

# La musique comme mémoire : l'exemple des chanteurs ambulants et des professionnels chleuhs

**Aboukacem-Afulay El Khatir.** Institut royal de la Culture amazighe de Rabat (IRCAM)

Dans les communautés berbères du Sud marocain, la musique a toujours joué un rôle capital dans la vie sociale et rituelle. Les pratiques et styles sur lesquelles se fondent ses principales expressions sont étroitement liés à des espaces sociaux et à des activités rituelles et de production économique. Ils peuvent aussi définir des catégories socioprofessionnelles ou religieuses. Les statuts des musiciens, les fonctions, les usages multiples des styles et les caractéristiques techniques des comportements musicaux ont fait l'objet d'études et de monographies depuis les rapports et les corpus de la musicologie coloniale jusqu'aux analyses récentes de l'ethnomusicologie. Dans cet article, j'entends examiner comment une petite communauté musicale en particulier, les *rrways*, témoigne des transformations dont elle est le produit, voir ce qu'elle a pu transmettre des pratiques artistiques locales et montrer ses rapports avec son passé ainsi que la manière avec laquelle les chansons reproduisent les statuts et les tribulations de leurs auteurs.

Le terme *rrways* est le pluriel de *rrays*, un emprunt à la langue arabe qui veut dire chef et maître. Il désigne, dans le champ des pratiques culturelles, un style poético-musical présent chez les *Ichlehin* [chleuhs], groupes berbères du Sud marocain et renvoie à des chanteurs professionnels qui se produisent en troupe et offrent des profils différents. La troupe se compose d'un chef, c'est lui qui porte le titre de *rrays*. Ce dernier est compositeur et chanteur, et joue de la vièle monocorde (*rribab*). Il dirige les autres joueurs, qui manient divers instruments, parmi lesquels citons le luth à trois cordes (*luṭar*), la cloche ou métallophone (*nnaqus*)

et les tambours (*allun*). La troupe comprend aussi des danseuses *tarrwaysin* qui dansent, jouent parfois de petites cymbalettes en cuivre appelées *nuiqsat* et chantent en chœur avec les autres musiciens de la troupe, des phrases mélodiques répétées. Jusqu'à la fin de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la fonction chorale et chorégraphique a été assurée par de petits enfants efféminés. Il est à noter que, depuis la seconde moitié du siècle dernier, certaines troupes ont été créées et sont administrées par des femmes. Dans ce cas, *tarrayst* occupe la fonction du chef de troupe. Toutefois, les femmes cheffes de troupe ne jouent pas de la

vièle monocorde, elles se font accompagner par un musicien professionnel. Pour marquer leur statut, elles se parent d'un costume différent et n'entrent que rarement dans les scènes de danse. Les différentes formes que cette pratique a revêtues depuis sa création - probablement au début du XX<sup>e</sup> siècle - montrent la façon dont elle s'est servie d'éléments anciens pour asseoir ses normes et la façon dont elle s'est adaptée aux contextes nouveaux.

*Au-delà du vieux fonds communautaire constitué d'un riche répertoire de chants, de danses collectives et d'improvisations poétiques, la scène artistique locale présente d'autres styles destinés à des catégories sociales particulières*

Grâce à un ensemble de documents, il nous est possible de restituer les conditions de son émergence et reconstituer les grands moments de son développement. De plus, ces documents permettent d'analyser comment cette pratique s'est constituée en tant que mémoire des transformations dont elle est le produit ainsi que de cerner les principaux matériaux musicaux qui sont à la base de sa cristallisation et qu'elle élargit et ajuste aux nouveaux contextes d'usage et de performance. Dans ce cadre, les descriptions des philologues et des orientalistes allemands, qui s'efforcent de situer dans leur contexte de création et d'utilisation les corpus de production poétique et narrative berbères - qu'ils ont recueillis auprès des acrobates en voyage en Europe - ont brossé un tableau approximatif de la scène artistique du Sud marocain. Ils constituent de ce fait une source inestimable<sup>1</sup>.

Au-delà du vieux fonds communautaire constitué d'un riche répertoire de chants, de danses collectives et d'improvisations poétiques, la scène artistique locale présente d'autres styles

