

Relecture de *La musique chez les kabyles* dans la synthèse de Rouanet : modernisation et occidentalisation cent ans après

Nacim KHELLAL¹

Abstract

This article revisits Jules Rouanet's study of Kabyle music, as discussed in his thesis, published in 1922, on Arabic music in the Maghreb. This study continues to provoke reflection on questions that are still current, in particular those linked to musical modernization and hybridization. The objective of this work is to establish a link between what Rouanet designated as: "the influence of modern French music on Kabyle music" and the evolution of the latter over time. In this perspective, we will retrace the process of modernization of Kabyle music and clarify the notions of modernization and westernization, as well as their implications.

The first part of this article will deal with the different characteristics of Kabyle music as described by Rouanet, and the expected impact of European influence on its evolution. The second part will examine the transformations and developments of Kabyle music, starting from its image in Rouanet's writings, then in the light of what it has become today.

Keywords : Algerian music, Kabyle music, Musical hybridity, Modernization, Westernization.

Résumé

Cet article revisite l'étude de Jules Rouanet sur la musique kabyle, telle qu'abordée dans sa thèse, publiée en 1922, sur la musique arabe au Maghreb. Cette étude continue à susciter la réflexion sur des questions

¹ Docteur en musicologie, maître de conférences au département de musique et musicologie, école normale supérieure (ENS) Kouba – Alger

toujours d'actualité, notamment celles liées à la modernisation et à l'hybridation musicales. L'objectif de ce travail est d'établir un lien entre ce que Rouanet a désigné comme : "l'influence de la musique française moderne sur la musique kabyle" et l'évolution de cette dernière au fil du temps. Dans cette perspective, nous retracerons le processus de modernisation de la musique kabyle et clarifierons les notions de modernisation et d'occidentalisation, ainsi que leurs implications.

La première partie de cet article traitera des différentes caractéristiques de la musique kabyle telles qu'elles ont été décrites par ouanet, et l'impact attendu de l'influence européenne sur son évolution. La seconde partie examinera les transformations et les évolutions de la musique kabyle, à partir de son image dans l'écrit de Rouanet, puis à la lumière de ce qu'elle est devenue aujourd'hui.

Mots-clés : Musique algérienne, Musique kabyles, Hybridité musicale, Modernisation, Occidentalisation.

المُلخَص

يعيد هذا المقال النظر في دراسة جول روانيه للموسيقى القبائلية، كما تمت مناقشتها في أطروحته المنشورة عام 1922 حول الموسيقى العربية في المنطقة المغاربية. تستمر هذه الدراسة في إثارة التفكير حول الأسئلة التي لا تزال قائمة، ولا سيما تلك المرتبطة بالتحديث الموسيقي والتهجين. والهدف من هذا العمل هو الرّبط بين ما وصفه روانيت بـ "تأثير الموسيقى الفرنسية الحديثة على الموسيقى القبائلية" وتطور هذه الأخيرة مع مرور الوقت. ومن هذا المنطلق، سنتبع عملية تحديث الموسيقى القبائلية ونوضح مفهومي التحديث والتغريب ودلالاتهما.

سيتناول الجزء الأول من هذا المقال الخصائص المختلفة للموسيقى القبائلية كما وصفها روانيه، والنتائج المتوقعة للتأثير الأوروبي على تطورها. أما الجزء الثاني فسيتناول تحولات وتطورات الموسيقى القبائلية، انطلاقاً من صورتها في كتابات روانيه، ثم على ضوء ما أصبحت عليه اليوم.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى الجزائرية، الموسيقى القبائلية، التهجين الموسيقي، التحديث، التغريب.

Jules Rouanet est incontestablement l'un des pionniers de l'étude de la musique kabyle en Algérie. Sa recherche intitulée "La musique chez les Kabyles" abordée dans sa synthèse sur la musique arabe dans le Maghreb, publiée en 1922, dans *l'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* (pp. 2885-2893), est une source non seulement d'informations précieuses sur ce que fut la société kabyle à la fin du XIX^{ème} et début du XX^{ème} siècle, mais également sur ce que fut sa musique dont il expose les traits caractéristiques.

Nonobstant toutes les tendances orientalistes et les intentions impérialistes qu'elles portent, qui sont, bien évidemment, destinées à vénérer le colonialisme et à montrer la population locale sous une forme primitive et barbare, et même si son analyse semble dépassée au regard des études récentes, l'analyse de Rouanet constitue autant de repères pour les ethnomusicologues dans leurs recherches, et stimule la réflexion autour des questions et des problématiques susceptibles d'attirer leur intérêt présent et futur.

Les problématiques qui attirent mon attention ont trait à la modernité et l'hybridité musicale, mises en exergue par Rouanet qui mit l'accent sur l'influence de la musique dite moderne de son époque sur les mélodies populaires kabyles.

Le présent article est scindé en deux parties. La première se penchera sur les différents éléments caractérisant la musique kabyle et son image, tels que rapportés dans l'étude précitée. La seconde examinera la modernisation qu'a connue la musique kabyle, d'abord telle qu'elle a été évoquée par Rouanet, puis à la lumière de ce qu'elle est devenue actuellement.

Image et caractéristiques de la musique kabyle telle que décrite par Jules Rouanet

Le travail de Rouanet sur la musique kabyle intervenait dans un contexte global qui était celui d'étudier, à des fins encyclopédiques, toutes les musiques des populations indigènes. Pourtant la réalité n'était autre que celle d'obtenir une évolution artistique durable des indigènes, ainsi que de contrôler l'activité de la collecte et la transmission du répertoire, comme souligné à juste titre par Miliani :

Son projet étant de collecter le répertoire de cette musique dans le but d'obtenir une évolution artistique durable des indigènes...
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 (Miliani, 2018, p.32).

