
Un patrimoine en danger

Faouzi ADEL

Identité du patrimoine culturel immatériel algérien

Depuis les événements de 1991 et du séisme provoqué par l'islamisme en Algérie, tous ceux qui font partie du champ culturel se posent la question de l'identité, de, ce patrimoine.

En raison de nouveaux interdits qui marquent ce champ, les acteurs qui le parcourent se surprennent à se poser des questions aussi essentielles que la légitimité de l'expression artistique. Apprendre la musique, jouer d'un instrument, chanter, danser, entrer en transe, libérer sa joie, constituent-ils des délits ? Ne traduisent-ils pas -une des formes d'expression de l'humanité dans ce qu'elle a de particulier (local) et d'universel ?

Personne ne doute que le patrimoine culturel, dans sa forme d'expression chantée, dansée et à travers des traditions bien ancrées, traduit un fonds culturel Maghrébin commun et nous renvoie l'image d'une société,, enracinée dans sa terre, dans son honneur et dans un farouche sentiment d'indépendance, mais beaucoup d'indices montrent que ce patrimoine s'inscrit dans un espace géographique plus vaste, celui de la Méditerranée.

En raison d'une histoire commune,, d'une similitude entre les structures sociales et d'une mobilité des hommes, les influences ont été largement partagées ; et si cela est très nettement perceptible à travers la musique andalouse, on ne peut s'empêcher de penser que les influences ont été plus profondes dans des genres aussi éloignés que le *Bédoui*.

Si le doute continue de s'insinuer dans les esprits sur l'authenticité et la valeur de ce patrimoine, il faut convoquer l'histoire ancienne et récente pour être persuadé de son unité, de sa pérennité et du fait qu'il soit l'expression la plus fidèle possible de ce qui constitue la permanence mais aussi le changement qui a touché cette société. A ce propos, le chant de l'exil est l'illustration parfaite du mouvement migratoire qui a profondément structuré la société algérienne du début du siècle et qui a provoqué des souffrances encore perceptibles dans la production écrite et chantée de ce répertoire.

L'unité du patrimoine culturel qui renvoie finalement à l'uniformité des structures sociales et aux objectifs mobilisateurs du mouvement national n'empêche pas sa très grande diversité qui renvoie nécessairement aux positions sociales culturelles et géographiques des différents acteurs.

On ne peut pas mettre sur le même plan, la musique andalouse qui est portée par une élite, avec le “*staïfi*” ou le “*bédoui*” dont les racines rurales sont évidentes, même s'il gagne progressivement les villes.

Un peu d'histoire

L'extrême diversité des genres musicaux est liée aussi aux itinéraires très riches des acteurs eux-mêmes que la mobilité forcée des années d'après guerre a entraîné vers des destins insoupçonnés. La mémoire officielle ne dit rien sur l'extraordinaire dynamique de création enclenchée dans les milieux de l'émigration en France.

Ce sont des ouvriers, peinant toute la semaine qui s'essayaient et souvent réussissaient à devenir chanteurs. Mais parce qu'ils manquaient de perspectives professionnelles ils envisageaient jamais de vivre de leur art, se découvrant ainsi pauvres comme job, à la fin de leur vie et se résignant à redevenir ouvriers et on à prendre une retraite anticipée.

C'est ce milieu qui constituait le terreau de la chanson “populaire”, qui deviendra plus tard nationaliste et qu'animaient des artistes de renom tel Hadj Missoum qui a été dans les années 1947, la plaque tournante de la chanson *chaabie*, kabyle et même *bédoui*.

C'est grâce à lui que des grandes vedettes, comme Nora, Lamari, Touria., Meryem Abed, Dahmane El Harrachi, Deriassa, Fadila Dziria, ont émergé. La dernière de ses créations est Seloua.

Si le contexte n'était différent, on trouverait beaucoup de similitudes avec la situation actuelle où beaucoup de nos jeunes chanteurs vont tenter leur chance en France, dans un genre encore plus populaire, le “*Rai*” et qui enflamme une bonne partie des jeunes générations émigrées.