destinés à des catégories sociales particulières. Parmi ces formes figurait en bonne place la récitation de l'*imazghi*, qui renvoie, dans le langage local, aux textes versifiés écrits en tachelhit et en caractères arabes traitant souvent de thèmes religieux. Les auteurs de ce style traduisent des œuvres maîtresses de la tradition musulmane ou mettent en vers, pour des besoins d'éducation ou de propagande confrérique, des récits historiques ou hagiographiques. De par la valeur sociale ou religieuse de ces textes, ils sont destinés à être chantés en employant un instrument de valeur, le *ribab* ou vièle monocorde. Si la documentation allemande ne précise pas bien le lieu et la fonction de cette expression, les références ultérieures restituent son contexte de production et d'usage. Ainsi, dans une note sur Agersif (Anti-Atlas occidental), Léopold Justinard (1933 : 210) rapporte que cette localité « est réputée pour avoir des conteurs (*mazghi*) qui vont chanter dans les tribus la *ghazaoua* ou geste de Sidi Abdallah Ben Ja'far, l'ancêtre par lequel, disent-ils, se rattachent au prophète un grand nombre de chorfas du Sud. " Ils viennent la chanter chez nous avec *ribab* et *tallunt* (violon et tambourin) ", dit un *ba'qili* ». L'emploi de la vièle concorde ainsi avec les observations de Stumme et inscrit cet instrument dans le cadre de l'interprétation des chants religieux et hagiographiques. L'évocation du terme *mazghi* renvoie en fait à une pratique scripturaire participant aux modes opératoires des maisons maraboutiques. La vièle serait donc l'outil de travail de certains prédicateurs, appelés localement *imazghiyn*, qui s'autorisent l'usage d'instruments musicaux. Il s'avère que ce genre de musique religieuse est catégoriel et ne dépasse pas les limites d'une élite socialement circonscrite. Le *ribab* s'impose comme un instrument de spécialité et de mise en valeur de la noblesse des mots et des histoires.

1. Voir en particulier Stume (1895).



Lhaji Belaid aux années 30 (Service des Arts indigènes).

L'autre style présent consiste en la composition de chansons traitant de sujets profanes ou mineurs en employant un instrument commun l'*lganbri*, l'instrument « national » pour utiliser les termes de l'amazighisant français Henri Basset (2001 :186). Les auteurs de ce genre sont appelés *bab n lganbri*. Notons que le *ganbri*, « petite guitare à deux cordes, fort rudimentaire, à la caisse de résonance faite d'une boîte grossièrement évidées, fermée par une peau tendre, ou encore d'une sorte d'écaille métallique, ou d'une simple écaille de tortue » (Basset, 2001 : 185), est un instrument très répandu qui accompagne

les divertissements quotidiens. « Presque », remarque Justinard (1925 :228-229), « tous les chleuhs savent et aiment chanter et danser, en s'accompagnant sur la *ganbri*, la petite guitare à deux cordes. C'est la grande distraction des soldats marocains dans les camps et dans les colonnes ». Et pour citer une autre fois Basset (2001 :186), « ce *ganbri*, on l'entend résonner partout, le soir, dans les villes marocaines où les chleuhs viennent travailler : il égrène pendant des heures entières ses notes monotones, accompagnées ou non d'une mélodie chantée par l'homme en même temps qu'il joue ». Ce style n'est pas associé à une catégorie sociopro-

fessionnelle, elle est une pratique commune et relativement généralisée.

Mais la pratique la plus marquante, celle qui occupe une place centrale dans la vie culturelle locale, est l'acrobatie. La petite société artistique des acrobates est désignée localement par les termes *Thyyadn, tarwa n sidi Hmad u Musa* et *rrma n sidi Hmad u Musa*. Cette pratique n'est pas un genre musical, mais une forme complète de spectacle, qui associe des expressions différentes : scènes de musique, de chants, de danses, de prouesses physiques, de pyramides humaines et exercices de tir. Elle a des origines confrériques puisque les membres des troupes se disent descendants de Sidi Hmad Ou Mousa, un saint qui a vécu de 853h/1450 à 971h/1564 et dont le tombeau est au Tazeroulat dans l'Anti-Atlas occidental (Soussi, 1962, t.12 : 5-67). Les acteurs, masculins et itinérants, sont organisés en troupes divisées en deux classes en fonction de leur âge : des adultes et de jeunes enfants. Les adultes jouent du tambour et assument les exercices de tir et les prouesses les plus difficiles. Les enfants occupent une position inférieure, ils se contentent de jouer le rôle des femmes dans la musique locale en portant leurs habits et parures et assurent les parties de la chorale et de la danse.

La troupe est dirigée par le chef, *imqddm*. Il est le maître et l'administrateur. Les prestations qu'elle assure sont très variées et s'adaptent au contexte social dans lequel elle évolue. À cet égard, Escher (1998 : 251) relate que « à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans la province sud-marocaine du Sousse, le chant et la danse sont les principales prestations artistiques que donne ce groupe composite lors de représentations publiques. En dehors de leur patrie, là où leur dialecte berbère ou bien arabe n'est plus compris – selon les suppositions des scientifiques –, les prouesses acrobatiques et les exercices de tir tiennent le devant de la scène ». Ainsi, hors de l'espace culturel du Sud marocain, la troupe focalise sa prestation sur les jeux acrobatiques

