

Didactique de l'enseignement des musiques traditionnelles :

Vertus et limites de l'oralité.

Contribution à l'étude du système musical de la çan'a algérienne

Nadir MAROUF

Introduction

L'étude commence par une rétrospective rapide mais critique des principales questions posées jusque là sur le patrimoine musicale de la çan'a. Un classement entre idées anciennes, mais sans en atténuer le mérite et recherches récentes entamées depuis les dépendances du Maghreb, s'avère nécessaire. D'un côté, il permet de faire la part des différences de point de vue entre ce qui concerne l'approche des orientalistes et celles des « nationaux », d'un autre, il signale, en dépit des ruptures quant à l'objet d'étude, l'existence d'une certaine continuité qui tient à la primauté implicite ou explicite du regard diachronique.

Dans la deuxième partie de cette réflexion, on tentera de démêler les écheveaux de la désignation même de cette musique. Les enjeux de l'évidence et du truisme dévoilent à notre insu un ethnocentrisme qui reflète un manque d'autonomie critique de l'intellectuel maghrébin par rapport à l'ethos culturel de l'humanisme du 18^e siècle 19^e siècle occidental. L'approche sémiologique peut paraître timide car ne prenant pas position dans le débat taxinomique dominant. Mais elle a le mérite de faire justice à l'unité du « dire » et du sens, c'est-à-dire à une koiné qui assigne une verbalisation singulière à un univers musical donné et qui, aux yeux du groupe d'appartenance (acteurs et public) ne donne lieu à aucune dérive polysémique.

Le troisième volet invite à réfléchir sur une démarche posée en termes de « formule paradoxale ».

Il s'agit d'une « itinérante » personnelle, non pas sur le mode du récit autobiographique, mais qui exorcise de façon diachronique des moments faits de certitudes et de doutes, la mise en évidence d'une gestation faite de croyances et de reniements qui reflètent la « data » de tout un chacun. Les mots peuvent ne rien dire mais ils peuvent aussi faire mal, induire en erreur, voire tuer. Sans en arriver jusque là, il m'a semblé qu'il était déontologiquement impératif que je ne me saisisse pas d'une formule érigée en paradigme, pour obéir à la mode des paradigmes et aux coquetteries d'école, mais que je me donne pour devoir d'en expliciter le fondement épistémologique. A cet effet, l'épreuve de vérifiabilité du paradigme de la norme et de la marge, en le transposant à d'autre corpus de connaissance, doit attester sa valeur heuristique. Si la condition de vérifiabilité n'est pas satisfaisante, la formule proposée est alors sans objet.

Sur le quatrième volet, celui qui porte plus directement sur la çan'a, j'ai évité de rentrer dans le détail descriptif de ce système musical, pour des raisons déjà évoquées plus haut. Je pense que l'essentiel à retenir est le caractère dynamique d'un système ouvert, qui incorpore « l'innovation transgression » à condition qu'elle procède des logiques fondamentales de la morphologie du système. C'est au niveau de la syntaxe, en revanche, que le champ de la licence reste un champ ouvert. Pris sous cet aspect, le système de la çan'a prescrit au plan explicite des règles de fonctionnement qui se prêtent à un certain déterminisme, mais propose ou suggère, au plan implicite, les voies et moyens de la dérogation interstitielle.

Nous verrons alors à quel titre le système ouvert que constitue la çan'a nous livre le secret de son immortalité.

I. 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^e siècle, contrairement à l'opinion admise quant à l'indigence de l'analyse à son endroit. Cette littérature, dont nous signalerons 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.

I.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'œuvre d'un Jean 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 européocentrisme. La monodie a pu apparaître sous cette optique comme un indicateur d'archaïsme, que l'on situera suivant les appréciations dans l'âge du plainchant grégorien, ou en tous cas dans l'ère pré-baroque. Ainsi le comparatisme du discours orientaliste n'est convoqué que pour statuer, « normé » une esthétique musicale dont l'économie générale ne peut être qualifiable que par rapport à une doxa ayant statut de centralisé 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^e siècle se mue en normativité esthétique. Max Weber, qui est loin de l'humanisme orientaliste, et qui a laissé un manuscrit publié post-mortem (1) 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 œuvre, 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 instantanéité syncrétique, incorporant ces deux postures, résultant néanmoins d'une imprégnation esthético-culturelle profonde liée par empathie à la tradition musicale et d'un système de compétences, grâce auxquels se trouve qualifié l'artiste. Cette instantanéité ou 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 communiel 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 (2) 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, hypothéquement 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 ethnos 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^e III^e millénaire av. J-C) ; babylonienne (XVIII^e-XVI^e) ; assyrienne (XIII^e-VII^e) ; néo-babylonienne (VII^e-IV^e) ; d'autre part, en perpétuelle synergie avec la Grande Perse fondée par Cyrus II au début du VI^e siècle avant J.C. (3). 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^e siècle avant J.C., l'empire s'étendait de l'Indus à l'Égypte. La guerre des Mèdes engagée par le successeur, Darius I^{er} au tout début du Ve, 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 de 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 berbero-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 Qūzman au 12^e siècle... Les divergences entre les deux systèmes musicaux sont relativement tardives (XVI^e-XVII^e 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 šarqī diffère du tab' magribī 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 récents 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.

