

---

# Déplorations, polémiques et stratégies patrimoniales. À propos des musiques citadines en Algérie en régime colonial\*

Hadj MILIANI<sup>(1,2)</sup>

---

## Introduction

La patrimonialisation culturelle ne se manifeste pas toujours par la célébration obligée et l'emphase hagiologique. Elle se donne à lire, également, au travers des enjeux qu'elle révèle ou des perspectives qu'elle engage. Ces enjeux symboliques, matériels ou institutionnels peuvent s'exprimer, entre autres, par le discours critique et la déploration ou, plus polémique, par la controverse. Au XX<sup>e</sup> siècle, on note, à propos des musiques algériennes, divers discours où le souci patrimonial emprunte les voies du constat pessimiste, de la critique pamphlétaire ou de l'optimisme mesuré. Nous revenons ici sur certains épisodes et propos qui, pendant la Période coloniale, ont marqué le processus de patrimonialisation et traité autant de la pratique musicale, de son identité que des modalités de son appropriation.

Depuis un peu plus d'un siècle et demi, on peut considérer que la musique se réclame généralement au Maghreb de deux sources qu'elle traduit par la notion de patrimoine (par exemple, la musique citadine arabo-andalouse)<sup>1</sup> ou par celle, plus vague, de tradition (les musiques

---

\* J'ai déjà développé certains de ces aspects dans mon article (2000), Fabrication patrimoniale et imaginaires identitaires. Autour des chants et musiques en Algérie. *Insaniyat*, (12), p. 53-63.

<sup>(1)</sup> Université Abdelhamid Benbadis, Faculté des lettres et des arts, Département de la langue française, 27 000, Mostaganem, Algérie.

<sup>(2)</sup> Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle, 31 000, Oran, Algérie.

<sup>1</sup> L'ouvrage de Jonathan Glasser, *The Lost Paradise. Andalusí Music in Urban North Africa*. 2016, consacre sa deuxième partie à l'examen historique, critique et musical du

populaires). Toutes les autres formes oscillent entre ces deux polarités sans pour autant constituer un type déterminé dans le continuum historique des musiques et des chants. De la même manière, les variantes de ces types semblent être reconduites sous de nouvelles modalités et tentent de formuler de nouvelles nécessités. Pour ce faire, des formes mixtes (hybrides) vont permettre aux formes syncrétiques entre traditions savantes et populaires de se réaliser dans une sorte de continuité ou, plus précisément, de respect de certaines composantes culturelles sans jamais s'inscrire véritablement dans la rupture (le cas du *chaabi*, du *asri*, du *rai*). À l'instar de Jacques Berque, on pourrait parler ici d'acclimatation : « Mais l'essentiel du goût musical est resté fidèle à son climat. Il y admet certes l'acculturation, et l'hybridation, et même il s'y complaît, mais non sans que les plus sensibles ne déplorent tous ensemble les compromis ainsi imposés à l'authentique, et l'impuissance à se transformer véritablement » (Berque, 1980, p. 242). On verra que cela implique nécessairement des usages plus libres à travers l'adoption de nouveaux instruments, la recherche de nouvelles orchestrations et l'émergence de nouvelles thématiques (ex : effacement du *medh* au profit du profane, du circonstanciel qui s'affirme par rapport au cérémoniel). Pour Malcom Théoleyre, les différentes actions entreprises autour des musiques durant la période coloniale doivent être vues au travers leur objectif global : « (...) des écrits folkloristes, aux agents franco-musulmans du gouvernement général, en passant par les animateurs jeunes-algériens des sociétés de musique algéroise, la promotion de la musique d'expression arabe est conçue comme un geste en direction de la reconnaissance dans la différence et la cohérence du projet national en Algérie » (Théoleyre, 2016, p. 641).

Tout cela s'inscrit parfaitement dans les processus de développement des productions artistiques, y compris dans leurs manifestations critiques et conflictuelles. Les réactions que suscitent ces évolutions dans leurs appréciations négatives ou positives participent, en quelque sorte, de la conscience patrimoniale par excès ou par défaut. Les musiques vont subir l'effet de la colonisation, soit dans le repli sur soi : surinvestissement qui permet d'affirmer son quant à soi ; soit dans l'adaptation à des formes de prestation : passage du lieu public (*souk*) au café (depuis l'époque ottomane : mais quels groupes, quels genres musicaux ?), de la prestation circonstancielle (fêtes diverses et cérémonies) aux fêtes particulières.

---

« revival » de la musique andalouse en Algérie. Il traite plus en détail les questions de la patrimonialisation de la musique dite andalouse à travers ses principaux protagonistes durant le vingtième siècle.

