

Université de Montréal

2m11.2692.1

**Les musiciens marocains dans un contexte de globalisation
résistances et/ou opportunités**

par

Hind Benchekroun

Département de communication

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès sciences (M.Sc)
en sciences de la communication

octobre, 1998

© Benchekroun Hind, 1998



P
90
U54
1999
V.005



Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Les musiciens marocains dans un contexte de globalisation
résistances et/ou opportunités**

présenté par :

Hind Benckekroun

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

André Lafrance	Président-rapporteur
Line Grenier	Directrice de recherche
Marc Raboy	Membre du jury

Mémoire accepté le : 2 mars 1999

Table des Matières

Sommaire	iii
Remerciements	iv
Liste des annexes	v
Introduction	1
1.- Problématique-théorie	5
1.1- Globalisation	5
1.1.1- Industrialisation musicale	11
1.2- Identité culturelle	16
1.2.1- Transculturation	19
1.3- Questions spécifiques	24
2. Méthodologie	30
2.1- Approche méthodologique	30
2.2- Collecte de données	32
2.3- Traitement de données	37
3. Analyse thématique des entrevues	39
3.1- Du « fait » marocain à l'universel	39
3.1.1- Identités multiples	39
3.1.2- A la quête de l'universel	51
3.2.- Pratiques musicales	55
3.2.1.- Influences musicales	56
a) Influence d'autres artistes	56
b) Influence des courants musicaux	60
3.2.2.- Vers l'international	67
3.3.- Contexte organisationnel	74
3.3.1.- La sphère technique	74
a) Les musiciens et les médias	74

b) Les musiciens et les producteurs	76
c) Les musiciens et les nouvelles technologies	82
3.3.2.- La sphère publique	83
4.- Discussion	87
4.1- Le musicien comme agent culturel	88
4.1.1- Le musicien comme agent socioculturel	88
4.1.2- Le musiciens comme agent ethnoculturel	92
4.1.3- Le musicien comme agent technique	95
4.1.4- Le musicien comme agent entre le national et l'international	97
4.2- Le genre musical : intersection et transgression	101
4.3- Synthèse	112
Conclusion	114
Bibliographie	121
Annexes	
I) Grille de l'entrevue	127
II) Portraits des musiciens	129
III) Définition des genres musicaux	142

Sommaire

Ce mémoire porte un regard sur la situation de la musique marocaine dans un contexte de globalisation et cherche à établir le lien entre la musique comme phénomène culturel et l'identité.

Le Maroc est un pays ouvert aux flux culturels étrangers qui sont notamment diffusés à travers les différents médias (radio, télévision, cassettes audio, etc.). Ces flux sont susceptibles d'avoir un impact sur les diverses cultures musicales que compte ce pays. L'accent a été mis dans cette recherche sur le musicien marocain de par sa position centrale entre « musique » et « société ». Celui-ci est vu comme un agent culturel dans le sens où il est à la fois un intervenant et un représentant de groupes sociaux et de traditions musicales dont il permet la rencontre. Nous cherchons à montrer ici comment les musiciens marocains participent à la (re)production des identités marocaines tout en faisant face aux réalités et aux contraintes d'un marché global.

La méthodologie a reposé essentiellement sur une démarche d'inspiration ethnographique. Nous avons effectué une vingtaine d'entrevues en profondeur avec des artistes marocains issus de diverses traditions musicales et vivant dans différentes villes du Maroc.

Nous sommes arrivés à la conclusion selon laquelle les musiciens marocains arrivent à maintenir la diversité musicale de leur pays en participant notamment à la reformulation et à la re-création de nouvelles identités musicales.

Ce mémoire s'inscrit au cœur des préoccupations actuelles dans le domaine des études en musique populaire et semble être innovateur par rapport à la littérature établie sur la musique marocaine. En effet, il n'existe aucune recherche qui a déjà traité du lien entre le musicien marocain, l'identité et le mouvement de globalisation qui marque notre époque. Nous espérons alors que cette étude va contribuer modestement à faire avancer la recherche dans ce domaine en proposant de nouvelles interrogations et d'autres pistes de réflexion.

Mots Clés

globalisation - identité - musicien marocain

Remerciements

Tout d'abord, j'aimerais exprimer toute ma gratitude à ma directrice de recherche, Me Line Grenier qui a fait preuve d'une disponibilité, d'une patience et d'une attention exceptionnelles et sans qui, ce mémoire n'aurait pas vu le jour.

Ensuite, j'aimerais remercier ma famille et tout particulièrement mes parents pour tout le soutien financier et moral qu'ils m'ont accordé, du début jusqu'à la fin de ce mémoire.

L'étude de terrain et les deux voyages ont été effectués en compagnie de Me Hasnaa Alaoui qui m'a présentée à plusieurs artistes et qui a joué le rôle d'interprète pour certaines entrevues. Merci Hasnaa !

J'aimerais exprimer ma reconnaissance aussi à Mr Azeddine Mékouar, ami et professeur d'économie à la faculté de Casablanca, de m'avoir consacré de nombreuses après-midi de travail pour discuter de ce mémoire, le lire et le corriger.

Une autre personne que j'aimerais évoquer ici est Mr Moumil Laroussi, professeur de philosophie de l'art à la faculté de Casablanca, qui a eu la gentillesse de lire la première version de cette recherche et qui m'a proposé quelques modifications.

Il n'a pas été facile de trouver de la documentation en français concernant la musique marocaine, j'aimerais remercier alors Mr Simohammed Raiss de m'avoir procuré certains textes et documents qui ont appuyé l'analyse suivante.

La plupart des textes qui ont servi à l'écriture de la partie théorique furent en anglais, j'aimerais profiter de cette occasion pour témoigner ma gratitude à ma tante Halima qui m'a aidé à les traduire.

Un petit clin d'œil aussi à tous les amis qui m'ont soutenue et encouragée (de près ou de loin) pour l'aboutissement de ce mémoire.

Et pour finir, j'aimerais remercier vivement tous les musiciens rencontrés pour leur disponibilité, leur accueil et la confiance qu'ils ont bien voulu m'accorder.

Liste des annexes

I.- Grille de l'entrevue	126
II.- Portrait des musiciens	128
III.- Définition des genres musicaux	141

Introduction

A l'heure de la globalisation et de la mondialisation des marchés, on assiste à l'échelle planétaire, à une recrudescence de mouvements nationaux et à une montée des revendications culturelles et des fondamentalismes religieux et ethniques. Dans cette conjoncture, la question de l'identité culturelle devient un enjeu important qui mérite réflexion.

Le discours sur la globalisation est loin de faire l'unanimité. Deux principaux clans semblent s'opposer. D'une part, les partisans de la mondialisation, ceux qui y voient le signe d'une ouverture des frontières et d'une plus libre circulation des idées, des personnes et des biens culturels. D'autre part, ceux qui la considèrent au contraire comme un phénomène qui détruit les tissus sociaux et culturels propres à chaque peuple en uniformisant les divers modes de vie, valeurs et pratiques culturelles. C'est dans un tel débat que nous aimerions situer notre recherche.

La musique en tant que fait socio-culturel a sa place dans toute réflexion sur la culture par les enjeux qu'elle représente. Moyen de communication, elle est aussi un révélateur d'identité car porteuse d'un ensemble de valeurs morales, socio-culturelles et esthétiques. De plus, la musique consiste en un instrument de connaissance intéressant en raison de ses diverses significations. Comme le souligne Aubert, la musique par son contenu est toujours porteuse de sens :

Si Platon a pu dire : « qu'en portant atteinte aux formes de la musique, on ébranle les plus grandes lois des cités », c'est que la musique à laquelle il se référait était à la fois l'écho et le modèle d'autre chose qu'elle-même et aussi qu'elle était porteuse de pouvoir, susceptible d'affecter tout un faisceau de réalités, tant physiologiques que politiques et culturelles. (Aubert, 1995 : 13)

Cette conception rejoint celle d'Attali qui envisage la musique comme un moyen de percevoir le monde et un outil de connaissance : « elle reflète la fabrication de la société; elle est la bande audible des vibrations et des signes qui font la

société » ou de Marx qui annonce qu'elle est « miroir de la société » ou encore de Freud qui la perçoit « comme un texte à déchiffrer ». (Attali, 1977: 8).

Cette étude porte plus spécifiquement sur le phénomène musical au Maroc. L'art musical y joue un rôle très important car il rythme toutes les étapes de la vie sociale. La musique est omniprésente. Elle accompagne l'individu dans tous ses rites sociaux (baptêmes, circoncisions, mariages, etc.), autant dans les milieux ruraux que dans les milieux urbains. De plus, en terme de produit culturel, la musique est sans aucun doute le bien culturel le plus consommé si on le compare avec les autres produits des industries culturelles. Comme l'exprime l'un des chanteurs interviewés: «je crois que la musique en ce qui concerne le Maroc (...) est la chose la plus populaire, en tout cas, en nombre de cassettes vendues. Il est vrai que dans un pays comme le Maroc, les gens peuvent ne pas lire un bouquin mais écouteront au moins une cassette par an, ça c'est sûr, donc c'est complètement populaire, au sens noble du terme j'entends, la musique c'est le témoignage des gens dit de manière harmonieuse » (IV: 2). Ainsi, la musique est accessible à la majorité de la population marocaine indépendamment de son statut social, niveau de scolarité ou niveau de vie. Et à ce titre, elle consiste en un objet d'analyse pertinent pour rendre compte de la façon avec laquelle une société évolue et fait face à des changements contextuels.

Par ailleurs, le Maroc connaît un large éventail de traditions musicales, fruit d'un cumul d'apports historiques et d'influences diverses. L'une des hypothèses sur laquelle repose cette étude est que ces traditions musicales participent à la formation des identités socio-culturelles des groupes d'âge, des classes sociales et des groupes ethniques qui composent la société marocaine. De plus, le Maroc est aujourd'hui face à un nouvel ordre mondial qui se conjugue dans des termes de globalisation. Son ouverture sur l'extérieur est susceptible d'avoir alors une influence sur son paysage musical. L'une des questions qui nous préoccupent est de savoir si la globalisation maintient la diversité musicale de ce pays ou si au contraire elle conduit à une homogénéisation de ses pratiques musicales.

L'accent est mis dans cette recherche sur le musicien marocain. Le regard particulier que nous lui accordons est dû à sa position centrale entre " musique " et " société ". Au carrefour entre les pratiques musicales et les diverses populations, le musicien pourrait représenter un porte parole pertinent pour les différentes catégories sociales marocaines et permettrait alors de nous informer sur la façon par laquelle ces groupes constituent leurs différentes identités. Les questions particulières qui se posent sont les suivantes : Comment les musiciens marocains sont-ils affectés par le processus de la globalisation ? Ces derniers arrivent-ils à maintenir la diversité des traditions musicales de leur pays tout en oeuvrant dans un contexte de globalisation ?

Pour répondre à ces questions, nous avons mené une recherche exploratoire qui repose sur une démarche d'inspiration ethnographique. Notre étude de terrain a duré environ cinq mois, soit de février 1996 au mois de juin 1996, durant lesquels nous avons effectué des entrevues en profondeur auprès d'une vingtaine de musiciens marocains urbains, pratiquant des genres musicaux variés et appartenant à des groupes socio-culturels distincts.

Dans un premier temps, nous évoquons notre problématique ainsi que les différents concepts théoriques utilisés pour les fins de l'analyse. Nous avons tout d'abord discuté des différentes façons de se positionner par rapport au concept de globalisation. Ensuite, il était opportun de nous situer par rapport à celui de l'identité culturelle.

Le deuxième chapitre énonce notre démarche méthodologique et se découpe en trois sections. La première présente le type d'approche préconisé, la seconde concerne les outils de la collecte de données et les critères utilisés pour la sélection des artistes, puis la dernière section est consacrée aux règles méthodologiques qui ont guidé le traitement des données.

Un troisième chapitre est consacré à l'analyse thématique et descriptive des entrevues. Ici, nous cherchons à présenter les différents thèmes discutés durant les entretiens. Ce chapitre s'articule autour de trois principales sections. La première vise à décrire les différentes conceptions de l'identité culturelle marocaine formulées par les musiciens rencontrés. La seconde soulève les faits marquants qui ont modulé les pratiques musicales des répondants. Finalement, la dernière présente la relation entre l'artiste et les différents acteurs de l'industrie musicale (producteurs, distributeurs, médias, etc.).

Nous clôturons ce mémoire par une synthèse interprétative des différentes observations. Ce chapitre s'articule autour de deux constats analytiques. Le premier est relatif aux principales relations qui se tissent entre le musicien et le milieu qui l'entoure (social, ethnoculturel, industriel, technologique, etc.), lesquelles permettent de le définir comme agent culturel. Le deuxième propose une piste de réflexion selon laquelle les divergences entre les points de vue des artistes sont attribuables au genre musical qu'ils pratiquent. Nous verrons ici comment le genre musical participe activement à l'organisation des relations qu'entretient l'artiste avec son environnement.

1.- Problématique-théorie

1.1- Globalisation

Dans cette étude, l'un des concepts clés qui se trouve au cœur de notre problématique est celui de globalisation. En effet, il est question de voir si la « globalisation » conduit à une homogénéisation des pratiques musicales marocaines ou si elle participe au contraire au maintien de leur diversité. Il est donc nécessaire de se positionner par rapport à cette notion. Qu'entendons-nous par ce terme ?