En dépit de la brièveté de son étude concernant la musique kabyle, en comparaison avec celles dédiées à d'autres genres musicaux cités dans sa synthèse *La musique arabe dans le Maghreb*, il semble que Rouanet ait tendance à placer cette musique dans une catégorie inférieure, et montrer ainsi combien ces indigènes sont différents des Occidentaux. L'étude de la musique kabyle et toutes les musiques du Maghreb était un mode de réflexion sur les distinctions ethniques et raciales, en vue de faciliter la domination par un processus d'assimilation.

D'un point de vue musical, Rouanet s'intéressait beaucoup plus au répertoire musical arabo-andalous. Ses travaux avec Edmond-Nathan Yafil, vingt-deux années durant, en sont une preuve :

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. (Miliani, 2018, p. 34)

La comparaison qu'il a faite entre la musique kabyle et la musique arabo-andalouse se conclut par une distinction entre les deux, mais n'écarta pas l'hypothèse de l'influence de la musique kabyle sur la musique andalouse, a fortiori lorsqu'il considérait que le mode maïa est d'origine berbère, et d'une forte utilisation et pratique en Kabylie. (Rouanet, 1922, p. 2918)

Pour affirmer cette distinction et comprendre la musique kabyle, il est impératif, selon Rouanet, de connaître les mœurs et l'organisation sociale des Berbères, qui selon lui n'ont pas évolué, de sorte que leur société, telle qu'il l'a décrite, était à son époque ce qu'elle était au temps des Romains ! Leur musique « s'apparente assez exactement aux modes romains et se révèle imprégnée du sens musical de cette époque » (Rouanet, 1922, p. 2843), par conséquent, elle serait restée primitive, « très archaïque, sans ostentation, simple et rude » (Rouanet, 1922, p. 2885). Or, un tel jugement ne peut être objectif, car l'auteur se contredit lorsqu'il décrivait les principales cités algériennes à l'instar de Tlemcen, Alger, Constantine, et précisément Bougie, qu'il qualifia de « grande cité berbère capitale d'un royaume important » (Rouanet, 1922, p. 2845). Un peuple qui a pu bâtir un royaume important au XI^{ème} siècle ne peut pas être resté figé dans les mœurs d'une société romaine ou romanisée.

Quant aux thèmes et circonstances des chants, l'auteur nous informe que les Kabyles organisaient de nombreuses manifestations locales. Ainsi, beaucoup de villages ont leur marche particulière, et ces airs purement locaux peuvent se répandre dans des villages voisins mais sans y être identiques. Il ajouta aussi, qu'en Kabylie, chaque tribu avait ses chants qui lui sont propres ; ils relatent généralement les combats soutenus contre l'infidèle ou contre les tribus ennemies, les calamités publiques, les miracles d'un saint vénéré... Les femmes chantent beaucoup et fournissent beaucoup de mélodies qu'elles improvisent en se livrant aux travaux du ménage ou aux travaux des champs... Les chansons d'amour sont aussi très nombreuses, mais le plus souvent les paroles sont très licencieuses. (Rouanet, 1922, p. 2885)

Il importe de souligner que l'auteur ne cite aucune appellation des genres musicaux kabyles, ni les noms des villages où il a effectué ses recherches. Il nous est donc impossible de nous prononcer concernant les lieux et les publics de son étude, car la Kabylie comptait déjà à cette époque des centaines de villages. Par conséquent, la diversité d'appellations des genres musicaux en usage est envisageable.

Distinction de la musique kabyle des musiques arabes et maures

Afin d'expliquer la différence qui existe entre la musique kabyle et les musiques arabes et maures, Rouanet a exclu toutes sortes d'influences sur la musique kabyle, exceptée celle exercée par les Romains, puis celle des Français à son époque. En effet, la Kabylie et les pays berbères sont restés loin de tout contact avec les envahisseurs qui ne pouvaient accéder aux territoires des tribus montagnardes :

Longtemps les pays berbères furent impénétrables aux envahisseurs ; seuls avant nous les Romains païens et chrétiens peuvent avoir accès dans les tribus montagnardes défendues par l'orographie de leurs pays, et seule l'influence romaine pourrait aujourd'hui apparaître dans leur musique. (Rouanet, 1922, p.2843)

L'auteur affirme que la musique kabyle s'apparente aux modes romains et se distingue complètement des musiques arabes et maures :

(...) ainsi leur chant à une ligne mélodique bien accusée, et si leur musique n'est pas systématisée en des modes définis comme la musique maure, elle s'apparente assez exactement aux modes romains et se révèle imprégnée du sens musical de cette époque. (Rouanet, 1922, p. 2843)

Un tel jugement peut paraître partial et révéler une fois de plus la tendance de l'auteur à afficher la suprématie musicale occidentale en entretenant une distinction raciale pour servir et renforcer les agendas coloniaux français. Or, comment est-il possible d'écarter d'autres éventuelles influences, durant les siècles qui séparent les deux périodes de colonisations romaines et françaises ? Influences notamment arabes et ottomanes, tant la présence de mots arabes dans la langue kabyle est attestée, affectant inévitablement la structure rythmique et mélodique des chants, par l'utilisation des tbeul et ghaita, probablement d'origine ottomane qui nous font penser aux troupes militaires des Mehters et des janissaires.

