

L'innovation musicale : À propos de l'ibda^c dans la çan^{ca}

Par Nadir MAROUF

*Professeur Emérite de l'université d Picardie-Jules Verne
Professeur Contractuel à l'université de Tlemcen*

Introduction

Dans son édition du 6 Juin 2015, le Quotidien Al-Watan vient de publier une interview consacrée à l'innovation notamment à la création de nouvelles noubas, tout en restant dans l'écosystème modal ambiant.

Si le principe est légitime en soi, la procédure reste problématique car mine de rien, elle pose des problèmes musicologiques complexes qu'on ne saurait occulter. En lisant l'interview, je suis surpris de la qualification de « conservatisme » à l'endroit de ceux qui enclins à résister au « changement » - venant d'un universitaire honorable, le propos me paraît surréaliste- on oublie souvent qu'en Europe, il y a des formations ou associations qui pratiquent la musique des ménestrels, contemporaine de notre zajal (12^{ème} -13^{ème} siècle) . Il y a un public pour ce genre de musique , qui n'entend pas la voir disparaître ou la « faire évoluer »- Pareil , pour la musique baroque (16^{ème} – 17^{ème} siècle)qui donne lieu à des festivals annuels en France (Avignon, Reims, Amiens) ; même chose avec la musique classique (18^{ème}-19^{ème} siècle)qui compte de nombreux partisans- Aucune de ces traditions musicales n'est appelée à « évoluer » , si ce

Nadir MAROUF : L'innovation musicale : À propos de l'ibda^e dans la çan^{ca}

n'est pas le cas, on les appellerait autrement. « La lettre à élise » de Ludwic Beethoven a inspiré « l'amour que j'ai pour toi », une chanson contemporaine, mais c'est du contemporain et pas du classique...

Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de place pour l'interprétation. La marge de manoeuvre en la matière, dans notre patrimoine andalou est immense. Un chanteur comme feu Cheikh Redouane Bensari, interprétant «Rakibûka-el-mÿzni », un m'çaddar dans le mode Hsîn, ou feu Abdelkrim Dali « ya 'ûchchaq » un m'çaddar du mode « ras-dhil », nous racontent autre chose que ce que l'on entend en général, dans un orchestre Lambda, on est transporté par une voix qui chante « autre chose », quelque chose de nouveau ! C'est pourquoi, mettre le curseur de l'innovation entre une transformation notative et une réinterprétation du fonds canonique, c'est poser le problème du conservatisme et de l'innovation à l'envers. En effet, où se situe l'un, et où se situe l'autre, dans la mesure où si l'on s'attache à l'esprit, et non à la lettre.

Au cours de ma carrière universitaire, j'ai consacré une trentaine d'années à des recherches en ethnomusicologie, notamment en France (Atelier d'ethnomusicologie méditerranéenne de tradition orale rattaché au CEFRESS-Amiens) ainsi qu'à de nombreux séminaires et colloques, y compris en Algérie (Mai 2000. CNRPAH & CEFRESS en partenariat avec Nouredine SAOUDI).

Le risque de confusion qui peut se produire à propos du prétendu conservatisme des résistants à l'innovation, m'enjoint de reprendre quelques-unes de ces réflexions académiques en la synthétisant, dans l'espoir de faire œuvre utile.

1. Où en est la question du patrimoine musical ? Quelques repères anciens et nouveaux

Le patrimoine de la çan'a algérienne a fait l'objet d'une abondante littérature tout au long du 20^{ème} siècle, contrairement à l'opinion admise quant à l'indigence de l'analyse à son endroit. Cette littérature, dont nous signalons la version française, dans la mesure où sa diffusion a été mieux assurée et donc mieux connue du public, a connu non seulement deux périodes chronologiquement inégales, mais aussi deux approches globalement distinctes.

1.1. L'ère des orientalistes

La première période concerne l'ère orientaliste, où le regard porté sur la musique en général et particulièrement sur la musique citadine, consistait à satisfaire la curiosité d'une intelligentsia européenne en quête d'exotisme. Cela n'a pas empêché de doctes et judicieuses recherches sur les aspects techniques, voire musicologiques de la çan'a. Parmi ce travail d'érudition très soucieux d'aller au plus près des choses, saluons l'oeuvre d'un Jules Rouanet pour l'algérois, d'un Alexis Chottin pour le Maroc par exemple. Cette quête du détail, proche du courant entomologiste, qui n'épargne aucun moyen pour maîtriser à la fois le texte des chants et les mélodies elles-mêmes, a permis de restituer un travail de collecte patient et rigoureux, avec l'aide fréquente de praticiens venant du cru.

Mais le paradoxe colonial tient au fait que la posture intellectuelle de l'orientalisme se situe à la fois trop près et trop loin de l'objet d'études. En dehors de l'ethnographie des œuvres artisanales, de la paléographie ou de disciplines du même genre n'impliquant pas directement le

champ social contemporain, et où la part des normes culturelles, voire esthétiques est ou absente ou trop lointaine historiquement pour prêter à controverse, l'ethnomusicologie coloniale, en dépit de son intérêt documentaire tout à fait substantiel, n'a pu échapper à une distanciation, peut-être critique mais essentiellement européocentrique. La monodie a pu apparaître sous cette optique comme un indicateur d'archaïsme, que l'on situera suivant les appréciations dans l'âge du plain-chant grégorien, ou en tous cas dans l'ère pré- baroque. Ainsi le comparatisme du discours orientaliste n'est convoqué que pour statuer, « normer » une esthétique musicale dont l'économie générale ne peut être qualifiable que par rapport à une *doxa* ayant statut de centralité absolue.