(sauts et pyramides) et sur des scènes guerrières. Quant aux représentations locales, elles sont ajustées et préparées pour répondre aux attentes d'une assistance partageant avec les acrobates la langue, les pratiques culturelles ainsi que les croyances maraboutiques. Leur prestation musicale est riche et variée. Les musiciens et danseurs interprètent le répertoire musical de différentes tribus de la région ainsi que celui d'autres catégories socioprofessionnelles, mais aussi leurs propres chansons. Ils singent parfois les airs et danses des autres. C'est en cela que cette petite communauté a constitué un véritable laboratoire d'innovation artistique offrant des possibilités d'apprentissage en matière de techniques et de règles de pratique musicale et chorégraphique, ainsi que les bases de la vie commune au sein de la troupe. Ses membres étaient aussi prédisposés à s'engager dans des voies artistiques différentes, notamment la musique ou l'acrobatie.

*Les adultes jouent du tambour et assument les exercices de tir et les prouesses les plus difficiles. Les enfants occupent une position inférieure, ils se contentent de jouer le rôle des femmes dans la musique locale en portant leurs habits et parures et assurent les parties de la chorale et de la danse*

Cette description sommaire permet de comprendre le contexte dans lequel le style que représentent les *rrways* a émergé et les matériaux musicaux, chorégraphiques, poétiques et organisationnels sur lesquels ces nouveaux acteurs de la scène culturelle locale se sont appuyés et mobilisés dans d'autres univers en vue de la fondation d'une nouvelle pratique. Il convient d'abord de noter que les débuts et balbutiements de cette pratique se situent probablement dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et qu'elle n'a pris la forme qui la distingue et sur lequel se fonde son identité qu'au cours

des deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, ceci par une adaptation des instruments, des genres et des techniques ancrés dans des espaces sociaux restreints et des circonstances autres. La formation progressive de cette nouvelle pratique ne peut être saisie qu'intégrée dans les processus de transformation des communautés locales du Sud marocain, elles-mêmes entraînées dans les bouleversements profonds du pays plongé dans un processus de construction nationale. Au-delà de la richesse des styles et des formes artistiques, l'existence de centres de pouvoir locaux, comme Tazeroulat, et de cités modestes, comme Taroudant et Tiznit, relativement détachés du cadre contraignant de la vie communautaire, permet la rencontre entre agents de production culturelle et favorise la cristallisation de dynamiques de renouveau artistique tout en encourageant l'apparition d'artistes professionnels ou, du moins, semi-professionnels. Mais le facteur important et capital qui va contribuer profondément à l'apparition des premières configurations de cette pratique consiste en l'imposition des grands chefs locaux, particulièrement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Ces nouvelles figures ont construit leurs demeures en dehors des frontières sociales des communautés locales et ont produit, en s'inspirant ou en imitant les conduites des élites politiques citadines, des modes de vie et de réception qui sont des traits distinctifs de leur statut de chef. Dans ce cadre, la musique fait partie intégrante de la vie sociale et domestique. Elle est devenue nécessaire au bon déroulement des réceptions officielles et des divertissements privés. Et compte tenu du fait que les musiques communautaires ne peuvent pas être mobilisées dans cet espace particulier, les chefs trouvent dans les chanteurs itinérants, en processus de professionnalisation, les éléments capables de consti-

tuer de véritables musiciens de « cour ». Les chefs se constituent en mécènes et protecteurs et jouent, de ce fait, un rôle important dans les premiers développements de la pratique des *rrways* et dans la construction de ses principales normes artistiques. Les poèmes chantés en leur honneur témoignent de leur apport considérable au développement de cette pratique et à son maintien dans le paysage artistique local.

*Les chefs se constituent en mécènes et protecteurs et jouent, de ce fait, un rôle important dans les premiers développements de la pratique des rrways et dans la construction de ses principales normes artistiques*

Aussi, après l'établissement du protectorat français, les migrations des chleuhs vers les villes, les ports et les centres miniers en expansion ont provoqué de grandes transformations dans les fonctions et les usages de la musique, mais elles ont par la suite constitué une conjoncture plus favorable à la cristallisation d'une pratique professionnelle complètement détachée de l'univers communautaire. Il est donc possible que les premières troupes, encouragées par l'accueil et la générosité que les sentiments de nostalgie suscitent, aient évolué au rythme de la constitution des solidarités tribales dans les colonies d'émigrés. Les troupes formées suivent les pas de ces migrations massives et se déplacent pour se produire là où se trouvent des spectateurs chleuhs. Elles s'y rendent pour égayer les longues et tristes soirées des colonies d'ouvriers et militaires *ichelhiyn*. Elles leur apportent « le réconfort de leur art, aux dires de Ricard (Service des Arts Indigènes, 1993 : 11), en échange de quelques bénéfices ». L'existence des places publiques, comme Jamaa el Fna à

2. À propos du processus d'imposition de ces figures du jeu politique local, voir Montagne, 1930, De Lachapelle, 1928, Justinard, 1952. Sur leur comportement social et artistique, voir Chatinières, 1919, El Glaoui, 2004 et Jean et Jérôme Tharaud, 2012.