L'auteur suggérait également que les musiques du Maghreb, notamment celle des Kabyles ne pouvait se rénover d'elle-même. Pour étayer son propos, il s'appuya sur des exemples expliquant la décadence de cette musique marquée par la disparition du chant syllabique, suite au désintérêt des chanteurs Maghrébins pour la contexture mélodique, ce qui veut dire que la métrique des textes poétiques ne correspond plus à la métrique de la mélodie, comme souligné dans ce passage :

Cette séparation du rythme prosodique et le rythme musical s'est affirmée au fur et à mesure que disparaissait le chant syllabique. Elle n'existe pas ou presque pas chez les Berbères, en Kabylie, dans le sud ... par cela encore se marque la décadence actuelle et malheureuse de l'art musical maghrébin, qu'aucune réaction personnelle ne peut rénover. (Rouanet, 1922, p. 2905)

Si la musique maghrébine en général et kabyle en particulier n'a pas évolué et est restée figée, c'est que les Maghrébins, selon Rouanet, sont restés dans un état rudimentaire ; l'auteur voulait insuffler, par ce raisonnement, l'idée que la musique kabyle ne pouvait donc se rénover par ses propres genres, mais elle serait contrainte à se rénover par son ouverture sur la musique française et européenne dite moderne de son époque, une façon de dire que les indigènes auraient besoin des Européens pour se développer.

Influence de la musique française dite moderne sur la musique kabyle

Selon Rouanet, l'influence que la musique kabyle a subie est tout d'abord due aux nombreuses écoles, missions françaises et anglicanes, implantées dans la région, et qui « ont appelé à elles » les enfants kabyles

(Rouanet, 1922, p. 2885). L'enseignement qu'elles leurs procuraient comportait des chants français pris au répertoire des écoles primaires.

Déjà la jeune génération kabyle qui a fréquenté les écoles spéciales, semées dans ses montagnes, répand autour d'elle les petites mélodies apprises par l'instituteur. (Rouanet, 1922, p. 2911).

Il est important de mentionner et souligner que ces missions françaises, anglicanes et les écoles françaises citées par l'auteur, n'ont pas phagocyté toute la Kabylie, elles n'influencèrent que les quelques villages concernés par leurs politiques et programmes.

Les airs de musique vite retenus par ses enfants, se sont répandus dans les villages. Ainsi, sous influence d'une musique tonale, les Kabyles ont perdu peu à peu leurs anciennes gammes et ont adapté leurs chansons ancestrales aux tonalités majeures et mineures.

Cette transformation très sensible dans la musique chantée se constate également dans la musique instrumentale et les musiciens kabyles marquent même une propension significative à incorporer dans leur répertoire les refrains en vogue apportés des villes par leurs coreligionnaires ou par eux-mêmes, lors de leurs voyages de colportage, ou de leur émigration. (Rouanet, 1922, p. 2886)

Nous pouvons donc comprendre que cette influence est notable, tout d'abord dans l'utilisation des nouvelles gammes majeures et mineures par les enfants écoliers et qui remplaçaient les anciennes échelles musicales kabyles, entraînant forcément la perte du caractère et de l'identité musicale kabyle, par ailleurs dans la musique instrumentale, qui reprenait les refrains apportés des villes. Les musiciens kabyles n'utilisaient que la ghaita, le tbeul et le bandir, et leur musique était très rythmée. Ces influences engendreront en l'occurrence des transformations au niveau du rythme. Cet élément principal qui caractérise une musique donnée sur un plan structurel, et qui lui procure son empreinte personnelle et son individualité.

Rouanet conclut par une note pessimiste concernant la perte de l'individualité de la musique kabyle, si ce n'est son intégrale disparition : « il s'ensuivra que d'ici à fort peu de temps la musique kabyle aura disparu ou tout au moins aura perdu totalement son individualité » (Rouanet, 1922, p. 2886). En toute antilogie, cette musique reste très vivante de nos jours, et comme nous l'avons susmentionné et souligné, ces missions françaises, anglicanes et les écoles françaises citées par l'auteur, n'ont pas été non plus généralisées dans toute la Kabylie, par conséquent

cette influence ne peut être d'une telle importance, du moins pas au point d'en tirer une conclusion aussi radicale et de prédire la disparition de la musique kabyle.

La fin de la musique kabyle serait, d'après Rouanet, le destin de toutes les musiques du Maghreb. Un chapitre important intitulé « La fin prochaine de la musique arabe dans le Maghreb » (Rouanet, 1922, p. 2911) revenait sur les causes de cette proche disparition des musiques maghrébines :

- 1- L'influence de la musique européenne suite à la pénétration de celle-ci dans les genres maghrébins.
- 2- La perte des modes anciens qui seraient remplacés par les modes de l'art européen moderne.

Sur ce deuxième point, l'auteur cita l'exemple suivant :

Depuis quelques temps la Marseillaise des indigènes n'est plus dans le mode *maïa*, et si elle reçoit quelques fioritures fantaisistes, la contexture mélodique est respectée, et la tonalité d'Ut majeur sans quarte augmentée maintenue d'un bout à l'autre de l'hymne. (Rouanet, 1922, p. 2911)

Par ces propos, l'auteur manifesta sa satisfaction suite à l'utilisation du mode majeur sur la tonalité de Do, au lieu du mode *maïa* par les musiciens indigènes. Puisqu'ils arrivaient à oublier leur mode et le remplacer par le mode majeur sur la *ghaita*, d'après lui, la disparition de la musique kabyle sera inévitable.