Cette posture n'est pas particulière à l'ethnomusicologie coloniale; elle concerne toute la pensée positiviste d'obédience évolutionniste, qui a accompagné l'expansion et l'hégémonie du capitalisme colonial : le triomphalisme idéologico-économique du 19^{ème} siècle se mue en normativité esthétique. Max Weber, qui est loin de l'humanisme orientaliste, et qui a laissé un manuscrit publié *post-mortem'* (*Sociologie de la musique, éd Métaillé, 1928*) a pris position contre toute appréciation normative sur les musiques d'Orient et d'Occident. Mais il n'a pas pu tenir ce pari dès lors qu'il s'employa à trouver des correspondances structurelles entre la complexité du capitalisme (division anonyme du travail, rationalité bureaucratique) en Europe, et le primat de la polyphonie instrumentale. Pour cet auteur, l'élaboration d'une esthétique fondée sur la complexité des lignes mélodiques et de leur simultanéité dans l'exécution symphonique (émergence des

harmoniques) présuppose l'absence de l'intuition et de la spontanéité pulsionnelle de l'artiste créateur de son oeuvre, au profit du temps compositionnel, celui de l'écriture musicale, qui est un moment réflexif, un moment quasi axiomatique antérieur à la production musicale en temps réel, et donc un temps autonome. En revanche, la monodie orientale se prêterait à la coïncidence des deux temporalités, celle de la création et celle de la production scénique. Elle procéderait, non pas de l'instantanéité qui signifierait une improvisation, qui relèverait du désordre, de l'aléatoire, mais d'une *instanteité* syncrétique, incorporant ces deux postures, résultant néanmoins d'une imprégnation esthétique-culturelle profonde liée par empathie à la tradition musicale et d'un système de compétences, grâce auxquels se trouve qualifié l'artiste. Cette instanteité où se superposent l'acte créatif et l'acte productif, incorporant cependant une mémoire esthétique qui *informe* tel acteur et non tel autre, chacun transcrivant cette information initiatique dans une démarche liée à son expérience propre, combinée à la situation ambiante, tout cela reflète la phénoménologie implicite de l'acte artistique, son « fiat », selon l'expression de William James. Si l'esthétique musicale orientale est perçue comme étant consubstantielle d'une « mimésis » fondée sur le fusionnel, le spontané et le communie! extatique, l'auteur tient ici à ne pas réduire cette pratique à de l'intuitionnisme primaire, à en souligner une autre manière de complexité. Or, la complexité dont il s'agit se décline dans le champ matriciel de l'irrationnel. Ce n'est guère un jugement rédhibitoire que de conférer à l'artiste une part d'irrationalité. Mais le présupposé de l'argumentation révèle deux systèmes qu'une

divergence abyssale, procédant chacun d'une *épistémè* étrangère l'une à l'autre, mais toutes deux impliquant à la fois l'acte musical produisant un sens esthétique et la société porteuse d'une réceptivité sanctionnant son effectivité. Au total, il s'agit de deux systèmes, (de civilisation) fondés l'un (Occident) sur une rationalité complexe, l'autre (Orient) sur une irrationalité complexe. Ayant abondamment travaillé sur les écrits incontournables d'Humboldt, Max Weber a cru devoir déceler chez les Orientaux le primat de l'émotivité au contraire des Hellènes chez qui le traité de musique est au cœur même de la pensée mathématique.

Toute intelligibilité des formes musicales, de la structure modale, etc. passe par une démarche axiomatique. La table de Pythagore est ainsi révélée à la face du monde comme une boîte de Pandore. Visiblement Max Weber n'a pas suivi de près la parenté conceptuelle de la musicologie arabe médiévale d'avec la pensée grecque empruntée sans doute à cette dernière, sans exclure cependant que d'autres systématisations de même ampleur, néanmoins moins connues, de facture mésopotamienne (si l'on s'en tient seulement à la terminologie des modes), aient pu conjointement inspirer les Arabes à l'époque Abbasside, c'est à dire à une époque où des gloses théoriques de synthèse des emprunts antérieurs, ou des analyses comparatives de ces derniers avec les pratiques musicales arabes elles-mêmes, hypothétiquement endogènes, donnent lieu à une certaine visibilité historiographique. Il est vrai que les traités d' Al-Kindi, d' Al Farabi, de Safiyû-d-din et de bien d'autres encore n'étaient connus que par une infime minorité de lettrés orientaux, qui en faisaient, du reste, plus un

usage ésotérique ou «cabalistique» que pédagogique'. Il est vrai, en revanche, que leur traduction dans les langues européennes fut tardive : Le baron d'Erlanger entama cette entreprise au début des années 30, l'Anglais S.A. Farmer un peu plus tard, alors que Max Weber est mort au début des années 20.

Qu'il me soit permis, pour mettre un terme à la prétendue irréductibilité de deux ethoses musicaux, l'oriental et l'occidental, de faire un très bref rappel de leur convergence originelle. Des précisions historiques ou du moins de simple chronologie, s'avèrent en effet nécessaires. La Mésopotamie (étym.« au milieu du fleuve», c'est-à-dire entre le Tigre et l'Euphrate) cumule des apports culturels successifs d'une grande densité. D'une part, foyer de civilisation immense ayant présidé au destin du monothéisme, les historiens y distinguent quatre périodes: sumérienne et akkadienne (IV^{ème}-III^{ème} millénaire av. J-C); babylonienne (XVIII^{ème}_XVI^{ème}); assyrienne (XII^{ème}_VII^{ème}); néo-babylonienne (VII^{ème} -IV^{ème}) ; d'autre part, en perpétuelle synergie avec la Grande Perse fondée par Cyrus II au début du VI^{ème} siècle avant J.C. Durant son règne, Babylone et la Chaldée sont prises. La Mésopotamie devient alors une province de l'empire achéménide des Perses, parmi d'autres provinces conquises alors. A la fin du VI^{ème} siècle avant J.C., l'empire s'étendait de l'Indus à l'Égypte. Laguerre des Mèdes engagée par le successeur, Darius I', au tout début du V^{ème}, donnera lieu à un conflit séculaire entre Perses et Grecs, auquel Alexandre le Grand mettra fin beaucoup plus tard. Durant cette longue gestation, beaucoup d'échanges ont eu lieu, en dépit de l'adversité. Enfin, la conquête musulmane depuis l'érection de