Marrakech, permet aux aspirants de se produire et de vivre de la générosité des spectateurs et de s'établir définitivement en ville. Ces éléments créèrent les conditions nécessaires à la formation de petites communautés artistiques stables et régulières, organisées en troupes sous la direction d'un chef, favorisant ainsi l'élaboration des normes techniques et leur transmission entre les générations d'artistes destinés à vivre de leur art<sup>3</sup>. C'est en ville que les *rrways* élisent enfin leurs résidences, recrutent et forment leurs disciples. La vie commune en troupe, que favorise l'installation en ville, constitue une condition nécessaire et préalable au maintien d'une pratique fluctuante et vulnérable.

Mais le tournant décisif qui va propulser la pratique sur le devant de la scène est sa reconnaissance officielle par les responsables des Arts indigènes sous le protectorat français. L'art des *rrways* est en effet classé parmi les arts indigènes que les autorités du protectorat vont chercher à préserver et à développer. Outre son aspect pittoresque, la richesse des mélodies musicales et la finesse des mouvements chorégraphiques de la prestation que les *rrways* proposent sont suffisamment attractifs et séduisants pour que la pratique soit acceptée par les milieux artistiques coloniaux. La décision a ainsi été prise, dès 1928, de faire « entrer la musique et la danse chleuhs dans le programme de nos «journées de musique marocaines», aux applaudissements d'ailleurs, non seulement d'un public indigène citadin resté jusque-là réfractaire ou indifférent, mais encore d'Européens curieux des choses de la vie marocaine », (Service des Arts Indigènes, 1933 : 9). Cette reconnaissance a été un facteur majeur dans le développement de cette pratique et lui a surtout offert du prestige et des possibilités de

production dans des lieux de spectacles et des manifestations coloniales (fêtes, exhibitions et expositions universelles...). La reconnaissance était décisive, elle a encouragé l'inscription d'artistes dans une vie professionnelle permettant le développement et le maintien de la pratique tout le long de la période coloniale.

*La pratique des rrways est le produit des mutations des communautés berbères du Sud marocain qui se sont heurtées à la pression politique et économique du Maroc à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*

De tout ce qui précède, nous pouvons retenir que la pratique des *rrways* est le produit des mutations des communautés berbères du Sud marocain qui se sont heurtées à la pression politique et économique du Maroc à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle s'est ensuite construite comme une synthèse ou un agrégat de genres, de comportements et d'instruments musicaux différents, grâce aux efforts conjoints et multiples d'acteurs différents. Elle apparaît ainsi comme la passerelle à travers laquelle les répertoires hérités d'une vie culturelle en voie de désagrégation ont intégré les nouveaux univers sociaux et artistiques créés suite aux bouleversements profonds des communautés locales. En adaptant des patrimoines musicaux transmis aux nouvelles circonstances d'une société en constante transformation, la pratique a permis de préserver des styles et des techniques qui, dépossédés de leurs fonctions sociales habituelles, risquaient de tomber en désuétude. C'est en cela qu'elle représente une mémoire en elle-même. Lorsque l'on regarde de près la composition de la troupe telle que décrite au début de ce travail, on découvre cette réalité composite qui la caractérise, témoin d'un

3. Les troupes connues à la fin de la décennie 1920, bien que leur vie soit ponctuée de pérégrinations entre villes et lieux de résidences de chefs ruraux, ont toutes un point de chute : Lhadj Belaid est établi à Tiznit, Mohamed Amourak à Marrakech et Sasbou à Casablanca (Service des Arts indigènes, 1933).



Troupe de Sasbou aux années 30 (Service des Arts indigènes).

paysage musical particulier. D'emblée, il s'avère que les influences de la tradition acrobatique sont importantes. Elle en a hérité, outre les techniques et l'expérience musicale, l'armature et l'organisation. Les troupes de *rrways* sont ainsi dirigés par un chef, qui est compositeur et chanteur. Les enfants éphèbes et efféminés remplissent la même fonction de danse et gardent le rang qu'ils avaient dans les troupes acrobatiques. Il est même possible de dire que cette pratique n'est qu'une forme dérivée de l'acrobatie. Le geste des fondateurs peut être ainsi considéré comme un comportement de spécialisation. De ce fait, la troupe est scindée en deux. Certains éléments continuent à se produire en tant qu'acrobates en assurant les prouesses qui, peu à peu, deviennent leur seule prestation en dehors

de la région de Sousse, et les autres empruntent la voie de la musique. C'est de cette catégorie d'artistes que devait naître les premiers *rrways*. En abandonnant les troupes acrobatiques et leur spectacle complet, ils commencent à sillonner seuls les contrées du Sud en n'assurant que les prestations musicales. Devant la réussite de leur entreprise, ils s'engagent dans une vie d'artistes chanteurs et danseurs. Par la suite, ces artistes, devenus fondateurs d'un nouveau genre, se sont orientés vers les autres styles présents dans la région pour mieux améliorer leurs « services musicaux » et poétiques et les adapter aux exigences et aux attentes de leur public.

