellaï, Rachid Aous, Ahmed Lamine, Rachid Mokhtari, Achour Cheurfi, etc.

Mais cet effort de collecte, de conservation et de réhabilitation du matériau musical et chanté est soutenu par d'autres modes et actions qui procèdent de la même perspective. Que cela soit à la faveur d'initiatives individuelles dans certains cas ou au travers de procès plus structurant d'institutionnalisation, on voit se mettre peu à peu en place des normes et se naturaliser des pratiques, des dénominations et parfois même des catégorisations qui deviendront au fil du temps des données qui participent d'un savoir partagé.

C'est tout d'abord le rôle de l'enregistrement discographique. Le disque va considérablement modifier la nature des prestations musicales, mais permettra d'essaimer des genres et des pratiques jusque là réduites à un espace de prestation limité. En 1910 Gramophone enregistre 400 disques en Algérie et en Tunisie (Algérie 223, Tunisie 180) Le Catalogue Pathé 1910-1912 fait état de plusieurs centaines de disques Nord- Africains<sup>19</sup>. Cependant peu à peu se mettent en place des éditions locales qui marquent une certaine volonté de profiler au plan symbolique une certaine territorialisation et des marqueurs identitaires 'algériens'.<sup>20</sup> Dans le même domaine on peut citer, en outre, l'activité de la Maison de disque Collin et, dans une toute autre perspective, fortement marquée d'arrière-pensée politique, l'aide du gouvernement français pour l'enrichissement du catalogue de Teppaz dans le cadre du plan de Constantine. Néanmoins une part importante de cette production discographique peut être considérée comme irrémédiablement perdue du fait même que très peu d'actions de conservation de ces enregistrements ont été entreprises ou pour des raisons liées à des événements historiques comme la deuxième guerre mondiale : "De nombreux enregistrements de compagnies 'Baidaphone', 'Polyphon' et 'Parlophon' n'existent plus, à cause des bombardements, à cause des destructions causées par la guerre."<sup>21</sup>

On peut relever d'autre part que des protagonistes importants de la pratique ou de l'animation musicale en Algérie vont être liés, à l'instar d'un Yafil, aux actions d'enregistrement du répertoire musical algérien. C'est ainsi que Rouanet, en même temps qu'il entreprenait avec Yafil de transcrire le répertoire arabo-andalou algérien, fut conseiller chez Gramophone. Ainsi que Mahieddine Bachtarzi qui assura la direction artistique des enregistrements phonographiques arabes pour toute l'Afrique du Nord pour le même Gramophone. Ahmed Hachelaf fut, quant à lui, directeur artistique chez Decca en 1947. Son expérience

<sup>19</sup> - Un des premiers enregistrements attestés est celui de Yamna Bent El Hadj El Mahdi, cylindre n°10-138, collection d'airs arabes de la Maison Pathé Frères de Paris. Catalogue des cylindres enregistrés, Pathé, 1900

<sup>20</sup> - Parmi les marques déposées au greffe du tribunal d'Alger du début du siècle jusqu'en 1940 on trouve quatre marques :

- 1) Marque déposée le 23 juillet 1907 au greffe du tribunal de commerce d'Alger par M. Yafil Edmond Nathan. Croissant, main de Fatma et étoile à six branches.
- 2) Algériaphone, 20 mai 1930 à Alger par Sasportes Marchodé Léon.
- 3) B. Rsaissi (Anouar), 19 mai 1937 au greffe du tribunal d'Alger
- 4) Théodor Khayat, Alger, 1938. Photo de musicien jouant du luth avec le nom de Mohamed Abdelwahab en arabe

<sup>21</sup> - Interview de Ahmed Hachelaf, Pour une Anthologie de la Musique par A. Lamine. - La Semaine de L'Emigration, n°57, 20 octobre 1983.- p.24

l'amena à être conseiller artistique pour Pathé Marconi dans les années 50 et de pouvoir créer plus tard ses propres labels, *Les Artistes Arabes Associés* et le *Club du Disque Arabe*. Même un praticien de musique traditionnelle comme Boualem Titiche eut, pendant quatre ans, le statut de directeur artistique chez Philips.