Bagdad comme métropole du monde sous les Abbassides, tout en dynamisant et en fédérant les territoires sassanides comme ceux de Byzance, débilisés et cloisonnés alors, s'enrichit elle-même de ces apports civilisationnels multiformes dont elle a fait la synthèse. Si l'on considère que, 70 ans à peine après la fin du Califat orthodoxe (la mort d'Ali), les Omeyyades ont occupé la péninsule ibérique et chemin faisant, l'Afrique du Nord, que ce déplacement vers l'Occident dit «barbare» selon la vulgate romaine, recelait une culture berbéro-byzantine d'un côté et ibéro-wisigothique de l'autre, on peut se risquer à affirmer que non seulement Bagdad était le centre géopolitique du monde', mais elle constituait une centralité culturelle (philosophique, artistique et scientifique) à la mesure de la substance qu'elle a su tirer de toutes les civilisations connues alors. C'est ce qui explique aujourd'hui certaines convergences modales entre l'Orient et l'Occident', c'est ce qui explique l'influence que constitue le principe des suites de la nûba, en direction de l'Europe renaissante, c'est ce qui explique les curieuses analogies entre le chant courtois des troubadours de Provence et d'Italie et le *Zadjal* inauguré par ibn Qüzman au XIII^{ème} siècle ... Les divergences entre les deux systèmes musicaux sont relativement tardives (XVI^{ème}-XVII^{ème} siècle) par rapport à leur longue gestation commune. Mais les différences se creusent aussi à l'intérieur de l'univers «oriental» lui-même, nonobstant le malaxage fédérateur du Califat. Le principe de différenciation se fera au gré des syncrétiques locaux : ainsi le *maqam sarqi* diffère du *tab ' maghrîbi* même si les correspondances intermodales existent; ainsi, par effet de « mitose» (métaphore

biologique) la différenciation se produit de proche en proche, au sein du Maghreb, à l'intérieur de l'Algérie, voire à l'intérieur de chaque « école » régionale de musique...

Les travaux de Mahmoud Guettat nous donnent un panorama précieux non seulement sur la filiation commune à l'Orient et à l'Occident mais aussi sur les caractéristiques musicologiques des traités et des filiations musicales à l'avenant.

L2. Les recherches récentes

La deuxième période, plus courte, va de l'indépendance à maintenant voire même des années 80 à aujourd'hui, car le gros des publications se situe bien après 1962. Cette période est caractérisée par un effort de collecte du répertoire de la çan^a, dans une perspective de classement plus méthodique que les corpus du passé. A côté de ce travail d'une grande utilité, nous avons quelques thèses, très rares d'ailleurs, en dehors des actes de colloques, sinon de quelques articles (ou allocutions faites dans des circonstances particulières) qui ont pu être publiés.

Même si l'on peut trouver dans ces contributions des divergences plus ou moins importantes de point de vue, elles échappent toutes, ou presque toutes, à la difficile question de méthode, plus précisément à l'interface diachronie- synchronie.

Généralement, l'idéal-type de la recherche est celui d'une restitution dans la lettre et dans l'esprit d'un système référentiel inaugural de la çan^a. Tout l'effort consistera alors à trouver les archives manquantes, à côté d'une relecture possible de celles déjà connues et classées. Cette

vision programmatique de la recherche semble trouver davantage prise sur le corpus littéraire plus facilement justiciable de périodisation, de localisation, ou de classement en terme de filiation poétique, voire contextuelle. Or la difficulté commence quand cette entreprise doit s'attaquer à l'aspect strictement musical: le système des *tubû^c* ou la question de la modalité, la pertinence de leur différenciation; le bien-fondé des systèmes rythmiques face aux sédimentations tardives, voire exogènes par rapport à ce supposé modèle originel d'*Al Andalus* ; la conformité des mélodies transmises oralement par rapport aux canons «authentiques», compte tenu des déviations, des innovations, voire des substitutions pour parer à la défaillance probable de la mémoire collective ; enfin la question lancinante d'un étalon unitaire des modes, des compositions, des tempos et des mélodies elles-mêmes face à la diversité des versions pour chaque école (Tlemcen, Alger, Constantine), voire à la prolifération de versions satellites à chacune de ces dernières, repose sur le mythe implicite d'origine : il était une fois Ziryab.

Ces questions ne sont pas exhaustives, mais constituent l'alpha et l'oméga de l'investigation au cours de ces dernières décennies.

Il faut néanmoins savoir gré à ces chercheurs qui sont pour la plupart des nationaux, de vouloir prendre en charge un domaine longtemps réservé à l'élite coloniale, même si certains autochtones francisés pionniers certes en la matière, ont pu figurer au second plan dans ces débats, jouer les «seconds couteaux» ou, pour paraphraser mon regretté collègue et ami Faouzi Adel, les « chercheurs d'eau» au service de ceux qui avaient pignon sur rue dans l'échiquier de

l'ethnographie coloniale. Leur second mérite, c'est d'avoir renouvelé le regard en tournant le dos à la vision exotique d'antan au profit d'un questionnement critique : en effet, il s'agit moins de décrire les «bons Arabes» (appelés «Maures» quelquefois) assis en tailleur dans les fondouks des bas-quartiers, et exécutant une nouba, que de s'interroger sur une pratique musicale qui fait système et dont la rationalité profonde est loin d'être connue. Jadis négligée car n'entrant pas dans le champ de vision de l'orientaliste, la question de la rationalité qui fonde l'économie générale de ce système musical et donc la recherche d'une clé (ou de clés) de lecture pour déchiffrer le puzzle constitué des différents éléments d'un tel système, sont désormais au centre des préoccupations de la nouvelle génération des chercheurs, mais aussi des praticiens eux-mêmes de la çan^{ca}, et de façon plus notoire de ceux qui y travaillent dans le cadre associatif.

Si de telles précisions se devaient d'être apportées, c'est parce qu'il faut faire justice à ce renouveau, c'est aussi pour bien situer mon propos qui, loin de se vouloir « au-dessus de la mêlée », entend faire le point sur les « pertes et profits » d'une réflexion aujourd'hui centenaire, et apporter une contribution au plan méthodologique, qui consiste à dénouer l'ambiguïté de l'approche dominante, pour proposer une démarche qui articule diachronie et synchronie.

Cette articulation, si elle est validée, permet d'exorciser le dilemme du second titre de la présente contribution à savoir : « le paradigme de la norme et de la marge ».

