

La musique judéo-arabe

Un symbole de l'exil des Juifs d'Afrique du Nord en France

Jérémy Guedj *

«Qu'est-ce que la musique ?»
◀ pourrait bien être une façon de demander : «qu'est-ce que l'homme» ? », écrivait Georges Steiner¹. Pour saisir les phénomènes humains dans leur complexité, plusieurs chemins s'offrent à l'exploration. Dans le domaine des migrations ainsi, à une macro-histoire décrivant les flux humains dans leur globalité, s'est greffée, avec l'essor de l'histoire culturelle, l'étude des trajectoires particulières et de l'état d'esprit des migrants, à une échelle plus réduite. Se placer du côté de l'exilé, particulièrement celui en provenance d'Afrique du Nord, implique toutefois de faire appel aux supports documentaires les plus variés, parmi lesquels la musique occupe une place de choix. Celle-ci offre en effet le double intérêt de mettre en lumière la perception collective que les migrants avaient de leur trajectoire et de renseigner sur les modalités du vivre en exil, en donnant à voir les ressorts d'une véritable culture de

l'exil, ciment entre les migrants². Car décrire l'exil ne revient pas seulement à évoquer la vie quotidienne en pays d'accueil mais nécessite de recréer une émotion collective, sans cesse renouvelée, celle de la douleur, de la souffrance née de la séparation avec la terre natale. En l'espèce, la musique permet de cerner la dimension culturelle et sentimentale de la migration³. Le fait musical, objet qu'il convient de manier avec prudence, qui recouvre ici l'étude proprement dite des compositions musicales, des parcours d'interprètes exilés, du profil des publics visés et atteints⁴ de même que des enjeux de mémoire portés par cette musique, vient utilement combler le silence ou l'absence des sources écrites en la matière.

De telles observations s'appliquent avec une acuité particulière au cas des Juifs d'Afrique du Nord s'étant installés en France à l'heure de la décolonisation. Rapatriés ou véritables immigrés, ils éprouvèrent

pour une écrasante majorité la douleur de l'exil qu'ils exprimaient à travers leur tradition musicale, importée du Maghreb. En quoi la musique judéo-arabe a-t-elle ainsi constitué tout à la fois un reflet et un vecteur mémoriel de l'exil des Juifs d'Afrique du Nord en France⁵ ? Pétrie par le thème de l'exil, la « *ghorba* », la musique judéo-arabe peut-elle cependant survivre à l'érosion du sentiment même de cet exil, qu'accompagnent les progrès de l'intégration au fil des générations ? De fait, cette musique, dont il convient au préalable de saisir les origines lointaines, permet de saisir la perception de l'exil par les migrants dans sa dimension à la fois particulière et universelle.

L'âge d'or de la musique judéo-arabe

L'apport des Juifs à la musique arabe constitue une tradition séculaire. En Andalousie, au Maghreb, puis en terre d'exil, ceux-ci tinrent un rôle de choix dans l'évolution et l'enrichissement de ce patrimoine au point de lui conférer parfois une tonalité particulière, ce que l'on désigna, surtout après la décolonisation, sous l'expression de musique judéo-arabe. Aucune définition de ce délicat objet d'étude n'entraîne cependant pleinement l'adhésion, à telle enseigne que certains n'y voient rien d'autre qu'un concept réifié. Aussi

convient-il préalablement d'explorer plus avant les réalités recouvertes par l'expression de musique judéo-arabe⁶.