I.2. 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. À 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' 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 Andalûs ; 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 Ziriyab...

Ces questions ne sont pas exhaustives, mais constituent l'alfa 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'a, 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'œil à Pierre Bourdieu (« ce que parler veut dire ») (6) 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 (7), de domaine musical en général et le patrimoine oral en particulier, en tout cas au Maghreb, recèlent, au travers de sa mise en œuvre 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 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, telles les personnages de la tragédie grecque, le visage masqué (personne ne veut-il pas dire « masque » ?). Ils portent par empathie le message et le signe d'une complexité systématique 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 (8).

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 (9), 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 cœur 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 primogeniture. 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') dans ce patrimoine ne peuvent impunément continuer à appeler çan'a

ou ġarnata 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 communel, 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'ibdâ' 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 (10).

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 à l'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 nādi, dans leurs corporations, ou dans l'habitable des zawia. Cette chose s'appelle çan'a, c'est à dire « maîtrise d'œuvre ». Le ç'nay'i ou çāna' est donc le maître-d'œuvre. 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 ; brašmi / 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 šūġl [littéralement ouvrage, opus (11)] 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).

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

En revanche, le šġūl 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, 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 malūf (Constantine), çan'a (Alger), ġharnata (Tlemcen). Même si le terme ġharnata est revendiqué par Tlemcen et le malūf 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 'arūbi. Mais le terme de ġharnata sert à distinguer l'ensemble du patrimoine (y compris hawzi et 'arūbi) 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 « Andalūs » par rapport au reste (12).

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 ġharnati (ce qui indiquerait l'école de Tlemcen, par rapport à d'autres ?) ou çan'at-al-malūf. 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 (forcement plus nombreuses) démultiplie les combinaisons en terme 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. La norme et la marge ou la raison paradoxale

Qu'on me permette ici une formule académique pour parodier le titre d'un ouvrage célèbre, « critique de la raison dialectique », écrit il y a un demi-siècle par J.P. Sartre. Il avait lui-même parodié le philosophe allemand du 18^e siècle, Emmanuel KANT, qui proposa d'en renouveler la démarche (« critique de la raison pratique » à la suite de sa « critique de la raison pure »). Le premier voulait régler définitivement le sort de la pensée bourgeoise en prenant parti pour l'héritage marxien de la dialectique. Je précise ici qu'il s'agit de l'héritage marxien, car Marx a lui-même puisé la pensée dialectique chez Hegel, dont il avait critiqué alors la conception idéaliste. Si l'on continue l'inventaire successoral, l'idée dialectique remonte à la philosophie grecque. Les philosophes des Lumières en ont transformé la grille de lecture en arrachant le concept platonicien de son acception spéculative et dialogique pour en faire l'élément matriciel du changement et de l'historicité. Le principe de contradiction n'est pas absent chez Hegel mais Marx enracine la dialectique dans l'histoire concrète, il la « remet sur ses pieds » en convoquant les déterminismes sociaux, quasi-téléologiques, qui gouvernent la société moderne, c'est-à-dire capitaliste. Ces déterminismes s'incarnent dans la contradiction objective qui se noue entre les classes sociales. La synthèse hégélienne n'est plus alors une simple résorption des contraires (thèse et antithèse) mais un dépassement révolutionnaire, qui subsume les conditions matérielles historiques, y compris celles de la violence insurrectionnelle, qui rendent possible un tel dépassement. Le matérialisme dialectique et, mutatis mutandis, historique, postulé par Marx devient depuis la fin du 19^e siècle un paradigme explicatif de l'ordre social dominant, voire même de l'ordre naturel, suivant les centres d'intérêt. Pour Georges Gurvitch, le matérialisme dialectique est réduit à l'unité des contraires, et donc expurgé de son acception révolutionnaire. Il le valide volontiers comme méthodologie « pacifiste » et en confirme le contenu heuristique vérifiable au plan empirique.