Modernisation de la musique kabyle

Les pratiques musicales ont toujours accompagné la vie des Kabyles, qui s'attachent avec fierté à leur identité depuis des siècles. Comme tous les peuples du monde, les Kabyles aspirent à une vie meilleure, par le progrès dans tous les domaines, celui de la musique en fait partie. Dans cette quête de progrès, leur musique a connu des transformations et des mutations afin de répondre aux besoins de chaque époque. Les musiciens et chanteurs kabyles ont cherché à rénover leurs musiques, tantôt en se basant sur leurs propres genres et tantôt en s'ouvrant sur d'autres genres sous l'influence des différents courants mondiaux. Ainsi, des sous genres hybrides ont été créés. Les transformations qu'a subies la musique kabyle sont indissociables des contextes généraux qui entourent la vie socioculturelle, historique et politique de l'Algérie.

À l'instar de plusieurs genres musicaux algériens, la musique kabyle a connu des mutations suite aux différents contacts avec d'autres cultures musicales, à la fois endogènes et exogènes. Ces contacts que nous considérons comme acculturation, au sens donné par Redfield, Herskovits et Linton, lors du Mémorandum - *Social Science Research* - de 1936 :

Ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles [pattern] culturels initiaux dans l'un ou les deux groupes. (Belkaid, N et Guerraoui, 2003)

Ainsi, il est évident que la mosaïque musicale algérienne s'est façonnée depuis des siècles, suite à ces contacts continus et directs entre les différentes populations de cultures distinctes, qui ont vécu dans cet espace géographique de l'Algérie et l'Afrique du Nord. Et même si nous n'avons pas d'information sur la genèse de la formation des genres musicaux algériens et les interférences qui existent entre eux, nous les distinguons dans chaque région du pays, avec un caractère unique qui assure à chacun son authenticité.

Les plus anciens écrits autour des pratiques musicales en Kabylie sont ceux qui remontent au début du XIX^{ème}, énumérés ci-dessous :

- *William Brown Hodgson* publia en 1829 'Une collection de chansons et contes berbères avec leurs traductions littérales' : « *A collection of Berber songs and tales with their literal translations* ».
- *Francisco Salvador Daniel* publia en 1863 son « Album de chansons arabes, mauresques et kabyles » : Un travail présentant des chants arrangés avec adaptation des paroles en français, et accompagnement harmonisé au piano.
- En 1867 *Adolphe Hanoteau* publia « Poésies populaires de la Kabylie de jurjura » : on y trouve un complément d'étude sous-titré : « Notice sur la musique kabyle » accompagné d'une quinzaine de transcriptions musicales, un travail signé par *Francisco Salvador Daniel*.
- « Chansons de Smail Azikkiw » publié par *Dominique Luciani* dans la revue *Africaine* entre 1889 et 1890.
- « Recueil de poésie kabyle » en 1904, de *Amar ben Saïd Boulifa*
- En fin « La musique chez les kabyles » en 1922 de Jules Rouanet, objet de cette étude.

Nous considérons comme point de départ au processus d'évolution et de modernisation les plus anciennes pratiques musicales patrimoniales et matrimoniales kabyles évoquées dans les études précitées, qui d'ailleurs, demeurent très vivantes de nos jours contrairement aux prédictions de Rouanet, elles sont en soi productrices de souvenirs quant à la vie dans le village, et construisent une mémoire collective renvoyant à une identité commune liée à la Kabylie.

C'est pourquoi d'ailleurs, à chaque fois qu'il s'agit de créer une musique qualifiée de moderne, les chants traditionnels kabyles refont surface et apparaissent au-devant de la scène. Nous citons à titre d'exemple les chansons traditionnelles qui ont servi de base pour les compositions d'Idir (1947-2020) dans une sorte de revivalisme musical ; en reprenant des chansons traditionnelles féminines kabyles, et en gardant les enseignements que les textes originaux de ces chansons nous proposent, Idir a su leur redonner un nouveau souffle, leur permettant de résister au temps.

Par ailleurs, la musique kabyle est une composante de la musique algérienne, on ne peut envisager son évolution en dehors des contextes qui régissent l'évolution et les transformations de celle-ci. Les Kabyles ont vécu toutes les transformations que la musique algérienne a subies et ont joué souvent des rôles déterminants dans ce processus de changement. Ceci est dû principalement à la mobilité des Kabyles à travers tout le territoire algérien, effectuant par ailleurs des échanges avec leurs concitoyens. Cette mobilité ancienne, d'abord dans tout le territoire national, fera place plus tard à une mobilité dans l'espace maghrébin, français et européen de manière générale. Ainsi, les musiciens kabyles découvriront d'autres cultures musicales. Les déplacements ont toujours eu un caractère temporaire et le retour au village permit d'apporter des connaissances et des savoir-faire.

Quelques archives nous dévoilent que la Kabylie a compté dès le début de la colonisation des groupes de musiciens professionnels qui se produisaient en dehors de la Kabylie, voire hors de l'Algérie :

C'est le cas, par exemple, de cet ensemble de Kabylie qui, le 30 novembre 1868, entreprend une démarche par l'intermédiaire du bureau arabe : « La requête émane d'un groupe de cinq musiciens de la tribu des Maakla, dans la région de Tizi Ouzou, deux danseuses et un interprète qui désirent se rendre en France pour y exercer leur profession et sollicitent la

faveur du passage gratuit d'Alger à Marseille ». (Archives CAOM 1868, in Miliani, 2015, p. 156).