II. Ce que nommer veut dire ou les enjeux de l'évidence

Si l'intitulé fait un clin d'oeil à Pierre Bourdieu (« ce que parler veut dire ») c'est pour, en premier lieu, justifier le choix de désignation de l'objet «musique» ou de l'objet « patrimoine musical» algérien, c'est-à-dire de cette nébuleuse indéfinissable et dont les procédures de nomination font pourtant inflation. En effet, toutes les définitions que l'on peut relever dans la littérature savante, c'est-à-dire légitime au regard du savoir musical, pèchent par une taxonomie ethnocentrique, voire occidentalocentrique.

Il en est ainsi de la définition la plus répandue, celle de « musique arabo- andalouse » : elle privilégie le déterminant ibéro-oriental, ce qui dénote une acception diffusionniste de l'héritage musical.

On peut évoquer le qualificatif de « musique savante », donné par les orientalistes. Cet attribut met l'accent sur l'aspect littéraire de la musique en question, ainsi qu'aux aspects prescriptifs «visibles » et faisant partie des «commandements» rituels: il s'agit des niveaux rythmiques et des mouvements de chaque *nûba*, etc. Or la qualité de «savant», portant sur le contenu manifeste, occulte le caractère de rationalité du contenu latent. Avec le structuralisme en linguistique puis en anthropologie", le domaine musical en général et le patrimoine oral en particulier, en tout cas au Maghreb, recèlent, au travers de sa mise en oeuvre artistique, à titre individuel ou collectif, s'agissant du chant ou des instruments ou des deux à la fois, un système complexe et «rationnel», c'est-à-dire fondé sur une grammaire reproductible, et en tous cas bien loin de toute idée d'improvisation ou de production aléatoire. Ainsi se trouve posée la question de la scientificité implicite

Nadir MAROUF : L'innovation musicale : À propos de l'ibda^e dans la çan^a

de l'objet dans la praxis de son exécution, à côté de celle de l'objet, donné à voir, à lire ou à entendre, c'est-à-dire la scientificité déclarative et prescriptive, que subsume le rituel orchestral.

La rationalité est à la conscience ce que la mémoire est à l'oubli. Autrement dit, les praticiens, ou artisans de cet objet musical, n'ont aucune conscience claire de la rationalité qu'elle recèle. Mais le caractère savant n'en est pas moins patent. Les praticiens avancent, tels les *personnages* de la tragédie grecque, le visage *masqué* (*persona* ne veut-il pas dire «masque»?). Ils portent par empathie le message et le signe d'une complexité systémique qu'ils sont incapables d'objectiver par le langage dit savant.

D'où l'ambiguïté du mot savant, car il occulte le signifié au profit du signifiant. Par ailleurs, cette appellation présuppose une deuxième discrimination : « musique savante » connote « musique de la cité », par opposition à une esthétique musicale extra-muros. Cela pose le problème du locuteur, ou pour le moins du lien d'où l'on qualifie l'objet. La réponse est très facile à trouver.

Cette problématique est vaste et féconde en même temps parce qu'elle nous renseigne sur d'autres truismes binaires qui recèlent un parti pris, un lien (forcément hégémonique) d'énonciation".

Une autre énonciation, celle de « musique courtoise », relève du même présupposé qui précède, dans le sens où le genre courtois, forcément savant, est

- mutatis mutandis - d'obédience citadine (ou que, d'obédience citadine, ce genre est - mutatis mutandis - forcément savant).

Nous savons, en revanche, depuis des publications relativement récentes", que le genre courtois se passe de la frontière qui sépare la ville de la campagne et que, tout comme l'Occident médiéval, la ruralité (en Europe) ou la bédouinité (au Maghreb) furent les principaux creusets de l'épopée chevaleresque et de la noblesse. C'est pourquoi de nombreux textes du *'aroubi* écrits par Ben Guenoun ou Mostefa Ben Brahim et chantés soit par Cheikh Hammada dans le pur style bédouin soit par des interprètes de la cité tlemcénienne comme Cheikh Redouane, sont d'une troublante similitude d'avec le corpus du *hawzi*, qui s'origine pourtant au coeur de la Médina: convergences thématiques sur les vicissitudes de l'amant, sur l'inaccessibilité de la belle, sur la belle sans pitié, sur l'honneur et la bravoure, etc. En dehors des différences strictement linguistiques, voire phonologiques, l'aspect sémiologique est transversalement identique. Donc, ruine d'une telle bi-partition sémantique.

Enfin, on a pu donner le glorieux qualificatif de « musique classique algérienne», à quelque chose qui n'a jamais été mêlé, ni de près ni de loin à l'aventure du classicisme européen. Car il faut bien insister sur le fait qu'en matière de classification, le terme « classique » utilisé pour définir non seulement un style mais une période littéraire, musicale, architecturale, renvoie pour chacune de ces disciplines à des périodes différentes bien connues, et à des caractéristiques bien précises. Le terrain du classicisme musical comme des autres domaines de la création, est déjà occupé. L'Occident en détient le droit de primogéniture. On ne peut désormais parler de genre classique en musique que par rapport aux canons du classicisme là où ce dernier a

pris naissance sous cette appellation. Ceux en Europe qui ont voulu s'inspirer de ces canons ont cependant fabriqué une *ars nova* (exemple de l'architecture) appelée «néo- classique », pour la raison bien simple que le classicisme dans une discipline particulière ne se définit pas seulement comme genre mais aussi comme date. C'est un espace-temps de la création qui ne peut être reproductible pour des raisons qui tiennent à la logique taxonomique et dont on peut comprendre le bien-fondé.

Il en est de même du compositeur qui crée, à l'intérieur d'une nûba, une mélodie nouvelle venant grossir le répertoire des pièces du mouvement *m 'çaddar* par exemple. Même dans le cas où la création est sans faille dans sa conformité canonique, elle reste une pièce rapportée, parce que historiquement datée. Tous ceux qui plaident, en toute légitimité du reste, pour *l 'ijtihad* et l'esprit d'innovation (- ibdâ^e) dans ce patrimoine ne peuvent impunément continuer à appeler *çan^a* ou *gharnata* ce qui est déjà classé comme patrimonial. La patrimonialité relève d'une gestion de l'angoisse, qui en appelle, entre autres caractéristiques, à la distanciation historique, à l'antécédence, à l'ancestralité, à l'allégeance à l'égard des morts et au respect de leur sépulture. C'est une donnée immuable que les anthropologues et psychanalystes connaissent très bien. La réceptivité populaire se noue à la jonction de l'émotion évocatrice d'un passé nostalgique, qui relève de l'extatique, du communiel, donc du groupe, et d'une appréciation esthétique «sécularisée » qui relève de l'individualité, sous réserve d'en définir la compétence nécessaire.