## **La déploration : Christianowitsch, Rouanet, Azrou, Berque, le Gouvernement Général de l'Algérie**

L'une des expressions les plus constantes pour caractériser l'état de la musique citadine en Algérie est celle de la déploration qui cumule autant le regret, la lamentation mais aussi la dépréciation. Elle relève un état de fait inquiétant, un comportement incompréhensible, des pratiques discutables, voire un dysfonctionnement structurel. Bien entendu, ces appréciations divergent par le statut même de leurs énonciateurs : musicologues, anthropologues ou administrateurs. Elles situent néanmoins l'importance accordée à cette culture musicale dans l'univers colonial. Même si elles ne proposent pas de remédiations explicites, ces interventions suggèrent, par la bande, une réhabilitation de ces musiques et des univers culturels qui les fondent. C'est dans ce sens que Malcom Théoleyre parle de « sociétés de musique indigène ». Elles définissent en quelque sorte, en pointillé, un certain ordre patrimonial.

Trente ans après le début de la colonisation de l'Algérie, Alexandre Christianowitsh (1835-1874) mélomane russe à la recherche de la vieille tradition musicale arabo-andalouse ne semble découvrir qu'une musique de cafés interprétée pour l'essentiel par des musiciens juifs. Dans cet Alger inconnu, défait et mystérieux des premières années de la colonisation, son informateur lui explique : « En Algérie, il n'y a que trois individus, Hadj-Brahim, Sid Ahmed Ben-Seliem et Mohamed el Menemmech (Né en 1806, mort en 1890) qui peuvent faire des Noubas. Excepté ces trois vieillards, personne ne connaît la Noubas » (Christianowitsh, 1863, p. 6). On lui cite également le nom de Hamoud-Ben-Mustapha, fils d'un passementier d'Alger qui, après des études élémentaires, a poursuivi le métier de son père. Il a été un des premiers informateurs pour la musique savante. Il a eu pour maître un certain Sid Ahmed Ben-Hadj Brahim. Au final, ce sont en quelque sorte les indices d'un art essoufflé, voire peu à peu voué à l'oubli, que relève le mélomane russe.

Plus tard, les termes de la déshérence, de l'abandon, de la démission ou de la décadence sont souvent utilisés par différents observateurs pour caractériser l'état de l'ancienne musique citadine : « Il faudrait ajouter, de ces quelques mots, qu'on souhaiterait encore qu'ils fussent un cri d'alarme contre une décadence artistique déjà signalée depuis le début du siècle, contre les multiples menaces de disparition ou, en tout cas, de transformation mortelle des ces musiques, que notre époque a suscitées et aggrave de jour en jour dans la société musulmane même » (Barbès, 1947, p. 7).

On y relève, par exemple, l'indifférenciation des élites (ceux que Rouanet désigne comme lettrés et notables). Azroul note, pour sa part, à propos de la musique citadine d'Alger, la méconnaissance du sens de la musique, la non maîtrise de la langue, ainsi que le manque de formation dans le chant et l'instrumentation. Il attribue cet état à l'introduction de nouveaux instruments et son corollaire, l'abandon de certains instruments traditionnels. Mais il est question, également, de rivalités des groupes, de pertes du répertoire, de routinisation ainsi que plus prosaïquement de la baisse des revenus liés aux prestations. Cela donne lieu à des constats qui parlent de survivance, de processus de folklorisation ou d'amusement touristique, etc.

En 1949, El Boudali Safir cite un texte inédit de Jules Rouanet qui constate avec beaucoup d'amertume la perte des valeurs de la musique savante et de ses exigences de qualité. Ceux qui sont principalement incriminés, mélomanes avertis et intellectuels avisés, portent, pour Rouanet, en grande partie la responsabilité du déclin de l'art musical citadin.

Dans son rapport sur les émissions musulmanes à Radio PTT Alger en avril 1940, Azroul ne se prive pas de parler tout simplement de décadence et s'en prend autant aux interprètes de la musique citadine qu'aux adaptations de nouvelles manières de faire dans la pratique musicale<sup>2</sup>. Il fait état, en fait, de changements qui affectent « les mondes de l'art ». C'est-à-dire, le ceuset et le système de solidarités artistiques même dans lequel se forge l'art musical. D'autre part, il pointe déjà, du point de vue économique, la réduction du marché qui pousse beaucoup de musiciens à l'abandon de la pratique savante au profit des genres plus légers. La longue citation qui suit permet de mesurer le détail du constat et surtout du fort sentiment de dépit de Azroul à ce sujet :

« Emissions lyriques. La musique citadine d'Alger : (...) Un mot résume actuellement les concerts de musique citadine offerte au public, et justifie les protestations de ce dernier : décadence.

