



**L'espace, le mouvement et la mémoire :
Approche anthropologique de l'Ahellil du Gourara
de Mouloud Mammeri**

**Space, Movement and Memory: anthropological approach
of Mouloud Mammeri's Ahellil du Gourara**

Salah Ait Challal¹

¹Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou, Algérie, ait_doc@yahoo.fr

Article information

History of the article- Historique de l'article

Received: 25/11/2018

Accepted : 20/12/2018

Published : 31/12/2018

Abstarct

We will focus in this work on L'Ahellil du Gourara to which Mouloud Mammeri devoted a long time of research after many stays in Gourara in the 70s. It will revolve around three central notions: Space, Movement and Memory. The space, which is the desert where Ahellil is celebrated; the movement which is related to the notion of crossing (La Traversée) and finally the memory which is questioned through temporality. Our approach is based on a hermeneutics of symbols as defined by G. Durand (1982) in his research on the imaginary. In order to understand the meaning of some symbols, we will come across two views of Mammeri: the anthropologist of L'Ahellil du Gourara (1984) and the writer of La Traversée (1982). The purpose of this research is to show a certain continuity of Mouloud Mammeri's vision of Amazigh culture: the vision of a profound humanist.

Keywords: Culture, Ahellil, desert, crossing, identity.

Résumé

Nous nous concentrerons dans ce travail sur L'Ahellil du Gourara, auquel Mouloud Mammeri a consacré de nombreuses années de recherche après de nombreux séjours à Gourara dans les années 70. Il s'articulera autour de trois notions centrales : espace, mouvement et mémoire. L'espace, qui est le désert où Ahellil est célébré ; le mouvement qui est lié à la notion de croisement (La Traversée) et enfin la mémoire qui est interrogée à travers la temporalité. Notre approche repose sur une herméneutique des symboles telle que définie par G. Durand (1982) dans ses recherches sur l'imaginaire. Pour comprendre la signification de certains symboles, nous allons rencontrer deux vues de Mammeri : l'anthropologue de L'Ahellil du Gourara (1984) et l'écrivain de La Traversée (1982). Le but de cette recherche est de montrer une certaine continuité de la vision de Mouloud Mammeri de la culture amazighe : la vision d'un humaniste profond.

Mots clés : Culture, Ahellil, desert, traversée, identité.

Auteur correspondant : Salah Ait Challal, ait_doc@yahoo.fr

ISSN: 2170-113X, E-ISSN: 2602-6449,



Published by: Mouloud Mammeri University of Tizi-Ouzou, Algeria



Introduction

Ce travail va s'intéresser à l'Ahellil du Gourara auquel M. Mammeri a consacré une recherche suite à un séjour sur le plateau du Gourara, à partir de 1970. Il va s'articuler autour de trois notions nodales : celle de l'espace qui est celui du désert en général et de celui du déroulement de la fête de l'Ahellil ; celle du mouvement qui est lié à l'idée de passage et de traversée et enfin celle de la mémoire interrogée à travers la temporalité dans ses dimensions identitaires et altéritaires.

Notre démarche se fonde sur une herméneutique des symboles tels que définis par G. Durand (1982) dans ses recherches sur l'imaginaire. Pour mieux saisir le sens de certains symboles, nous aurons besoin de deux regards de l'homme : celui de l'anthropologue (Mammeri, 1984) et celui de l'écrivain (Mammeri, 1982, 2005 pour notre version).

1. L'écrivain, le poète et l'anthropologue, le sens d'une quête

Pour bien situer cette recherche dans le cheminement intellectuel et philosophique de l'auteur, il faudrait l'aborder à travers une tripartition identitaire, intellectuelle et philosophique.

Au plan identitaire, l'ahellil constitue une preuve de l'existence d'une culture algérienne berbère millénaire. Dans le contexte des années 1970, caractérisé par un alignement de l'Etat aux thèses du panarabisme, les références à l'identité algérienne dans toutes ses formes d'expression sont gommées au profit d'une unicité de pensée et d'un unilinguisme dominant (Ait Challal, 2016). En mettant à jour ce patrimoine plusieurs fois millénaire, l'auteur apporte la preuve scientifique des prolongements historiques et culturels de l'Algérie dans la nuit des temps, prolongements qui englobent non seulement l'Afrique du Nord mais aussi l'Afrique de l'Ouest et même au-delà.