Ainsi, en parcourant la littérature consacrée à la globalisation, on remarque que certains (Schiller, Mattelart, Latouche, etc.) considèrent ce phénomène comme une espèce de monstre géant dont le cerveau émerge du pôle nord de la planète, particulièrement des États-Unis d'Amérique et dont les tentacules broient et détruisent tous les tissus sociaux et culturels qui composent les différents peuples et sociétés. Le résultat se traduirait par une homogénéisation des modes de vie et de pensée, des pratiques culturelles, des styles d'habillement etc. , sur l'ensemble de la planète. Ces craintes, même si elles peuvent paraître exagérées, reposent toutefois sur plusieurs fondements. Car il est vrai que la circulation des flux se fait largement de manière inéquitable. Comme le souligne Mattelart, "65% de l'ensemble des communications ont leur point de départ aux USA" (Mattelart, 1995:24). Pour Brzezinski, politicologue américain cité par Mattelart:

L'Amérique serait la seule à proposer un modèle global de modernité, les schémas de comportement et de valeurs universelles à travers les produits de ses industries culturelles, mais aussi à travers ses techniques, ses méthodes et ses pratiques d'organisations nouvelles (Mattelart, 1995: 24).

Cette domination américaine est présente notamment dans le domaine musical. Ainsi, la culture populaire internationale a été largement « made in USA » et l'industrie musicale de ce pays (même si elle appartient largement aujourd'hui à des corporations non américaines), s'est trouvée à dominer la musique populaire mondiale. Quand les USA sont sortis vainqueurs de la deuxième guerre mondiale,

ils ont assumé le rôle de distributeur culturel dominant à l'échelle internationale (Buck, Cuthbert, Robinson, 1991: 141).

En effet, selon Wallis et Malm¹ (1984:7), il existe des raisons historiques et économiques précises de cette domination américaine. Ainsi un rapport produit en 1974 par un groupe de chercheurs en stratégie du Pentagone National School of War atteste la chose suivante:

On this ever-smaller globe of ours, all societies, all cultures are engaged in an inevitable competition for predominance and survival. Those who will fashion tomorrow's world are those who are able to project their image (to exercise the predominant influence and a long range influence)... If we want our values and our life style to be triumphant we are forced to enter a competition with other cultures and other centers of power. For this purpose the multinational company offers considerable leverage. Its growing business arsenal with its foreign bases works for us 24 hours a day. It is a fact of osmosis which does not only transmit and implant entrepreneurial methods, banking techniques and North American commercial relations but also our judicial systems and concepts, our political philosophy, our mode of communication, our ideas of mobility and a way of contemplating literature and art appropriate to our civilisation. (cité par W&M : 7)

A la lecture de ces propos, on ne peut s'empêcher de craindre un monde homogénéisé, standardisé et uniforme où une civilisation, celle du pouvoir et de l'argent, domine et anéantit toutes les autres en imposant son mode de vie, son mode de gestion politique, économique et social, et ses pratiques culturelles aussi. Appliquée au domaine musical, cette optique laisserait imaginer par exemple que les flux transnationaux musicaux suivent une ligne verticale qui va du Nord au Sud ou plus précisément des U.S.A ou des sociétés occidentales (centre) vers le Maroc (périphérie). L'invasion de ces flux conduirait alors à l'occidentalisation et à l'américanisation des musiques marocaines. Cette approche de la globalisation est à notre avis réductionniste pour plusieurs raisons. Dans un premier temps, elle semble considérer les pays périphériques comme des acteurs passifs qui n'ont pas d'autre choix que de subir et de se laisser vaincre par la force de Goliath.

¹ Nous utiliserons les abréviations [W&M] pour référer à Wallis et Malm.

Deuxièmement, cette conception pose la globalisation comme un tout et n'explique donc pas son fonctionnement. Ce qui me ramène à parler d'une autre approche de ce phénomène proposée par certains anthropologues et sociologues (Appadurai, Pieterse, etc.). Ces derniers se sont interrogés de façon critique sur le rapport entre les flux culturels transnationaux qui caractérisent notre décennie et les cultures nationales dans les pays dits du Tiers-monde. Leur hypothèse centrale est que l'intensification de la circulation des flux culturels engendrés par le processus de transnationalisation ne conduit pas à l'homogénéisation du globe mais à un monde de plus en plus métissé. Ainsi, pour l'anthropologue Arjun Appadurai, considérer la globalisation dans les termes de domination et d'homogénéisation paraît trop simpliste compte tenu de la complexité du nouvel ordre économique global:

The new global cultural economy has to be understood as a complex, overlapping, disjunctive order, which cannot any longer be understood in terms of existing center-periphery models (even those that might account for multiple centers and peripheries) (...) The complexity of the current global economy has to do with certain fundamental disjunctures between economy, culture and politics which we have barely begun to theorize... (Appadurai, 1990: 296).

The globalization of culture is not the same as its homogénéisation, but globalization involves the use of a variety of instruments of homogenization (armaments, advertising techniques, language hegemonies, clothing styles, which are absorbed into local political and cultural economies, only to be repatriated as heterogeneous dialogues of national sovereignty, free enterprise, fundamentalism, etc. in which the state plays an increasingly delicate role: too much openness to global flows and the nation-state is threatened by revolt- the China syndrome; too little, and the state exits the international stage, as Burma, Albania and North Korea, in various ways have done. (Appadurai, 1990: 307)

Afin d'analyser les disjonctions entre l'économique, le politique et le culturel qui caractérisent le nouveau système mondial, Appadurai propose de tenir compte de cinq principales dimensions: les « ethnoscapés », les « mediascapés », les « finanscapés », les « ideoscapés », et les « technoscapés ». Les « ethnoscapés » représentent les différents flux humains qui mettent en cause

l'ensemble des communautés humaines mobiles (touristes, immigrants, main d'œuvre, etc.) qui :

Constitute an essential feature of the world, and appear to affect the politics of and between nations to a hitherto unprecedented degree. This is not to say that there are not anywhere relatively stable communities and networks, of kinship, of friendship, of work and of leisure, as well as of birth, residence and other filiative forms. But it is to say that the warp of these stabilities is everywhere shot through with the woof of human motion, as more persons and groups deal with the realities of having to move, or the fantasies of wanting to move. (Appadurai, 1990 : 297)

Les « technoscapes » font référence à la circulation des moyens technologiques et de l'information :

I mean the global configuration, also ever fluid, of technology, and of the fact that technology, both high and low, both mechanical and informational, now moves at high speeds across various kinds of previously impervious boundaries. Many countries now are the roots of multinational enterprise : a huge steel complex in Lybia may involves interests from India, China, Russia and Japan, providing different components of new technological configurations. (Appadurai, 1990 : 297)

Les « finanscapes » désignent les flux des capitaux financiers.

Thus it is useful now to speak as well of « finanscapes », since the disposition of global capital is now a more mysterious, rapid and difficult landscape to follow than ever before, as currency markets, national stock exchanges, and commodity speculations move megamonies through national turnstiles at blinding speed, with vast absolute implications for small differences in percentage points and time units. (Appadurai, 1990 : 298)

Quant aux « mediascapes », ils regroupent aussi bien l'ensemble des produits médiatiques (magazines, journaux, films, cassettes, etc.) distribués de part et d'autre de la planète que les images et les représentations contenues et véhiculées par ces produits.

Mediascapes refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information (newspapers, magazines, television stations, film production studios, etc.), which are now available to a growing number of private and public interests throughout the world ; and to the images of the world created by these media. (Appadurai, 1990: 299)

Finalement les « ideoscapes » désignent un ensemble de concepts et d'idées mis en circulation (démocratie, liberté, etc.) :

« Ideoscapes » are also concatenations of images, but they are often directly political and frequently have to do with the ideologies of states and the counter-ideologies of movements explicitly oriented to capturing state power or a piece of it. These ideoscapes are composed of elements of the Enlightenment world-view, which consists of a concatenation of ideas, terms and images, including « freedom », « welfare », « rights », « sovereignty », « representation » and the master term « democracy ». (Appadurai, 1990: 299).

Tous ces "paysages" interviendraient dans les flux culturels globaux. Quoiqu'inter-reliés, ils ne seraient pas nécessairement convergents. En effet, Appadurai réfère et insiste sur leur disjonction. Ainsi, en nous inspirant de cet auteur, le phénomène de la globalisation musicale pourrait être observé en prenant en considération une infinité d'éléments qui englobent aussi bien les flux humains (immigrants, résidents étrangers au Maroc, émigrés marocains), monétaires (investissements des entreprises de musique), les flux technologiques (technologie musicale importée et réappropriée par une main d'oeuvre locale), que médiatiques.

Par ailleurs, ce qui nous intéresse surtout chez ces auteurs critiques et notamment chez Appadurai, c'est que contrairement aux partisans de la première approche, ils s'interrogent sur les réalités singulières de différentes communautés face aux nouveaux dispositifs de transnationalisation de la culture. Comme le soulève Mattelart² dans sa synthèse des idées et des stratégies sur la communication-monde:

Ce qui retient l'attention, ce sont les réponses de ces sociétés singulières à la proposition de réorganisation des rapports sociaux dont sont porteurs les nouveaux dispositifs de communication transnationale qui tout à la fois déstructurent et restructurent les espaces nationaux et locaux. Réponses faites de résistance, de mimétisation, d'adaptation, de réappropriation. En un mot, on s'interroge désormais sur les processus de « resignification » par lesquels ces innombrables branchements sur des réseaux qui constituent la trame de la mondialisation acquièrent un sens pour chaque communauté. Ainsi, à travers ce retour aux différences et aux processus de

² Certains auteurs dont Mattelart peuvent être cités dans les deux approches présentées sur la globalisation.

différentiation, commence-t-on enfin à penser la « communication internationale » sous le signe de la culture. (Mattelart, 1992 :272)

Ainsi, en ce qui concerne le champ musical, nous nous inspirerons d'une étude intitulée *Music at the Margins* où il est question justement de savoir s'il y a une homogénéisation croissante de la musique populaire à travers le monde ou si au contraire, il y a une continuité et peut être même une diversité croissante de chansons, de styles et de formes. Ce que l'on trouve de pertinent dans cette approche, c'est que l'intérêt des auteurs porte surtout sur les combats menés par des musiciens locaux d'un ensemble de pays dits périphériques face au phénomène de la globalisation culturelle. Leur conclusion est que même si les forces économiques conduisent à une musique populaire produite et distribuée par le centre, cela n'empêche pas les musiciens locaux de réagir dans une direction inverse. Selon eux, les réponses des musiciens locaux face à la domination culturelle occidentale révèlent trois étapes :

Une période initiale dans laquelle la musique populaire internationale est importée et simplement consommée. Une deuxième étape caractérisée par une reproduction de la musique occidentale par les musiciens locaux, soit en reproduisant intégralement les mêmes chansons soit en imitant les styles occidentaux avec quelques variations (exemple utilisation de la langue maternelle pour le chant). Finalement, la troisième étape (créative) est la combinaison des traditions musicales locales (plus folk que la musique d'élite) avec des sons et des formes occidentales. (notre traduction, Buck, Cuthbert, Robinson, 1991: 142)

Cette troisième étape est qualifiée « d'indigénéisation ». Les chercheurs rajoutent par ailleurs une quatrième étape où plusieurs musiciens de différents coins du monde se croisent et entrent en contact avec des musiques de plusieurs horizons suite à un processus de globalisation avancé.

Dans cet esprit, nous tenterons de voir alors comment la musique, un des phénomènes culturels de la société marocaine, réagit et se réajuste face aux dispositifs de la globalisation. En effet, parmi les faits qui montrent que le Maroc se retrouve actuellement face à un nouvel ordre global, nous pouvons citer son

statut en tant que membre de la Francophonie et de l'U.N.E.S.C.O. (Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture), les investissements massifs dans les satellites, la circulation et la diffusion massive des produits culturels et en l'occurrence musicaux par les différents « mediascapes ». De plus, il existerait aussi un intérêt, de plus en plus croissant, de la part des compagnies de production et de distribution américaines ou européennes (Axiom, Globe Style) pour les artistes marocains. (Burton, 1994: 122). Aussi, le Maroc en tant que société arabo-musulmane, il est opportun d'évoquer la particularité de ses échanges avec les pays arabes du Moyen Orient et ceux du Maghreb. Ceci-dit, nous verrons alors si ces flux exogènes ont un impact sur les pratiques musicales marocaines.

1.1.1- Industrialisation musicale

Ce concept, sans être central dans notre problématique, nécessite que l'on s'y attarde car il est lié à celui de la globalisation. Ainsi, on ne peut parler de globalisation musicale sans évoquer un événement majeur qui a contribué à son essor, à savoir l'industrialisation de la musique et les progrès foudroyants en matière de technologie. Ces phénomènes ont favorisé l'émergence de grandes transnationales oeuvrant dans divers secteurs musicaux (production, diffusion, enregistrement, distribution, etc.). Parmi ces corporations, on cite Polygram, EMI, WEA, etc. Par une division internationale du travail, ces firmes ont pu établir leurs succursales et leurs agences dans différentes régions du monde et ont conduit à la création de réseaux de distribution massive des différents produits musicaux (CD, cassettes, vidéo-clips, etc.).