Il serait trop long, dans le cadre de ce rapport, d'étudier les causes de cette décadence indéniable, qui se traduit dans les faits suivants : méconnaissance à peu près générale du sens de cette musique, des règles de sa langue ; insuffisance des artistes aussi bien dans le chant que dans l'exécution instrumentale ; des orchestres qui ont tendance à utiliser de plus en plus, des instruments indésirables dans la musique arabe : piano,

---

<sup>2</sup> Malcom Théoleyre a longuement commenté, dans sa thèse *Musique arabe, folklore de France ?* (2016), le rapport d'Azroul, p. 445-476 qu'il a publié dans son intégralité en annexe de son travail, p. 705-720.

mandolines en trop grand nombre - banjos, derbouka, etc. et qui abandonnent en même temps les instruments anciens : cithares, viole ou rebec, guitare de petit modèle ou kouitra, etc. Enfin, éparpillement des quelques bons éléments dans une poussière de sociétés rivales qui comptent chacune un ou deux bons chanteurs ou musiciens perdus au milieu de débutants médiocres ; indifférence de plus en plus marquée des artistes à un art qui ne fait plus vivre son homme, parce que leur médiocrité même a lassé le public et ouvert la voie à son engouement pour la musique orientale, cependant, d'une qualité bien inférieure mais toujours bien interprétée. Il faut noter encore que peu de chanteurs (probablement un ou deux) connaissent encore tout le répertoire en sorte que tous les orchestres se contentent de rabâcher par routine les mêmes morceaux, soit environ une centaine de mélodies incomplètes incluses dans le recueil de Yafil, ouvrage très mal fait et bourré de fautes grossières » (p. 11).

Jacques Berque (Berque, 1962, p. 408) lui-même confirme cet état de fait en mettant le doigt lui aussi, comme Azrou, sur la destructuration des « mondes de l'art » chez les musiciens algérois de l'entre-deux guerres, c'est-à-dire le fait que les différents protagonistes de la pratique musicale se soient désolidarisés dans la pratique de leur art pour affirmer souvent des égo qui ne reposent, dans la plupart des cas, sur une quelconque compétence artistique.

Les changements ne sont pas toujours appréciés et sont considérés par certains observateurs de la vie culturelle comme une marque de dégradation et une vraie régression culturelle : « (...) la musique moderne algérienne est, dans l'ensemble, un lamentable échec. Elle n'a d'algérien que le nom. La plupart des musiciens algériens modernes délaissent les richesses accumulées par des siècles d'inspiration collective et préfèrent démarquer ou copier les airs modernes, danses ou chants égyptiens, qui sont eux-mêmes des démarquages de compositions européennes ou sud-américaines » (Hadj Ali, 1960, p. 130).

L'institution politique coloniale<sup>3</sup> n'est pas en reste et très tôt avait, plus ou moins, soutenu l'action de légitimation des pratiques musicales savantes et populaires du Maghreb. Jules Rouanet fut d'ailleurs missionné en 1904 par le Gouvernement Général pour rédiger une étude sur ce sujet qui fut publiée dans l'*Encyclopédie de la musique de Lavignac* en 1922. Elle s'est préoccupée de la situation de la musique andalouse en estimant en premier lieu : « la valeur de la musique

---

<sup>3</sup> Cabinet du GG, CAOM 20 septembre 1941 « Note d'un projet d'organisation d'un festival de musique andalouse transcrite et interprétée par un orchestre français ».

considérée comme auxiliaire de la propagande ». Son projet étant de collecter le répertoire de cette musique dans le but d'« obtenir une évolution artistique durable des indigènes. » Elle rappelle le peu d'actions entreprises dans ce sens et évoque : « certaines mêmes- celles du musicien israélite Yafil, en particulier inspirées plutôt d'un esprit de lucre que d'une préoccupation artistique désintéressée. » Mais il s'agit surtout d'une volonté affichée de contrôler l'activité de collecte et de transmission du répertoire au moment où s'affirment en particulier les associations musicales musulmanes. L'objectif est bien de : « la mettre sous patronage de l'administration et de la soustraire aux initiatives privées qui ne s'inspireraient pas uniquement de l'intérêt général. » Enfin, la note justifie l'intérêt de l'initiative par le fait qu'il s'agit d'un : « (...) folklore mal connu jusqu'ici, parce que mal présenté par des artistes routiniers jouant avec plus de sincérité que d'art, sur des instruments insuffisants. » En tout état de cause, en incriminant le laisser-aller et l'indifférence des praticiens, l'administration gouvernementale met en avant la nécessité de l'implication institutionnelle coloniale<sup>4</sup>.

On voit, à travers ces différents constats que la dépréciation de la musique savante, sa longue agonie et son délaissement laissent entrevoir, par contraste, une sorte de projection sublimée d'un art complet en harmonie avec une société policée et curieuse de plaisir artistique. Nous pouvons considérer que terme à terme les caractérisations négatives correspondent à leurs répondants positifs. On a là les modes de validation patrimoniale qui seront évoqués à chaque moment de crise historique artistique.

## La polémique Edmond-Nathan Yafil / Jules Rouanet<sup>5</sup>

C'est probablement sur le terrain de la controverse que s'expriment le plus clairement les points de divergence qui nourrissent les polémiques, voire les procès en légitimité autour du patrimoine musical. À qui appartient-il ? Qui en est le légitime protecteur, ses pratiquants ou ceux qui le valorisent ? Quel est son horizon de référence, une origine attestée / fabriquée, ou un état donné de son développement ?