Mais les innovations - à condition qu'elles s'inscrivent dans la syntaxe qui régit le système musical posé comme patrimonial, c'est-à-dire qu'elles ne passent pas « à côté » (que l'*ibda^e* ne devienne pas *bid 'a* : transgression irrecevable) - sont les bienvenues : mais elles ne peuvent être constitutives du patrimoine dûment défini plus haut.

Il faut, à l'instar du néo-classique par rapport au classicisme, donner à cette chose nouvelle une définition « post-act », quelque chose qui relèverait du «néo-patrimonial» par rapport au patrimonial".

Pour clore cet inventaire, le terme de « lyrique » serait, à la limite, le seul à avoir une légitimité qui échappe au monopole de l'Occident, car l'instance lyrique est réputée dépasser ses frontières. L'acception lyrique est au moins circum-méditerranéenne mais il reste à savoir si cette définition ne circonscrit pas exclusivement le chant *stricto sensu* au détriment de l'instrumentalité : question à débattre.

Afin de ne pas prêter au handicap de toute classification exogène, il est donc prudent - en attendant des jours meilleurs - d'utiliser la «chose-musique», l'objet-musique en faisant confiance à ceux qui la pratiquaient dans leurs associations ou nadi, dans leurs corporations, ou dans l'habitable des zawia. Cette chose s'appelle çan^{ca}, c'est-à-dire «maîtrise d'oeuvre », Le ç'na^{yi} ou çâna^e est donc le maître-d'oeuvre. On peut l'appeler aussi m'allam, pour désigner le chef d'orchestre.

Tout cet édifice sémantique indique - comme Alfred Bel l'avait démontré avec compétence dans son enquête sur le travail de la laine à Tlemcen, publiée en 1913 - une superposition quasi-symétrique entre la terminologie du métier artisanal (notamment les disciplines du tissage *derraz / tisserand; brachmi / fabricant de djellaba*, etc.) et celle

de l'univers musical. Cette signalétique commune nous renseigne sur la catégorie sociale qui a porté cette musique au cours des siècles. En même temps, l'occurrence terminologique s'étend au système de composition lui-même: un šğŭl (littéralement ouvrage, opus") se définit à l'intérieur d'une çan^a: la çan^a est donc l'œuvre qui s'inscrit dans tel *tab'* (mode musical/type de composition, couleur de l'ouvrage tissé).

A Tlemcen, dans la couverture « *bourâbah* », on peut identifier par exemple, le type *m 'harbal* ou *hachâychchi*, qui obéissent chacun à des compétences différentes, des maillages différents, des compositions chromatiques différentes.

En revanche, le šğŭl constitue un *module*, un sous-système constitutif de l'ensemble de l'œuvre. Ces modules plus ou moins autonomes sont négociés par l'orchestre pour ce qui est de la musique, mais aussi par l'artisan avec son client, pour ce qui est de la couverture, le tout pour préciser l'agencement des éléments du puzzle. On peut continuer à faire cette démonstration sémiologique de la cohabitation existentielle de deux humanités, de la cohabitation phénoménologique de deux sémantiques, pour appuyer notre affirmation quant à la délimitation d'un univers à la fois social et praxéologique.

Les quelques indications ci-dessus suffisent à justifier le terme de çan^a 'a, qui n'a jamais cessé d'être utilisé par les acteurs eux-mêmes de cette musique et que le milieu lettré ou savant a méprisé jusqu'alors. Il faut, à cette occasion dissiper un malentendu sur une vulgate qui nous vient probablement d'Al Boudali Safir. Il a fait accréditer l'idée d'un triptyque malûf (Constantine), çan^a 'a (Alger), *gharnata* (Tlemcen).

Même si le terme *gharnata* est revendiqué par Tlemcen et le *malûf* par Constantine, le mot *çan 'a* est aussi revendiqué par l'ensemble des écoles de musique. A Tlemcen, on dira « *çan 'a* » pour annoncer un programme distinct du *hawzi* ou du *'arûbi*. Mais le terme de *gharnata* sert à distinguer l'ensemble du patrimoine (y compris *hawzi* et *'arûbii* par rapport à la musique moderne venant du Maroc, du Proche-Orient, d'Europe, voire du terroir algérien lui-même. C'est une délimitation du territoire de ce qui est désigné par la nébuleuse « *Andalûs* » par rapport au reste",

Par conséquent, il est plus judicieux de rétablir la légitimité, au moins au niveau national, du mot *çan'a*, quitte à lui adjoindre *çan'a gharnati* (ce qui indiquerait l'école de Tlemcen, par rapport à d'autres?) ou *çan'at-al-malûf*, Dans ce cas, quel adjectif pour Alger? Autre question à débattre, mais cela ne devrait pas poser de problèmes car le consensus existe. Proposons néanmoins de façon provisoire: *çan'a dziriyya*.

En définitive, la question centrale dans la procédure de nomination consiste à s'interroger avec vigilance sur la chose et le signe, le dénotatif et le connotatif, le signifiant et le signifié. On s'aperçoit alors que le même terme peut donner lieu à des sens différents dans des lieux différents, soit en raison de phénomènes de sédimentation dont la temporalité n'a pas fonctionné avec la même intensité d'un lieu à un autre, soit en raison d'une polysémie dont l'explication ne peut être révélée que par des enquêtes monographiques minutieuses.

Claude Lévi-Strauss, dans son «Anthropologie structurale» consacre un chapitre sur la distinction à faire, en matière de parenté, entre

système d'appellations (père, fils, gendre, cousin, oncle, etc.) et système d'attitudes, dans la mesure où le rapport père-fils, par exemple, est vécu différemment dans les rituels et les conduites, d'une aire culturelle à une autre, ou d'une époque à une autre.