Mais la lecture politique qui peut en être faite est différente, sinon comment expliquer qu'un Khaled, à la piètre envergure politique, ait pu être consacré comme le roi du “*Rai*”.

Il faut aussi que le Machrek, jusque là condescendant à l'égard du Maghreb, ouvre son marché (aux femmes surtout) traduisant ainsi une longue domination culturelle sur tous ceux, formés en arabe, que le Moyen Orient fascinait et provoquant une ouverture, pour tous ceux, formés à l'école classique de la musique Andalouse qui n'arrivaient pas à trouver un marché local.

Si la percée de Ouarda el Djazaïria est assez exceptionnelle, à cet effet, et doit beaucoup au vide créé par la disparition des “grands”, le parcours de Zakia Mohamed est assez typique du mécanisme que nous avons décrit, dans la mesure où sa formation d'origine ne la destinait pas du tout à chanter “oriental”.

Tout le tapage médiatique, fait autour de la chanson dite “moderne” ne doit pas nous faire oublier que la véritable source de ce patrimoine reste la chanson du terroir, celle de Benkhellouf, d'El Khaldi, de Aissa El Djarmouni, Ben

Brahim, Hamada , Beggar Hadda... , tous ceux dont la vocation était avant tout d'être poète et qui n'ont pas su (ou voulu) exploiter, matériellement, leur art, pour en vivre aisément.

Pourtant, à voir l'itinéraire d'El Khaldi, de Djarmouni..., on se rend compte que ces gens d'une autre époque, n'ont pas manqué de voyager (Maroc, France,...) et ne manquaient pas de culture pour impressionner suffisamment les étrangers qui les invitaient (El Khaldi parlait, semble t-il, un français châtié).

Sont-ils nés trop tôt pour ne pas connaître une gloire nationale et être oubliés aussi vite par leur propre génération. Il est vrai qu'entre temps, l'invasion de la radio et du disque les avait disqualifiés, mettant au premier plan, ceux qui avaient su s'adapter, à ce moyen de la communication, qu'ils soient d'ici ou d'ailleurs, les distances étant réduites à néant, grâce à cette formidable invention.

Mais peut-être faut-il voir dans ce rapport à un marché potentiel, des dispositions éthiques et esthétiques des artistes eux-mêmes qui ne cadrent pas avec les conditions froides et impersonnelles de la réception moderne. Pour la plupart d'entre eux, la prestation se déroule devant un public qui les a choisis (fêtes, mariages...) sur a base d'un texte poétique qui est de leur propre création et qui constitue le support principal de leur musique. Cela donne à leur présence une intensité émotionnelle particulière dont ils seraient privés, s'ils étaient livrés à la fréquentation des studios.

Une transition difficile

On ne peut imputer la mort symbolique des maîtres de la chanson du terroir, aux seules défaillances de la mémoire populaire. Il y a nombre de facteurs sociologiques qui peuvent expliquer ce fait. d'abord le déracinement de la société rurale qui, a la faveur d'une extraordinaire mobilité sociale, en arrive à renier ses propres valeurs, y compris, celles qui ont fait sa force morale : le travail bien fait, pour lequel, il faut peiner et avec lequel on ne peut pas tricher. De sorte que ceux qui sont porteurs de ce patrimoine, déjà honteux, de leur origine, sont encore plus honteux lorsqu'il s'agit d'évoquer ces chants.

On comprend ainsi que les générations d'aujourd'hui, sans lien de filiation réel au plan musical, et pressées par la gloire médiatique, soient disposées, à faire passer le "prêt-à-chanter", pour de l'innovation moderne, quand ils ne puisent pas directement dans les textes de leurs maîtres. En vérité, l'innovation réside dans l'introduction de nouveaux instruments plus bruyants et moins esthétiques.

Le synthétiseur est devenu le recours le plus rapide, pour les fêrus de la technologie et pour ceux qui sont rebutés par l'apprentissage lent et onéreux d'une éducation musicale classique. Des instruments aussi nobles que le luth, le *kanoun* ou le violon sont devenus rares dans les estrades publiques. L'amour du métier et l'amour de l'objet sont sacrifiés sur l'autel de l'efficacité et de la rentabilité.