Mutation d'orchestres et hybridité musicale

Il est essentiel de mentionner ici, et avant de retracer le processus de modernisation de la musique kabyle, que toute culture musicale peut subir des influences suite à des acculturations engendrées par des rencontres interculturelles, et qu'il ne faut jamais croire que seules les musiques savantes ont le pouvoir d'influencer les musiques traditionnelles. La musique algérienne, par exemple, a été utilisée dans plusieurs compositions classiques européennes. A ce propos, nous citons, à titre d'exemple, la suite orientale pour orchestre Beni Mora, précisément dans son troisième mouvement intitulé *In the Streets of Ouled Nails*. Gustav Holst (1874-1934) reprend 163 fois un motif d'un air de flûte qu'il a entendu dans la région de *Ould Nail* en Algérie.

Prenons aussi comme exemple le compositeur français Camille Saint-Saëns, qui a adapté des chants andalous dans ses œuvres, comme c'était le cas dans *la bacchanale* de Samson et Dalila, qui n'est autre qu'une reprise du quatrième mouvement de la touchia zidane algérienne. Nous pouvons citer d'autres exemples de compositeurs européens qui se sont fortement inspirés des musiques algériennes, à l'instar de Francisco Salvador Daniel (1831-1871), Français d'origine espagnole, de Francisco Tárrega (1852-1909), Espagnol, ou encore de Béla Bartók (1881-1945), Hongrois.

Même si la notion de modernité est intimement liée à l'utilisation et la maîtrise des techniques nouvelles dans la création musicale dite moderne, l'inspiration pour cette création nouvelle et moderne provenait souvent du traditionnel.

Retracer le processus de modernisation de la musique kabyle à travers ces genres traditionnels nous permet de comprendre le processus général des mutations et transformations de la musique algérienne à travers les différentes époques, notamment dans l'entre-deux-guerres, où elle a subi différentes influences européennes et orientales, notamment égyptiennes.

Dans les années vingt du siècle dernier, l'évolution de la musique algérienne s'est faite conjointement avec celle du théâtre. Des troupes théâtrales de Tunisie et du Moyen Orient sont venues en Algérie, et ont servi de base à la création du théâtre algérien. On peut citer, entre autres, celles de Naguib Rihani, Salim Naqqache, Mostapha Kamil et la célèbre

troupe de George Abyad (1921 à Alger et Constantine). Ce fut ensuite les troupes de Badia Massabni, et de Habiba Msika. C'est en ce sens que le public algérien a très tôt pris connaissance de Sayed Darouiche, l'initiateur du modernisme dans la musique égyptienne (Bendameche, 2008). La musique sera fortement liée à ce théâtre qui vient de naître dans cette période, avec des artistes à la fois musiciens et comédiens. Nous citerons parmi eux les virtuoses Mahieddine Bachtarzi et Rachid Ksentini.

Un vaste mouvement associatif musical émergea en Algérie, s'imposa comme événement crucial de la période de l'entre-deux guerres et marqua d'une empreinte indélébile l'évolution de la musique algérienne. Vers 1912, la première société musicale algérienne El Moutribia voit le jour, caractérisée par le côtoiement des communautés musulmanes, juives et européennes. D'autres fondations apparaissaient comme *l'Ifrikia Club* (1924), *El-Andalousia* (1929), *El-Djazairia* (1930), *El-Mossilia* (1928/1932) etc (Théoleyre, 2016).

L'orchestre algérien sera caractérisé par l'introduction des instruments occidentaux, comme le piano et la mandoline qui procurèrent une nouvelle couleur à la musique andalouse algérienne. Cette mutation d'orchestre affectera peu à peu d'autres genres musicaux et jouera un rôle déterminant dans les futures pratiques musicales algériennes. En utilisant ces instruments occidentaux, et même si cela relève de l'hégémonie culturelle dans cette période, il n'a jamais été question pour les musiciens algériens d'avoir l'intention d'occidentaliser l'orchestre traditionnel, mais plutôt, de se procurer des techniques nouvelles et des sonorités émanant d'instruments plus modernes. Autrement dit, la notion de modernisation est liée, une fois de plus, au fait d'être à jour et pouvoir suivre l'évolution dans le domaine musical. L'utilisation d'instruments plus performants et plus sophistiqués est devenue au fil du temps un impératif.

Les bouleversements et transformations qu'a connus la musique algérienne dans la capitale Alger impliquaient des mutations d'orchestres traditionnels et engendraient de nouvelles sonorités. L'atmosphère de changement inhérente à ce mouvement a contribué à l'émergence du *cha'bi*, un nouveau genre qui s'apparente à la musique andalouse, moderne et plus libre dans sa composition. Ce genre naissant se jouait à la fois sur les poèmes *melhoun* et sur la poésie kabyle.

Les musiciens du genre *cha'bi* utilisent les instruments modernes de l'époque : mandole, mandoline, piano et accordéon. Cette orchestration marque, surtout pour les interprètes kabyles, une rupture avec l'orchestre traditionnel comprenant la *ghaita*, le *tbeul* et le *bandir*. Ce genre

représentait tout ce qu'il y avait de plus moderne pour la musique kabyle à cette époque, et était la première composition kabyle citadine en dehors de la Kabylie. Le *cha'bi* est un résultat d'acculturation interne pour les Kabyles dont la présence est importante dans la Casbah d'Alger. Le cas de la famille d'El hadj M'hammed El Anka, le maître incontesté du genre *cha'bi*, en est un exemple édifiant.