Une définition identitaire est parfois avancée : au sens strict, l'on désignerait par ce vocable les Juifs qui s'adonnent à la musique arabe ; cela revient à parler de musique « judéo-maghrébine ». Une telle définition, uniquement centrée sur l'appartenance confessionnelle, suscitait toutefois la désapprobation des acteurs mêmes de cette musique, tel Lili Boniche, qui s'exclamait : « Est-ce qu'on dit d'un Musulman qu'il joue de la musique islamo-arabe ? Je joue de la musique arabe, un point c'est tout ! »⁷. Loin de juxtaposer les termes, d'autres observateurs insistent au contraire sur la symbiose que porte la musique judéo-arabe⁸ : en sorte qu'il s'agirait d'un segment de la musique arabe se distinguant par des influences importées de la liturgie juive ou interprété avec un accent particulier, propre au dialecte judéo-arabe. Se produiraient ainsi une réappropriation et une adaptation de la tradition musicale arabe par les Juifs d'Afrique du Nord⁹. D'autres enfin assimilent cette musique à un répertoire spécifique s'appuyant sur des mélodies occidentalisées et faisant alterner le français et l'arabe – d'où le terme de « francarabe »

– où s'illustrèrent notamment Blond-Blond, Lili Boniche ou Line Monty. Réductrice et médiatique, cette acception ne saisit cependant pas la richesse du patrimoine judéo-arabe, dont les tendances se révèlent nettement plus nombreuses. Faut-il nécessairement choisir entre ces acceptions ? Ne convient-il pas plutôt de renoncer à tout verdict théorique et d'adopter une large vision embrassant ces divers éléments ? C'est par l'exemple que l'on peut cerner l'identité profonde de la musique judéo-arabe, une identité qui se maintiendra même en exil.

Parmi les Juifs, l'exercice – surtout professionnel – de la musique, considérée comme un prolongement du chant religieux, la *hazanout*, constituait une activité plus noble que chez les Musulmans¹⁰, notamment au XIX^e siècle, ce qui expliquait la forte représentation des Juifs sur la scène musicale maghrébine. Passés à la postérité ou tombés dans l'oubli, ces artistes nourrirent l'âge d'or de la musique judéo-arabe, dans la première partie du XX^e siècle.

L'Algérie accueillit le plus grand nombre d'artistes juifs : Youcef Eni Bel Kherraia ou encore Edmond Yafil, fondateur de l'association qui deviendrait en 1909 *El Moutribia* et transcripteur du répertoire arabo-andalou jusqu'alors transmis

oralement¹¹, contribuèrent activement à l'enrichissement et à la sauvegarde du patrimoine musical arabe. Dans leur sillage, s'inscrivirent de grands maîtres juifs de la musique arabo-andalouse tels le « *maâlem* » Sassi Lebrati, Saoud Médioni, dit l'Oranais, Joseph Guenoun, plus connu sous son pseudonyme de Cheikh Zouzou, Laho Seror, Maâlma Titine, Eliyahou Ébeho, ou encore Cheikh Raymond Leyris, virtuose du *malouf*, l'école constantinoise de la musique arabo-andalouse. D'autres, comme Élie Mouyal, dit Lili Laabassi, choisirent quant à eux le *chaâbi*, la musique populaire algérienne ayant dérivé de la tradition arabo-andalouse. Au Maroc, les artistes juifs prirent également dans leur immense majorité la voie classique : Chloumou Souiri, Chaloum Benhaïm, Zohra El Fassia ou Maâlma Esther laissèrent derrière eux une œuvre magistrale. En Tunisie, les Juifs, à l'exception d'anciennes chanteuses comme Aroussia Brouta, les sœurs Chemama ou Leïla Sfez, tante de Habiba Msika, s'illustrèrent principalement dans le registre populaire : ce fut notamment le cas d'Issirène Rozio, connu sous le nom de Cheikh El Afrit, Kiki Guetta, Simon Amiel, Fritna Darmon, Louisa Tounsia ou encore, entre bien d'autres, Habiba Msika. C'est dire, *a fortiori* si l'on ajoute les musiciens et compositeurs aux interprètes, le

caractère prolifique de l'apport des Juifs à la musique du Maghreb.