Cependant la manière la plus profonde d'institutionnaliser et par-là de promouvoir les musiques et les chants (et tout particulièrement le répertoire arabo-andalou) furent les initiatives en matière de formation et de transmission académique. Il y aurait eu une Ecole de musique arabe créée en 1909 et Yafil fut le titulaire de la chaire de musique arabe au Conservatoire d'Alger en 1922. Dans un autre registre, entre les années 20 et 40, les contemporains reconnaissent le rôle de répétiteur d'arabe et de conseiller de certains professeurs de medersa ou de muphtis pour les praticiens de la musique savante ou traditionnelle (ce fut le cas, entre autres, du muphti Boukandoura qui dirigeait la chorale des qassadine à Alger).

C'est l'Association musicale qui fondera jusqu'à nos jours le modèle le plus prégnant de l'institution de préservation patrimoniale.<sup>22</sup> " Si à l'origine de ce mouvement on retrouve parmi les associations pionnières, une organisation à composante majoritaire juive (El Moutribia, Alger, 1911), rapidement, les mélomanes musulmans constitueront leur propre cadre d'expression associatif dans la plupart des vieilles cités algériennes (Alger : El Andalousia 1929, El Djazaïr 1930, Gharnata 1935 ; Constantine : Mouhibine el Fen 1934, Chabab el Feny 1936 ; Mostaganem : El Mokhtaria 1920, Essaïdia 1938 ; Béjaïa : Echabiba 1938, Nadi 1945 ; Blida : Widadia 1932, Cercle Nahda 1933 ; Tiaret : Khaldia Club 1928 ; El Koléa 1930 ; Tlemcen : La SLAM 1934, etc.).<sup>23</sup>

L'exercice associatif musical fonde tout à la fois une exigence de réhabilitation et s'inscrit dans un processus plus global d'une affirmation pluridimensionnelle (modernité, affirmation nationalitaire, fondement civilisationnel de la culture arabo-musulmane, émergence de solidarités citadines, etc.) Plus tard, après l'indépendance, l'émulation, voire la compétition inter-associative donnera lieu à un maillage qui sera à l'origine des initiatives nationales en matière de promotion de manifestations musicales (Plusieurs festivals nationaux, passés et présents, ont été organisés à l'initiative d'associations musicales). A partir des années 70, on verra même s'amorcer autour de l'association le phénomène de 'panthéisation' des maîtres musiciens (autour de certaines figures majeures comme Abderrazak Fekhardji ou Sid Ahmed Serri, plus récemment)

Il est assez instructif de relever que les dénominations des associations sont signalétiques des ancrages musicaux, historiques ou normatifs. On rappellera que l'invariance touche davantage à la nature du domaine musical (en particulier

<sup>22</sup> - Sur cette question se référer à Ahmed Serri, Aperçu historique sur la création des associations musicales et en particulier, celles d'El Djazaïr – El Mossilia (p.53-56) et Abdelmadjid Merdaci, Fen, Mouhibi el Fen'(1933-1940). Figures du résistencialisme citadin (p.65-73), in *Réflexions*. La ville dans tous ses états, Casbah Editions, 1998 ; Nadia Bouzar Kasbadji, L'émergence artistique algérienne, Alger, OPU, 1988 et Mahieddine Bachtarzi, Mémoires, tome I (1919-1939).- op.cité.

<sup>23</sup> - MILIANI, Hadj.- Comment constituer une tradition ? Le cas des chants et des musiques populaires en Algérie, *Non-material cultural heritage in Euro-Mediterranean area*.- op.cité.- p.45.

pour ce qui est du genre arabo-andalou). Néanmoins, on peut noter que des dénominations qui marquent des procédures de ‘canonisation’ culturelle apparaissent ici et là comme des formes nouvelles de patrimonialisation de praticiens : pour l’exemple, ‘El Fekhardjia’, ‘El Ankaouia’ ou ‘Fergania’.