Dans ce processus de fondation d'un genre musical convenable et attractif, ils ont adopté le style qu'incarne le *ganbri* ou *luṭar* [luth], cet

instrument national et commun, avec ses airs et chansons lyriques. Ils ont aussi emprunté le *ribab*, cet attribut du confrérisme local, aux poètes religieux pour doter leur art de prestige et considération et donner un caractère moral et édificateur à certaines de leurs compositions. Il est à noter que Lhadj Belaid (voir infra), l'un des principaux fondateurs de *tarrayst* – il a contribué à asseoir ses bases et ses règles – prétend, lors de sa rencontre à Rabat au début des années 1930 avec Alexis Chottin (Service des Arts indigènes, 1933 : 18), chargé par le Service des Arts indigènes de l'élaboration du corpus de la musique chleuhe, être le premier à avoir introduit cet instrument dans le répertoire musical des *rrways*. « Le *ribab*, dit-il, était [auparavant] l'instrument consacré du *meddah*, poète religieux voué au panégyrique du prophète ». C'est au moment où les mouvements confrériques commencent à subir de profondes transformations et s'écartent sensiblement de certaines de leurs modalités opératoires habituelles, dont la propagande politique en langue berbère, que Lhadj Belaid, issu de la même tribu que les prédicateurs qui utilisent la vièle monocorde, a jugé pertinent d'inscrire cet instrument dans un nouveau contexte et de le doter de nouvelles fonctions. En effet, les styles musicaux ne meurent pas complètement, ils se transforment et revêtent d'autres habits et statuts. Ils se dissocient de leurs contextes d'usage et s'associent à d'autres pour former de nouvelles formes et s'adapter aux univers dans lesquels ils sont de nouveaux empruntés. C'est pourquoi certaines musiques portent les traces d'une histoire sociale et culturelle et prolongent les souvenirs et mémoires de pratiques et comportements passés. En ce sens, la pratique des *rrways* est la parfaite illustration d'un genre formé par la synthèse des styles et un alliage de techniques différentes. Elle a mêlé et brassé, dans une forme nouvelle, les principaux genres en circulation au moment de sa constitution. Elle est, en ce sens, la mémoire d'une scène musicale en pleine mutation.

Si les techniques et les paramètres formels sont l'incarnation même de la préservation d'une mémoire musicale locale à travers la mobilisation de pratiques artistiques multiples, dont certaines sont en voie d'extinction, dans l'élaboration de ses fondements et de ses normes, les textes que ses agents composent et chantent témoignent aussi du parcours de ses fondateurs et de l'évolution de ses caractéristiques. Ils évoquent les conditions d'exercice du métier, les mutations de la société et leurs effets transformateurs sur le statut et l'identité professionnelle de ses agents. La production de Lhadj Belaid est un cas illustratif. Ce trouvère fait partie de la génération qui a vu naître et développer la pratique, il en est même le représentant typique. Certains vers composés décrivent parfaitement le contexte de l'émergence de la pratique, les représentations faites sur le métier de chanteur, les peurs, les doutes et les difficultés rencontrés dans la voie d'affirmation. Ils reflètent et diffractent les portraits d'une vie d'artiste et d'un art en processus de formation.

*Les styles musicaux ne meurent pas complètement, ils se transforment et revêtent d'autres habits et statuts. Ils se dissocient de leurs contextes d'usage et s'associent à d'autres pour former de nouvelles formes*

Né à Anou n Addou, une des localités de Wijjan (tribu Ida ou Baâqil) dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (probablement dans le début de la décennie 1870), Lhadj Belaid a intégré, comme la majorité des enfants ruraux, l'école coranique (Lakhsassi, 1991 : 1336-1337, Ben Ihya, 1996-1997 et Moustaoûi, 2007). Surpris par la mort précoce de son père, il s'est trouvé dans l'obligation d'abandonner l'apprentissage des écritures saintes et d'entamer une vie de labour et de besognes. Il est ainsi engagé comme berger et, au cours de longues et pénibles jour-