Au plan intellectuel, cette quête se justifie, pour l'auteur, par la recherche de la « matière » pour alimenter ses chantiers littéraires. L'écrivain, pour son inspiration, a besoin de sensations aussi diverses que variées. A cela s'ajoute la curiosité intellectuelle de l'auteur qui le pousse à mener des expériences aussi fécondes les unes que les autres à travers des thématiques et des genres multiples (journal, roman, théâtre, nouvelle, poésie...). Tous ces aspects ont un dénominateur commun : aller vers l'Autre car si « l'extériorité est donnée par la géographie, par l'histoire, par la langue (...) l'altérité se construit » (Jullien, 2012 : 17) ; d'où ce goût de Mammeri pour les grands espaces tant physiques qu'intellectuels.

Quant aux questionnements philosophiques, ils sont à lier à l'âge de l'auteur dans cette période de sa vie. La tranche située entre quarante et cinquante ans est propice dans l'âge d'un homme (et d'une femme) au doute, au remises en question et à l'institution de nouveaux défis. Du point de vue anthropologique, cette période de la vie constitue le sommet du versant ascendant de la vie. Cette position offre une perspective panoramique de cheminement existentiel.

2. Au cœur du pays zénète, l'ahellil

L'auteur a consacré à la région zénète une série de missions, au cours des années 1970, particulièrement lors des fêtes du Sbouâ qui constituent de son point de vue un temps majeur de la culture gourarie. Ces missions devaient aboutir à la réalisation de trois ouvrages : un précis grammatical, un précis de lexique et un recueil de poèmes en usage lors de cette fête. Pour cela son enquête va cibler six endroits du pays zénète : Fatis, Aïdir, Kali, Timimoun, Ghnet et Charouine. Il interrogera une quinzaine d'informateurs dont deux femmes. Certains de ces informateurs sont des spécialistes du genre comme Mahmi et Ba Saoud de Timimoune et le Chérif Moulay Abderrahmane de Charouine. Les autres enquêtés sont de simples connaisseurs, amoureux du genre mais qui n'ont parfois rien à envier aux maîtres. C'est à partir de là que l'auteur va restituer l'ambiance de l'ahellil.

3. L'ahellil, un espace de fête et de communion

C'est un chant qui accompagne presque toutes les cérémonies collectives religieuses ou profanes. Il est de l'ordre de la fête mais aussi de la communion. Il n'est pas seulement poésie mais aussi musique, chant et ballet. Il implique une tenue spéciale. Les hommes portent une robe à manches larges appelée « tchamir », un haïk de laine de huit mètres, un foulard vert ou rouge et une sacoche de cuir pour les drogues et le briquet. Pour les femmes, c'est un haïk de Tafilalit, avec des tresses au col et aux manches (aghrembaz).

Pour l'auteur, la présentation d'un texte nu de l'Ahellil, sans restituer son ambiance est une opération réductrice.

Une autre particularité de l'Ahellil tient au fait que celui-ci se vit toujours comme une expérience unique. Autrement dit, aucun ahellil ne ressemble à un autre tant dans son exécution, la succession des morceaux que le contenu du texte.

L'ahellil est chanté par un chœur sous la direction d'un soliste. Ce dernier entame des couplets que le chœur doit reprendre ou compléter. C'est donc à un effort de création et d'invention qu'on le soumet à chaque fois.

L'ahellil est un terme générique global. Il se décline dans la réalité sous deux versions différentes : l'ahellil et Tagerrabt.

3.1. L'ahellil n-nebdad, le « chantdebout »

C'est un genre noble qui était jadis mixte mais qui a cessé de l'être. Il est de toutes les cérémonies religieuses et nécessite une forme d'apparat vestimentaire. Il s'exécute debout, d'où son appellation. Il se déroule toujours en plein air et nécessite une grande puissance vocalique. Les instruments utilisés pour son exécution sont le bengri, le guellal et la flûte.