Lénine, quant à lui, reprenant des discussions divergentes (13), entend réconcilier tout le monde autour de son œuvre malheureusement peu connue aujourd'hui : « matérialisme et empiriocriticisme ».

Il procède à une légitimation de la dialectique sociale en l'appuyant sur les lois immuables de la nature : l'évolutionnisme morganien, voire darwinien (14) constituait le fil conducteur implicite ou explicite de la pensée sociale d'alors. Si le positivisme de Condorcet, de Saint-Simon et d'Auguste Comte sont aujourd'hui tenus pour coupables de s'être abreuvés au ruisseau de l'évolutionnisme et de son succédané, l'organicisme, il s'avère aujourd'hui qu'un tel pêché fut partagé par d'autres courants de pensée, y compris marxistes. Ainsi on peut y trouver une intéressante vulgarisation du « calcul différentiel et intégral » chez Leibnitz, à côté d'autres lois physico-chimiques où est démontré le principe d'unité des contraires. La production scientifique dans la biologie d'abord (la fameuse controverse entre Mitchourine et Lysenko) où la raison dialectique interfère entre lame et lamelle de l'observation empirique de l'expérimentaliste, comme des découvertes de l'Entre-Deux-Guerres sur l'électricité (neutrons/protons) et toute la physique atomique de l'Europe sont postérieures à l'œuvre de Lénine, voire à sa mort pour la plupart d'entre elles. Je ne doute pas que s'il y avait survécu, son livre aurait été grossi de maintes illustrations venant confirmer, en définitive qu'il y a, chez lui, deux dialectiques procédant l'une de l'autre : une dialectique de la nature, et une dialectique de l'esprit, la première faisant fonction d'authentification naturelle, donc scientifique, à la seconde. Ce beau programme, suivant lequel l'ordre sociétal n'est qu'une projection de l'ordre naturel, qui n'aurait pas déplu aux ancêtres-fondateurs du positivisme et du jusnaturalisme, a trouvé de multiples adeptes dont le dernier en date fut le mathématicien R. Godement, qui au début des années 60, affichait complet dans les amphis de la Sorbonne où il enseignait la mathématique suivant la méthode dialectique (15).

Si j'invite à une telle discussion, c'est pour souligner que les mots peuvent nous trahir, en tous cas nous engager par la force des présupposés auxquels ils conduisent. Ici, la charge idéologique du concept n'est plus à démontrer. C'est pourquoi je refuse ce concept pour verbaliser le couple d'opposition norme/marge, ne voulant pas prêter à équivoque, en déplaçant malgré moi un paradigme lié à la production esthétique, sur le terrain miné de l'idéologie politique.

Mais le neutralisme empirique et aseptisé de Georges Gurvitch n'est pas une solution non plus. En effet, cet auteur prend le principe de contradiction comme un fait d'hypothèse qu'il valide par quelques observations, sans aller plus loin, c'est-à-dire se poser la question de savoir si ces observations sont pré-construites par un jeu de nomination ou si elles résultent d'un principe de réalité. Quand l'expérimentaliste observe au microscope une cellule cytoplasmique, par exemple, il ne peut identifier que la structure en réseau qu'il veut bien chercher. Le réel en soi est brouillé, illisible, de surcroît infini au regard du microscope. Il utilise un artefact, par exemple un liquide de contraste qui va lui permettre de mettre en évidence, par effet chromatique, une structure et non pas une autre, pas l'objet réel total, mais une portion congrue de celui-ci, encore que cette portion ne soit pas donnée à voir naturellement comme elle se laisse appréhender, déchiffrer par le moyen de l'expérience. C'est une vieille question non résolue par conséquent, que de statuer sur le principe de réalité. Partant de là, Georges Gurvitch ne dévoile pas ses cartes.