nées, il meuble la monotonie de son quotidien par l'apprentissage de la flûte. C'est la maîtrise de cet instrument caractéristique de la pratique acrobatique qui lui a permis d'accéder au domaine artistique en intégrant la troupe de Sidi Mhammed Ou Tezroualt. Le séjour dans le chef-lieu de la zaouïa de Sidi Hmad Ou Moussa et la fréquentation des milieux acrobatiques, où se croisent des artistes aux talents et aux expériences multiples, ont profondément marqué le jeune artiste. Il s'est mis ainsi à jouer des instruments, a mémorisé des chansons et a observé des pratiques culturelles et artistiques multiples. Fort de cette expérience, et quand les conditions se sont présentées, Lhadj Belaïd s'est imposé en imprimant sa marque à la pratique du *tirruysa*, en cours de constitution, et a contribué à la doter de ses traits essentiels. C'est la raison pour laquelle ses produits et son comportement témoignent de l'histoire d'une pratique et d'une société en mutation<sup>4</sup>.

*Le chanteur rompt complètement avec les croyances structurant l'univers artistique communautaire. La professionnalisation est ainsi assumée et l'activité artistique trouve sa place légitime sur le marché des produits commercialisés*

La production nous apprend d'abord que la chanson et la musique ne sont plus des activités rituelles et communautaires, elles sont devenues un métier et une profession. Le chanteur vit des profits de ses représentations. Il compose ses paroles et les vend comme tous les autres artisans qui vivent de la commercialisation de leurs produits :

*nzznza t lbiε ur iħrim, ikf ay atig  
ku yan d aynna f ilkm, labut a t izznz*

[J'ai vendu mon art, la vente n'est pas illécite, l'art nous donne même de la valeur

Chacun peut recourir, en cas de besoin, à la vente de ses œuvres]

Le chanteur rompt complètement avec les croyances structurant l'univers artistique communautaire. La professionnalisation est ainsi assumée et l'activité artistique trouve sa place légitime sur le marché des produits commercialisés. Au-delà, certains poèmes chantés éclairent les moments intimes de la création et nous donnent une idée des techniques employées. Ils montrent que ce processus n'obéit plus aux canons de l'improvisation poétique avec ses contraintes et la simultanéité des opérations de production et de réception. Même si les chansons sont exécutées oralement devant le public, elles sont le produit d'un travail réfléchi et de concentration. Pétris d'une nouvelle culture et s'inspirant de conduites et d'expériences variées, les chanteurs de cette génération ont recours à l'écriture pour consigner leurs chansons et organisent avec leur troupe des séances de répétitions pour perfectionner les rythmes et la répartition des composantes de leur prestation. C'est dans sa solitude, chante Lhadj Belaïd, qu'il travaille et écrit ses poèmes :

*nusi tadwat asiγ lqlm d lkiγ  
aynna inϕm lqlb aran tn ifassn*

[J'ai pris mon encrier, ma plume et un papier

Tout ce que le cœur compose, mes mains l'écrivent]

Il est probable que Lhadj Belaïd se soit inspiré de l'activité littéraire des prédicateurs religieux réputés pour l'utilisation de l'écriture en caractères arabes dans l'élaboration de leurs

4. Le principal recueil des poèmes chantés de ce trouvère et qui a constitué notre principale source d'informations sur sa production est établi par Ben lhya (1996-1997, Tome II). Il a réussi, en dépouillant les disques phonographiques et en consultant ses archives, à collecter et à transcrire 123 textes différents. Un autre recueil plus modeste a été publié par Moustauoui (2007).

poèmes d'édification et leurs histoires hagiographiques.

Parallèlement aux prestations dans les espaces publics et domestiques, les chanteurs ont bénéficié du développement technologique pour diversifier les canaux de diffusion. Ils ont ainsi intégré le marché du disque et se sont mis à l'enregistrement de leurs chansons. Cet outil permet d'avoir des revenus supplémentaires et d'atteindre un large public dispersé au Maroc et à l'étranger. Lhadj Belaïd signale ainsi le moment magique d'accéder à cette technique :

*ixf inu budd a ntnḍam lliy an ufiy  
bab n lmakina iskr lmziyt lliy ar ttasin  
awal yiknna gan, ur ibadl ur ittyawyyar*  
[Arrêtons-nous un instant et interprétons

nos chansons

Tant que le propriétaire de la machine ne fait que du bien,

il enregistre nos paroles telles quelles sont, sans altération ni modification]

*Parallèlement aux prestations dans les espaces publics et domestiques, les chanteurs ont bénéficié du développement technologique pour diversifier les canaux de diffusion. Ils ont ainsi intégré le marché du disque et se sont mis à l'enregistrement de leurs chansons*

Certains poèmes se présentent même comme des annonces publicitaires aux principales maisons de disques qui se partagent le marché marocain pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, telle Baidaphone. C'est en cela que cette production est un témoin important de cette période-charnière de l'histoire artistique du pays.

Elle restitue son contexte et éclaire ses modes de réalisation et d'exécution.