Dans le cas du Maroc, l'industrialisation musicale aurait pris un nouvel essor dans les années 70 avec l'apparition du disque vinyl puis de la cassette. Les phonogrammes ont été depuis longtemps importés d'Égypte ou d'Europe. Aujourd'hui, il existe une production de cassettes locales avec plusieurs usines de fabrication. Quant aux principaux studios d'enregistrement, les plus performants se retrouvent à Casablanca ou à Rabat. Chacune de ces deux villes a environ une

dizaine de studios. Plusieurs musiciens sont alors obligés d'y effectuer le voyage pour enregistrer leurs albums. Quant aux producteurs, ils sont à la fois distributeurs et vendeurs de cassettes. Bien que la plupart se trouvent à Casablanca et à Rabat, il existe également une production musicale locale propre à chaque région. Par ailleurs, le Maroc compte deux chaînes de télévision nationales³ qui diffusent en plus de la musique marocaine, des variétés musicales occidentales (européennes et nord américaines) et orientales. Il est également possible aujourd'hui de capter par satellite des chaînes de télévision étrangères comme MTV ou son homologue française MCM. Quant aux radios, on retrouve la Radio Diffusion Marocaine qui se divise en deux sections : Une arabophone et une autre francophone. La première diffuse des variétés musicales exclusivement marocaines et orientales et la seconde (RTM chaîne internationale) offre une programmation musicale surtout occidentale (anglo-saxonne et francophone). Fait à noter également, chacune des principales villes du pays a sa radio régionale qui est sous tutelle de la RTM. De plus, on retrouve la Radio Méditerranée Internationale (Médi 1) qui serait née en 1980 d'une volonté commune marocaine et française⁴. Cette radio a la particularité d'être bilingue (franco-arabe). Elle couvre l'ensemble du bassin méditerranéen ouest, c'est à dire le Grand Maghreb (Maroc, Algérie, Tunisie, Mauritanie et une partie de la Lybie). Elle peut être captée également en Espagne, en France et en Italie. Médi 1 propose un programme musical organisé autour de quatre axes principaux : la musique arabe, la musique française, la musique latine (espagnole et italienne) et la musique

³ La plus ancienne chaîne de télé est la Télévision Marocaine (TVM), institution publique, sous tutelle de la Radio Diffusion Télévision Marocaine. La deuxième chaîne (2M) a été fondée au début des années 1990. Privée pendant les cinq premières années, elle a été rachetée par l'État qui est désormais actionnaire majoritaire.

⁴ Les deux parties en détiennent respectivement 51 et 49 pour cent du capital. Médi 1 est une entreprise privée et commerciale. Dans son conseil d'administration, on note la présence d'une partie française, des banques et des grandes entreprises marocaines.

anglo-saxonne. Il existe également une radio privée installée à Casablanca⁵ (radio FM) et consacrée exclusivement à la programmation musicale. Cette radio diffuse aussi bien de la musique occidentale que des variétés arabes.

Il est pertinent de noter qu'en terme de produit culturel, la musique est sans aucun doute le bien culturel le plus consommé au Maroc si on le compare avec le livre, le film ou les autres oeuvres culturelles. Comme l'exprime l'un des chanteurs interviewés: «je crois que la musique en ce qui concerne le Maroc (...) est la chose la plus populaire, en tout cas, en nombre de cassettes vendues. Il est vrai que dans un pays comme le Maroc⁶, les gens peuvent ne pas lire un bouquin mais écouteront au moins une cassette par an, ça c'est sûr, donc c'est complètement populaire, au sens noble du terme j'entends, la musique c'est le témoignage des gens dit de manière harmonieuse » (IV: 2).

L'industrialisation de la musique suppose sa mise en marché et sa soumission à la loi de l'offre et de la demande. Certains auteurs dénoncent les effets pervers de ce processus sur la création musicale. Pour Attali, par exemple, la marchandisation de la musique a conduit finalement à la transformation de sa fonction :

Lorsque l'argent apparaît, la musique s'inscrit dans l'usage; la marchandise va la piéger, la produire, l'échanger, la faire circuler, la censurer. Elle cesse alors d'être affirmation de l'existence pour être mise en valeur. La musique est devenue une marchandise, un moyen de produire de l'argent. On la vend, la consomme. On l'analyse : quel marché a-t-elle ? Quel profit dégage-t-elle ? Quelle stratégie industrielle exige-t-elle ? L'industrie de la musique et de tous ses dérivés (édition, spectacle, disque, instruments de musique, etc.) est un élément majeur, précurseur de l'économie des loisirs et de l'économie des signes. (Attali, 1977: 73)

⁵ Capitale économique du pays.

⁶ Signalons qu'au Maroc, la moitié de la population reste encore analphabète.

D'inspiration critique, la perspective d'Attali rejoint celle de Horkheimer et Adorno qui sont considérés comme les fondateurs de la première théorie critique de la culture de masse, développée en 1947 et où dans un texte fondateur, ils soulignent :

On explique volontiers l'industrie culturelle en termes de technologie. Le fait qu'elle s'adresse à des millions de personnes, impose des méthodes de reproduction qui, à leur tour, fournissent en tout lieu des biens standardisés pour satisfaire aux nombreuses demandes identiques [...]. Les standards de la production sont prétendument basés sur les besoins des consommateurs : ainsi, s'expliquerait la facilité avec laquelle on les accepte. Et, en effet, le cercle de la manipulation des besoins qui en résultent resserre de plus en plus les mailles du système. Mais, ce qu'on ne dit pas, c'est que le terrain sur lequel la technique acquiert son pouvoir sur la société est le pouvoir de ceux qui la dominent économiquement [...]. Pour le moment, la technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, sacrifiant ainsi tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social. Ceci est le résultat non pas d'une loi de l'évolution de la technologie en tant que telle, mais de sa fonction dans l'économie actuelle.⁷ (cité par Mattelart, 1992 : 230)

Pour ces deux auteurs, l'industrie culturelle, comme lieu d'accomplissement de la sérialisation, de la standardisation et de la division du travail, fixe de manière exemplaire la faillite de la culture, sa chute dans la marchandise. La transformation de l'acte culturel en marchandise abolit sa puissance critique (Mattelart :230). Ainsi leurs travaux consistent surtout à dénoncer les effets pervers de la « culture de masse ». Ils se sont interrogés sur les nécessités qu'exigent la production en série, à savoir l'homogénéisation du contenu, la démocratisation de la consommation, la standardisation des processus etc. On reproche toutefois à cette thèse le fait qu'elle soit abusivement globalisante. Dans le sens où les auteurs craignent un sort commun à toutes les composantes artistiques (musique, cinéma, peinture) sans se soucier de leurs particularités. Comme le souligne Mattelart, ce que ces auteurs semblent finalement refuser avant tout, c'est la reproductibilité d'un donné culturel par des moyens techniques. Selon lui, on ne peut s'empêcher

⁷ T.W. Adorno et M. Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels », la dialectique de la raison, Gallimard, Paris, 1974.

de voir dans ce rejet une certaine nostalgie d'une expérience culturelle libre d'attache avec la technique.

A la lumière de ce courant critique, nous pouvons poser certaines questions reliées aux effets de l'industrialisation musicale. Ainsi, la marchandisation de la musique ne pousse-t-elle pas les musiciens à pratiquer tel genre musical [le plus demandé par les producteurs] plutôt qu'un autre? En devenant un moyen de faire de l'argent, quelle nouvelle fonction remplit la « musique marocaine » aujourd'hui ? De même, la standardisation des normes en matière de production, de diffusion (radiophonique ou télévisuelle), ou d'enregistrement ne conduit-elle pas à une uniformisation des pratiques musicales marocaines?

L'industrialisation de la culture ou de la musique en particulier est vue selon le courant critique comme un fait extérieur qui se rajouterait à l'art musical pour le déformer, voire le transformer en produit commercial. S. Frith (1989) propose une autre façon de concevoir ce phénomène:

The industrialisation of " music " can't be understood as something that happens to music but describes a process in which music itself is made - a process, that is, which fuses (and confuses) capital, technical, and musical arguments. (Frith, 1989: p54)

Alors que dans la première approche, la musique est vue comme un point de départ du mécanisme industriel, selon Frith, la musique serait plutôt le produit final d'un processus qui nécessite la participation d'une pluralité d'acteurs allant des professionnels qui oeuvrent dans le domaine musical, aux investissements financiers et aux technologies.

Ainsi, pour rendre compte de la globalisation musicale, la position de Frith offre, à notre avis, un cadre d'analyse intégral dans le sens où il tiendrait compte aussi bien de ceux qui créent la musique (les musiciens, compositeurs, arrangeurs, interprètes), des médias qui participent à la diffusion du « produit musical », des dispositifs technologiques mis au service de cette musique (instruments, cassette audio- vidéo, disque, CD, ordinateur) et des différents agents qui servent d'intermédiaires entre le

musicien et le consommateur (producteur, manager, attaché de presse, imprésario, etc.). Autant d'éléments qui participent au processus d'industrialisation musicale et à son internationalisation. En d'autres termes, ne pouvions-nous pas dire aussi que l'industrialisation musicale sollicite également la participation des « ethnoscapas », des « mediascapas », des « technoscapas », des « finanscapas » et des « ideoscapas » décrits par Appadurai ?

1.2- Identité culturelle

Dans cette recherche, il est question de voir aussi comment les pratiques musicales marocaines participent à la formation des identités dans un contexte de globalisation. Le deuxième concept clé de notre problématique est donc celui de l'identité. Nous verrons comment ces deux notions se rejoignent. Dans une étude intitulée « On redefining the local through world music », Jocelyne Guibault (1993) souligne que le processus de globalisation a enclenché différentes peurs, pour plusieurs raisons et pour plusieurs personnes, selon leur position dans diverses hiérarchies du pouvoir. Ainsi, pour les cultures « dominantes », le fait que l'on se dirige vers un nouvel ordre mondial fondamentalement délocalisé, articulé selon une production divisée et des centres de distribution serait la cause de leur peur. Leur monopole traditionnel du monde financier et du système industriel serait menacé. (Guibault, 1993 : 33). En revanche, pour les pays moins industrialisés dont le Maroc fait partie, la difficulté de définir le local proviendrait de deux perspectives contradictoires :

For some, it has come as a reaction linked with the fear of loosing cultural identity in the face of worldwide homogenization. For others, defining the local has been perceived as an opportunity to redefine an promote local identity (Guibault,1993 : 34)

De cette façon, le débat sur la globalisation n'est pas sans lien avec ceux entourant l'identité. Ceux qui envisagent la globalisation comme une menace qui conduit à l'homogénéisation des pratiques culturelles, supposent que ce qui est en mis en danger, c'est l'identité culturelle des pays récepteurs des flux culturels. On craint la disparition de cette identité et sa dissolution dans une identité exogène.

L'une des réactions à cette crainte consisterait alors à organiser une sorte de résistance face aux influences extérieures dans une optique de protection, en procédant par exemple à un retour à la « tradition » dans les pratiques culturelles ou en appliquant des mesures protectionnistes pour contrer l'invasion des flux culturels venus d'ailleurs. Comme le suggère Guibault, l'autre tendance n'est pas de résister mais de tenter de redéfinir une sorte de nouvelle « identité locale » et de la promouvoir.

Ces tendances qui sont présentées comme contradictoires ne peuvent-elles pas en fait coexister ? La redéfinition et la promotion d'une nouvelle identité locale ne peut-elle pas s'établir par un retour à la « tradition » ? En terme musical, par exemple, les musiques traditionnelles ne peuvent-elles pas être promues et redéfinies par le biais d'outils contemporains (nouvelle technologie, instruments modernes, etc.) tout en puisant leur inspiration dans un patrimoine ancestral ?

Par ailleurs, il semble aussi que ces deux perspectives dépendent de la manière selon laquelle on se positionne par rapport au concept de l'identité culturelle. L'un des auteurs ayant réfléchi à la question est le sociologue Stuart Hall (1990) qui considère deux façons principales d'envisager la notion de l'identité. La première position définit l'identité culturelle comme un tout homogène : « a sort of collective one true self, hiding inside the many others, more superficial or artificially imposed selves which people with a shared history and ancestry hold in common. » (Hall, 1990 : 223). Dans ce cas, les identités culturelles reflètent les expériences historiques communes et les codes culturels partagés qui font d'un peuple, un seul peuple, avec des cadres de références et de significations stables et continus. Vue sous cet angle, l'identité culturelle marocaine serait perçue comme un « tout homogène » dont les références sont partagées par tous les groupes socioculturels qui composent la société marocaine. Ici, l'identité est une sorte « d'essence » qui se forme au passé et permet alors la représentation d'un imaginaire collectif qui agirait comme un élément d'adhésion et de solidarité pour ces différents groupes. De ce

point de vue, toute influence extérieure pourrait représenter une menace à « l'authenticité » de cette identité et pourrait provoquer alors des mouvements de résistance pour la sauvegarde de ce « tout homogène ».