A ce stade, les intermédiaires, les producteurs de cassettes, ceux qui ont l'argent pour créer le larron, sont largement responsables de cette descente aux enfers. Même au plan technique, le produit est bâclé pour être jetable après

écoute. Puisqu'il n'y a pas de dispositions esthétiques, il n'y a pas d'oreille musicale, il suffit de créer l'illusion pour que la transe s'empare du corps.

Mais plus fondamentalement, c'est l'opération de nationalisation du patrimoine par l'Etat, qui a contribué à dévaloriser, ce qui en constitue l'authenticité.

Au nom d'une vision de l'art, faussement politique et complètement asservie, à l'idéologie du pouvoir, la chanson dite populaire, devrait être patriotique et chanter les louanges des Moudjahidines et des actions qui viendront après 1962, renforcer l'Etat-FLN. C'est ainsi qu'un Deriassa, formé pourtant à bonne école et admiré autant qu'un Tino Rossi par nos dames, s'est laissé aller à chanter le socialisme, la révolution agraire...

Dans un autre genre, Ahmed Wahbi qui était aussi membre du FLN, n'a pas manqué de jouer au séducteur officiel qui peut chanter l'amour, dans les normes normales de la respectabilité familiale. Peut-être, ces repères constituent-ils les traits d'union nécessaires entre un passé qu'il faut en partie oublier et un avenir culturel qu'il faut reconstruire, sur la base des valeurs essentielles que sont la langue arabe et la civilisation islamique.

En dehors de ce credo, point de gloire ni de salut. Beggar hadda, à la voix de diva, croupit dans une cave à Souk Ahras, oublié de tous. Parce qu'elle est femme, parce qu'elle ne peut s'arracher au souvenir fou d'un amour tabou, elle ne peut que tourner en dérision, toutes les propositions qui viennent des bureaucrates de la culture et des serviteurs de l'image qui, impressionnés par le mythe, croient aller à la rencontre de Warda El Djazaïria et découvrent l'amère réalité. Quant à la vraie Warda, elle s'est effectivement appropriée la langue arabe (elle parle parfaitement le français) mais pour en faire usage, dans son milieu naturel (l'Egypte), pensant peut-être que les Algériens n'étaient pas dignes d'accéder à ce niveau de l'art.

Il est vrai que pour corriger une image ternie, elle consent à animer des soirées de circonstance, en faisant appel à la fibre patriotique et en manipulant des symboles forts (le drapeau national). La soirée du 5 Juillet 1997 est un exemple édifiant à cet égard. Drapée de l'emblème national, durant toute la soirée, elle a agité tous les ingrédients qui pouvaient faire mouche (Boulmerka invitée à la tribune, comme symbole des femmes battantes, le V de la victoire ; les *you you* ; des pas de danses incompatibles avec le genre chanté...). Alors que d'autres sont morts pour avoir chanté l'amour interdit, le pouvoir exhibe ses atouts les plus défraîchis, pour faire croire au bain de jouvence.

Musique de la contestation : *le rai* et la chanson *Kabyle*

Entre temps, la vague d'agitation juvénile est passée par là. Le *rai* et la chanson *Kabyle* ont fait des ravages et ceux qui en ont fait une lecture strictement politique (à moins de se limiter aux chansons de Ferhat et Maatoub) ont tort parce qu'il s'agit moins de revendications que de l'expression d'un mode de vie, considéré, comme non conforme à nos traditions.

On se souvient des débats interminables, à la radio sur la portée des chansons qui véhiculent des mots “sales” et qu'on ne peut écouter en famille. Le raï contribue à révéler des déchirures fondamentales de type générationnel, culturel et linguistique dans la société Algérienne.