Enfin on peut suggérer d’un point de vue plus général quelques tendances fortes des modalités d’inscription du fait patrimonial en Algérie depuis l’Indépendance. En premier lieu, il est établi que les plus importants efforts de patrimonialisation se sont faits au nom de l’impératif de la culture nationale et de la fondation des institutions de l’Etat (à la fois comme projet global et comme enjeu national). On peut citer comme illustration le Congrès sur la Musique Nationale de 1964 et le Rapport sur la politique culturelle du Comité Central du FLN de 1981. Cependant, La patrimonialisation durant la période volontariste et ‘étatisante’ des premières années de l’indépendance a constitué comme définitif des opérations de sanction et de valorisation des genres et des périodes de l’histoire algérienne. C’est d’ailleurs dans les années 60 que se tiendront les plus importants festivals de musique qui constitueront un véritable état des lieux des musiques populaires et savantes. Par contre l’ère du libéralisme a davantage consacré la culture déjà valorisée dans les appareils culturels en place ou imposée par le marché (à la fois valorisation moderniste et produit commémoratif rentable). Sous l’effet du désengagement de l’Etat, des pans entiers de la culture jusqu’ici patrimonialisée ont été souvent abandonnés ou délaissés (que l’on pense en particulier au théâtre ou aux arts dits traditionnels).

Mais la mise en conformité d’une production au travers de mécanismes de consécration et de légitimation ne va pas sans violence symbolique et bouleversement structurel. Cela se manifeste par le biais d’opérations et de procédures de modernisation (c’est-à-dire de mise à niveau technique), de fusions et de réhabilitation, par une sorte de ‘forcing culturel’ : éclatement des espaces de prestation traditionnels, mise en contiguïté de formes historiques indépendantes pour reconstituer une sorte de trame permanente de la créativité.

### **3. *Insiraf*. Un exemple de discours patrimonial.**

Dans l’argumentaire à l’origine de ce numéro de ‘Insaniyat’, Fouad Soufi suggérerait l’aporie de la patrimonialisation nationale pour des productions qui se réclament de la tradition andalouse, arabe ou Maghrébine. C’est dans ce prolongement que je voudrais présenter à travers les méandres de l’intitulation et du discours d’escorte concernant ‘la musique andalouse’, quelques remarques sur les problèmes souvent complexes de mise en adéquation entre construction idéologique et préservation culturelle.