Le cercle de l'ahellil peut regrouper dix à cent individus et est soumis à une unité chorégraphique dans la mesure où tous les mouvements sont réglés. A cela s'ajoute une unité instrumentale en ce sens que les notes du flûtiste permettent d'identifier le type d'ahellil exécuté. De même qu'on reconnaît les notes qui annoncent sa clôture.

L'ahellil s'exécute la nuit et dure jusqu'à l'aube. Il se déroule en trois parties : lemserrah, l'aougrou et ttra.

La première est réservée aux jeunes et va du début de la soirée jusqu'à minuit. La seconde va de minuit jusqu'à la fin de la nuit et ne s'arrête qu'à l'apparition de l'étoile du matin qui annonce aussi la troisième partie qui continue jusqu'au lever du jour. Ce dernier moment est prisé des connaisseurs et s'exécute l'aide d'une flute qui est symbole de féminité « la tseyrurut am tmejtut » (Elle chante comme une femme).

Chacun de ces trois moments a ses ahellils particuliers et son propre ordre dans l'enchaînement de ses Izlan (couplets).

L'usage veut que les femmes mariées ne puissent assister qu'à deux Ahellils au cours de leur vie.

3.2. Tagerrabt, la fête intime

C'est un ahellil intime et domestique qui s'exécute lors des fêtes familiales. N'y ont accès que les personnes invitées. Il se déroule à l'intérieur des maisons et offre une place essentielle à la participation des femmes. Lors de cette fête, les choréistes sont assis et sont dirigés par un(e) soliste. Les instruments sollicités sont le bengri, le petit guellal et les pierres à percussion. C'est un genre qui nécessite moins de puissance vocale.

L'auteur relève l'existence d'un avatar appelé Tahouli, qu'on exécute dans les noces comme à Kali.

4. Le désert et ses symboles

Dans son explication anthropologique des symboles, Durand (1982) construit une série de correspondances entre deux régimes antithétiques de l'image : le régime nocturne et le régime diurne. Le régime diurne constitue une antithèse du régime nocturne dont il dépend alors que la nuit a une existence autonome. Ainsi aux symboles catamorphes, liés à la chute s'oppose le schème ascensionnel. Les symboles nyctomorphes, qui évoquent la nuit auront comme opposés l'archétype de la lumière ouranienne et enfin les symboles thériomorphes qui renvoient à l'animalité auront comme antithèse le schème diarétiq (séparation, spaltung).

Les symboles issus de ces deux régimes sont à associer, dans un effort interprétatif, aux trois grands gestes qui constituent le réflexe postural, à savoir le redressement du buste qui renvoie à la verticalisation, la vision et la capacité manipulative qui découle des mouvements de la main.

La lecture de certains symboles ne peut se faire qu'à travers le questionnement de certains aspects de l'univers romanesque de l'auteur. Dans l'imaginaire mammérien qui tire ses racines de l'imaginaire berbère, le désert occupe une place particulière. Il est espace ambivalent : « Le Sahara est un pays froid où le soleil est chaud » (Mammeri, 2005 : 54) avertit le guide qui accueille Mourad et ses amis, venus découvrir le Grand Sud algérien. « Peut-être fallait-il aborder le désert par étapes, se donner le temps de déposer les légumes du Nord et ses brumes et amadouer le soleil, le prendre à petites doses... » (Le Monde, 1981), avertit encore l'auteur. Le temps accompli employé pour le verbe « falloir » souligne une certaine

inéductibilité. On ne se prémunit jamais assez contre le désert comme avec le temps car il est en même temps espace et temps. Il est ce grand maître de Baudelaire qui joue et qui gagne à tous les coups. Comment dès lors composer avec un espace changeant ? A partir du moment où l'on accepte ce paradoxe, le désert et L'ahellil deviennent une quête de l'espace et l'espace d'une quête.