---

<sup>4</sup> Elle le confirmera par la suite par une lettre du 18 novembre 1942 dont l'objet est la création de trois écoles de musique andalouse à Alger, Tlemcen et Constantine signée du Secrétaire Général du Gouvernement Général de l'Algérie.

<sup>5</sup> Une version de cette partie a été présentée en 2014 sous le titre de La controverse Yafil-Rouanet : Qui est l'auteur d'un patrimoine ? en collaboration avec Jonathan Glasser. *What is an author in interwar Algeria? Recorded Music and the problem of common*, MESA Meeting: Washington, 2014.

Nous savons que la question de la paternité d'un patrimoine relève tout à la fois de considérations historiques, juridiques et éthiques. Si ces interrogations sont toujours d'actualité, l'examen de cas en des périodes historiques données est toujours révélateur de représentations culturelles et idéologiques et de rapports de force (Glasser, 2016,135-141)<sup>6</sup>. En situation coloniale, l'action d'Edmond-Nathan Yafil concernant la collecte et la valorisation du patrimoine musical arabo-andalou est reconnue par nombre de spécialistes, même si son nom demeure peu connu du grand public. À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, il est l'un des rares autochtones de la société coloniale à consacrer son énergie et son action à la sauvegarde d'un patrimoine menacé de disparition. Jonathan Glasser a, dans son article de 2012, inscrit l'action d'Edmond-Nathan Yafil dans le contexte de la revivification de la musique andalouse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Algérie. De même, Malcom Théoleyre insiste sur le caractère de sauvegarde du travail de Yafil : « Il faut reconnaître que la rhétorique de la sauvegarde entoure constamment l'activité de Yafil. L'initiative de Yafil est indissociable des propos de son collaborateur, Rouanet, au Congrès des orientalistes de 1905 : « à une échéance qui n'est pas très éloignée, tout ce passé musical de la race arabe se sera évanoui et les générations futures n'auront plus de spécimens d'un art qui eut sa splendeur et sa noblesse qui, autant que l'architecture, fut de son temps et de son milieu ». Rouanet s'inscrit, semble-t-il, dans la tradition des ethnomusicologues-muséographes. À l'image de Tiersot, il conçoit mal les évolutions syncrétiques causées par « l'assimilation ». Or, quand Rouanet insiste sur l'assistance qui lui est apportée par Yafil, on est poussé à associer ce dernier à cette démarche muséographique » (Théoleyre, 2016, p. 118).

Depuis les premiers travaux d'Alexandre Christianovitch et Frédéric Salvador-Daniel, Glasser montre tout à la fois les positionnements, les enjeux et les regards qu'ont portés les différents compilateurs, musicologues et transpositeurs de cette tradition musicale. L'entreprise de revivification la plus systématique et la plus longue dans la durée a été sans conteste celle de Yafil et de ses collaborateurs et informateurs pendant plus de trente ans.

Caroline Ledru, dans la notice qu'elle consacre à Jules Rouanet, indique comment dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle celui-ci découvre la culture musicale citadine algérienne. Il est le premier à avoir attribué le terme « d'andalouse » à cette musique jusqu'ici qualifiée de musique maure. Cela vaudra pour les années à venir nombre de contestations et de

---

<sup>6</sup> Explicite les tenants de la controverse entre Yafil et Rouanet

nouvelles dénominations : « Entre 1905 et 1927, Rouanet publie avec Edmond-Nathan Yafil une série de cahiers (vingt sept en tout) intitulée *Répertoire de musique arabe et maure* comprenant des transcriptions de noubas en notation occidentale. En 1911, il devient collaborateur de *La dépêche algérienne*. À partir de 1927, probablement à la suite d'un différend avec Edmond-Nathan Yafil, Rouanet abandonne toute activité musicale et se consacre entièrement au syndicalisme et à la défense de l'Algérie » (Ledru, 2008, p. 843).

Durant cette période, nous pouvons relever, en particulier, le contexte global où se révèle le rôle important que joueront, entre autres, des musiciens juifs dans l'action de préservation qui se traduira, notamment, par la généralisation du phénomène d'enregistrement. N'oublions pas que Edmond-Nathan Yafil fut le principal conseiller des firmes discographiques qui, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, entreprendront des campagnes d'enregistrement de musiques traditionnelles et d'artistes modernes en Algérie et au Maghreb. Yafil a lui-même créé et enregistré dès 1907 sur le premier label en Algérie<sup>7</sup>. Edmond-Nathan Yafil, dit Yafil Ibn Shbab est né en 1874 à la Casbah d'Alger où son père tenait une gargote qui lui valut le surnom de Makhlouf Loubia. Il eut son baccalauréat, en plus d'un diplôme de langue arabe. À partir de 1904 jusqu'en 1927, il publie en notation musicale occidentale l'essentiel du patrimoine musical algérois, dans une collection de 29 fascicules. Il est le fondateur de la première école de musique arabe algéroise en 1909, puis de la première association musicale El Moutribia (1911). Il meurt le 8 octobre 1928.