Une autre conception de l'identité culturelle reconnaît aussi bien les nombreux points de similarité, mais tient compte aussi des différences profondes et significatives, des ruptures et des discontinuités qui font de nous ce que nous sommes ou ce que nous devenons. Comme le souligne Hall :

Cultural identity is a matter of « becoming » as well as of « being ». It belongs to the future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture. Cultural identities come from somewhere, have histories. But, like everything which is historical, they undergo constant transformation. Far from being eternally fixed in some essentialised past, they are subject to the continuous « play » of history, culture and power. Far from being grounded in a mere « recovery » of the past, which is waiting to be found, and which when found, will secure our sense of ourselves into eternity, identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past. (Hall, 1990 : 225)

Ici, les identités culturelles ne sont pas pensées en terme de représentations stables et statiques mais comme un processus d'identification mobile, relationnel qui relie la tradition du passé avec toutes les dislocations du système mondial. Nous pourrions nous servir alors de cette approche pour tenter de comprendre comment se jouent les identités marocaines dans une dialectique du local et du global, entre des systèmes culturels endogènes et exogènes.

En effet, comme nous l'avons souligné, le Maroc est traversé par des flux musicaux exogènes qui sont susceptibles d'avoir un impact sur ses pratiques musicales locales. En nous inspirant de l'approche de Hall qui conçoit l'identité comme quelque chose en perpétuel devenir et changement, nous pourrions alors nous interroger sur la transformation éventuelle de l'identité de ces pratiques musicales au contact d'influences externes.

1.2.1- Transculturation

Reliée au concept de globalisation et d'identité, la notion de transculturation bien qu'elle ne soit pas au cœur de notre problématique, nous semble également utile pour les fins de cette analyse. Pour tenter de la définir, nous nous référerons, d'une part à une étude intitulée *Tango nomade* (Pelinski, 1995 : 35) dans laquelle l'auteur retrace la relation du tango avec les mouvements globaux qui parcourent la culture contemporaine et dans laquelle on essaye d'éclaircir certains aspects du processus de réinterprétation d'une pratique musicale qui s'opère lors de son passage du « culturel » au « transculturel », du local au transnational, de la subculture à la superculture, de la territorialité à de nouvelles reterritorialisations. Ainsi, Pelinski décrit le concept de transculturation comme suit :

Je propose d'utiliser le concept de transculturation (...) en tant que catégorie globale servant à décrire les processus déclenchés par la rencontre des cultures. En termes généraux, la transculturation est la synthèse du processus de déracinement progressif d'une culture combiné à la création d'une culture nouvelle et à la renégociation de l'identité première à travers le dialogue (généralement conflictuel) avec les autres cultures. Cette transition d'une culture à une autre implique, au niveau des éléments culturels, un emprunt réciproque, constant et innovateur. (Pelinski, 1995 : 35)

Les processus de transculturation peuvent s'articuler autour de trois autres concepts : la territorialité, la déterritorialisation et la reterritorialisation. S'inspirant de Deleuze et Guattari (1976 : 170)⁸, Pelinski affirme que la territorialité d'une musique est constituée de noeuds identitaires qu'elle forme avec un lieu, une ville, une province, dont la réalité géographique est le support d'une réalité imaginaire (Pelinski, 1995:36). En revanche, la déterritorialisation d'une musique peut être vue comme un mouvement de déracinement, d'abandon du territoire, compensé par des transcodages et des reterritorialisations sur des objets les plus divers et, enfin sur d'autres cultures musicales avec lesquelles cette musique établit un dialogue. Inspirés par Pelinski, nous pourrions nous interroger sur les façons dont les musiques marocaines se « reterritorialisent » une fois qu'elles dépassent les frontières de leurs lieux d'origine. Cette question peut se

poser aussi bien dans le cas d'une « nomadisation » du régional vers le national que du national vers l'international. L'exode rural, par exemple, pourrait entraîner un dialogue entre des cultures musicales rurales et urbaines. De même, les musiciens marocains installés à l'étranger pourraient interagir avec ceux qui vivent dans leur pays d'exil. Interaction qui participerait peut être à redéfinir et à reformuler de nouvelles identités musicales.

D'autre part, dans leur étude intitulée *Big Sounds From Small People*, Wallis et Malm (1984) qualifient de transculturation un type d'interaction culturelle, apparu dans les années 70 et qui serait le résultat de l'établissement des grandes transnationales oeuvrant dans le domaine culturel, des progrès foudroyants en matière technologique et du développement des réseaux internationaux de marketing. En effet, ces deux auteurs soulignent que le développement des communications de masse durant les dix dernières années a transformé les interactions entre les différentes cultures musicales. Celles-ci existent depuis la nuit des temps mais se seraient intensifiées au 19^{ième} siècle puis au 20^{ième} avec le développement explosif des moyens de communication. Selon eux, il existerait quatre types d'interaction culturelle, chacun représentant une nouvelle étape dans le processus de changement.

Le premier qui représente la forme d'interaction la plus simple est « l'échange culturel » : « here two or more cultures or sub-cultures interact and exchange features under fairly loose forms and more or less on equal terms » (W&M, 1984: 297). Plusieurs genres musicaux seraient le fruit de cet échange culturel, on cite par exemple le « Swahili Jazz », « l'Afro Jazz », « l'afro-caribbean » etc. A la croisée des chemins, le Maroc occupe une position géographique stratégique entre le monde occidental, le monde oriental et l'ensemble du continent africain. Cette position lui a valu la convoitise de plusieurs populations issues d'horizons divers (Moyen Orient, Afrique Subsaharienne, Andalousie, etc.). Dans quelle mesure les différentes interactions entre ces populations ont modulé la création

⁸Cité par Pelinski dans « tango nomade », p 36

musicale ? Quels sont les genres musicaux « marocains » nés suite à ces échanges culturels ?

Le deuxième pattern décrit est celui de la « domination culturelle » : « This is the case when a culture, usually that of a powerful society or group in a society, is imposed on another in a more or less formally organized fashion ». (W&M, 1984 : 298). C'est l'exemple des missionnaires chrétiens installés en Afrique et qui jusqu'à aujourd'hui exercent une pression sur les cultures locales : « Schools were established at mission stations where native pupils were taught a mixture of European - Christian values and music. The dominance even included, and still does at some missions, the banning of traditional African instruments ». (W&M, 1984 : 299). Les mass médias sont souvent utilisés comme instrument de cette domination culturelle. Dans son histoire, le Maroc a subi l'installation du protectorat français de 1912 à 1956 et l'établissement d'une zone d'influence espagnole dans le Nord et le Sud du pays. Il va sans dire qu'un demi siècle de protectorat n'a pas été sans laisser de traces profondes sur l'ensemble du pays. En effet, il a d'une part profondément modifié les rapports sociaux des diverses populations endogènes dans la mesure où, sans respect pour les diverses traditions locales, il a cherché à instaurer les mêmes institutions que dans les pays "colonisateurs". Par ailleurs, il a aussi modifié les aspects économiques et sociaux du pays. Ainsi, sur le plan économique se sont imposés une économie capitaliste et des modes de production non endogènes. Le Maroc conserve encore aujourd'hui des héritages visibles de cette période « coloniale ». Sa francophonie représente un des éléments apparents de cet héritage. Ainsi, le français occupe une place importante dans la vie économique et dans les affaires. Cette langue demeure l'instrument de la promotion et de la réussite sociale et économique. De plus, il existe aussi des journaux nationaux en langue française, ainsi que des émissions de radio et de télévision. Le français a également une place prépondérante dans le système d'éducation dès le cycle primaire. Signalons également la présence de la langue espagnole parlée dans la région du Nord et la diffusion de quelques émissions radio et

du journal télévisé en espagnol. Par ailleurs, le protectorat français est susceptible d'avoir eu un impact également sur les pratiques musicales marocaines; comment se traduit cet impact ?

Pour ce qui est du troisième pattern, il représente l'impérialisme culturel. Ici la domination culturelle est augmentée par le transfert d'argent et/ou des ressources du groupe culturel dominé vers la culture dominante. (W&M, 1984 : 299). Ainsi les profits que réalisent les filiales des grandes compagnies de disque, appartenant aux cultures dominantes, constituent un exemple de ce transfert d'argent. Le processus de l'impérialisme culturel exerce une pression plus grande sur les cultures dominées que celui de la domination culturelle car il est doté d'une dimension économique et culturelle. Ici, nous pouvons évoquer la dépendance des infrastructures marocaines économiques et en partie juridiques vis à vis de la France, principal partenaire commercial du pays (en 1995, 29,7% de ses exportations furent destinées à la France et 21,8% de ses importations proviennent de ce même pays⁹). La France demeure également l'un des principaux bailleurs de fonds du Maroc.

Quant à la transculturation, elle constitue le dernier pattern et se présente comme le produit d'une fusion entre différentes pratiques musicales. Cette fusion se réalise notamment grâce à la globalisation musicale et à l'industrialisation de la musique. A ce propos, les deux auteurs expliquent :

Transnational music culture is the result of a combination of features from several kinds of music. This combination is the result of a socio-economic process whereby the lowest musical common denominator for the biggest possible market is identified by building on the changes caused by the three previously described patterns of change. The production of transcultural music like any other commodity product can involve pilot tests, industrial processing and marketing/dissemination through mass media. Disco music, for instance, is a transcultural music (...) It is a

⁹ Chiffres publiés en 1995 par la Banque Marocaine du Commerce Extérieur. Rapport intitulé « Maroc en chiffres », effectué par le Ministère chargé de la population.

product that has not originated within any special ethnic group. (W&M, 1984: 300)

Contrairement aux trois premières figures qui consistent en une interaction bilatérale, entre deux cultures musicales, ou entre une culture puissante et une ou plusieurs cultures dominées, le processus de transculturation se déroule ainsi :

Through the transculturation process, music from international industry can interact with virtually all other music cultures and sub cultures in the world, due to the worldwide penetration attained by music mass media during the past decade. (W &M,1984 :301).

Ce que l'on appelle le *world beat* ou la *world music*, représente une bonne illustration du processus de transculturation puisqu'il s'agit d'un véritable fourre-tout où différentes influences et origines se confondent. A propos de ce phénomène, Déborah Pacini Hernandez (1993) explique :

National boundaries are becoming increasingly irrelevant as commodities of all sorts- including music- are being produced and consumed in multiple international contexts rather than one culturally-specific location. One of the most prominent musical indicators of these new conditions is the phenomenon known as « world beat » in the United States, and « world music » in Europe, which is both a reflection and an agent of process of musical and cultural interaction between widely disparate regions of the world. World beat is not a musical genre, but rather a marketing term describing the products of musical cross-fertilization between north- the U.S. and Western Europe, and south- primarily Africa and the Caribbean Basin, which began appearing on the popular music landscape in the early 1980s. (Pacini, 1993 : 48)

Ce que nous reprochons toutefois à la démarche de Wallis et Malm, c'est qu'ils conçoivent ces quatre étapes comme participant d'un mouvement progressif, linéaire et unidirectionnel. Mais ces étapes ne pourraient-elles pas être simultanées? Le premier pattern qu'ils qualifient d'échange culturel pourrait éventuellement se manifester en parallèle à la transculturation. De plus, ils semblent attribuer la naissance de la transculturation aux avancées technologiques récentes, voire à l'industrialisation aussi alors que la fusion entre différentes cultures musicales s'est produite bien avant ces phénomènes. En ce qui concerne le Maroc, par exemple, nous avons assisté au Moyen âge à la rencontre des peuples berbères, arabes et des populations noires africaines. Cette rencontre a

donné fruit à la création d'un mélange musical puisant ses sources dans ces trois cultures. Nous pourrions citer l'exemple de l'*ahouach* où l'on retrouve une fusion de la culture musicale berbère et noire africaine.

1.3- Questions spécifiques

Dans ce mémoire, nous voulons savoir comment le paysage musical marocain évolue dans un contexte de globalisation. Pour cela, nous cherchons à dresser le lien entre la musique comme phénomène culturel et son rôle dans l'identification des différents groupes sociaux qui composent une société hétérogène et en mutation, à savoir la société marocaine.

En évoquant l'usage et la fonction de la musique, Wallis et Malm précisent:

Music is used more and more as a symbol of identity for a nation or different groups within a nation....Many forms of popular music also serve to strengthen group identity for sub groups within a larger community. (Wallis et Malm, 1984: 14).

Symbole d'identité d'une nation, d'un groupe ethnique ou social, la musique peut servir alors à renforcer la cohésion entre les éléments qui composent un groupe déterminé. La musique est ainsi porteuse d'un ensemble de valeurs et de significations. Nos préférences musicales pour telle ou telle musique seraient conditionnées par un ensemble de facteurs, à savoir l'éducation, les affinités artistiques, idéologiques ou politiques. Comme le souligne Aubert (1995 :13), les choix individuels ne sont pas anodins et manifestent la position du sujet vis-à-vis des modes et des conventions des divers groupes sociaux auxquels il appartient. Nous nous reconnaissons, selon lui, dans les musiques que nous apprécions parce qu'elles correspondent à notre sensibilité et à notre vision du monde, nous nous écartons au contraire des autres dans la mesure où elles sont étrangères à nos affinités.

Par ailleurs, afin d'étudier le phénomène musical dans un pays donné, il faut tenir compte du fait qu'il n'existe pas seulement une culture musicale mais un éventail de sous-cultures musicales auxquelles s'associent ou s'identifient, à des degrés divers,

différents groupes socio-économiques, groupes d'âge ou ethno-culturels. (Wallis et Malm, 1984: 18).