La génération de l'exil, celle qui fut formée par ces artistes mais dont les membres accomplirent l'essentiel de leur carrière loin de leur terre natale, et surtout en France, avait dès lors un riche héritage en partage. Derniers porteurs de flambeaux, des artistes comme, entre bien d'autres, Samy El Maghribi, Raoul Journo, El Kahlaoui Tounsi, Maurice Meïmoun, Reinette l'Oranaise, Lili Boniche, Blond-Blond, René Perez ou Meyer Bénichou, préservèrent leur musique grâce à laquelle ils devinrent, pour tous les déracinés, les chantres de l'exil.

Une musique en exil, une musique de l'exil

Qui, plus que les chanteurs, compositeurs et musiciens pouvaient se faire les interprètes de la souffrance collective ? La sensibilité artistique, le caractère populaire du fait musical, la fonction spécifique du chanteur dans la tradition arabe semblaient les désigner comme les chantres de la douleur des exilés. Comme le note Amnon Shiloah, « dans le domaine de la performance publique, le musicien-poète est investi d'un rôle capital. Tout à la fois homme du verbe et de la musique, il reflète l'esprit de son entourage »¹². Selon un *habitus*

largement observé, les acteurs de la musique judéo-arabe, fidèles à ce rôle ancestral, tentèrent, en France, de comprendre l'exil, de lui donner du sens et de le surmonter¹³. Eux-mêmes confiaient le degré de la souffrance qui les habitait. Maurice Médioni, originaire d'Oran, avouait sans ambages : « Je me suis considéré comme un arbre qu'on a enlevé de la bonne terre et qu'on a essayé de replanter dans du ciment »¹⁴. De même, le Tunisien Raoul Journo retraça dans ses mémoires l'état d'esprit qui était le sien au moment de quitter sa terre natale :

« L'idée de m'exiler m'attristait tous les jours davantage. [...] Quitter ma Tunisie natale, abandonner mon cher public m'était insupportable. De sombres pensées se bouscullaient dans ma tête. J'étais rongé d'inquiétude et de peine. [...] Mon avenir me paraissait austère et menaçant et j'appréhendais mes lendemains... »¹⁵

Dans ces conditions, la mélancolie s'invita dans la plupart des compositions que virent éclore les années 1950 et 1960. Si bien que ce fut à ce moment précis que la musique judéo-arabe devint à part entière une musique de l'exil. Il ne s'agissait pas là d'un thème neuf : celui-ci puisait en effet ses sources dans un répertoire ancien, constitué au moment de l'exil

d'Andalousie, à la fin du XV^e siècle. Juifs et Musulmans, frères d'exil, chantaient alors à l'unisson leur nostalgie du « Paradis perdu », à quoi s'ajoutait, parmi les Juifs, le thème biblique de la Jérusalem perdue. Les chanteurs juifs ayant quitté leur pays au moment de la décolonisation ne firent donc que réactiver et adapter un motif séculaire. Trois déclinaisons du même thème fournissaient aux compositeurs et interprètes juifs une source intarissable d'inspiration : *el ghorba* (l'exil), *el fourqa* (la séparation) et *el ouahch* (la nostalgie). Il arrivait que certaines chansons ne prissent pas comme thème principal l'exil mais finissent indirectement par cultiver la nostalgie en évoquant, au détour d'un couplet, la vie, les paysages et l'atmosphère du Maghreb. Blond-Blond reprit ainsi le succès de Lili Laabassi, « *Ouahran el bahiya* » (« Oran la magnifique »), qui, sans aborder l'exil puisque cette chanson fut composée avant la décolonisation, entretenait, malgré une mélodie dansante, la nostalgie du pays perdu. Mais les chansons de l'exil à proprement parler, celles qui marquèrent le plus profondément

les esprits, évoquaient quant à elle précisément le déchirement. Certaines demeurent jusqu'à présent de puissants symboles, telles « Alger, Alger », de Lili Boniche, « Maguitare et mon pays », de Line Monty, « *Maâ salama, ya ardh bladi* » (« Au revoir, ma terre natale ») d'El Kahlaoui Tounsi, « *El ouahch ouel ghorba* » (« La nostalgie et l'exil ») ou la plus célèbre « *Salemt ana fik ya bladi* » (« Je t'ai dis adieu, mon pays ») de Raoul Journo.