Il semblerait que c'est Jules Rouanet qui le premier a parlé de 'musique andalouse'.<sup>24</sup> Mais la terminologie est fluctuante encore puisqu'il est question également de 'musique mauresque et arabe'. L'un des animateurs de la renaissance musicale en Algérie, El Boudali Safir<sup>25</sup> intitulera successivement les principaux articles qu'il publiera : 'musique arabe en Algérie' ; 'la musique arabe classique' et 'la musique classique algérienne'. Le coffret des enregistrements discographiques du 1<sup>er</sup> Festival de musique andalouse de 1967 comporte les mentions suivantes : " 1<sup>er</sup> Festival algérien de la musique andalouse. Musique classique arabe. Damas-Le Caire- Tripoli- Tunis- Alger- Constantine-Tlemcen. ". Par contre, à l'intérieur, sur les disques il est écrit : " Musique classique arabe dite andalouse ". Pendant ces quarante ans, on trouvera aussi bien dans les discours des praticiens, que dans les vulgates de la presse une série de dénomination : musique andalouse, musique arabo-andalouse, musique classique du Maghreb, musique classique algérienne auxquelles viennent s'ajouter les distinctions d'école : malouf, çanaa, gharnata. On peut considérer que loin de constituer un simple caprice formulaire, cette multiplicité de dénomination est fondatrice de ce sentiment patrimonial par lequel nous avons commencé cet article. Il s'agit pour l'essentiel de l'affirmation de plusieurs légitimités. Premièrement celle de la filiation proprement musicale : musique andalouse ; ensuite d'un continuum civilisationnel : l'arabo-andalou (qui peut d'ailleurs être fondé aussi sur la filiation musicale quand on fait référence aux origines même de cette musique et de son développement en Andalousie) : " Ainsi donc, le lyrisme raffiné des siècles d'or d'Andalousie a su trouver ici, dans des cités refuges, ses dérivés et ses prolongements. Ses thèmes essentiels les voici repris et développés avec – le souci d'ornementation mélodique passant au second plan – encore plus de souffle et plus de passion."<sup>26</sup>; puis de ce qui équivaldrait à une reconnaissance culturelle universelle : le qualificatif classique est dans un rapport d'analogie avec le vis à vis occidental. Et enfin la légitimité nationale algérienne. La territorialisation est dans tous les cas un principe définitoire permanent aussi bien pour la dénomination générique que pour certaines dénominations d'école. Même si l'on rencontre des points de vue qui tiennent à se démarquer d'une telle détermination : " J'ai souvent été frappé par l'intransigeance et le dogmatisme des maîtres musiciens maghrébins. Leur attachement frileux à la notion de 'territorialité artistique' a engendré un obscurantisme sans précédent et accentué l'état d'effritement et d'appauvrissement des répertoires de la musique citadine.

<sup>24</sup> - Sur l'émergence et les caractérisations de la musique andalouse en Algérie on se référera aux mises au point de Christian Poché dans Algérie : enjeu de la musique arabo-andalouse dite classique algérienne, in Y.Gonzales-Quijano et R. Boustani(dir), CD-ROM Adib, Arab Data&Information Bank, Paris, Plannim/Centre Culturel Hariri/Ima, 1994

La musique arabo-andalouse, Paris/Arles, Cité de la Musique/Actes Sud, 1995.

Ainsi que, Nadir Marouf(dir), Le chant arabo-andalou, Paris, L'Harmattan/CEFPRESS, 1995

<sup>25</sup> - Disparu en 1999, El Boudali Safir est mort dans l'anonymat sans qu'aucune institution algérienne ne lui rende l'hommage qu'il mérite pour son travail à la radio et dans les efforts de vulgarisation de la musique arabo-andalouse durant les années 60.

<sup>26</sup> - Musique populaire Algérienne. Semaine culturelle de Constantine 1968. Mohamed El Ghafour / Saddek El Bedjaoui / Khelifi Ahmed/Noura/Saloua. RTA, texte d'El Boudali Safir.

‘Cet insiraf est strictement tlemcenien, il ne peut en aucun cas être interprété par des musiciens constantinois’... D’Est en Ouest, des phrases comme celles-ci sont couramment employées et s’acharnent à rompre les liens qui, d’évidence, unissent depuis des siècles les musiques classiques du Maghreb.”<sup>27</sup>

Par ailleurs, l’un des meilleurs exemples de cet faisceau signifiant est lisible dans l’intitulé même de l’ouvrage de Sid Ahmed Serri : “Chants andalous. Recueil des poèmes des noubates de la musique sana’a. Musique classique algérienne.” Il s’agit bien de chants andalous, puisque attesté comme tel tant au niveau de leurs auteurs que de leur espace de production ; en deuxième lieu la musique çana’a distingue les particularités d’interprétation des noubates par ce que l’on appelle également l’Ecole d’Alger. Et en dernier ressort ‘musique classique algérienne’ participe du dénominant à caractère doublement prescriptif, celui du fondement national et de la valorisation culturelle.

---

<sup>27</sup>- Anthologie de la musique citadine Algérienne. Malouf et çanaa. Poèmes d’amour par Taoufik Bestandji. Avec la participation de Farid Bensarsa. Al Sur 1995, Livret. - p.1