Le Maroc peut être considéré comme une mosaïque à la fois unie et multiple. En effet, au-delà de la diversité des groupes d'âge, de classe sociale, de race, la société marocaine est composée aussi de plusieurs groupes ethno-culturels, généralement regroupés en deux principales populations : les Berbères¹⁰ ou *Imazighen*¹¹ et les Arabes¹². Les premiers représentent ses premiers habitants et leur présence en Afrique du Nord serait cinq fois millénaire. Les Berbères pourraient être divisés en trois grands groupes linguistiques répartis dans trois principales zones géographiques. On retrouve les *Imazighen* qui parlent le *tamazight* et dont la présence s'étend sur le Moyen Atlas et une partie du Haut Atlas, le groupe rifain, parlant le *tarifit* et originaire des montagnes du Rif, et finalement les *chleuh* qui occupent la partie occidentale du Haut Atlas, du Souss et de l'Anti-Atlas et dont le dialecte est le *tachelheit*.

Quant aux arabes, leur avènement en Afrique du Nord date du 7^{ième} siècle. Cet événement a conduit à l'expansion de l'Islam dans cette région. Plusieurs populations berbères se sont alors converties à la nouvelle religion et ont participé à son expansion jusqu'en Andalousie et une partie de l'Afrique noire. L'Islam constitue désormais le ciment spirituel des différentes populations et représente

¹⁰L'origine du mot berbère remonterait à la culture gréco-latine : « le terme *barbarus* désignant l'étranger à la cité, celui qui « ne sait pas parler », par extension, le « non-civilisé »... » (Donnet, 1995 :18). Les berbères préfèrent utiliser le nom qu'ils se donnent dans leur langue, les *Imazighen*.

¹¹ *Imazighen* (plur), *Amazigh* (sing) : signifie « homme libre ».

¹² On retrouve également une population juive de présence millénaire. Son nombre est en forte décroissance. En effet, plusieurs d'entre eux se sont dispersés en France, en Espagne, au Canada et en Israël. Il existe aussi une population noire. Celle-ci ne forme pas de groupement ethnique distinct et se retrouve un peu partout dans le pays. Cette population est originaire de l'Afrique Subsaharienne et sa présence au Maroc résulterait en partie du commerce des esclaves que les Arabes ont entrepris au Moyen âge.

aujourd'hui la religion officielle du Maroc. Ainsi, il s'est effectué plusieurs croisements entre les deux populations arabe et berbère. Il n'est pas toujours facile d'attribuer une origine ethnique précise à chaque individu. Il est alors plus prudent de distinguer les arabophones des berbérophones. Par ailleurs, en raison des efforts d'arabisation, plusieurs berbères ont assimilé la langue arabe. Devenue la langue officielle et promue par le pouvoir central au détriment de la langue berbère, les arabophones représentent désormais plus des deux tiers de la population. (Miège, 1994 :55). Ainsi, le berbère avec ses variantes dialectales (*tamazight, tarifit, tachelheit*) est en recul à cause de l'absence de tout enseignement, de la diffusion massive de la langue officielle et de la forte émigration des berbérophones en ville. Quant à la langue arabe, elle peut être déclinée de deux manières¹³. On retrouve l'arabe dit classique ou littéral. Cette langue sert uniquement les besoins de l'écrit et du discours officiel formel. Elle est considérée comme la langue de l'élite car elle s'acquiert notamment par le biais de l'enseignement et d'une longue scolarisation. Pour certains, elle est vue comme une intruse voire comme une langue étrangère venue du Moyen Orient. Elle est pratiquée par la minorité de la population. Par ailleurs, l'arabe dialectal est la langue de la quotidienneté. Elle est réservée au domaine de l'intime, de la communication informelle et à la majorité de la communication orale. L'arabe dialectal véhicule et reflète le vécu social du « peuple ».

Ainsi, la diversité du tissu culturel marocain avec ses diverses composantes identitaires (langues, groupes ethniques, etc.) se reflète également sur sa « trame » musicale. En effet, ce pays connaît aujourd'hui une pléthore de traditions musicales. Sur le substrat berbère, se serait greffé un ensemble d'apports. On retrouve notamment le modalisme arabe, l'art andalou, les rythmes africains subsahariens, la tradition musicale juive ainsi que les survivances gréco-

¹³ Il s'est formé également une langue arabe médiane, appelée parfois arabe moderne. Cette langue sert le discours politique mais peut être utilisée également dans le chant.

romaines et phéniciennes¹⁴. La diversité musicale au Maroc est un signe particulièrement frappant. Il suffit parfois de traverser quelques kilomètres pour se retrouver dans un univers musical complètement différent. En reprenant l'idée de W&M, nous pourrions dire que toutes ces pratiques musicales servent en quelque sorte de symboles d'identité pour les différents groupes sociaux et ethno-culturels marocains.

Par ailleurs, dans le contexte actuel de la mondialisation, nous avons dit que le Maroc avait ses portes ouvertes sur l'extérieur. Cette position est susceptible d'avoir une influence sur sa trame culturelle. Ce qui nous ramène au cœur de notre problématique dont la question générale est la suivante : les traditions musicales marocaines qui participeraient à l'identification des groupes socioculturels composant le Maroc, conservent-elles encore leur diversité dans une époque où ce pays ne fonctionne plus seulement à l'heure du local mais aussi du global?

Ainsi, afin de comprendre cette dialectique entre le local et le global qui s'opère dans le paysage musical marocain et d'établir le lien entre « pratique musicale » et « identité », nous avons décidé de mettre l'accent dans cette recherche sur le musicien. Nous entendons par là aussi bien le compositeur que l'interprète, l'instrumentiste ou le chanteur. Le regard particulier que nous lui accordons est dû à sa position centrale mitoyenne entre " musique " et " société ". Au carrefour entre une pluralité de traditions musicales et différents groupes socio-culturels, le musicien constitue alors un porte parole pertinent et nécessite que l'on lui porte toute notre attention. « Nous sommes des aiguilles pour recoudre le drap social. Et notre fil est la musique » (Extrait d'une chanson de Salif Keita¹⁵, Nyanyama, 1995, Island

¹⁴ Le Maroc a subi l'invasion des Phéniciens qui installèrent surtout à partir du 6^{ème} siècle des comptoirs commerciaux et des ports d'échange. Leur influence aurait duré près d'un millénaire. Vinrent aussi les Romains, les Vandales et les Byzantins.

¹⁵ Chanteur Malien.

Records). Tel est le rôle du musicien, qui par son chant, sa poésie, sa musique tisse le « drap social ». Politicien, moralisateur, thérapeute, gardien de l'histoire et des traditions, chantre des amants heureux ou des amours brisés, voix des silences et des frustrations populaires, le musicien est tout cela à la fois et bien plus encore. Car il est aussi le conciliateur entre les temps anciens et les temps nouveaux, la tradition et la modernité : « Ce que disait le griot, le pays tout entier le disait (...) il était le bâtisseur d'un monde nouveau, il avait le pouvoir de l'enraciner dans ce monde ancien auquel il tenait plus que tout... ». (Kane, Hamidou, 1996 : 56).

A l'intersection de plusieurs dimensions, le musicien sera vu alors dans cette recherche comme un agent culturel ou pour reprendre les termes de Waterman comme un « culture broker » :

Highly mobile and positioned at important interstices in heterogeneous urban societies, they forge new styles and communities of taste, negotiating cultural differences through the musical manipulation of symbolic associations. (Waterman, 1990: 9).

Dans cet esprit, les musiciens sont considérés comme des intermédiaires actifs dans le sens où ils ont à opérer des choix, à intervenir, à négocier entre plusieurs réalités. Ils sont à la fois le miroir de leur milieu d'origine, leur groupe ethno-culturel, leur groupe social qu'ils représentent mais ils interviennent aussi dans ces milieux en optant par exemple pour tel ou tel genre musical, pour telle ou telle langue « chantée » ou encore pour tel ou tel instrument. De même, les musiciens sont des intermédiaires entre le monde industriel et ses multiples acteurs (producteurs, distributeurs, diffuseurs), les différentes institutions gouvernementales et juridiques et leurs pratiques musicales.

Ainsi, dans des termes plus spécifiques, la question principale que nous nous posons est la suivante : comment les musiciens marocains participent à la construction des différentes identités marocaines et au maintien de la diversité des traditions

musicales, tout en faisant face aux réalités d'un marché global? Ce qui nous ramène à nous intéresser aux questions secondaires ci-dessous:

Comme il est question d'identité, il serait intéressant de voir tout d'abord comment les musiciens marocains définissent leur marocanité? C'est-à-dire dans quels termes? social? ethnique? culturel? musical? Par ailleurs nous pourrions nous interroger aussi sur les différents facteurs qui ont participé à la formation de leurs pratiques musicales. Quelles sont notamment leurs influences musicales? Dans un contexte de globalisation, quelle est la part de l'influence exogène et endogène sur ces musiciens? Comment arrivent-ils à concilier les exigences des publics national ou régional et international? La scène internationale fait-elle partie des préoccupations des artistes marocains? Si oui, quels sont les moyens mis en œuvre pour l'atteindre? D'autre part, dans quelle mesure, les réalités relatives à l'industrie musicale (production, diffusion, réception) influencent-elles les musiciens et comment modulent-elles leurs pratiques musicales?

2.- Méthodologie

2.1- Approche méthodologique

Dans un premier temps, j'aimerais évoquer les quelques raisons qui m'ont poussée à effectuer cette recherche. Pourquoi avoir choisi un sujet qui concerne le Maroc ? Est-ce une manière personnelle d'accomplir un retour aux sources après un séjour de six ans au Canada ? En quittant Casablanca, ma ville natale, pour aller étudier à Montréal, je n'avais encore que 17 ans et je me souviens aujourd'hui que je ne connaissais pas grand chose de la scène musicale marocaine, pire que je m'en désintéressais complètement. En effet, comme plusieurs adolescents de mon âge, j'étais très « branchée » et très à l'écoute des derniers tubes anglo-saxons qui étaient diffusés par les principaux médias nationaux. Cette recherche pourrait être envisagée alors comme une redécouverte d'un pays natal, à travers un de ses phénomènes culturels, à savoir la musique, mais aussi comme une quête d'identité personnelle.

Dans ce sens, cette analyse n'est pas une ethnographie classique car celle-ci s'effectue habituellement dans un pays étranger et nécessite l'apprentissage d'un nouveau langage et la connaissance d'un univers généralement inconnu. Le fait d'avoir choisi mon pays d'origine m'a permis, dans une certaine mesure, d'être déjà familière avec certains des protocoles, des codes de conduite et des mentalités socioculturelles, sans compter une connaissance minimale de la multitude des genres musicaux marocains. Ainsi, cette relative familiarité m'a évité d'être confrontée au choc culturel, généralement ressenti par l'ethnographe « classique » au contact d'une culture étrangère. De plus, l'ethnographie traditionnelle nécessite généralement l'immersion totale dans l'environnement que l'on veut étudier pour une durée de six mois à deux ans ou plus et requiert la participation de l'ethnographe à la vie quotidienne du groupe étudié :

The ethnographer participates, overtly or covertly, in people's daily lives for an extended period of time, watching what happens, listening to what is said, asking questions; in fact collecting whatever data are available to throw light

on the issues with which he or she is concerned (Atkinson, Hammersley et 1983:2).

En raison des contraintes de temps, ma recherche sur le terrain s'est limitée à cinq mois. En effet, elle a débuté en février 1996 et s'est achevée en juin de la même année. De plus, il n'a pas été question ici de côtoyer quotidiennement les différents musiciens abordés et d'observer leur environnement de travail et leurs pratiques journalières. Nous n'avons rencontré qu'une seule fois chacun des musiciens. Nous verrons ultérieurement comment s'est effectuée la collecte des données.

Toutefois, cette démarche est d'inspiration ethnographique dans le sens où elle vise à décrire une communauté spécifique, à savoir celle des musiciens marocains urbains. Selon Fetterman, l'ethnographie est l'art et la science de décrire un groupe ou une culture : « The description may be of a small tribal group in some exotic land or a classroom in middle-class suburbia » (Fetterman, 1989 : 11). De plus, elle fait appel à une approche émiq. Toujours selon Fetterman, le rôle de l'ethnographe consiste à comprendre et décrire un fait social ou culturel à travers une perspective « émiq », c'est-à-dire de l'intérieur :

The ethnographer is both storyteller and scientist; the closer the reader of an ethnography comes to understanding the native's point of view, the better the story and the better the science. (Fetterman, 1989: 12).

Cette approche suppose alors d'abandonner ses préjugés, ses idées préconçues et ses jugements de valeur ou du moins en être conscient car il est vrai que nous sommes tous le produit d'une culture, d'un groupe social, d'une éducation et que nous avons nos propres croyances, valeurs et principes. Mais il s'agit d'être le plus neutre possible et de comprendre l'objet étudié selon les points de vue des personnes interviewées. De cette façon, c'est à travers le regard des musiciens interrogés que nous avons essayé de comprendre l'évolution du paysage musical marocain dans un contexte de globalisation. Enfin, notre étude s'inspire de l'approche ethnographique car elle repose sur certaines techniques et méthodes régulièrement utilisées dans le travail dit de terrain.