Il faudrait aussi considérer que ce genre musical s'est progressivement construit et modifié sous les yeux de cette première génération dont Lhadj Belaïd est le témoin et représentant. Il a vu se développer des tendances et de nouvelles techniques et figures. Si elle était au départ une pratique masculine, elle est maintenant intégrée par les femmes qui, à leur tour, se professionnalisent et investissent progressivement le champ de la création musicale. Une chanson, composée en 1938 et intitulée *lyyalalt* [Femmes] (Lakhsassi, 2006 : 53-79) – plus une condamnation qu'un témoignage du fait de l'attitude moralisatrice de son auteur – décrit l'apparition d'une nouvelle catégorie artistique, les chanteuses et danseuses professionnelles. Lorsqu'on parcourt encore les chansons de ce trouvère, on découvre un autre aspect marquant de l'exercice de cette profession musicale. Le *rays* est un artiste itinérant. Sa vie est marquée d'instabilité, elle est faite de voyages, de déplacements et de pérégrinations<sup>5</sup>. Il est en quête permanente de lieux pour se produire et de gratifications à réunir. Les grains, symbole de source de vie ou de survie, sont disséminés, ce qui fait de sa vie un voyage long et fatigant pour les recueillir. Il explique :

*ku yan waqqa d maniḥ t in iluḥ ušmmiḍ  
Nnka lyrb, nkka ccrq Rebbi yumr yikad*  
[Dispersés par le vent, chaque grain est tombé dans un endroit différent

J'ai parcouru l'Ouest ainsi que l'Est, Dieu en a décidé ainsi]

En pérégrinant sans cesse, il ne peut qu'être saisi par les difficultés de la profession, les

5. Les tournées de la troupe conduite par *rays* Brahim Ben Mohamed Ben Ali Albnsir, reconstituées par Prosper Ricard, traduisent bien l'extrême mobilité de ces compagnies artistiques itinérantes, leurs déplacements couvrant presque toute la moitié nord du Maroc français. De décembre 1928 à juillet 1929, la troupe a parcouru les villes de Kenitra, Meknès, Petitjean, Fès, Meknès, Fès, Taza, Guercif, Taourirt, Oujda, Berguent. Et après un séjour dans la région de Marrakech, elle reprend un autre itinéraire, de mars à juillet 1931, au cours duquel elle donne des spectacles auprès des colonies d'émigrés chleuhs des villes de Fédala, Salé, Kenitra, Petitjean, Taza, Guercif, Outat El Hadj, Midelt, Bou Mia, Azrou et Rabat (Ricard, 1933 :11).

doutes et l'insécurité d'une vie mouvante. C'est ainsi que les mots les plus fréquents croisés dans les chansons sont *uluyn* [errances] et *amuddu* [voyage] et *ufuy* [sortie]. L'errance constitue un attribut structurel de cette profession :

*may ijrān lliḡ njla, ɣar f imurig*

[Quel destin, nous sommes des égarés, juste pour la musique]

Et avec l'âge avançant, le trouvère se sent diminué physiquement et ne peut plus mener ce rythme turbulent. Il en arrive ainsi à confesser ses tourments dans des paroles entachées d'amertume :

*rmin ayt imurig uluyn*

[Les maîtres de la musique sont fatigués, d'errances]

*han ɣayad n imurig, rmiḡ t rmin any*

[Fatigué de cette musique, elle-même me rejette]

Et de cette quête, l'artiste garde le souvenir de toutes les places et les demeures seigneuriales visitées. Ses chansons sont une véritable nomenclature de l'élite politique locale<sup>6</sup>. La présence de celle-ci traduit le rôle qu'elle a joué dans l'instauration et la cristallisation de la pratique des *rrways*. Elle témoigne aussi de sa position écrasante, source de souffrances et de bouleversements sociaux et politiques. Au-delà, la transformation de la société se reflète dans le comportement des individus et dans leurs préoccupations quotidiennes et leurs valeurs. La société traditionnelle s'oppose ainsi, avec ses valeurs guerrières, à la société actuelle dominée par les plaisirs et le luxe :

*Willi zrinin ar sawaln f lbaruḡ d iysan*

*Nkkni ṭumubilat d watay, wata d lbnyan*

[Les anciens n'évoquent que les armes et les chevaux]

Nous, nous ne parlons que de voitures, du thé et de nouvelles bâtisses]

Sans multiplier les exemples – ils sont nombreux et couvrent tous les aspects de la vie du poète ainsi que les changements et les formes de domination dans la situation coloniale – il semble que la création de ce trouvère de la première moitié du siècle dernier porte les traces d'une vie et raconte l'histoire d'une pratique. Toute sa force consiste en cette capacité à retracer le cheminement d'un style musical et à faire apparaître les éléments essentiels qui ont permis sa constitution et son affirmation ainsi que les émotions et les peines vécues au cours d'un itinéraire que ponctuent les voyages et les sollicitations.