D'autres artistes et figures mythiques du *cha'bi* contemporains de M'hemmed El Anka symbolisent le *cha'bi* d'expression kabyle, à l'exemple de Khelifa Belkacem, Zarrouki Allaoua, Slimane Azem et Cheikh el Hesnaoui. Si la musique kabyle à Alger s'était imprégnée des modes de la musique andalouse, et devint intimement liée à ce nouveau genre qu'était le *cha'bi*, elle va trouver plus tard, en dehors de l'Algérie, l'espace propice pour développer une production musicale professionnelle. Elle se réalisera avec des artistes reconnus comme Cheikh El-Hasnaoui, Slimane Azem ou Salah Saadaoui qui ouvriront des magasins de disques, se reconvertiront ainsi en producteurs ou distributeurs de productions musicales, et se transformeront en diffuseurs réputés de la musique kabyle et des musiques du Maghreb (Gilles, 2009).

La musique kabyle dans l'espace transnational

Chantant l'exil et ses souffrances, Cheikh El Hesnaoui et Slimane Azem sont incontestablement les pionniers et les monuments de la chanson de l'émigration/immigration. Leurs œuvres reflètent à quel point ils étaient influencés par les rythmes rumba, tango et valse très à la mode avant la seconde guerre mondiale, imprimés à leurs compositions musicales aux sonorités diverses et variées.

Le style mélodico-rythmique de certains artistes algériens est nettement marqué par l'influence exercée directement par Mohamed Igherbouchen, visible en particulier dans l'œuvre de cheikh el Hasnaoui. Cette influence s'est fait sentir au travers d'œuvres de quelques chanteurs qui ont ainsi adopté le style propre de cette époque. C'est sous son influence que les rythmes afro-cubains auraient été adoptés et intégrés dans la musique d'un certain nombre de chansons kabyles. Cinq musiciens cubains, les frères Barretto, occupaient le devant de la scène parisienne. Mohamed Igherbouchen était un de leurs amis. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'existence de rythme afro-cubain dans la musique kabyle et arabe d'Alger. (Khellal, 2020, p.18)

Nous assistons dans cette période à une acculturation externe. L'ensemble de ces deux territoires algérien et français, caractérisés par un brassage culturel intense, va devenir un espace transnational pour la chanson kabyle. C'est dans cet espace que va émerger plus tard une voix féminine, celle de H'nifa qui, en chantant ses peines, ses souffrances mais également ses envies de femmes, incarnera l'émancipation féminine kabyle et traitera des sujets, jusqu'alors tabous dans la société kabyle.

Dans ce même processus de rénovation de la musique kabyle s'inscrivaient d'autres figures artistiques. La plus renommée d'entre elles est sans doute celle de Chérif Kheddoum, considéré comme le précurseur de la musique kabyle moderne. Dans ces débuts, Chérif Kheddoum était d'abord attiré par l'orchestration à l'égyptienne comme tous ses congénères maghrébins de l'époque entre 1940 et 1960 qui se produisaient en métropole. Kheddoum fréquentera l'artiste tunisien Mohammed El Djamoussi qui l'initiera à la musique du Moyen-Orient. Il s'accompagne d'un 'oud pour chanter sur le maqam *rast* un *achwiq*- à la base un genre de chant non mesuré, qui s'exécute sans accompagnement instrumental - pour introduire nombre de ses chansons.

La musique kabyle utilisa, à cette période, l'orchestre dit moderne, c'est-à-dire composé de qanun, 'oud, naï, violons, contrebasse, clarinette d'orchestre, banjo, accordéon, derbouka, tambourin. « Ce modèle d'orchestre correspondait à celui que faisaient découvrir les films égypto-libanais, puis la radio du Caire » (Mahfoufi, 1994, p. 15).

Cette musique dite arabe, qui est en réalité égyptienne, va devenir le modèle de composition moderne par excellence pour beaucoup d'imminents compositeurs kabyles, à l'image de Chérif Kheddoum, Kamel Hemmadi, et plus tard Youcef Abdjaoui et Farid Ferragui. Nous constatons que la modernisation de la musique kabyle est principalement liée à l'utilisation de toutes les techniques nouvelles qui sont en vogue et propre à chaque époque. Celles-ci proviennent de cultures orientales, occidentales, ou autres.

Au temps où l'Égypte était le fer de lance des pays arabes et leur source d'inspiration, la forte influence de la musique égyptienne sur la musique algérienne va engendrer une assimilation concrète et complète des compositions musicales algériennes, que beaucoup de spécialistes ont qualifiée de lamentable échec. Cette citation de Bachir Hadj Ali nous en donne une idée :

(...) 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 : in Miliani, 2018, p. 31)

Ce phénomène va toucher à la fois les compositions musicales algériennes des chanteurs arabophones et kabylophones.

Dans l'espace transculturel algéro-français, les années soixante-dix ont été marquées par l'arrivée de jeunes chanteurs initiés par Chérif Kheddam, à l'instar d'Idir, Ferhat Imazighene Imoula, et Ali Idheflaouene. D'autres jeunes sont arrivés et ont marqué la chanson kabyle dite moderne non seulement par leurs compositions mais aussi par leurs tenues vestimentaires, à l'image du groupe *Les Abranis*, influencé par le disco et les grands courants mondiaux de l'époque, mais aussi *Takfarinas* qui inventa son propre genre nommé « la *YAL musique* ». Ce dernier créa son instrument le *TAKFA*, une mandole à double manches d'une sonorité acoustique au départ, puis d'une sonorité électrique.