2.2- Collecte de données

Notre recherche est de type exploratoire et a reposé essentiellement sur des entrevues individuelles en profondeur. En effet, celles-ci furent nos principales sources de données.

L'entrevue est généralement utilisée dans tout travail ethnographique :

The interview is the ethnographer's most important data gathering technique. Interviews explain and put into a larger context what the ethnographer sees and experiences. They require verbal interaction, and language is the commodity of discourse... General interview types include structured, semistructured, informal and retrospective interviews. (Fetterman, 1989 : 48).

Selon Aktouf (1987), les entrevues individuelles en profondeur sont généralement caractérisées par:

- un faible degré de liberté de la part de l'interviewé, c'est l'enquêteur qui fixe les thèmes dont il faut parler.
- un fort degré de profondeur dans la mesure où chaque thème doit être épuisé et discuté à fond avec le répondant.
- l'intérêt que l'on porte sur ce que pense et ressent le répondant par rapport au thème abordé.

Ainsi, nous avons effectué 19 entretiens semi-directifs conduits à l'aide d'une grille comportant des questions ouvertes et fermées. Ces dernières ont été généralement posées vers la fin de l'entrevue et concernent le profil sociodémographique de l'artiste. L'avantage de l'entretien semi-directif est qu'il permet de regrouper et de comparer les différentes réponses selon des thèmes préalablement établis autour d'une grille d'entrevue. Ainsi, à chaque fois que le répondant s'éloigne du thème que l'on veut aborder, il est possible de le réorienter. D'où l'inconvénient, peut-être, de ce type d'entretien qui consiste parfois en des questions trop « orientées ». Mais il est à rappeler que chacun des musiciens n'a été rencontré qu'une seule fois et que les entrevues ont duré en moyenne une heure et quart. En raison de ces limites, il fallait

être alors le plus proche possible de notre sujet de recherche et de notre grille d'entrevue¹⁶. Celle-ci a été articulée autour de quatre principaux thèmes.

Afin d'interroger le lien entre « musique » et « identité », nous avons voulu saisir dans un premier temps les différentes relations que tisse chacun des musiciens avec son milieu d'origine, socio-culturel, familial et ethnoculturel et sa pratique musicale. Nous avons posé une première série de questions relatives à leur milieu d'origine, au cheminement de leur carrière, à leur éducation musicale et à leurs sources d'inspiration. Le but étant de connaître les influences de ces différents milieux (social, culturel, familial, etc.) sur leur orientation musicale. Par ailleurs, afin de comprendre la participation des différents artistes au processus de globalisation, nous les avons interrogés sur leur positionnement par rapport aux musiques dites exogènes ou « d'ailleurs ». Y a-t-il un impact de ces musiques sur celles qu'ils ou elles pratiquent ? Si oui, pourquoi et comment se manifeste-t-il ?

Le second moment de l'entrevue repose sur des questions ayant trait au rôle du répondant, de la perception de son rôle en tant que musicien vis-à-vis du groupe auquel il appartient, de la société marocaine, de la communauté des musiciens en général, etc. La troisième phase concerne plus spécifiquement la question de l'identité. Ici, nous avons cherché à connaître comment les artistes interviewés agissaient en tant que *cultural broker*¹⁷ entre différentes composantes identitaires (langue, religion, territoire, etc.) et leurs traditions musicales (style musical, instrument, etc.). Pourquoi choisissent-ils telle langue pour le chant plutôt qu'une autre ? Pourquoi tel instrument plutôt qu'un autre ? Autrement-dit, il a été question de savoir comment les musiciens, par leurs pratiques musicales, agissent en tant que représentants et intervenants d'un groupe social ou ethnoculturel.

¹⁶ Voir Annexe I.

¹⁷ Voir chapitre précédent pour la définition de ce concept.

Par ailleurs, face à la globalisation, nous avons dit auparavant qu'il existerait deux façons de se positionner par rapport à l'identité. Certains considèrent la globalisation comme une opportunité pour redéfinir et promouvoir une nouvelle identité alors que pour d'autres, elle représente un véritable danger susceptible de détruire leur identité. Ici, nous avons cherché alors à connaître les moyens et les mécanismes employés par les différents musiciens pour promouvoir une nouvelle identité ou dans le cas contraire pour sauvegarder une identité originelle, « authentique ».

Finalement, les dernières questions concernent l'environnement organisationnel et industriel au sein duquel œuvre l'artiste. Il s'est ainsi exprimé sur sa relation avec les différents acteurs de l'industrie musicale (producteurs, diffuseurs, médias, etc.), sur les opportunités et les difficultés qu'il rencontre, sur sa perception du marché international, etc. De cette façon, nous avons voulu saisir les diverses négociations que le musicien opère entre les exigences et les opportunités des marchés local, national et international.

Par ailleurs, il est opportun d'évoquer aussi dans cette partie la façon avec laquelle nous avons choisi les différents répondants, les critères utilisés à cette fin ainsi que de décrire brièvement le contexte et l'atmosphère dans lesquels se sont déroulés les entretiens.

Rappelons que nous avons rencontré au total 19 musiciens marocains résidant dans différentes villes du pays. Les musiciens sélectionnés sont avant tout des musiciens urbains dont le plus grand nombre réside à Casablanca. Nous avons choisi un échantillon éclectique pour que les artistes puissent représenter une variété de traditions musicales, de formations musicales (compositeurs, interprètes, instrumentistes, leaders de groupe, etc.), de groupes d'âge, de classes sociales et de communautés ethniques. Par ailleurs, nous tenons à mentionner que les musiciens rencontrés ne sont pas nécessairement célèbres sur le plan national, à l'exception de

trois ou quatre d'entre eux. La célébrité (entendue dans le sens commun qu'on accorde à ce terme) n'a pas constitué un critère de sélection. De plus, comme nous avons surtout mis l'accent sur les styles musicaux urbains, il va sans dire alors que notre échantillon est loin d'être représentatif de toute la diversité qui caractérise le paysage musical du Maroc où la moitié de la population reste rurale.

Pour approcher le premier musicien, nous avons eu recours à un contact clé qui fut également, par la suite, notre compagne de voyage et notre traductrice. Il s'agit d'une amie, comédienne de formation, qui connaissait personnellement quelques uns des musiciens rencontrés. Il va sans dire que cette personne ressource nous a été d'une grande utilité pour l'accomplissement de notre étude de terrain. Par la suite, nous avons utilisé la méthode boule de neige pour approcher les répondants potentiels. Ainsi, chaque musicien nous a référé à d'autres artistes qu'il connaissait, ce qui nous a évidemment facilité le contact.

Pour aborder certains musiciens, il était nécessaire parfois que l'on se déplace vers leurs villes de résidence. Nous avons alors procédé à deux voyages. Le premier s'est effectué à Agadir et à Taroudant, villes de la région du Souss¹⁸, où nous avons rencontré cinq musiciens. Ensuite, durant le second itinéraire, nous nous sommes arrêtées à Khénifra (Moyen Atlas), à Meknès et à Fès pour y interviewer cinq autres artistes. Une seule entrevue a été effectuée à Rabat et huit à Casablanca.

L'étude de terrain fut, nous l'avouons, la partie la plus plaisante et la plus intéressante de ce travail car elle a concilié l'utile à l'agréable, l'aventure à la recherche intellectuelle. Ainsi, par ces deux voyages, nous avons découvert des lieux et des paysages, parfois sublimes, que nous ne connaissions pas auparavant. Pour nous déplacer, nous avons eu recours aux transports collectifs (autobus, cars, grands taxis, trains, etc.). Il est vrai que certains moments du voyage furent parfois éreintants à cause des distances parcourues. Mais la fatigue du voyage fut largement compensée

¹⁸ Région Berbérophone qui se situe au Sud du Maroc.

par l'accueil de certains artistes. Ainsi, nous avons été agréablement surprises par la disponibilité et l'hospitalité de quelques musiciens. A titre d'exemple, lorsque nous avons rencontré le Maestro¹⁹ qui fut l'unique répondant résidant en milieu rural, dans un village du Moyen Atlas, celui-ci nous a proposé de séjourner quelques temps au sein de sa famille. Malheureusement, vu nos contraintes de temps, nous avons dû décliner cette chaleureuse invitation. Ainsi, la majorité des artistes nous ont reçues chez eux pour les fins de l'entretien, nous offrant, non seulement de leur temps mais aussi, des boissons, le plus souvent du thé à la menthe, des gâteaux, etc. Quelques entrevues seulement se sont effectuées dans des endroits publics (hôtels, conservatoires de musique, studio d'enregistrement, etc.). Dans ces cas là, les conditions de l'entrevue étaient plus difficiles à cause des bruits de fond, des multiples passages, etc.

Par ailleurs, la plupart des entretiens se sont effectués en langue arabe. Ce fût alors notre amie traductrice qui est intervenue pour poser la majorité des questions, du moins celles dont les termes nous échappaient. Sa présence était nécessaire car je ne maîtrise pas assez bien cette langue au niveau du parler. Nous avons dû également avoir recours à une tierce personne pour prendre part à une entrevue qui s'est déroulée en *tachelheit*.

Parallèlement aux entrevues, la cueillette des données a été agrémentée par des informations extraites des dossiers de presse fournis par certains musiciens. Nous nous sommes servis aussi de certaines entrevues publiées par la presse écrite et de certaines émissions télévisées consacrées à la musique marocaine à titre de complément d'information sur l'artiste, sur le style musical ou sur la situation de l'industrie musicale. Ces informations nous ont été utiles pour dresser un portrait des différents artistes et pour donner une brève description de certains genres musicaux.

¹⁹ Voir Annexe II (artiste X).

2.3- Traitement des données

Une fois les entrevues effectuées, nous les avons transcrites. Pour les fins de la transcription, nous les avons traduites en français tout en essayant d'éviter les biais et les erreurs que peut entraîner une traduction mais en étant consciente des différences importantes que cela implique.

Nous avons procédé par la suite à une analyse thématique axée sur les quatre thèmes de la grille d'entrevue cités précédemment. Il s'agit d'une première étape descriptive dans laquelle nous avons cherché à extraire des entrevues les différents points de vue des musiciens rencontrés, tout en restant, dans un premier temps, très près de leurs propos. Ici, nous avons pu dresser un bref portrait qui retrace les trajectoires de vie et de carrière de chacun des musiciens. Ces portraits permettent de les situer en terme de leurs caractéristiques socio-démographiques et culturelles, en fonction de leurs pratiques musicales respectives et du genre musical auquel ils s'identifient. Nous avons indiqué aussi le type de scènes musicales sur lesquelles ils évoluent (marocaine ou étrangère; locale, régionale, nationale, internationale). Les portraits des musiciens sont présentés à l'annexe II.

L'analyse thématique a débouché sur trois chapitres. Un premier qui relève les différentes conceptions de l'identité marocaine formulées par les répondants. Le second chapitre souligne les faits marquants qui ont modulé leurs pratiques musicales et le dernier évoque la relation entre le musicien et le contexte organisationnel qui l'entoure.

Dans la dernière étape, nous avons effectué une discussion qui articule les liens entre la problématique, les concepts théoriques et le contenu de nos entrevues. Il s'agit d'une partie argumentative qui est le fruit d'une démarche interprétative par laquelle nous avons voulu dégager les principaux liens, les divergences et les ressemblances entre les musiciens. Dans une première partie, nous avons mis l'accent sur les points communs entre les musiciens. Il a été question ici de les présenter comme des agents

ou des courtiers culturels dans le sens où ils interviennent entre un ensemble de réalités d'ordre social, culturel, technique, etc. Ensuite, nous proposons une seconde piste de réflexion qui expliquerait les divergences entre les points de vue des principaux répondants, selon laquelle ces différences sont attribuables au genre musical qu'ils pratiquent. Cette piste a été développée en cours d'analyse seulement et ajoute alors à la problématique esquissée un angle additionnel qui n'était pas prévu. En effet, ce n'est qu'au terme de l'analyse que nous nous sommes aperçus de l'importance de cette catégorie dans l'organisation des relations entre l'artiste et les sphères qui l'entourent.

3. Analyse thématique des entrevues

3.1- Du « fait marocain » à l'universel

Tous les artistes que nous avons rencontrés se considèrent marocains. Ce qui diffère en revanche chez chacun, c'est leur façon de poser cette « marocanité ». Cette section vise en premier lieu à décrire les différentes conceptions de l'identité culturelle marocaine formulées par les musiciens interviewés. Nous verrons que ces derniers font référence à différents éléments d'identification. On retrouve notamment la langue parlée, le lieu d'origine, l'appartenance ethnique, le patrimoine, le genre musical qu'ils pratiquent ou encore le ou les instruments qu'ils jouent, le public visé ou l'auditoire rejoint. Nous verrons aussi dans cette section comment certains musiciens considèrent les musiques spécifiquement marocaines, africaines ou berbères qu'ils jouent comme des musiques à vocation universelle.

3.1.1- Identités plurielles

Chacun des artistes interviewés a une manière singulière de décrire sa « marocanité ». Toutefois, nous pouvons dire qu'il existe, chez nos répondants, trois manières principales de parler de cette « marocanité ».