Ma clé de lecture du principe d'opposition est à la fois métaphysique et axiomatique. Je rejoins volontiers Condorcet, non pas dans sa philosophie du progrès, mais dans sa démarche logico-formelle quand il pose le paradoxe qui porte désormais son nom : l'effet Condorcet se constitue d'une triade construite suivant le principe des combinaisons par paire. La triade est constitutive de combinaisons appelées dyades. La triade,

connue en mathématique, consiste à vérifier la transitivité d'un théorème. A l'origine, il s'agissait de vérifier si le principe syllogistique, qui est fondé sur l'énoncé individuel, forcément transitif, est applicable au niveau d'un groupe choisi de façon aléatoire. Condorcet voulait en effet vérifier la valeur heuristique de la « volonté générale », postulée par J.J. Rousseau en invitant une population donnée à faire des choix dyadiques de type A-B, B-C, C-A. Il ressort ainsi que les suffrages exprimés sur des valeurs, des hommes politiques, ou sur tout autre objet, sont statistiquement parlant non transitives. La base de la consultation, voire l'atome du sens consultatif est donc la dyade. Elle est un point aveugle, elle n'est ni bourgeoise ni prolétaire. J'adhère à ce point de vue qui me met à l'aise pour qualifier ma formule paradoxale, à savoir : le paradigme de la norme et de la marge.

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 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 tendanciennes. Le désordre est ainsi pensé en termes 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 extrêmes, 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 'ûd 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 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, la sémantique et l'esthétique (17).

IV. Plaidoyer pour un système ouvert ou l'historicité de la çan'a

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'a pour des raisons taxinomiques que j'avais développées dans d'autres travaux (18) 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' appelés modes, pour faire simple, mais n'ayant aucun rapport avec la double modalité, majeure et mineure, qui régit la musique occidentale. Les tûbu' renvoient à l'acception antique des modes grecs [dorien, phrygien, lydien, mixolydien, etc. (19)] 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' 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' ont leur autonomie structurelle au plan mélodique, mais servent à « dépanner » d'autres tubu' pour l'exécution d'un istixbar, exemple : le tab'

'araq prête son istiḡbar, 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'a est à l'inqilâb ce que la symphonie est à la sonate. Dans le cas d'espèce, on peut remplacer une nûba, par une série d'inqilâb appartenant soit au même tab' soit à des tûbû' 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 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' 'araq, qui dispose d'une mini-ouverture exécutée sur le mizân (rythme) bašraf.

En ce qui concerne les 12 nûba complètes, elles ne disposent pas toutes d'ouvertures, appelés tûšia (l'école de Tlemcen dispose d'un nombre de tûšia plus grand que dans les autres écoles) et qui constituent le prélude aux nûba ou suites. Cet inventaire des tûšia par école est résumé sous forme de tableau ci-dessous : dans l'abscisse, nous avons l'ensemble des mouvements qui constituent la nûba, cinq au total : m'çaddar (exécuté sur une mesure à 4 temps à Alger, 16 temps à Tlemcen, appelée qsîd) ; btaihi (4 temps à Alger, 8 temps à Tlemcen), darj, insiraf et ç'lâs. Le sous-système constitué de nqlabat connaît le mizân n'sraf emprunté à la nûba, plus d'autres mizan spécifiques (bašraf, sūfiân, berwâli, etc.)

Tableau des tûšia (ouvertures) par école de musique (20)

tûbu'(modes) nûba complètes	mizân (exécution rythmique)		
	Tlemcen	Alger	Constantine
Zidân	bašraf (2 ouvertures)	bašraf	bašraf
Raml	m'çaddar	-	-
M'jen'ba	-	-	-
Dhîl	m'çaddar	-	bašraf
maya	m'çaddar	m'çaddar	bašraf
Rasd-dhîl	m'çaddar	-	bašraf
raml maya	m'çaddar	m'çaddar	-
Rasd	-	-	-
Hsîn	4 ouvertures : - m'çaddar - insraf - bašraf (tûšia-l-kebira) - bašraf (tûšiat-al-kamal)	m'çaddar (ğribat al hsîn)	
Grîb	2 ouvertures : - m'çaddar - n'sraf	n'sraf	
Sika	2 ouvertures : - m'çaddar - bašraf (tchûmbar sika)	2 ouvertures : - m'çaddar - bašraf (tchûmbar sika)	bašraf
Mezmûm	mizân sūfiân		bašraf

Voilà l'essentiel du système çan'a (du moins pour ce qui est des tûšia : 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 (21).

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 norme 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'allmîn 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.

À 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.