Le succès de ces œuvres ne se démentit jamais d'autant que, pour les exilés, la musique revêtait une vertu quasiment cathartique. L'émotion de l'exil

gagnait son comble à l'écoute de mélodies maghrébines qui ravivaient les souvenirs tout autant que des plaies encore ouvertes. C'est ce qu'évoque avec finesse Jacqueline Sudaka-Bénazéraf dans ses souvenirs :

« Tous ces adultes rassemblés autour du tourne-disques manifestement sous le charme de ces ondulations vocales troublantes dans une langue qu'eux seuls comprenaient et qui les faisait pleurer. C'était cela qui me paraissait le plus

incompréhensible : pourquoi tous ces adultes prenaient un tel plaisir à pleurer ? [...] Quel pouvait être le charme du malheur ? Il m'a fallu de nombreuses années pour comprendre combien la nostalgie, cette nostalgie de la perte trouve dans le chant son lieu privilégié de réconfort et de douceur... »¹⁶

Porteuse de la souffrance de l'exil, la musique judéo-arabe s'adressait-elle aux seuls Juifs ? Ne pouvait-elle pas toucher l'ensemble des populations originaires d'Afrique du Nord, sans distinction de foi ? De fait, même si les mécanismes migratoires et la perception de la « *ghorba* » différaient selon les communautés¹⁷, Musulmans et Juifs se retrouvaient autour de leur tradition musicale. Malgré quelques tensions, nées de la conjoncture internationale¹⁸, qui nuisirent parfois à la collaboration musicale entre artistes maghrébins de confessions différentes, le caractère commun de la souffrance et l'appartenance à une même culture unirent Juifs et Musulmans autour de leur musique, comme ce fut le cas au Maghreb. Le chanteur et violoniste Sylvain Ghrenassia, qui revenait sur les relations entre Juifs et Musulmans, notait : « entre nous tous, il y avait un dénominateur commun : ces chants »¹⁹. Opinion confirmée par Samy El Maghribi qui soutenait : « L'art nous a appris à

être frères »²⁰. De sorte qu'il se créait une sociabilité de l'exil dépeinte par le romancier Albert Bensoussan : « Reinette l'Oranaise, la chanteuse aveugle, et Lili Boniche, le "crooner de la Casbah", firent les beaux jours des communautés juives et arabes confondues dans leur exil »²¹. La musique judéo-arabe revêtait ainsi le rôle de puissant symbole.

À mesure que se dissipe le sentiment de la « *ghorba* » et que l'acculturation progresse, la musique judéo-arabe n'est-elle cependant pas vouée à une lente extinction ?

Déclin et renaissance de la musique judéo-arabe

« Après des années d'oubli et d'indifférence, assistons-nous à la résurrection de la musique judéo-arabe ? », s'interrogeait, en 2005, le quotidien marocain *Le Matin*²². De fait, l'intégration et l'assimilation ont en partie détourné les Juifs des jeunes générations, qui avaient une connaissance nulle ou lacunaire de la langue arabe²³, de l'héritage musical judéo-arabe, si bien que ce dernier, sans pour autant disparaître, entama lors des décennies 1980 et 1990 une phase critique qui laissait entrevoir l'avenir sous les pires auspices. À cela s'ajoutait qu'au Maghreb, le départ des derniers représentants de la musique judéo-arabe²⁴, parfois couplé à certaines crispations identitaires et

post-coloniales, contribua à enfouir ce patrimoine dans l'oubli.