### ***Les contextes de la confrontation***

*La revue hebdomadaire* rend compte en août 1905 de la publication de la série du répertoire de musique arabe et maure et note toutefois que l'action de Yafil et Rouanet arrive (tardivement) pour compenser la destruction de pans entiers de la culture en Algérie des suites de la colonisation : « Dans le premier demi-siècle qui a suivi la conquête de l'Algérie, et même après, l'effort de notre civilisation a été surtout de détruire le plus possible, sur le sol africain, les civilisations indigènes » (p. 81).

À la différence des constats antérieurs, l'état précaire de la musique indigène est la conséquence du processus colonial et n'est nullement la

---

<sup>7</sup> Il relèvera en outre dans son opuscule, *Majmu' zahw el-aniss el-mukhtassar bi-el-tbassi wel-qwadiss*, Alger, chez l'auteur, 1907, 68 pages, les chansons du répertoire (en particulier *hawzi* et *aroubi*) enregistrées sur disques et cylindres entre 1900 et 1906. Cet ouvrage a été réédité par Dellai, A - A. (2007) Oran : CRASC .



résultante d'effets endogènes. À cette date, les deux collaborateurs sont associés dans l'esprit des spécialistes à cette œuvre de sauvegarde sans que l'action de l'un et de l'autre soit dissociée.

En 1913, *l'Echo d'Alger* qui informe des activités de l'école de musique qu'avait fondée Yafil au tout début du siècle rappellera la place essentielle d'un des meilleurs praticiens juifs de musique savante Mouzino mais insistera sur le fait que Yafil et Mouzino tirent leur légitimité parce qu'ils ont été les disciples de Sfindja. Cette affirmation est suivie de la mention : « vaut mieux que toutes les épithètes plus ou moins pompeuses et sentant la réclame que certains musiciens font autour de leur nom » qui est manifestement plus qu'un sous-entendu, mais vise probablement (déjà ?) Jules Rouanet. On voit bien qu'à ce moment la légitimation patrimoniale relève, entre autres, de la caution et du référent indigènes.

« EI-Moutribia. — M. Saül Durand, dit Mouzino, le chef incontesté actuel des musiciens professionnels arabes, a accepté, sur la prière de M. Ed. Yafil, directeur et président d'EI-Moutribia, de collaborer avec lui aux leçons données aux membres actifs de cette association.

Dire que M. Durand et M. Yafil ont été tous deux élèves du regretté maître-Mohamed Ben Ali Sfindja, vaut mieux que toutes les épithètes plus ou moins pompeuses et sentant la réclame que certains musiciens font autour de leur nom(...) » (*Echo d'Alger*, 1913, p. 4).

L'article du *Petit Journal* du 16 juillet 1926 paraît constituer – en quelque sorte – l'une des pièces fondamentales du *casus belli* qui va opposer une année plus tard publiquement Yafil et Rouanet (1988, p. 44)<sup>8</sup>. L'article du journal parisien, prenant prétexte de cérémonies en l'honneur du sultan du Maroc à Paris, va dresser un véritable éloge de l'action de Yafil. Il s'ouvre en une et se prolonge sur deux colonnes à l'intérieur du journal pour installer, dès le titre, le rôle et l'entreprise de Yafil : « Comment la musique arabe fut sauvée de l'oubli » et en sous-titre : « L'œuvre de M. Yafil, musicien, chanteur et éditeur algérois ».

---

<sup>8</sup> C'est ce que souligne Bouzar-Kazbadji dans une note : « Suite à de brillantes manifestations officielles auxquelles il ne fut pas associé, J. Rouanet, dépité de voir son collaborateur encensé, provoqua une controverse révélatrice sur les débuts de Yafil en matière de transcription et sur certains aspects de sa nature ».

Jean Coupet-Sarrailh, l'auteur de l'article commence par dénoncer les pratiques des maîtres traditionnels qui transmettraient peu et avec parcimonie leur savoir musical : « Elle [la musique arabo-andalouse] ne survivait que par la transmission auditive, par des traditions qui s'altéraient et elle devait fatalement se perdre, d'autant plus que, par égoïsme professionnel, aucun maître ne voulait former d'élèves et emportait avec lui dans la tombe la meilleure partie de son répertoire ». Pour l'auteur, Yafil va consacrer son action à limiter le « naufrage ». Il énumère la création par Yafil d'une école de musique au début du siècle, ses compositions et le recueil de 2500 mélodies dont 200 publiées par ses soins en plus des recueils des textes en version arabe et hébraïque. Il parachève ce travail par l'enregistrement de 2000 disques de phonographes. L'article conclut ce portrait par un éloge sans ambiguïté : « Telle est, en un bref résumé, l'œuvre du rénovateur de la musique arabe, de l'homme qui a consacré sa vie à préserver d'un oubli irréparable un des plus beaux héritages artistiques de ses ancêtres ». On notera qu'à aucun moment, dans ce long article, le nom et la contribution de Jules Rouanet ne sont évoqués.