Tout d'abord, certains se présentent à travers leur appartenance ethnique, leur milieu d'origine, leur langue maternelle, c'est-à-dire, à travers les composantes culturelles dont ils sont le produit et qui forment leur individualité. C'est le cas notamment de Rouicha qui fait allusion à son origine ethnique: « je suis un artiste *amazighi* marocain. » (XIII:2) et du Maestro qui associe la langue à son origine ethnique : «je me présente comme un chanteur *chleuh*, l'un des premiers *chleuh*, non pas les berbères du Rif ou du Sous. Je parle de la langue *chelha*²⁰ officielle contemporaine, transmise de père en fils » (XIV:1). Malek se présente aussi en

²⁰ Le dialecte berbère dont il parle est en fait la langue *tamazight* parlée dans la région du Moyen Atlas.

rajoutant la composante linguistique à son identification culturelle. Ainsi, il se déclare chanteur marocain d'expression française et il pose la langue française comme une des composantes de la "culture marocaine". Mais étant de double nationalité, il chante en français et parfois en arabe. En revanche, ce qu'il considère d'abord comme sa première langue, c'est la musique comme moyen d'expression et de communication.

Enfin, je considère que je suis un chanteur marocain, de mère française donc plutôt d'expression française. Quand je fais un festival par exemple, je ne me suis jamais présenté comme un chanteur français par exemple, non je suis un chanteur marocain et je pars du principe que le français fait aussi partie de la culture marocaine au même titre que le berbère évidemment, l'arabe évidemment, mais l'espagnol pourquoi pas? Donc j'essaye de partir du principe que la langue n'est pas la chose la plus importante, la première langue c'est d'abord la musique. (IV:1)

Par ailleurs, la plupart des musiciens expriment leur « marocanité » à travers leur musique, c'est à dire par le genre ou le style musical privilégié, la langue des paroles chantées, les instruments, leurs sources d'inspiration, les thèmes abordés, etc. Ainsi, Malek considère que sa musique est une musique marocaine car en plus d'être le produit d'un Marocain, les idées de ses textes et son inspiration musicale seraient parfois imprégnés de « l'essence culturelle marocaine »:

Je pense, dans la mesure où « musique marocaine », ça ne veut pas dire grand chose, je pense qu'à partir du moment où je suis marocain, l'image que je donne de ma musique même en dehors du Maroc est forcément une image marocaine donc c'est une musique marocaine (...) Même quand j'écris en français la pensée ou l'idée que peuvent véhiculer les textes sont très imprégnées du Maroc, de l'essence culturelle marocaine, donc je trouve que je fais partie du paysage musical marocain même si j'y amène ma différence de temps en temps. C'est la volonté qui compte, c'est la volonté de ce que l'on veut faire passer. (IV :4)

L'un des musiciens interviewés estime toutefois que la musique de Malek n'est pas une musique marocaine : « Malek ne représente pas la musique marocaine, il fait de la musique qui a un style purement européen, il ne chante même pas en arabe » (I : 7). La langue chantée et le genre musical sont-ils alors les seuls facteurs qui déterminent l'appartenance au « paysage musical marocain » ?

Pour sa part, Mbarek associe sa tradition musicale à son identification culturelle. Ainsi, lorsque nous lui avons demandé s'il se présentait comme un *gnaoui* Marocain ou Africain, sa réponse fut la suivante : « [Je veux être présenté] comme un *gnaoui* marocain. On ne peut pas dire que nous sommes des *gnaouis* Soudanais²¹, non il y a des *gnaouis* qui croient d'autres choses que nous, leur rythme est différent, et leur langue est différente. » (XII:3). Quant à Mosker, il exprime aussi son identité marocaine par le contenu de sa musique et son ancrage dans le patrimoine marocain :

Il est préférable, je crois, de me présenter comme un musicien marocain parce que ce que je chante est marocain, ça n'a aucun lien avec la musique arabe. Les Égyptiens ont une identité orientale, les Algériens nous sont un peu plus proches par le Rai mais je suis un chanteur marocain car nous aussi on a notre propre patrimoine et notre folklore, donc on essaye de le faire connaître sur le plan international. (VII:1)

Ainsi, Mosker marque son appartenance au patrimoine musical marocain et par extrapolation maghrébin car il s'inspire souvent du *rai* dans ses compositions. Toutefois, il semble se démarquer des musiciens orientaux (Égyptiens, Libanais, etc.).

Parfois, certains musiciens s'identifient complètement au genre musical qu'ils pratiquent. Le cas le plus frappant est celui de Toulali : "j'appartiens intégralement à mon *melhun*, je me consacre exclusivement à mon *melhun*, je n'ai pas d'autre culture à laquelle j'appartiens". (XV:4). Soulignons que ce chanteur se serait dévoué à son art malgré l'opposition et le rejet de son milieu familial et des membres de son groupe ethnique.

²¹ Les *gnaouas* en tant que "groupe ethnoculturel" seraient issus de l'ancien Soudan français constitué aujourd'hui par la Guinée, le Ghana et le Mali. A ce sujet Georges Lapassade précise: "Ces populations noires du Maghreb sont issues notamment de l'esclavage, et les ancêtres des *Soudanis* tunisiens, des *gnaouas* algériens et marocains sont venus avec les caravanes d'esclaves qui traversaient le Sahara, au temps de la traite des nègres ". (Lapassade, 1980 : 201)

Il faut me présenter comme quelqu'un qui vit avec le *melhun* depuis 1945 malgré le fait que je sois *Toulali* et le seul de *Ahl Toulal*²², qui à l'époque comptait plusieurs familles d'origine berbère ne parlant pas arabe ; on est Sahraoui d'origine, notre région se trouve au Sahara, c'est la région de Tafilalet; notre source est de là bas, et on parle berbère (...) et je suis le seul qui s'est consacré à ce domaine [le *melhun*]. Ce n'était pas mon désir mais celui de mon cœur et de mon sang (...) Quand j'ai eu 20 ans le *melhun* a commencé à battre dans mon cœur. Il y avait parfois quelques *hlaikiin*²³ qui venaient à *Toulal* pour y demeurer un mois ou deux et donc je restais auprès d'eux, ce qui a suscité un rejet et un mépris de la part de *Ahl Toulal*. Ils disaient que je n'étais pas un bon élément, parce qu'à *Toulal*, on ne jouait que de l'*ahidus*²⁴, c'est-à-dire qu'il n'y avait pas vraiment d'instruments de musique à part le *bendir*²⁵ et on ne chantait pas en arabe (...) Donc comme je me suis donné au *melhun*, j'ai été exclu par *Ahl Toulal*. (XV:1)

J.B(V) se présente quant à lui comme l'unique représentant du *melhun* à Casablanca: « je suis le seul à représenter le *melhun* à Casablanca » (V:1) et comme un jeune qui prend la relève pour entretenir la tradition du *melhun*. Selon cet artiste, le *melhun* sert de pont entre tout Marocain et son identité car il consisterait en un véritable creuset de la mémoire collective marocaine.

La vérité marocaine subsiste dans le *melhun*, parce que ce genre englobe les traditions, le langage, la civilisation et l'histoire des Marocains. C'est pour ça que n'importe quel Marocain doit écouter et lire le *melhun* pour rester toujours attaché à sa "marocanité". (V:6)

De plus ce chanteur mentionne l'usage du dialecte marocain dans la poésie du *melhun*, ce qui rendrait ce genre musical, selon lui, encore plus proche du peuple marocain.

Si tu aimes le *melhun*, celui-ci est l'expression par excellence du dialecte marocain, parce que le dialecte marocain est une langue à part entière

²² *Ahl Toulal* : peuple de *Toulal*, village situé dans les environs de la ville de Meknès.

²³ *Hlaikiin* : musiciens itinérants.

²⁴ Genre musical berbère. (Voir annexe III)

²⁵ Instrument de percussion.

avec ses règles. Donc je vois notre dialecte comme une langue entière et je pense que dans son expression elle est plus profonde que l'arabe classique (...). Le dialectal est une langue « profonde » parce que c'est un mélange de berbère, d'arabe à 70%, d'espagnol et de français, et c'est la langue la plus proche du peuple. (V :7)

Par ailleurs, même si le *melhun* est un chant très ancien, il faudrait le réactualiser, selon JB, en utilisant un langage contemporain et en évoquant des problèmes actuels pour que les Marocains d'aujourd'hui puissent s'y retrouver:

(...) n'importe quel Marocain doit écouter et lire le *melhun* pour rester toujours attaché à sa marocanité mais cela ne veut pas dire que le *melhun* doive toujours utiliser la langue de l'époque et chanter de vieux poèmes. Donc mon rôle est d'écrire des poèmes qui évoquent des sujets contemporains pour que le Marocain puisse écouter des problèmes actuels à travers une musique marocaine et un langage marocain, donc il se sentira plus concerné et plus proche du *melhun*, il pourra alors s'y identifier. (V:6)

Ainsi, l'un des poèmes qu'il a écrits, intitulé "le 20^{ième} siècle", traite de problèmes politiques, économiques et sociaux contemporains.

Le "20^{ième} siècle" est un poème qui représente un dialogue entre un poète et un oiseau de paix. Cet oiseau a émigré de la terre par peur de recevoir une balle et de mourir en plein vol, à cause des guerres qui ont eu lieu. Pendant les années 70, 80, toute la terre était en guerre, c'est à cette époque que j'ai écrit ce poème à travers lequel je prie l'oiseau de revenir sur terre et l'oiseau répliquait en disant pourquoi veux-tu que je revienne alors que toute la terre saigne etc. (V: 7)

Précisons cependant que la réactualisation du *melhun* ne constitue pas un projet qui fait l'unanimité des artistes de ce genre musical. Par exemple, Touria considère cette "tradition musicale" comme un patrimoine historiquement daté qui n'a de sens que dans le contexte social et temporel dans lequel il avait cours. A ce sujet, elle commente:

Pour moi le *melhun*, c'est un chant qui a commencé au 14 siècle et a fini au 19 siècle (...) donc pour moi il est inconcevable que quelqu'un écrive aujourd'hui une *qsida* [poème de *melhun*] au 20^{ième} siècle, c'est impossible, c'est incompatible. Le *melhun*, c'était une vie, tout un mode de vie et il y avait des gens qui écrivaient ce mode de vie, aujourd'hui tout a changé, ça n'a pas de sens. (VI:3)

Selon elle, le *melhun* consiste en un mode de vie ancien qu'elle cherche à faire découvrir aux marocains dans le but de les aider à valoriser leur patrimoine et leur passé. Elle pense qu'il existe une sorte de mépris de soi et de son identité au Maroc qui n'est pas sans lien avec une certaine méconnaissance des traditions et du patrimoine musical notamment. Ainsi, en parlant de ses objectifs, elle explique:

Les objectifs que je réalise par le *melhun* sont nombreux, par exemple j'aide les gens à valoriser leur patrimoine et leur passé parce que nous ne pouvons pas évoluer si on se méprise soi-même, si on méprise notre passé, c'est impossible d'évoluer comme ça. Au Maroc, il y a une culture du mépris de soi, le mépris de son identité (...) donc moi j'essaie de faire découvrir un mode de vie qu'on a oublié, de belles choses qu'on a vécues et qu'on ne connaît plus, et de nous revaloriser" (VI:5).

Touria trouve que les textes écrits, il y a plus de deux siècles, sont encore plus modernes que ceux d'aujourd'hui. A ce propos, elle s'interroge sur le concept de modernité:

Qu'est-ce que la modernité? Est-ce que c'est d'être du 20 siècle? Non pour moi c'est tout ce qui est éternel, tout ce qui exprime les sentiments de l'homme ou le rapport de l'homme au monde ou à la femme, tout ce qui exprime cela, l'essentiel de cela, c'est toujours moderne, l'amour c'est toujours moderne, traiter de l'amitié, c'est des choses atemporelles. (VI: 3)

De même, dans une entrevue accordée à une revue mensuelle marocaine, on lui demande ce qu'elle estime avoir apporté à l'art du *melhun*. Elle répond :

peut être un peu de rajeunissement car on a tendance à assimiler le *melhun* aux vieilles personnes, tandis qu'au contraire, c'est un chant exceptionnellement moderne par ses thèmes et le ton très libre avec lequel l'amour est évoqué, par l'image qu'il donne de la femme. Tout un travail de promotion et une manière d'interpréter qui donne vie au poème, qui l'intériorise pour mieux sauter par-dessus les siècles afin de ressentir l'émotion du chanteur original de la *qsida*. (Touria cité par Moustaghfir, 1997 :18)

Fait à noter, le *melhun* était à l'origine un chant exclusivement masculin, le fait que Touria ait opté pour ce genre musical ne serait-il pas en soi une sorte de renouvellement ?