Si bien que la musique judéo-arabe peinait à renouveler ses artistes comme son public. La relève tardait à se faire jour. Il arrivait par ailleurs que de nouveaux chanteurs apparussent, mais ceux-ci se cantonnaient à reprendre les compositions déjà existantes, sans y ajouter des pièces de leur propre cru, ce qui entraînait une forme de stagnation artistique.

Ce ne fut que vers la fin des années 1990, dans un contexte de réexploration de la mémoire coloniale et de quête du passé que, de part et d'autre de la Méditerranée, les regards se tournèrent de nouveau, grâce au rôle des médias particulièrement, vers la musique judéo-arabe, vestige vivant du passé²⁵. Mais la course du temps menaçait cet héritage : la disparition des grands représentants de cette musique suscita une angoisse collective. Depuis le début des années 2000, de multiples manifestations œuvrent à la sauvegarde de la musique judéo-arabe, au Maghreb comme en France. Le rôle de chanteurs tels que Mohsen Cherif, Houcine El Afrit, Youval Taïeb, Maxime Karoutchi, Saâdeddine El Andaloussi, Akim El Sikameya, entre bien d'autres, comme celui des derniers gardiens de la mémoire, Maurice Médioni, Youcef Hadjaj, Chaloum Bouhnik,

René Perez, Meyer Bénichou et même Enrico Macias, permet d'espérer une sauvegarde de l'héritage musical judéo-arabe, en France, au Maghreb et également en Israël. Plus que jamais, celui-ci assure le lien entre les natifs d'Afrique du Nord, juifs et Musulmans, et leur pays d'origine, preuve que cette musique ne connaît pas de frontières.

La musique judéo-arabe constitue ainsi à plus d'un titre un reflet de l'exil des Juifs d'Afrique du Nord en France : reflet de la déchirure née de la séparation, de la permanence des traditions ancestrales importées du pays d'origine, mais également, en creux, de la profonde évolution de l'identité juive sépharade en France. Plus qu'un simple symbole, cette musique a véritablement accompagné la vie en exil et rythmé chacune de ses grandes phases. Expression d'une peine collective portée à son paroxysme à l'heure de la décolonisation, elle se mua progressivement en image d'un passé révolu, regretté et célébré, en venant systématiquement combler les lacunes d'une mémoire de plus en plus défaillante, quitte à donner de l'histoire une vision idyllique. La tradition judéo-arabe ne se cantonnait cependant pas uniquement au rôle de vecteur de nostalgie et ne se résumait pas à une musique du passé.

Actrice du présent, elle réussit à s'inscrire dans le temps post-colonial et à fédérer autour d'elle tous les exilés du Maghreb sans barrière confessionnelle. Porteuse de l'exil, elle n'en était pas moins une musique de joie et d'espoir, un symbole de fraternité et de paix ■

(*) Jérémy GUEDJ

Allocataire-moniteur à l'Université de Nice-Sophia-Antipolis,
Membre du Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine (CMMC)

1. Georges Steiner, *Réelles présences : les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 24.
2. Cf. Didier Francfort, « Le chant de l'exil : la musique comme expression culturelle de la migration », *Migrance*, n° 32, 4^e semestre 2008, pp. 71-78.
3. L'histoire de la musique des premières générations de migrants maghrébins en France, Musulmans ou Juifs, reste pour la plus grande partie à écrire. Citons toutefois deux travaux pionniers : Jean-Charles Scagnetti, « Les scopitones maghrébins, un reflet de l'immigration maghrébine en France ? », *Migrations Société*, vol. 18, n° 103, janvier-février 2006, pp. 117-128 ; Naïma Yahî, *L'Histoire culturelle de l'immigration algérienne en France de 1962 à 1992 : entre acculturation et société multiculturelle*, Thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Benjamin Stora, Université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, 2008.