### ***Les pièces du dossier***

Le 23 septembre 1927, *La Dépêche algérienne* consacre un article quasi dythirambique au concert donné par El Moutribia en l'honneur de Yafil. Ses collaborateurs directs, Mahieddine, Benisiano et le pianiste Mimoun sont félicités.

Le surlendemain, dans le même journal est publiée une lettre de Jules Rouanet. Celui-ci se dit avoir été interpellé par « les notables musulmans » sur le fait que l'on n'ait pas mentionné son nom lors du concert hommage à Edmond-Nathan Yafil. Pour lui, il ne s'agit pas d'oubli mais d'un retrait volontaire car il ne voulait plus être « mêlé à une entreprise commerciale qui tendrait à accaparer pour le monnayer un domaine qui fait partie du folklore musulman ». Il a refusé de se considérer comme le compositeur d'une musique qui fut transmise de maître à disciple depuis des lustres. Lui, n'a fait qu'étudier cette musique, ce qui lui a permis d'être reconnu par ses pairs en France et dans le monde entier.

Le 1<sup>er</sup> octobre 1927 sont publiées la réaction de Yafil et la réponse de Rouanet qui clos, ainsi, (pour la rédaction du journal) cet échange. Comme l'avait fait Rouanet, Yafil, lui aussi affirme intervenir publiquement au nom des amoureux de la musique dont des musulmans choqués, selon lui, par les propos de Rouanet. Yafil dénonce « les

insinuations et les allusions » quant au caractère mercantile qu'il aurait donné à son travail de collecte.

Yafil réaffirme à plusieurs reprises son antériorité et sa prééminence dans ce qui, pour lui, se présente comme une sorte de 'droit' d'appropriation de ce patrimoine :

« (...) chacun pensait jusque là que j'étais le seul propagateur et propriétaire du répertoire de la musique arabe », « M. Rouanet a reconnu par écrit, mon entière propriété du répertoire arabe et de son exploitation, ce qui ne l'a pas empêché de retirer de cet art de beaux profits et de se faire attribuer les plus flatteurs suffrages qui me reviennent en réalité à moi seul ». Il en conclut enfin : « toute controverse ultérieure sera inutile sur la propriété d'un répertoire dont je suis le seul propriétaire et, en grande partie, l'unique auteur ».

Dans sa réponse publiée à la suite et datée du 30 septembre, Rouanet ne se prive pas d'user d'une tonalité offensive et sarcastique : « Il y a des fatuités qui ont besoin de temps à autre d'un bon coup de sécateur : elles pourraient en arriver à des éclatements déplorables. » qui verse aussitôt dans la dépréciation et l'infantilisation : « (...) illettré musical, bien qu'il se croie un célèbre compositeur, professeur, éditeur, etc., étend cette indéniable prérogative aux textes littéraires. Pour peu qu'on sache lire le français », voire à l'indélicatesse éthique quand il rappelle les origines sociales modestes de Yafil et le métier de restaurateur de son père à la Casbah d'Alger. Il réitère ce qu'il avait avancé dans sa première lettre, à savoir qu'il s'était retiré de son propre chef de son association avec Yafil. Il cite, à cet effet, une lettre datée du 4 juillet 1914 où il faisait part de sa volonté de ne pas être associé à une action qu'il estimait être une opération purement mercantile. Il récuse l'argument de Yafil de n'avoir été qu'un « enregistreur mécanique de musique » et de l'accusation d'avoir été totalement ignorant de la musique andalouse jusqu'à sa rencontre avec Yafil en 1903 : « Je n'ai pas eu, comme lui, le monopole de pleurer en « remel » ou en « zidane », le jour même de ma naissance et de porter dans mon cerveau toute la musique de Grenade, Damas, Téhéran, Stamboul et autres lieux pour la monnayer plus tard ».

Il insiste pour rappeler que c'est Yafil qui, à travers ses lettres entre 1903 et 1914, le sollicitait et le félicitait de son apport à la constitution du répertoire. Rouanet ajoutera, pour enfoncer son contradicteur, qu'en ces temps, il était question : « de brouillons à lui rédiger parce qu'il avait peur des fautes de français et d'orthographe, de démarches à multiplier pour satisfaire sa soif d'honneurs et de réclame...gratuite. » Il citera toutes les tentatives entreprises par Yafil pour être distingué par les autorités coloniales et d'être admis dans les cercles plus ou moins

officiels de la culture coloniale. Néanmoins, le reproche le plus dur tiendra, pour Rouanet, dans le non respect de la posture et de l'éthique qu'il estime être propre à cette musique. Il accuse Yafil d'avoir ainsi, en quelque sorte, folklorisé celle-ci pour des raisons purement pécuniaires.