Même si les compositions musicales revivalistes d'*Idir*, *Ferhat* et *Ali Idheflaouène* des années 1970 ont su garder le caractère kabyle en modernisant des répertoires traditionnels par innovation de leurs genres, la musique des *Abranis*, elle, est assimilée à une sous-modalité du Rock. Cette assimilation était aussi apparente sur leur look hippie, différent par rapport aux valeurs morales kabyles. Les *Abranis* se considéraient comme faisant partie de cette jeunesse mondiale qui était contre la guerre qui faisait rage au Vietnam à cette époque, ou encore la jeunesse de mai 68, de Woodstock et tout le mouvement Peace & Love (Chillaoui, 2016). On remarque par cet exemple, l'ouverture de cette nouvelle génération de chanteurs kabyles sur les courants artistiques qui traversent le monde, et que les sujets traités par ces chanteurs ne sont plus les mêmes que ceux traités par leurs aînés travailleurs immigrés. Le contexte change et les textes s'adressent aux enfants d'émigrés, touchent leur sensibilité et s'intéressent à leurs préoccupations. La musique kabyle de cette période est caractérisée par l'hybridation des genres traditionnels à la rencontre des genres occidentaux et l'utilisation par conséquent d'instruments électroniques. Malgré cette hybridité musicale, la langue kabyle reste la seule et unique langue des textes poétiques de ces compositions.

La chanson kabyle des années 1980 - 1990 véhiculait le combat pour la reconnaissance de l'identité amazighe. Ferhat, Lounis Ait Menguellat, Idir et Lounes Matoub, entre autres, sont les figures emblématiques de la revendication culturelle amazighe. Aux débuts de sa carrière, le répertoire de Lounès Matoub se caractérisait par l'utilisation d'instruments modernes comme le synthétiseur et la batterie très en vogue dans les compositions musicales algériennes de cette époque. Graduellement, il façonna un style unique, qui lui était propre et par lequel il s'identifiait, avec une empreinte particulière dans le genre *cha'bi* kabyle, caractérisé par sa voix chaude, son souffle interminable et sa poésie très raffinée, sachant atteindre la population kabyle notamment sa jeunesse.

A partir des années 2000, la mondialisation de la culture et de la musique en particulier s'intensifie et la musique kabyle parvient à se régénérer dans ce contexte de globalisation, mais devient de plus en plus un produit de consommation.

Une orientation vers une modernité à l'occidentale est favorisée par la mondialisation, et est très apparente dans le syncrétisme linguistique des chansons kabyles de ces dernières années, par utilisation de la langue française. Cette occidentalisation est beaucoup plus apparente dans les clips vidéo des chanteurs kabyles, à l'image des chanteurs Allaoua et Takfarinas qui défient par leur attitude, à la fois les clichés sur les premières générations d'artistes kabyles conservateurs, et les valeurs morales de la société kabyle traditionnelle.

Toujours dans cet espace transculturel, des rencontres musicales se sont effectuées, et grâce à l'hybridation, la musique kabylo-celtique est ainsi née d'un métissage entre deux cultures musicales étrangères l'une à l'autre. La fusion de sonorités et de rythmes est le point caractéristique le plus important de cette nouvelle musique métisse.

L'hybridité musicale dans les compositions kabyles en France et en Algérie gagne du terrain, à l'image de ce que réalisent les artistes kabyles vivant en France, notamment Idir dans son dernier album en duo avec les stars de la chanson française, comme Charles Aznavour, Francis Cabrel et Patrick Bruel. Cet album intitulé *Ici et ailleurs* reflète une trans-culturalité et traduit une nécessité de s'ouvrir sur l'autre, en conjuguant les mots à ceux de la chanson française.

Dans la même lignée, nous citons également le remarquable succès de Hocine Boukella alias Cheikh Sidi Bémol, notamment dans son album *Paris Alger Bouzeguène*, sorti en 2010, un mélange de musiques de styles kabyles et celtes dont le titre *Boudjehlellou*. Le style musical hybride de

Cheikh Sidi Bémol s'inspire à la fois du rock, du blues mais aussi de ballades de styles celtiques et de musiques traditionnelles algériennes : *kabyles*, *cha'bi*, *gnawa* et *melhoun*. Ses textes, en arabe, kabyle ou français symbolisent le syncrétisme linguistique existant dans cet espace transculturel qui s'étend entre l'Algérie et la France. La fusion de sonorités et de rythmes est le point caractéristique le plus important de cette musique kabyle moderne, lui permettant son exportation en dehors de l'Algérie.

Ce processus de modernisation provoque une décontextualisation de la musique kabyle se produisant dans des espaces nouveaux, en dehors de ses espaces naturels, donnant ainsi naissance à des genres musicaux inédits. Les compositions de Cheikh Sidi Bémol reflètent l'ouverture des compositeurs kabyles sur d'autres cultures musicales et confirment, une fois de plus, qu'ils n'associent pas modernisation et occidentalisation.

Les rythmes kabyles et l'utilisation des instruments traditionnels donnent l'impression aux modernistes de garder l'authenticité de ce caractère kabyle. Or, la réappropriation, la modernisation et la revitalisation de la musique traditionnelle combinent de nombreuses contradictions et génèrent des tensions suite à la convergence et au chevauchement de ces contradictions : tradition et modernité, folklorique et savant, local et universel (Khellal, 2019, p. 335).

Par ailleurs, et malgré l'impact de toutes ces influences, on trouve un retour aux sources durant les célébrations des mariages et autres festivités, dans une sorte de résistance à la mondialisation. Des troupes des sonneurs tambourinaires « *idhebalène* » animent les fêtes et les cérémonies du rituel d'imposition de henné sont souvent accompagnées de chants traditionnels « *tivogharine* ».