4. Yvan Gastaut, « Chansons et chanteurs maghrébins en France (1920-1986) », *Migrations Société*, vol. 18, n° 103, janvier-février 2006, p. 105. Voir aussi Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004.
5. Pour une comparaison avec le cas de l'immigration musulmane d'Afrique du Nord, Yahia Djafri, « La chanson, miroir de l'immigration » in Magali Morsy (dir.), *Les Nord-Africains en France*, Paris, CHEAM, 1984, pp. 93-101.
6. Concernant ce débat, Rachid Aous, « Le chant et la musique judéo-arabes : contexte historique et définition », *Horizons maghrébins*, n° 47, 2002, pp. 126-134.
7. Cité par *Le Matin* (Alger), 20 mars 2008.
8. Cf. par exemple, Mohamed El Haddaoui, *Symbiose judéo-arabe au Maroc. La contribution des juifs marocains à la culture de leur pays : Samy El Maghribi (Salomon Amzellag), sa production poétique et musicale*, Thèse, Université Paris-VIII, 1987.
9. Sur la fusion des traditions hébraïque et arabe, voir Joseph Chetrit, « Les grands courants de la poésie judéo-arabe en Afrique du Nord » in Paul Balta, Catherine Dana, Régine Dhoquois-Cohen (dir.), *La Méditerranée des Juifs. Exodes et enracinements*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 38-44.
10. Cf. Hasna Touati, « Interférences musicales entre Juifs et Musulmans durant la période coloniale » in Sonia Fellous (dir.), *Juifs et Musulmans en Tunisie. Fraternité et déchirements*, Paris, Somogy, 2003, p. 324.
11. Alain Romey, « La tradition orale de la musique andalouse arabe à Alger de la fin de la période turque au milieu du XX^e siècle », *Cahiers de la Méditerranée*, n°

- 48, juin 1994, pp. 37-47.
12. Amnon Shiloah, *La Musique dans le monde de l'islam : une étude socio-culturelle*, Paris, Fayard, 2002, p. 325.
13. Sur le rôle de l'artiste en exil, cf. Abdelhafid Hammouche, « Le migrant et l'artiste comme figures de la modernité », *Écarts d'identité*, n° 86, septembre 1998, pp. 2-5 ; Isabelle Bakouche, « Figures de l'exil », *Genèses*, n° 38, 2000, p. 2.
14. *In Alger-Oran-Paris : les années music-hall*, documentaire réalisé par Michèle Mira Pons, 2004.
15. Raoul Journo, *Ma vie*, Paris, Biblieurope, 2002, pp. 203-205.
16. Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, *D'un temps révolu : voix juives d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 183-184.
17. À la différence des Juifs, de nombreux Musulmans immigrés des premières générations considéraient leur exil comme provisoire. Cf. Abdelmalek Sayad, « *El ghorba* : le mécanisme de reproduction de l'émigration », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 2, mars 1975, p. 60.
18. Cf. par exemple Yvan Gastaut, « La guerre des Six jours et la question du racisme en France », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 71, décembre 2005, pp. 15-29.
19. Sylvain Ghrenassia, « L'Algérie : une musique » in Monique Ayoun, Jean-Pierre Stora (dir.), *Mon Algérie*, Paris, Acropole, 1989, p. 94.
20. Émission « *Diwan el Bahdja* », sur Radio El Bahdja, présentée par Nasreddine Baghdadi et Tarik Hammouche, 15 septembre 2002.
21. Albert Bensoussan, *Voyage en recouvrance*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 100.
22. *Le Matin*, 22 juillet 2005.
23. Doris Bensimon-Donath, *L'Intégration des Juifs nord-africains en France*, Paris, Mouton, 1971, p. 202.
24. Quelques chanteurs choisirent toutefois de ne pas quitter leur pays d'origine. Parmi eux figuraient entre autres Alice Fitoussi, pour l'Algérie, le Marocain Haïm Botbol, et le Djerbien Yacoub Bchiri.
25. Benjamin Stora, *Les trois exils. Juifs d'Algérie*, Paris, Stock, 2006, p. 176.