« Mais sans rire, une chose est bien lui et bien à lui, c'est son orgueil démesuré et son inconscience du ridicule dont il se couvre ici et ailleurs, comme quand, affublé d'une chéchia arabe, il galvaude son titre de professeur au Conservatoire d'Alger, en allant scander, pour un cachet, les trépidations du nombril des almées indigènes ou quand il tend la sébile dès qu'une musette ou un violon entonne le " Bekaou ala K'her " ou le " Rana djinak " ».

Cette controverse aura finalement peu d'échos à son époque et sera quasiment occultée en raison de l'effacement des principaux protagonistes, après le retrait de Rouanet de la scène artistique et la mort de Yafil en 1928. *Notre rive* (1927, p. 21) l'évoquera brièvement en prenant parti implicitement pour Rouanet : « Aujourd'hui M. Yafil resté seul à exploiter l'édition de cette musique, accuse M. Rouanet de n'avoir été dans l'affaire qu'un appareil enregistreur (sic). Le cas est curieux, mais dans cette lutte de l'esprit et de la matière, l'esprit ne serait-il pas du côté de celui qui tint la plume en écoutant un phonographe humain débiter sa musique « enregistrée » au disque de la mémoire ? ». De son côté *L'Afrique du Nord illustrée* (1928, p. 9), en hommage à Yafil qui venait de mourir, lui attribue seul le mérite d'avoir recueilli et recomposé cette musique. : « (...) Compositeur, il ne voulut pas que la musique arabe, fut plus longtemps à la merci de l'interprétation fantaisiste des baladins et réussit à en fixer les thèmes sur le papier, léguant ainsi à la postérité un élément de plus à la compréhension des choses de l'islam. ».

Les réactions plus mesurées et davantage explicatives viendront après l'indépendance de l'Algérie au travers, notamment, du témoignage de Mahieddine Bacheterzi (1968) qui fut le disciple de Yafil et des analyses de la musicologue Nadya Bouzar-Kazbadji (1988 et 1990). Bacheterzi comme Bouzar-Kazbadji ne manquent pas de saluer le travail de Yafil et sa constance pour mener un tel projet sur trente ans : « La sagacité de Yafil ne put ignorer que le courant colonial était propice aux initiatives *érudites* : s'étant entouré de distingués musiciens tels Laho Seror, Mouzino, Saidi (Arabe) et sollicitant la science du muphti Boukandoura, le transcripteur entreprit une étude systématique de la musique andalouse afin d'en dresser un inventaire qui s'avéra sérieux et bénéfique alors, car il permit de confronter les différentes versions et de corriger certaines hérésies introduites par des musiciens médiocres. Bien que cette œuvre ne

fut ni exhaustive, ni parfaite (selon d'autres maîtres), elle autorisa néanmoins l'auteur à déposer à la SACEM, plusieurs centaines d'airs andalous en qualité d'arrangeur. Le zèle à l'étude et à l'ouvrage manifesté par l'artiste au long de sa carrière demeure indiscutable. La presse rendit hommage à juste titre aux qualités du maître qui puisaient leur vitalité dans l'aiguillon d'une ambition en quête de distinctions auprès des institutions coloniales. » (Bouzar, 1988, p. 44).

Bachterzi défend, quant à lui, la mémoire de son maître et dénonce chez Rouanet une réaction de pure égoïsme et de rancœur : « M. Rouanet ne voulait plus reconnaître sa dette envers Yafil, sans qui il aurait été incapable de révéler au monde une musique qu'il n'aurait su où aller chercher. Il s'était piqué que son nom n'ait pas été prononcé lors de notre voyage en France. Furieux de voir Yafil reprendre une miette de la gloire qu'il entendait garder seul, il s'est déchaîné contre lui dans les colonnes de *la Dépêche Algérienne*. Et je dois dire qu'il l'a fait d'une façon peu élégante. » (Bachterzi, 1968, p. 89). Il récusé, en particulier, l'accusation de mercantilisme et d'opérations commerciales liées à la transcription des musiques traditionnelles maghrébines de la part de Yafil (Bachterzi, 1968, p. 90). C'est ce que confirme, par ailleurs, Bouzar-Kazbadji, (Bouzar, 1988, p. 48) qui évalue la modicité des revenus qu'en retire Yafil. Toutefois, cette controverse, comme l'indiquera Bouzar-Kazbadji, en faisant un bilan critique de l'action commune de Rouanet et Yafil, occulte fondamentalement l'apport des informateurs connus ou anonymes qui furent la source de cette contribution de fixation d'une grande partie du patrimoine oral musical citadin.

## **Des paradoxes du patrimoine**

L'examen de quelques attitudes qu'a suscitées l'état de la musique citadine en Algérie en régime colonial entre déplorations et polémiques s'inscrit probablement dans une sorte de continuum, même si les contextes et les enjeux ont changé. Cela relève, en grande partie, des manifestations des discours et des positionnements les plus « engagés » des « mondes de l'art » dans une volonté de défense, d'appropriation et de réhabilitation d'un patrimoine musical. Dans une première partie, nous avons vu s'exprimer une sorte de vision désenchantée d'un art musical dont l'état est supposé critique autant par la négligence des mélomanes et des praticiens que par l'intrusion de nouvelles pratiques culturelles et l'adaptation à des modernités musicales jugées nocives pour certains et salutaires pour d'autres.