Conclusion

La relecture de l'étude réalisée par Rouanet concernant la musique kabyle nous a permis de faire le lien entre ce qu'il appelait influence de son époque et ce qu'elle est devenue de nos jours. L'influence est une caractéristique humaine produisant des changements sur les savoirs et les savoirs faire en général et sur les pratiques musicales en particulier. À chaque fois que ces changements sont accompagnés et dotés de techniques nouvelles, on attribue à cette musique un caractère moderne.

La modernisation n'implique pas l'occidentalisation. Si la modernisation signifie le fait de rendre moderne, en s'adaptant aux techniques présentes, elle implique la mutation des systèmes de valeurs

associés au fonctionnement du monde matériel ; l'occidentalisation quant à elle, implique l'adoption des usages et mœurs des pays occidentaux.

Les Occidentaux à l'image de Rouanet croyaient que la modernité était le résultat de la supériorité inhérente de l'Occident en tant que culture et mode de vie. Ce raisonnement devient pernicieux quand les peuples non occidentaux l'adoptent, car il les conduit à une assimilation complète et à la perte de leur spécificité et identité.

Même si ce caractère moderne est intimement associé à la maîtrise des techniques nouvelles et des sonorités provenant d'instruments dits modernes, et même si la modernité a souvent été définie en contraste avec le traditionalisme, l'inspiration et la création émanent souvent et plus intensément du répertoire musical traditionnel qui est ancré dans le passé. Cet ancrage dans son passé, cet investissement dans le présent et cette projection dans le futur assurent son renouvellement, lui confèrent un caractère moderne et reflètent clairement en même temps l'identité de cette culture, sans pour autant renoncer à l'universel.

En retraçant le processus de modernisation de la musique kabyle, nous avons constaté que ce phénomène de modernisation est à la fois statique, ancré dans son passé en s'appuyant sur ses propres genres, et dynamique en s'ouvrant sur d'autres cultures musicales, qui ne sont pas exclusivement occidentales. Cette ouverture est régie auparavant par plusieurs facteurs : historiques telle que la colonisation, socioculturels et géographiques par rapport à l'influence arabe et orientale, et la mondialisation de nos jours.

L'adoption des modèles de composition, que ce soit à l'orientale ou à l'occidentale, relève de l'ouverture des Kabyles sur d'autres cultures du monde, et la quête qu'ils mènent vers l'évolution et la modernisation, en s'appuyant sur les dernières avancées techniques.

L'acculturation suite à la mobilité des musiciens et chanteurs kabyles permet le brassage avec d'autres musiques et la création de nouvelles musiques métisses et inédites, et même si de nos jours on remarque dans quelques créations musicales kabyles une tendance à une composition à l'occidentale, celle-ci est due à la mondialisation ; néanmoins, en parallèle, on recense une forte volonté et conscience pour préserver l'identité et l'estampille kabyle chez les nouvelles générations.

Bibliographie

Belkaid, N et Gurraoui, Z. (2003). La transmission culturelle, le regard de la psychologie interculturelle. In : EMPAN2003/3, N°51, PP124-128. Repéré à : <https://www.cairn.info/revue-empan-2003-3-page-124.htm>

Bendameche, A. (2008, 11 juillet). *La musique algérienne – Approche historique*. <http://abdelkaderbendameche.skyrock.com/2088900073-Contribution-a-la-connaissance-de-l-histoire-de-la-musique-en-Algerie.html>

Boulifa, Si Ammar ben Saïd. (1904). *Recueil de poésies kabyles*. A. Jourdan.

Chillaoui, N. (2016, 19 novembre). Abranis c'est une idée, une musique et un style. *Le matindz*.

Gilles, Suzanne. (2009). Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme. *Revue européenne des migrations internationales*, 25(2).

Hanoteau, A. (1867). *Poésies populaires de la Kabylie de Jurjura*. Imprimerie impériale.

Hodgson, William Brown. (1829). *A collection of Berber songs and tales with their literal translations*. Manuscrit. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Cote : Berbère20, Ancienne cote : catalogue Guyard A52.

Khellal, A. (2020). Hybridité musicale : *Le cas de la chanson kabyle en France*. [Mémoire de maîtrise, Université Paul-Valéry Montpellier III].

Khellal, N. (2019). La musique kabyle moderne entre ouverture sur les cultures du monde et processus d'assimilation. In *Actes du congrès international « la modalité au prisme de la modernité » Tunis du 07 au 09 décembre 2017* (pp. 329-337). Editions SOTUMEDIAS.

Luciani, D. (1899-1900). Chansons kabyles de Smaïl Azikkiou. *Revue Africaine*, XLIII/XLIV, 17-33, 142-171, 44-59.

Mahfoufi, M. (1994). La chanson kabyle en immigration : une rétrospective. *Hommes et Migrations*, 1179, pp. 32-39.

Miliani, H. (2018). Déplorations, polémiques et stratégies patrimoniales : à propos des musiques citadines en Algérie en régime colonial. *Insaniyat* 22(79), 31-47.

Miliani, H. (2015). Diasporas musiciennes et migrations maghrébines en situation coloniale. Volume !, 12(1), 155-169.

Théoleyre, M. (2016). Alger, creuset musical franco-algérien : Sociabilités intercommunautaires et hybridations dans l'entre-deux-guerres. *L'Année du Maghreb*, 14, 23-41.

Rouanet, J. (1922). La musique arabe dans le Maghreb. In A. Lavignac & L. de la Laurencie (Eds.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (pp. 2813-2939). Delagrave.

Salvador Daniel, F. (1863). *Album de chansons arabes, mauresques et kabyles*. S. Richault & Cie.