Ainsi le système des attitudes (forcément plus nombreuses) démultiplie les combinaisons en termes de structure de parenté. Il me semble intéressant de rapprocher cette problématique de ce qui relève de la taxinomie musicale propre à la tradition orale, et ce dans une perspective strictement méthodologique, à l'évidence.

III. Le paradigme de la norme et de la marge ou la raison paradoxale

Un énoncé paradigmatique ne propose pas d'argumentation explicative préalable. Il propose une mise en corrélation fondée sur un système de nomination. Ici le principe de nomination est binaire (ou dyadique). Cette binarité est oppositionnelle et en même temps abstraite, donc ne préjuge pas du fait. C'est l'applicabilité à un champ précis qui en valide le bien-fondé. Mais l'applicabilité n'est paradigmatique que si la démonstration s'étend à une série non déterminée de champs, c'est-à-dire de disciplines, de corpus théoriques, de faits empiriques, etc. La validité du paradigme tient à sa virtualité permutationnelle.

Dans le cas qui nous occupe, il est intéressant d'appliquer le paradigme de la norme et de la marge à des domaines qui soient contingents pour que la pertinence de la démonstration soit avérée. Proposons en quelques-uns : en sociologie urbaine, la dyade « centre-périphérie » a pu donner lieu à une réflexion suivant laquelle la marginalité urbaine, celle des banlieues, est une négativité sociale,

normative, pouvant, dans certaines conditions historiques, se muer en positivité révolutionnaire. Ainsi, la centralité urbaine, celle de la norme absolue, celle du pouvoir de décision et de l'hégémonie institutionnelle, se trouve placée devant l'impérative nécessité de déroger à ses principes recteurs dans une perspective de régulation sociale. Elle se doit de gérer (ou digérer?) la violence sans quoi elle produit du chaos, du désordre. Or, l'ordre et le désordre s'ordonnent l'un par rapport à l'autre et ne peuvent coexister sans s'impliquer mutuellement. Les réformes sociales procèdent d'un accouchement douloureux, car nées d'une colère sans appel, d'une sanction comminatoire. La centralité est appelée à se remettre en cause, à se recomposer pour assurer sa propre pérennité en tant que centralité, en tant que norme hégémonique.

Un autre domaine d'application, où il est question d'ordre et de désordre, est celui de la thermodynamique. Les physiciens empruntent le concept d'entropie suivant lequel toute lecture du désordre procède d'une intellection du réel, c'est-à-dire d'une rationalité, sans quoi le réel est incommunicable, est privé de sens. Dans le domaine de la physique, cette rationalité s'appuie sur l'expérience, notamment sur le caractère reproductible des éléments observés, et à la propension à certaines récurrences empiriques indiquant des régularités tendancielle. Le désordre est ainsi pensé en terme de régulation sur une base strictement empirique. Point d'explication à ce phénomène, en dehors du constat probabiliste.

Dans le domaine acoustique, la production des sons obtenus expérimentalement sur une corde est le produit de deux forces

antagonistes : la corde est tendue par deux extrémités, donc par deux forces centrifuges, tandis que le son est obtenu grâce à une force contraire, centripète : le pincement obtenu par le doigt ou le plectre à hauteur de la table harmonique.

Par ailleurs, le phénomène musical est lui-même le produit de deux registres contraires : le registre ordinal et le registre cardinal. Ce dernier est défini mathématiquement en ce qui concerne la division du temps (ronde, blanche, noire, etc ...), ainsi que la construction d'intervalles sonores sur un manche de *çûd* ou de guitare par exemple. Ces intervalles sont justifiés par des lois physiques et transmises de génération à génération aux gardiens du Temple qui détiennent le savoir-faire de l'organologie. La production d'une série sonore procède d'une combinatoire aléatoire. C'est comme pour le langage qui pour reprendre une expression chère à Ferdinand de Saussure, procède de «l'arbitraire du signe». Ce n'est pas là une métaphore car dans le cas du langage comme dans celui de la musique, nous avons affaire, morphologiquement parlant, à des signifiants aléatoires et dans cette combinatoire infinie, il y a quelques combinaisons, très rares, qui ont du sens, qui produisent, pour ce qui est de la musique, de l'émotion esthétique. Ainsi deux éléments irréductibles sont en synergie totale : le nombre et le drame, le sémantique et l'esthétique".

IV. Plaidoyer pour un système ouvert ou l'historicité de la çan^{ca}

Allons plus loin tout en restant dans la musique. Le principe des contraires semble suffisamment prégnant au travers des développements qui précèdent, pour nous autoriser à entrer dans les débats du système musical qui nous occupe ici, étant entendu que la

démonstration qui va suivre est applicable, sous réserve d'inventaire, à d'autres systèmes musicaux.

Ce système que j'appelle *çan^{ca}* pour des raisons taxinomiques que j'avais développées dans d'autres travaux se constitue d'un algorithme qu'il est plus commode de transcrire sous forme de tableau à double entrée.

En ordonnée, nous avons les différents *tûbu^c* appelés modes, pour faire simple, mais n'ayant aucun rapport avec la double modalité, majeure et mineure, qui régit la musique occidentale. Les *tûbu^c* renvoient à l'acception antique des modes grecs (dorien, phrygien, lydien, mixolydien, etc" ...) et dont on ne sait pas s'ils avaient inspiré leurs équivalents modaux dont la dénomination persane est encore en vigueur ou si l'influence provient de la source mésopotamienne. Ces *tubu^c* sont en nombre déterminé, la vulgate en donne le chiffre 24. En réalité, on en trouve 12 en Algérie, 11 au Maroc. D'autres *tubu^c* ont leur autonomie structurelle au plan mélodique, mais servent à «dépanner» d'autres *tubu^c* pour l'exécution d'un *istikhbar*, exemple : le *tab^c'araq* prête son *istikhbar*, appelé *'araq*, à la *nûba Hsin*, notamment à l'école d'Alger. Sinon, ils servent à baliser des pièces chantées classées dans un sous- système dérivant de la *çan 'a*, appelé *n 'qlâb* (ou *inqilâb*). La *nûba* constitutive de la *çan^{ca}* est à l' *inqilab* ce que la symphonie est à la sonate.