4.1. Espace désiré, espace redouté ou quand Eros défie Thanatos

Le désert est le lieu de toutes les tentations. « Tout a brûlé au feu du désert », note Souad dans son journal (Mammeri, 2005 : 107), en décrivant les multiples désirs que suscite Amalia devant qui les hommes succombent de façon inexorable. Elle ne pouvait pas leur dire : « les sables de ce côté sont mouvants » (Mammeri, 2005 : 107). Mourad sera séduit par la voix d'Amalia qui accompagnait le chant de l'imzad. Dans sa plongée onirique, il lui dit :

- « Au creux de quelle dune avons-nous rendez-vous ?
- Au creux de la plus douce.
- Comment étais-je le long de ton attente ?
- Couleur de nostalgie ?
- Parfum d'oasis.

L'amour devient parfum du désert et couleur de sable même si la mort n'est pas loin :

- Fantôme de mort ?
- Musique. Loin des frontières. » (Mammeri, 2005 : 110)

La mort est repoussée. Un sursis de plus pour Eros dans son implacable lutte contre Thanatos car le désert ne pardonne pas. A la folie, aux tentations, aux mirages et à la soif s'ajoutent d'autres dangers, qui proviennent des êtres thériomorphes. C'est Thanatos qui prend la forme du chacal hurlant pour briser l'intimité de Mourad et Amalia. C'est le chien qui attend que Ba Salem rende son dernier souffle avant de le déchiqueter. Ce sont les corbeaux qui attendent de nettoyer les corps des amoureux, « au désert, il n'y a pas de gâchis » (Mammeri, 2005 : 110) dit Mourad.

Les forces maléfiques peuvent se manifester sous la forme d'êtres ouraniens et chtoniens pour faire perdre la tête :

- « C'est le soleil, dit le barman, ça lui passera ».
- « C'est le soleil, dit le barman, ça lui passera ».
- « C'est les Djinns du Sahara ». (Mammeri, 2005 : 142)

ou le chemin :

« Il se rappela la vieille recommandation des Sahariens : « ne jamais s'écarter du camp à plus d'une portée de voix, même quand on se croit sûr de retrouver son chemin ». (Mammeri, 2005 : 99)

Parfois, les forces maléfiques célestes s'associent dans leur œuvre de destruction aux forces telluriques. Ces forces peuvent prendre un visage

humain à l'image de Fendou, la jeteuse de sorts qui connaît les pratiques et les formules magiques et qu'un harratine suit comme son chien. (Mammeri, 2005 : 92).

4.2. Kronos et Thanatos ou les deux visages du temps

Les visages du temps apparaissent dans l'Ahellil sous plusieurs aspects. Ils sont symboles thériomorphes et se déclinent à travers un bestiaire propre au désert : le chien qui dévore Ba Salem, le chacal qui menace Mourad et Amalia et le corbeau qui attend leur mort. Outre qu'ils reproduisent le réflexe digestif lié au schème de la descente et qui renvoie à l'archétype du creux, de la nuit et du Minotaure, ces animaux se parent des attributs propres au temps : fuite, écoulement, destruction et illustrent par là le symbole éternel de Kronos et Thanatos ;

L'animal est ce qui fuit et qu'on ne peut rattraper, mais aussi ce qui dévore, ce qui ronge. (Durand, 1982 :96).

Cette course (é)perdue derrière le temps est illustrée par le rêve de Mourad :

une gazelle dansait sous la lune. Il allait se lever pour la rejoindre mais elle avait fui. Elle (*Amalia*) courait derrière la gazelle et Mourad courait derrière elle, et n'arrivait pas à la rattraper (Mammeri, 2005 : 110).

Le visage du temps peut revêtir des symboles nyctomorphes à travers tout ce qui est lié à la nuit, aux ténèbres et à la couleur noire en général, symboles qui nous ramènent à l'angoisse « primordiale » de l'Homme face au Temps.