La chanson *kabyle*, elle, parce qu'elle est portée par une revendication ethnique, a un écho remarquable, mais dans un rayon limité. Quant à la chanson *chaoui*, très fortement culpabilisé, par un environnement arabo-islamique, n'apparaît sur le marché que parce qu'elle exhume des textes, très anciens, qui passés à la moulinette de l'instrumentation moderne, perdent leurs intonations régionales et deviennent accessibles à un grand nombre (d'où le succès de Katcho).

Chansons subversives certes, mais qui accompagnent un mouvement de *Hûl*, d'agitation juvénile, fondée sur la joie de vivre (parfois celle de “casser ”) dont le caractère convivial, fait forcément peur. Mais au plan proprement musical, les dégâts sont importants.

Face à l'urgence et à l'extension d'un marché qui donne le tournis aux producteurs, on assiste à une pseudo-industrialisation de la chanson et à une dégradation des conditions de l'écoute qui disqualifient beaucoup de ceux qui se lancent dans ces genres (bâclage de l'enregistrement, mauvaise qualité des cassettes, médiocrité des textes...).

Est-ce le prix à payer pour libérer, l'expression multiple d'une jeunesse, largement marginalisée ?

Position de la musique andalouse

Musique d'une histoire profonde, musique d'une élite, musique de la cité, la musique Andalouse a quelque chose d'universel, qui rehausse celui qui y accède, au rang d'homme cultivé, d'artiste dont la fréquentation devient valorisante.

A propos d'universalité, le grand maître Saddek El Bedjaoui raconte que dans les années 1950, il fut invité à Bougie, à présenter une “*Noubate Zidane*”, dans le cadre du festival de la musique universelle, avec la participation de l'orchestre symphonique de Rouen, qui interpréta l'œuvre de Camille St Saens.

Au moment où Saddek El Bedjaoui entame sa nouba, étonnements dans la salle, en raison de la similitude des morceaux joués. Le maître El Bedjaoui explique alors que St Saens n'a fait que transcrire cette œuvre de la musique Algérienne, suite à ses contacts avec des musiciens Algériens, tel Mohamed Sfindja (Mostepha Laouer, “L'empreinte du maître”, El Watan, 5 nov. 1991).

Voilà pour le côté universel. Ce qui laisse supposer, dans un contexte très difficile pour les Algériens, des échanges qui dépassaient largement les frontières du Maghreb.

Il faut rappeler, en plus de l'origine prestigieuse de cette musique, qu'elle traversait toutes les communautés. Et des juifs, comme Edmont Yafil et Raymond Leïris, l'ont portée à bras le corps, faisant de sa pratique, un pont avec la communauté indigène, dans ce qu'elle a de plus cultivé et de plus raffiné.

Comment expliquer donc son déclin ? Certes, les événements de 1991, ont accentué l'interdit (d'ailleurs jamais explicité) mais la crise est bien antérieure et bien plus profonde que ce qu'il en apparaît aujourd'hui.

Le mode de transmission et de circulation de cette musique était totalement inadapté à la classification qu'exigeait l'époque moderne. L'Institut national de musique qui a été créé, en juillet 1968, n'a jamais réellement exercé ses prérogatives, en particulier, celle de donner un enseignement continu et une éducation musicale aux générations nouvelles.

Il ne s'agit pas seulement de moyens mais de perspective dont manquent beaucoup les bureaucrates de l'époque. L'ouverture de filières musique dans les écoles fondamentales ne trompe personne. Des cours obligatoires se transforment en cours facultatifs, en raison du manque d'encadrement et du manque d'engagement du milieu familial.

Mais le déclin de cette musique est aussi lié au déclin de la cité. L'arrivée massive et brutale de populations rurales, à la recherche d'une intégration rapide, ont altéré ce patrimoine et souvent y ont substitué d'autres genres, plus en rapport avec leur origine (le *staifi*). A bien analyser les choses, on ne peut pas parler de déclin, puisque la masse des pratiquants s'est largement accrue. Ce qui est en cause, c'est la définition même de l'andalou, qui n'est plus le monopole de l'élite de la cité. Si les textes anciens restent la base de cette pratique, les innovations au niveau des acteurs, de l'instrumentation, des conditions mêmes de consommation de ce produit (grandes sales) modifient complètement le rapport à cet art et témoignent de la volonté d'intégration des nouvelles couches arrivées.