Dans le cas d'espèce, on peut remplacer une *nûba*, par une série *d'inqilab* appartenant soit au même *tab 'a* soit à des *tûbû^c* différents et choisis « à la carte » par le chef d'orchestre (cas de la *slisla*). Mais dans ce dernier cas, les pièces sont exécutées sans transition. Il arrive

Nadir MAROUF : L'innovation musicale : À propos de l'ibda^e dans la çan^ea

cependant que des *n 'qlabat* affiliés à certains *tûbû'* disposent d'un court prélude instrumental nommé *kûrsi*. C'est le cas, à Alger du *tab^e 'araq*, qui dispose d'une mini-ouverture exécutée sur le *mizân* (rythme) *bachraf*.

En ce qui concerne les 12 *nûba* complètes, elles ne disposent pas toutes d'ouvertures, appelés *tûchia* (l'école de Tlemcen dispose d'un nombre de *tuchia* plus grand que dans les autres écoles) et qui constituent le prélude aux *nûba* ou suites.

Voilà l'essentiel du système *çan^ea* (du moins pour ce qui est des *tuchia*: ouvertures), qui s'offre à première vue comme un système rigide, fermé.

Or, le menu de composition autorise des choix divers, des dérogations permissives du système lui-même. Ces dérogations se font dans des limites interstitielles qui n'entament pas le cadre canonique. Il n'y a pas de règle du jeu a priori pour l'exercice dérogatoire. Cela dépend de l'autorité du *m 'allam* (chef d'orchestre); c'est-à-dire de son audience vis-à-vis du public, du degré d'empathie avec son auditoire qui trace les limites du consensus, de la compétence conjoncturelle de cet auditoire, du contexte ou de l'ambiance qui encadre la manifestation artistique (cercle intime, mariage, ou concert dans le cadre des soirées données dans un *nâdi*, association, enregistrement en studio, etc.). La règle du jeu est connue a posteriori. Il faudra faire l'inventaire de l'agencement d'une *nûba* en temps réel, exécutée dans des circonstances différentes. Cet inventaire a pu être fait quelquefois.

L'ensemble de ces inventaires, pour une école de musique s'entend, permet d'apprécier les tendances lourdes des libertés marginales que

l'artiste s'est accordées, des réaménagements faits à la norme. Mais de quelle nonne s'agit-il? N'est-elle pas elle-même constitutive d'un moment fort de la rupture d'avec un ensemble de pratiques divergentes? Le modèle référentiel est souvent offert par une figure charismatique, qui a eu l'audace, et surtout la légitimité de trancher, de faire un choix parmi plusieurs scénarios possibles. Figure charismatique, c'est celle d'un cheikh Larbi Bensari, qui a légué sa conception, certes héritée des anciens, la seule reconnue au début du siècle dernier, mais la seule connue aujourd'hui, parce que les traditions alternatives des *m'allmin* de la même classe d'âge que cheikh Larbi Bensari n'ont plus laissé de trace. Il s'agissait, entre autres, des frères Dib, contemporains de son maître cheikh Boudalfa. Les disciples de ces derniers n'ont pas eu suffisamment d'audience pour pérenniser la pluralité des genres, des styles voire de la grammaire compositionnelle elle-même. Un homme, doué d'une forte personnalité, a occupé tout le terrain de l'école de Tlemcen.

Cependant, depuis une période récente, des manuscrits inédits ont été exhumés par les descendants de Si Mostefa ABOURA, contemporain de Cheikh Larbi. Exploités actuellement par Fayçal Benkalfat, ces manuscrits permettent une relecture originale de la doxa jusque-là connue, celle de Cheikh Larbi Bensari ; ce travail est en cours.

A Alger, ce fut le trio Ben Teffahi, Mohamed et Abderrezak Fakhardji. Ils ont incarné la norme musicale de leur école et ont oblitéré d'autres canons.

A Constantine, ce fut un quintet, formé des deux Bastandji, Ahmed et Abdelkrim, personnages légendaires, rejoints par trois disciplines :

Tahar Benkartoussa, Omar Chaqlab et Tahar Benmerabet. La légitimité de ce groupe a eu certes une assise plus large car ses membres ont apporté chacun ce en quoi il excellait (les derniers connus pour leurs chants, les premiers pour la maîtrise de l'instrument). Et puis, il y a la loi du nombre. Mais quel que soit le cas d'espèce, il y a rupture d'avec l'air du temps hérité des devanciers, et les pionniers des réformes ont procédé par la marge, car toute innovation, comme la liberté, procède de la transgression : des trois formes de liberté, liberté interstitielle, liberté marginale, liberté principale, les deux premières sont les plus proches de la réalité existentielle. Abraham Moles ne croyait guère qu'à la pertinence sociologique des deux premières. La liberté principale relève du mimétisme et de la passive répétition et d'une vision « salafiste » de l'héritage esthétique. Elle réduit l'art au rite et laisse peu de place à la douleur de l'effort, à la jouissance aussi quand l'effort donne des fruits, peu de place au drame et au jeu. Elle tue en l'homme toute velléité de parier sur l'inconnu. Il ne s'agit pas du pari de Pascal, quelque peu mercantile à mon goût, mais du pari où se joue le destin de l'artiste car ne transgresse pas qui veut. Sur un millier de tentatives, rares sont celles qui font sens car dans ce combat entre la marge et la norme, qui est un combat risqué, rares sont les heureux élus qui ont obtenu la bénédiction du public, et donc la postérité. Il ne faut pas oublier en effet que le public est naturellement enclin à se méfier de ce qui bouge dans une société où le conformisme et l'unanimité laissent très peu de place à la *bid^ca* (péché rédhibitoire), archétype du *ibd^ca* (innovation, invention). Si le deuxième terme semble attester une

Nadir MAROUF : L'innovation musicale : À propos de l'ibda^e dans la çan^a

sécularisation du premier, rien n'est joué d'avance; c'est dans ce contexte diffus, et sur ce terrain miné que s'est joué le sort d'un patrimoine musical séculaire, dont le caractère de système se nourrit aussi paradoxalement qu'il y paraît de sa négation même.

Dans le cas contraire où le système de *Zyriab* se devait d'être transmis dans sa facture prétendument inaugurale, ce qui est pure utopie, la mémoire collective n'aurait retenu aucun écho sonore de la *nûba*.