Le fait que l'ahellil se déroule la nuit constitue en soi une forme de défi au temps. La silhouette noire de Meriem, la femme de Ba Salem qui est aussi la soliste qui exécute le Tagerrabt ressemble de façon étrange à l'Ange Exterminateur quand elle apparaît dans la nuit pour emmener son mari après son ultime ahellil. De même, le jeu de la lune, qui passe par tous les tons : clair, blanc, blafard, sanglant, prenant ainsi le visage « lunatique » du temps.

Un autre aspect lié aux symboles catamorphes, symboles de la chute et de l'angoisse devant la mort se manifeste à travers l'inquiétude morale devant la chair sexuelle. Amalia est le symbole du fruit défendu auquel succombent les hommes. En la désirant, Boualem, un des compagnons de Mourad venu découvrir le « désert des prophètes », dans sa pureté originelle, se déclare possédé par Satan Le Malin.

L'exécution des rythmes de la danse de l'ahellil illustre bien, par certains gestes mécaniques, l'idée de la chute. Le mime de certains mouvements descendants et la sensation de vertige qu'ils entraînent caractérise cette peur de tomber. Les gestes ascendants et la posture verticale constituent un symbole ascensionnel et un refus de la mort.

Le refus de la mort se manifeste aussi par la prise de drogues comme le kif lors des cérémonies. Cela plonge les participants dans un état de trances et leur offre, par un travail d'exorcisme, une thérapie de groupe car selon Durand :

l'imagination attire le temps sur un terrain où elle pourra le vaincre en toute facilité ». (1982)

Cependant, le refus de la mort apparaît dans la croyance des personnages en une autre vie, après celle-ci ouverte sur d'autres possibles. C'est le cas de Ba Salem, mort après son dernier ahellil « pour aller de l'autre côté de la vie, là où l'existence n'est plus qu'un long ahellil » (Mammeri, 2005 : 118). La vie triomphe sur la mort puisque cette dernière est démythifiée et devient son prolongement, un long chant de jouissances. C'est aussi le cas de Mourad qui « accepte » de partir de ce monde :

dans ce village oublié au haut d'une colline (...), je me présenterai demain, les mains nues, couvert du burnous ancestral (Mammeri, 2005 : 156) .

mais avec la certitude de revenir,

quand après des millénaires, mon âme demandera à revenir, je choisirai une autre planète de la galaxie (Mammeri, 2005 : 155).

Enfin sur un plan plus général, l'existence de l'ahellil et la résistance des targuis « sortis tout droit de quatre mille ans de prières », (Mammeri, 2005 : 116) face au temps et à ses éléments constitue, en soi, un défi au temps et un refus de la mort. « Avec leurs légendes et leurs ahellils ils ont créé quelque chose de rien ». (Mammeri, 2005 : 129). Il constitue aussi un défi face aux envahisseurs, « Les tribus portent dans leur âmes stigmates des massacres anciens. En mimant la mort, elles se jouent d'elle », (Mammeri, 2005 : 115).

Conclusion

L'Ahellil, ce chant qui nous vient de si loin dans le temps et dans l'espace constitue un pan essentiel de la mémoire amazighe. Il illustre le prolongement de notre culture dans le Grand Sud et l'Afrique subsaharienne. Il montre la profondeur de son vécu et son ancrage dans la mémoire collective au-delà des frontières et du temps. Il est chant de tous les hommes car il porte leurs rêves, leurs espoirs et leurs (dés) illusions. C'est à justetitre qu'il est reconnu aujourd'hui patrimoine immatériel de l'humanité par l'UNESCO et cela, grâce à la volonté de tous les hommes et de toutes les femmes qui le chantent, qui le portent et qui le rêvent. Ba L'Mouloud *est* de ceux-là.

Bibliographie

Durand, Gilbert, 1982, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, DUNOD.

Jullien, François, 2012, *L'Ecart et l'entre*, Paris, Editions Galilée.

Mammeri, Mouloud, 2005, *La Traversée*, Alger, Edition.

Mammeri, Mouloud, 1984, *L'Ahellil du Gourara*, Paris, La Maison des Sciences de L'homme.