La controverse Yafil-Rouanet illustre, quant à elle, une perspective assez paradoxale en régime colonial où généralement la sphère coloniale dominante impose sa présence symbolique à la société colonisée. Dans cette confrontation se sont révélés, sous un mode souvent personnel, des enjeux liés à la fois à la transmission orale et sa récupération et à sa traduction dans les termes de la modernité occidentale et institutionnelle (transcription et orchestration). Jonathan Glasser en a très clairement résumé la nature profonde et complexe: « This dispute brought out into the open a debate regarding embodiment orality, and the powers of technologies that lay at the heart of the question of revival » (Glasser, 2016, p. 141).

## Bibliographie

- Bachtarzi, M. (1968). *Mémoires*. Tome 1. Alger : SNED.
- Berque, J. (1980). *Langages arabes du présent*. Paris : Gallimard.
- Berque, J. (1962). *Le Maghreb entre deux guerres*. Paris : Le Seuil.
- Bouzar-Kasbadji, N. (1988). *L'émergence artistique algérienne au XX<sup>e</sup> siècle. Contribution de la Musique et du théâtre algérois à la renaissance culturelle et à la prise de conscience nationaliste*. Alger: OPU.
- Bouzar-Kasbadji, N. (1990). La musique arabe au miroir de l'Occident. Naissance d'une nouvelle littérature musicale européenne, XIXe-XXe siècles – Algérie/France. *Université Euro-Arabe Itinérante*. Juillet. Crète.
- Christianowitsch, A. (1863). *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*. Avec dessins d'instruments et 40 mélodies notées et harmonisées. köln.
- Glasser, J. (2010). Andalusí Music as a Circulatory Practice. *Anthropology News*, (Vol. 51, issue 9), 9-14, december.
- Glasser, J. (2012). Edmond Yafil and Andalusí musical revival in early 20th- Century Algeria. *Int. J. Middle East Study*. (44), 671-692.
- Glasser, J. (2016). *The Lost Paradise. Andalusí Music in Urban North Africa*. Chicago and London: The University of Chicago Presse.
- Hadj Ali, B. (1960). Quelques idées sur les caractéristiques, les sources, les tendances de la musique algérienne. *La Nouvelle Critique*. « La culture algérienne », 112.
- Ledru, C. (2008). Jules Rouanet (fin XIX<sup>e</sup> siècle- début XX<sup>e</sup>), Musicologue spécialiste de la musique algérienne. *Dictionnaire des orientalistes de langue française* (Sous la direction de François Pouillon). Paris : IISMM-Karthala.
- Marouf, N. (2014). Le chant arabo-andalou dans l'Algérie de l'entre-deux-guerres. Dans (Bouchène, A. et Peyroulou J.-P. et Siari-Tengour, O. et

Thénault, S. Eds). *Histoire de l'Algérie à la période coloniale* (419 - 422). Paris : La Découverte.

Miliani, H. (2000). Fabrication patrimoniale et imaginaires identitaires. Autour des chants et musiques en Algérie. *Insaniyat*, (12), 53-63.

Poché, Ch. (1999). Tradition orale algéroise et notation musicale. *Autrement*, (55), Alger 1860-1939. Le modèle ambigu du triomphe colonial.

El Boudali, S. (1949). *La musique arabe en Algérie*. Documents algériens (36) - 20 juin.

Théoleyre, M. (2016). *Musique arabe, folklore de France ?* (Thèse de doctorat). IEP, Paris.

### **Periodiques**

*La Revue hebdomadaire*, août 1905.

*L'Echo d'Oran*, 4 janvier 1925.

*Le Petit Journal*, 16 juillet 1926.

*La Dépêche Algérienne*, 13/23/25 septembre 1927 et 1<sup>er</sup> octobre 1927.

*Notre rive*. Revue nord-africaine illustrée, octobre 1927.

*Echo d'Alger*, 24 septembre 1913 et 1<sup>er</sup> décembre 1927.

*L'Afrique du Nord illustrée*, n° 389, 13 octobre 1928.

*La Gazette Nord Africaine*, 25 octobre 1928.





ISSN 1111-2050

# Insaniyat

Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales



## Pratiques plurilingues et mobilités : Maghreb-Europe

Philippe BLANCHET • Marinette MATTHEY • Abdelhamid BELHADJ HACEN  
Chahrazed Meryem OUHASSINE • Nawal BOUDECHICHE  
Matthieu MARCHADOUR • Naziha BENBACHIR • Azzeddine MAHIEDDINNE • Mohammed Zakaria  
ALI-BENCHERIF • Marie BERCHOUD • Colette NOYAU • Tarek SAOUD

---

**VARIA**

Abdelouahab BELGHERRAS



21<sup>e</sup> année - numéro double 77-78  
juillet - décembre 2017