Le renouveau, condition de la pérennité

Il est indéniable que notre patrimoine a des repérés, stables que le temps n'a pas altéré. Il y a quelques années, le cinéaste Belkacem Hadjadj a réalisé un fin admirable, sur la "*Sbeïba*" de Djanet.

Djanet est loin, presque hors du temps et hors de l'espace et pourtant, la manifestation, qui est une sorte de ballet, se déroule en plein air, une fois l'an. C'est un hymne à la paix, destiné à rappeler que les guerres tribales ne dureraient qu'un temps et que ce qui perdurait, c'était la paix et l'unité. Cette manifestation donne lieu au déploiement, d'un folklore véritable (costumes, éléments de décors, gestes ...) qui étonne plus d'un Algérien. Il est évident qu'il constitue l'élément principal d'une dynamique touristique dans la région.

Dans le même ordre d'idées, les *Mousssem* de Timimoun, de Taghit et d'autres qui sont destinés, à célébrer des saints locaux, donnent lieu à des festivités incroyables qui font l'enchantement des touristes.

Plus au nord, les "*Waada*" ou "*zerdas*", en faveur des bienfaiteurs, reprennent vigueur, après une campagne de dénigrement, largement orchestrée, par le pouvoir, imprégné de l'idéologie réformiste. Pourra-t-on déculpabiliser tous les acteurs qui portent ces pratiques ? Rien n'est moins sûr d'autant que le mouvement islamiste a pris le relais pour fustiger ces manifestations du diable.

Dans les villes, le phénomène *Aïssaoua* qui repose sur la philosophie du soufisme, a pris une ampleur considérable. Correspond-il à une thérapie ou à un

besoin de transe, de libération du corps, comme le prétendent beaucoup d'intellectuels (G. Lapassade) ?

Tout le rituel qui précède l'opération et le rythme infernal, imposé, à l'assistance, plonge l'âme dans un état second qui correspond probablement, chez les hommes et les femmes (surtout les femmes), à une volonté d'oubli de soi, impossible à réaliser dans le temps réel vécu.

Par contre, le phénomène des *Fkirates* (orchestres de femmes) est relativement nouveau. Il puise à de nombreuses sources du patrimoine (en premier lieu l'andalou) et s'autorise toutes les fantaisies, en raison d'un marché, protégé, celui des femmes, qui leur est facilement accessible et qu'ils n'hésitent pas à investir, sachant le profit matériel qu'ils peuvent en tirer. Le statut de femmes recluses et la séparation des sexes qui caractérisent notre société, contribuent à l'inventivité d'un art typiquement féminin.

En guise de conclusion

Aujourd'hui que le terrorisme s'est quelque peu estompé, les manifestations folkloriques, les festivals de chants et de danse (chant : Timgad ; *Aïssaoua* : Mostaganem , folklore : Taghit , *Malouf* : Constantine ...), reprennent vigueur, comme pour démontrer que la vie continue.

Mais personne n'est dupe et tout le monde sait qu'une partie de nos artistes, se trouve dans l'exil. Personne ne peut oublier que les plus populaires d'entre eux sont morts, sous les balles des terroristes (Hasni, Azziz ...). On ne peut créer dans un climat de terreur.

Le renouveau est d'abord lié au sentiment de vivre dans un pays où règne la paix. A moins de tomber dans les travers du dirigisme culturel, l'Etat ne peut prendre en charge de façon efficace toute la production de ce genre.

Il faut, dans cette perspective, encourager des associations, à se constituer, pour protéger ce patrimoine, le diffuser, provoquer des échanges avec les autres pays de la Méditerranée (des expériences de ce genre ont été tentées dans le domaine de l'andalou).

L'Etat, quant à lui, se doit de développer les instituts de formation, pour donner une assise solide à la perpétuation de ce patrimoine.