*L'artiste garde le souvenir de toutes les places et les demeures seigneuriales visitées. Ses chansons sont une véritable nomenclature de l'élite politique locale*

Tout le long de cette modeste présentation, nous avons tenté de montrer la manière dont une tradition musicale s'est constituée en tant que mémoire vivante des transformations dont elle est le produit. Si, dans la configuration de la troupe, on peut lire les liens qui existent avec le passé d'une vie artistique locale, les chansons témoignent des souffrances et des tourments d'une génération entraînée dans les bouleversements profonds d'une société soumise à la domination écrasante des chefs locaux et aux contradictions de la colonisation française.

6. Voir la liste d'une cinquantaine de chefs et notables qu'il a cités dans ses chansons dans Ben lhya, 1996-1997, t.I : 110-112.

## Bibliographie

- BASSET, H., *Essai sur la littérature des Berbères*, Paris, Ibiss Press/Awal, 2001.
- BEN IHYA, L., *Contribution à l'étude de la littérature amazighe marocaine. L'exemple de la poésie de Lhajj Belaïd : recueil, codification et analyse*, mémoire pour l'obtention du Diplôme des Études supérieures, Casablanca, faculté des Lettres et des Sciences humaines, Université Hassan II (2 tomes), 1996-1997.
- CHATINIÈRES, P., *Dans le Grand Atlas marocain. Extrait du carnet de route d'un médecin d'assistance médicale indigène 1912-1916*, Paris, Librairie Plon, 1919.
- CHOTTIN, A., *Tableau de la musique marocaine*, Paris, Geuthner, 1999.
- EL GLAOU, A., *Le Ralliement. Le Glaoui, mon père. Récit et témoignage*, Rabat, Editions Marsam, 2004.
- ESCHER, A., « Les acrobates marocains dans les cirques allemands », dans *Migrations internationales entre le Maghreb et l'Europe. Les effets sur les pays de destination et d'origine*, Actes du colloque maroco-allemand de München 1997, Rabat, publications de la faculté des Lettres et des Sciences humaines de Rabat, p.249-258, 1998.
- JUSTINARD, L.-V., *Le caïd Goundafi. Un grand chef berbère*, Casablanca, Éditions les Atlantides, 1951.
- JUSTINARD, L., « Notes d'histoire et de littérature berbères », *Hesperis*, n°5, deuxième trimestre, Rabat, p. 227-238, 1925.
- JUSTINARD, L., « Notes sur l'histoire du Sous au XVI<sup>e</sup> siècle. I – Sidi Ahmed ou Moussa. II – Carnet d'un lieutenant d'Al Mansour », *Archives Marocaines*, n° 29, Paris, Honoré Champion, 1933.
- LA CHAPELLE, F., « La Formation du pouvoir monarchique dans les tribus berbères du Haut-Atlas occidental », *Hesperis*, VIII, p.263-283, 1928.
- LAKHSASSI, A., « Lhaj Belaïd Al Ba'qili », *Encyclopédie du Maroc*, Rabat, t.IV, p.1336-1337, 1991.
- LAKHSASSI, A., « Honneur et h'udûd allâh dans la poésie religieuse berbère. Lhaj Belaïd et la femme en Islam », *Awal*, Paris, n° 33, p.53-79, 2006.
- LORTAT-JACOB, B., *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, Mouton-EHESS, 1980.
- MOUSTAOU, M., *Rais Lhaj Belaïd. Sa vie et quelques chansons choisies de son répertoire*, Casablanca, Imprimerie an-Najah al-Jadidah, 2007.
- RICARD, P., « La protection de la vie locale au Maroc », dans *Congrès international et intercolonial de la Société indigène (5-10 octobre 1931)*, t.I, 1931.
- SCHUYLER, P., *A repertory of ideas: the music of the Rwaï, berber profesionnel musicians from south western Morocco*, Washington, Ph.D, 1978.
- SCHUYLER, P., « The rwaï and the zawia: Professionnal musicians and the rural religious elite in Southwestern Morocco », *Asian Music*, XVII (1), p.114-131, 1985.
- SERVICE DES ARTS INDIGÈNES, *Corpus de musique marocaine. Fascicule 2. Musique et danses berbères du pays Chleuh*, Paris, Heugel, 1933.
- SOUSSE, M.-M., *El Ma'soul (le mielleux)*, t.12, Casablanca, Imprimerie an-Najah, 1962.
- STUMME, H., *Dichtkunst und gedichte der Schlugh, Leibzig, Hinrichs'sche Buchhandlung*, 1895.
- THARAUD, J. et THARAUD, J., *Marrakech ou les seigneurs de l'Atlas*, Rabat, Dar Al Aman, 2012.