À 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 » (22) 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'unanimisme laissent très peu de place à la bid'a (péché réhhibitoire), archétype du ibâ' (innovation, invention). Si le deuxième terme semble attester d'une 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 20e 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 vérifiée. C'est le cas aussi d'une pièce classée n'qlab zidân : ahabba qalbi dhābyaûn tûrki, sur un rythme başraf, 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 de l'adjonction de pièces rapportées, ou tout simplement d'interprétation ex nihilo de pièces connues, mais chantées sur un autre mode et/ou un autre rythme.

Ce type de *ibdâ'* (innovation, reformulation) rentre dans le cadre de la dynamique du système « *čan'a* ».

Il s'avère qu'une période assez longue s'est installée entre les dernières vagues d'*ijtihād* 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-*čan'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^e au XVIII^e 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 Quzman, qui à partir du XII^{ème} siècle donne quant à lui, l'esquisse d'une rupture d'avec le *muwaššah* 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 permissibilités 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 *čan'a*, innovent en tournant le dos aux règles du jeu et qui produisent autre chose que de la *čan'a*. Pour inventer une *tûšia* par exemple, il faut s'imprégner de la structure compositionnelle de cette *tûšia* : nombre de mouvements doublés ou non doublés, mode de liaison ou d'articulation avec des syntagmes existants dans d'autres ouvertures (exemple : entre *tûšia zidān* et *tûšia sika* ; entre *Raml al 'ašiya* et *raml-maya* ; entre *mazmûm* et *dhîl* etc.). Ces articulations constituent un indicateur (diachronique ?) du pedigree d'une *tûšia*, 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 myèmes 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 *tûšia* connues et la mise en évidence des arrangements syntagmatiques, permet d'évaluer non seulement la récurrence des syntagmes identifiés dans au moins deux *tûšias*, par rapport à des syntagmes spécifiques d'une *tûšia*-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'ordonnancement et les mêmes interférences intermodales.

1 - Sociologie de la musique, éd. Métallié. 1928

2- On rappellera que la table de Pythagore a été révélée à l'occident par des traducteurs arabes du 9^{ème} siècle (courant péripatéticien, issu des *mû'tazilîn* connus sous le nom de "rationaliste")

3- Les Perses, à côté des Mèdes, sont issus d'une lente migration aryenne venue des hauts plateaux du Pamir tadjik et afghan, et qui s'est arrêté sur les vallées du Zagros vers le Xe siècle avant J.C. Ces informations sont mentionnées pour la première fois dans les annales assyriennes en 844 et 836 avant J.C.

4 - Cf. maurice Lombard sur l'importance démocratique et l'emprise au sol de cette métropole à la fin du 9^{ème} siècle, in : L'islam, dans sa première grandeur, VII^{ème} -XI^{ème}, Ed. Flammarion.

5 - pour ce qui est de ces convergences modales, on se référera à l'annexe, infra

6 -Au moment où, corrigeant la première mouture de ce texte, mes yeux se posent sur le nom de Bourdieu, j'apprends par la radio la disparition de ce dernier. cette coïncidence m'a choqué et amplifié ma tristesse pour la perte d'un grand maître de la pensée critique contemporaine, même si chacun de nous peut discuter certaines interprétations ici ou là. c'est pourquoi, j'ai décidé que ce texte lui soit dédié.

7 On peut garder ses distances, par prudence justifiée ou par mode liée à la conjoncture de marché des modes intellectuelles, à l'égard du structuralisme, qui a connu depuis l'épopée soixanthuitarde une certaine disgrâce. Néanmoins, il faut reconnaître qu'à l'instar de Monsieur Jourdain, beaucoup de sociologues font du structuralisme sans le savoir, ou tout du moins, sans l'avouer. Pour ce qui est du domaine de l'éthnomusicologie liée à la tradition orale maghrébine, l'approche structuralisme me semble tout à fait appropriée.

8 A titre d'exemple, on évoquera le couple *makhzan/siba* : centralité/espace périphérique. On connaît en effet les dérives sémantiques du mot « *siba* » qui au delà de sa « *périphicité* » par rapport à la centralité *makhzenienne*, connote des valeurs morales

(espace hors la loi, brigand, rebelle, etc.). Les gens du siba dans la géopolitique des dynasties pré-coloniales du Maghreb, étaient à l'image des « circoncellium » (« rôdeurs de celliers ») désignés par Saint-Augustin, peut-être aussi à l'image de ces bandits d'honneur contemporains, immortalisés par le récits légendaires propagés par les meddah des souks populaires, dans les deux rives de la méditerranée (nous pensons à Abdelkrim Grine des Aurès (milieu du 20ème siècle), à Bouziān-al-qal'i de la région de Mascara (19ème siècle), pour ce qui est de la rive septentrionale, nous pensons à Guilliano, bandit sicilien et à Robin des Bois, entre autres personnages incarnant le « contre-Etat »). Une telle qualification catégorielle procède du discours du Prince, à l'évidence.