Conclusion

Glorifier le mouvement, le changement, le renouvellement, au nom même d'une vision *systémique* de cette musique, c'est prendre un grand risque, celui de prêter à confusion sur ce qui, en guise de renouvellement ou de reformulation, relève du galvaudage et le l'altération. C'est pourquoi il me semble impératif de clore mon propos par une sorte de profession de foi.

Le répertoire que nous connaissons dans les trois écoles de musique relève d'une patrimonialisation sédimentaire: cela veut dire qu'à des moments donnés de notre histoire, des permissivités, qui portent socialement parlant leur secret, ont pu avoir lieu. Les exemples les plus récents (parce que venus à nous par le témoignage des anciens qui ont vécu au début du 20^{ème} siècle) remontent à la conscription de 1911. Beaucoup de familles exilées au Proche-Orient et au Moyen-Orient sont retournées au pays d'origine, pour des raisons diverses. Nous savons qu'elles ont apporté avec elles des textes et des chants dont la facture remonte à cette époque. C'est le cas du chant populaire *hanina ya hanina* (mode sika) dont l'origine syro-libanaise a été

Nadir MAROUF : L'innovation musicale : À propos de l'ibda^e dans la çan^a

vérifiée. C'est le cas aussi d'une pièce classée *n 'qlab zidân : ahabba qalbi dhâbyaûn tûrki*, sur un rythme *bachraf*, qui signe l'origine ottomane de la pièce. C'est enfin le cas de *yûk babadji yûk* chanté en intermède dans les mariages par cheikh Larbi Bensari, figure de proue de l'authenticité et du respect de la tradition. Nous n'avons pas la mémoire des phases sédimentaires antérieures, qui attesteraient l'adjonction de pièces rapportées, ou tout simplement l'interprétation *ex nihilo* de pièces connues, mais chantées sur un autre mode et/ou un autre rythme".

Ce type de *ibdâ^e* (innovation, reformulation) entre dans le cadre de la dynamique du système « *çan^a* ».

Il s'avère qu'une période assez longue s'est installée entre les dernières vagues *d'ijtihâd* musical et le passage au III^{ème} millénaire. Ces vagues tardives et, somme toute, mineures remontent à 1911-1920.

Dans la mesure où la mémoire les saisit dans la diachronie, c'est-à-dire comme apport surnuméraire historiquement daté tout en s'inscrivant dans les règles canoniques du système, on peut les définir comme néo-patrimoniales ou néo-classiques (ou *néo-çan^a*). Cela n'enlève rien à leur appartenance au système, mais elles indiquent une étape, sinon dans la couleur mélodique ou rythmique, du moins dans celle du texte qui réfère à un écosystème contemporain, en tous cas différent de l'épopée diasporale de la *hijra* (du xv^{ème} au XVIII^{ème} siècle) qui a imprimé un *zadjal tardif*". Celle-ci a mis en valeur une littérature vernaculaire proche des terroirs maghrébins (même si les textes ne sont pas tous signés ni datés). Cette époque diasporale est elle-même différente de l'époque du *zadjal d'Ibn Qûzman*, qui à partir du XIII^{ème}

siècle donne quant à lui, l'esquisse d'une rupture d'avec le *muwassah* et d'une liberté littéraire qui a pu scandaliser les milieux pudibonds de la Cité musulmane d'Espagne mais qui a fait école au nord des Pyrénées", et pour ce qui nous concerne, a traversé les siècles.

On peut, dans cette perspective stratigraphique, et sous réserve que l'innovation procède toujours de la règle canonique et des permittibilités sous- jacentes, et à condition qu'on prenne acte que le texte s'imprègne sémiologiquement de la contemporanéité, baptiser ces apports de néo- patrimoniaux, de néo-classiques ...

Mais attention aux glissements qui consistent pour des musiciens qui sous prétexte de s'inscrire dans le champ matriciel de la *çan 'a*, innovent en tournant le dos aux règles du jeu et qui produisent autre chose que de la *çan 'a*. Pour inventer une *tûchia* par exemple, il faut s'imprégner de la structure compositionnelle de cette *tûchia*: nombre de mouvements doublés ou non doublés, mode de liaison ou d'articulation avec des syntagmes existants dans d'autres ouvertures (exemple: entre *tûsia zidân* et *tûchia sika*; entre *Rami al'asiya* et *rami-maya* ; entre *mazmûm* et *dhîl*, etc.). Ces articulations constituent un indicateur (diachronique?) du pedigree d'une *tûchia*, c'est-à-dire de sa filiation inter-modale, ou celui d'une bifurcation (synchronique) qui assigne à la modalité d'autres critères d'identification que celui de la tonique. Ces critères pourraient consister à décomposer en syntagmes irréductibles (à l'instar des sémantèmes en linguistique saussurienne ou des mythèmes en anthropologie structurale) donc en blocs indivisibles et de «scanner» leur ordonnancement, c'est-à-dire l'arrangement-type (qui parce qu'il indique une préséance de

syntagmes est bien un arrangement et non une combinaison, en termes d'analyse factorielle) qui compose telle ouverture. L'examen systématique de toutes les *tûchia* connues et la mise en évidence des arrangements syntagmatiques, permet d'évaluer non seulement la récurrence des syntagmes identifiés dans au moins deux *tûchias*, par rapport à des syntagmes spécifiques d'une *tûchia -mode*, mais encore d'apprécier la place qu'occupe chacun des syntagmes dans leur récurrence inter-modale". Cette analyse peut être faite sur chacune des pièces chantées, qui recèlent les mêmes types d'ordonnement et les mêmes interférences intermodales.

Si je n'ai pas pu éviter les discussions techniques, c'est uniquement pour illustrer mon propos central qui consiste à insister sur le fait que les conditions de l'innovation ou de la création à l'intérieur du système de la *çan 'a* passent par une maîtrise sans faille de ses règles de fonctionnement « morphologique». Les dérogations que recèlent ces règles seront alors utilisées avec respect de la **norme** prescriptive et discernement de la **marge**.

PS : la transcription des mots arabes n'a pas pu être faite dans les règles conventionnelles pour des raisons techniques liées au logiciel disponible utilisé. L'auteur de ce présent article présente à cet effet toutes ses excuses au lecteur