9 Mohamed Tahar sur le ši'r malhūn ; Azza Abdelkader, sur les poèmes des aèdes de l'oranie ; de nombreux thèmes sur des corpus de la geste hilalienne, et des travaux récents, comme ceux de Souheil Dib, sur le hawzi et 'aroubi etc

10 -Le terme existe déjà en anthropologie historique dans la mouvance de la pensée weberienne.

11 On rappellera à cet effet que le šġâl est l'équivalent de « opus » (ouvrage), l'ensemble des šġâl, c'est-à-dire la çan'a est l'équivalent de opéra (étym. : œuvre).

12 Les Marocains désignent indistinctement par le qualificatif de « gharnati », la musique pratiquée à Tanger, à Tétouan comme dans certaines communautés juives du Maroc. Cette musique s'inscrit dans la mouvance des écoles algériennes, qu'elles soient d'obédience tlemcénienne (Sami-al-Maghribi) ou Algéroise (Ahmed Pirou).

13 De l'Anti-during où il est question d'une réduction scientiste du concept, à Plékanov en appelant à l'exclusivité d'un « matérialisme militant », plusieurs tendances se font entendre.

14 Si le courant évolutionniste a été attribué à Lewis Morgan, qui a fortement inspiré Friedrich Engels, il est moins probable que Morgan ait pu être alors influencé par les thèses paléontologiques de son contemporain Charles Darwin, que des deux prédécesseurs picards de ce dernier que furent Boucher de Perthes et Jean Baptiste Lamarck.

15 Spécialiste de l'ensemble fractal. D'un autre côté le courant « cybernétique » inauguré par Norbert Wiener et Van Newman (M.I.T., Massachusetts), qui était d'obédience à la fois béhavioriste et organiciste, s'inscrit dans le droit fil de la méthode dialectique, dans son acception physico-mathématique. N'oublions pas que l'aventure informatique (qui renoue par ailleurs avec les neurosciences et tout récemment, les nanosciences) doit aux cybernéticiens et à la recherche opérationnelle le principe binaire (bits).

16 La gestalt théorie (ou théorie de la forme) s'intéresse à l'univers perceptif (prégnance) étudié en psychologie sociale, voire en esthétique.

17 Expression empruntée à Henri Lefebvre (cours sur « Musique et société », Université de Strasbourg, 1961).

18 Cf. Nadir Marouf (s.d.), « Le chant arabo-andalou », éd. L'Harmattan, Paris, 1995.

19 Cf. annexe, infra.

20 - D'autres ouvertures subsistent cependant dans chacune des trois écoles mais ne sont pas directement liées à l'exécution de nouba (exemple : tūšiat al-soltān tūšiat al-kamanja, etc.). Par ailleurs, les nūba qui ne disposent pas de tūšia ont pourvues de kūrši introductif qui est une version allégée (un mouvement exécuté 2 fois en remplacement de la tūšia qui dispose dans la majeure partie des cas, de cinq mouvements doublés).

21 - Cf. mon article qui accompagne la nūba Hsin, exécutée par la formation « Nassim al-Andalous » de l'école de Tlemcen, dirigée par Amīn Mesli, CD produit par Toufik Bartandji et distribué par Al sûr.

22 Doctrine philosophico-théologique en islam prônant l'allégeance vis-à-vis des devanciers, des ancêtres-fondateurs.

23 Il faut rappeler cependant que parmi les ouvertures (tūšia), celles qui sont exécutées sur le rythme bašraf semblent être de création ottomane, donc postérieures aux canons originels de la çan'a.

24 Il s'agit de l'exil massif (après la chute de Grenade en 1492) des musulmans et des juifs d'Andalousie vers les principales cités du Maghreb (Fez, Tetouan, Tlemcen, Constantine, Tunis) et en direction du Proche et moyen-orient.

25 Genre « troubadour » et « trouvère ».

26 Ce travail est, me semble-t-il esquissé par M. Fayçal Benkalfat. Nous attendons le produit de ses recherches sur ce thème avec impatience, et espérons qu'elles feront l'objet de publications prochaines.