Par ailleurs, Toulali évoque également cet aspect atemporel des thèmes du *melhun*:

Le *melhun* c'est quelque chose de très grand et de complet, les *qsaid* qui existent depuis 300, 400 ans vont avec chaque génération. Dans le *melhun*, on retrouve plusieurs genres de *qsaid*, il y a le *ghasal*²⁶, les *amdah nabaouia*²⁷, les biographies, la nature, le printemps. Tous les thèmes qui peuvent nous toucher et que l'on vit tous les jours sont abordés par le *melhun*. (XV: 2)

D'autres musiciens apparentent également l'identité marocaine au patrimoine et à certains genres musicaux populaires. C'est le cas notamment de Nass El Ghiwane. Ainsi, Batma, l'un des membres de ce groupe, explique que leur démarche était de renouveler le patrimoine culturel marocain :

Moi je parle au nom de Nass Elghiwane, des groupes, ce sont des gens qui s'inspirent du patrimoine marocain, africain : le *melhun*, le *gnaoua*, *hmadcha*, *jilala*²⁸, la *aita*, la chanson *hassanie* (...) tout ce qui est relatif au patrimoine marocain et africain, c'est notre puits et notre identité marocaine (...) Aujourd'hui il y a une phrase qui dit : « Vive le patrimoine » lorsque l'on dit « vive le patrimoine », ça veut dire qu'il est mort or c'est faux, il faut parler de renouvellement du patrimoine, le poème de longue date qui évoque d'autres façons de penser, une autre société, d'autres gens, d'autres traditions, l'artiste des groupes actuels doit s'en inspirer et prendre ce qui est positif pour qu'il puisse s'adresser à la société contemporaine et à ses jeunes. Ici se déroule une opération de renouvellement du patrimoine culturel (...) c'est ça le nouvel apport des groupes dans la recherche en ce qui concerne le patrimoine et l'identité. (II : 2)

Il indique par ailleurs que cette démarche a été choisie par le groupe Nass Elghiwane pour contrer une forme de colonisation culturelle que l'individu marocain, selon lui, subissait par l'intermédiaire des musiques qui circulaient.

La chanson Ghiwane qui a dépassé les frontières, a dû se soumettre au patrimoine car à cette époque, l'individu marocain était colonisé et dominé par une musique qui venait de l'Est et une autre qui venait de

²⁶ *Ghazal* : genre de poésie arabe.

²⁷ *Amdah nabaouia* : éloges au prophète.

²⁸ *Hmadcha*, *Jilala* : sont des confréries religieuses qui possèdent leur propre musique.

l'Ouest. L'individu de la rue, l'individu du peuple cherchait alors sa chanson. (II :3)

Il explique aussi que l'orientation du groupe est populaire car elle s'adresse au peuple : « il était donc nécessaire d'agir en fonction du public, du peuple, la chanson populaire, donc ce qui était le plus proche, c'est le *melhun*, la chanson des confréries, la *aita* » (II :11). Notons également que ces musiciens ont choisi des instruments que Batma qualifie de populaires. Ce choix semble avoir comme but la sauvegarde du patrimoine, notamment celui de la classe populaire. Selon cet artiste, Nass Elghiwane ont utilisé des instruments qui étaient à l'époque méprisés pour les revaloriser auprès du peuple:

Les instruments méprisés comme par exemple le *cintir gnaoui* connu pour être l'instrument du mendiant *gnaoui* dans la rue, le *bendir* qui était jeté et négligé malgré son existence très répandue dans les foyers (...). Tous ces instruments ont été revalorisés (..) Le public²⁹ et surtout le peuple est devenu plus attentif à son identité et à son patrimoine et se rend compte que ce dernier a plus de valeur qu'il ne l'imaginait. (II:4)

Les instruments de musique sont d'ailleurs considérés par plusieurs artistes comme un moyen d'identification ethnique. Ainsi, certains musiciens se présentent à travers leurs instruments : Abdelwahed a choisi, par exemple, le luth pour la sauvegarde du patrimoine culturel marocain et arabe en général. Il apparente le luth au patrimoine arabe: "Le message que je veux transmettre au public, c'est qu'il faut sauvegarder notre patrimoine culturel, le luth est un instrument ancien, purement arabe. Ces instruments, il faut en tenir compte et les protéger car ils peuvent évoluer et se développer." (I:1). Pour sa part, Ayssar apparente le choix de son instrument à son origine ethnique: "[j'ai choisi] le *rebab* parce qu'il représente notre origine berbère *Soussi*, c'est un instrument des berbères du *Souss*" (I:2). Dans la même veine, Rouicha semble entretenir une relation très forte avec son instrument. En effet, il va jusqu'à s'identifier à lui: "qui

²⁹ Une large part du public de Nass Elghiwane est constitué de gens de la classe populaire. Lorsqu'il distingue le public du peuple, il semble distinguer le peuple qui représente la classe populaire du public qui englobe toutes les classes sociales.

dit Rouicha [son nom] dit *loutar* et vice versa, si on donne une guitare à Rouicha, il perdra son nom." (XIII:5). D'ailleurs, le premier point qu'il a abordé dans notre entretien concerne son instrument: "[j'aimerais] dire la vérité de cet instrument qui est *loutar*". (XIII: 1). En nous expliquant pourquoi il a choisi le *loutar*, qu'il considère comme un instrument marocain faisant partie du patrimoine, il se met à chanter les vers suivants:

Je t'ai appelé pendant la nuit alors que la lune est éclairée/
depuis longtemps, [les gens] t'ont appelé *loutar*/
Et tu es un instrument marocain, ou un patrimoine de mon pays contenant
des secrets/
Je t'ai appelé avec la langue de celui qui a abandonné sa bien aimée et est
parti [ailleurs]/
Je t'ai appelé avec une âme nostalgique et celui qui est seul se brûle avec
la flamme du feu/
Tu es mon compagnon intime de ma [longue] nuit...(XIII : 3)

Par ailleurs, d'autres musiciens formulent leur identité à travers leur public. Dans ce qui suit, nous exposerons les différentes conceptions que se font les interviewés du ou des public(s) qu'ils pensent avoir atteints. Ce public est décrit en termes socio-démographiques (âge, appartenance ethnique, statut social, classe sociale, etc.). Ainsi, certains musiciens considèrent l'âge comme critère distinctif de leurs publics. Ils distinguent alors deux types de chansons. Un type destiné à un public jeune et un autre à un public plus âgé. Les jeunes préféreraient de la musique rythmée, dansante alors que les plus âgés seraient surtout sensibles au contenu des paroles.

Quand je vais à une soirée, je chante des chansons pour les deux publics, les jeunes aujourd'hui préfèrent le *chaabi*, ils aiment bien tout ce qui fait bouger, danser, alors que les plus âgés préfèrent des paroles plus profondes et plus sérieuses. (X:4)

Ces deux types de chansons se retrouvent également sur les cassettes que cet artiste enregistre :

Quand j'enregistre une cassette, j'essaie de satisfaire les deux publics, jeunes et vieux donc il y a deux sortes de chansons, une pour les vieux qui font fonctionner leurs têtes, et qui comprennent les paroles et une autre pour les jeunes qui aiment seulement danser. (X: 4)

Les thèmes choisis varient également en fonction des deux publics. Pour les plus âgés, il s'agit de chansons «qui parlent de valeurs humaines, de justice alors que pour les jeunes, j'essaye de capter leur audience en parlant de *taghazul*³⁰ (...) mais il ne faut pas que ça soit vulgaire.» (X: 4). Quant à lui, Rouicha distingue deux sortes de chansons en fonction du statut social du public. Ainsi, il dissocie la chanson engagée chantée dans des soirées privées pour un public étudiant, de la chanson commerciale destinée à un auditoire plus large. (XIII : 8)

Par ailleurs, certains musiciens semblent concevoir leur public en termes ethniques et linguistiques surtout. C'est le cas notamment de deux musiciens berbérophones:

C'est tout à fait logique de par la langue, étant donné que je chante en berbère, c'est tout à fait normal qu'il y ait une grande partie du public berbérophone ou *amazighophone*. Mais cela n'empêche pas qu'il y ait des gens non berbérophones qui aiment bien ce que je fais et qui m'écoutent. (VIII : 4)

À Agadir, tous les gens parlent berbère, alors je chante en berbère (...) tous ceux qui comprennent le berbère du *Souss* m'aiment bien³¹. (X : 3)

D'autres décrivent le public qu'ils croient avoir atteint en terme de classe sociale. C'est du moins ce que laisse entendre Batma lorsque nous lui avons demandé de comparer le public de la « chanson moderne » marocaine et celui de son groupe [*Nass Elghiwane*].

La différence se passe à la salle, avant je t'aurai répondu autre chose, mais la réponse que je trouve intéressante: devant le groupe, le public est en train de crier, il est en transe, il sue, il se déchaîne, il est en colère, alors que l'autre public [celui de la chanson dite moderne] est parfumé, en

³⁰ *Taghazul* : amour courtois.

³¹ Précisons toutefois, que le public berbérophone n'est pas délimité à des frontières régionales stables. Bien qu'il existe une grande concentration de ce public dans la région d'Agadir, on retrouve également dans les grandes villes marocaines comme Casablanca un très large auditoire de musique berbérophone et des circuits de distribution des principaux produits culturels berbères (cassettes audio, vidéo, etc.).

cravate, avec Madame, bien maquillée, assis poliment pour écouter. Cette réponse est une réponse *ghiwania*, il faut que tu comprennes ce qu'il y a derrière. Le public du groupe porte des vêtements déchirés et entre dans la salle pour crier, pour suer et s'exprimer sur leur situation et pour dire : "Par Dieu que de pêchés" et l'autre public est avec un cigare, du parfum et la voiture qui l'attend etc. C'est là où réside la différence entre les deux publics. Bon, il nous arrive d'avoir ce deuxième genre de public qui vient s'asseoir, mais je remarque souvent qu'il rentre également en colère, il ne peut pas rester insensible, il veut simplement venir s'asseoir, écouter, mais l'autre public veut quant à lui se rebeller, crier. (II : 7)

Le public de *Nass Elghiwane*, selon Batma, semble représenter la couche populaire alors que celui de la chanson moderne symboliserait la bourgeoisie. En fait, Batma paraît procéder à une lecture politique de la musique et de son rôle auprès de différents publics. Il enchaîne en effet en expliquant que sa musique contient une forme de violence artistique qui pousserait à la révolte et à la rébellion, l'espoir étant de changer l'ordre social.

Parfois on vient nous dire qu'on aide certaines personnes, une couche particulière [classe populaire], à se « masturber politiquement » pour extérioriser leur mal de vivre sans pour autant que les choses changent. Mais c'est pas vrai, il suffit que quelqu'un se rebelle, puis un autre, pour que ça puisse aboutir à quelque chose, à un cri pouvant avoir une portée. Je ne peux pas chanter une chanson calme, maintenant alors que je suis pratiquement retraité, il faut que je sois d'abord en sueur et que j'éprouve de la fatigue. Si l'artiste ne sue pas, le public ne pourra pas non plus, si tu me vois jouer du tam tam d'une façon hystérique en transe, c'est pratiquement sûr que je t'entraîne avec moi. Là se situe la différence, les autres chanteurs de la chanson moderne avec tout le respect que je leur dois, chantent avec leur luth, d'une façon calme, c'est donc normal que leur public soit calme, mais je ne peux pas te chanter une chanson de *Nass el ghiwane* calmement, c'est une chanson en soi, qui te pousse malgré toi à la révolution, au cri, à la rébellion. Tu me vois chanter *khoudouni*³² tout doucement : non il faut de la violence, c'est de la violence artistique. (II:7)

Par ailleurs, le public de *Nass el ghiwane* n'est pas nécessairement un public jeune :

Je me rappelle d'une chose alors que l'on venait à peine de commencer, il y a une vieille femme qui est venue nous voir après qu'on ait chanté "*Allah*

³² *Khoudouni* : titre d'une chanson signifiant « prenez moi ».

*ya moulana*³³ et qui m'a dit : " il ne restait plus que nous [les personnes âgées] et vous avez réussi à nous séduire aussi". Non c'est une chanson qui raconte des situations particulières, ces situations sont vécues par les vieux, les jeunes. Ce sont des souffrances, des choses que tu endures et qui me font mal. Je m'en inspire, alors je cherche ce que le public endure pour le lui exprimer. Le point de départ est dans le public, automatiquement il ne peut rester insensible. (II : 7)

Pour sa part, Abdelwahed distinguerait deux sortes de public, un public « occidentalisé » et un autre « marocanisé » ou encore « arabisé ». Son public serait selon lui composé de la seconde catégorie :

J'ai affaire à un public qui écoute la chanson marocaine et orientale, je ne peux pas avoir affaire à des jeunes qui écoutent la musique occidentale parce que je ne peux pas satisfaire quelqu'un qui aime Madonna ou Michael Jackson. Je risque de le faire dormir, je m'intéresse alors au public qui aime la musique purement arabe et la musique purement marocaine. (I : 5)

En résumé, nous retenons de cette section que l'identité marocaine peut être modulée, selon les répondants, par trois types de relations. La première s'établit entre le musicien et son « individualité ». Ainsi certains musiciens associent leur identité à des caractéristiques ethno-culturelles (appartenance ethnique, territoire d'origine, langue spécifique au groupe ethnique, etc.), d'autres la combinent à des caractéristiques sociales (classe sociale, statut, etc.). La seconde relation s'opère entre le musicien et sa musique. En effet, plusieurs musiciens modulent leur identité culturelle par leurs pratiques musicales (instrument joué, préférence pour un genre musical) qu'ils conjuguent parfois à des considérations ethno-culturelles. Quelques artistes font aussi référence au patrimoine comme moyen de souligner leur identité culturelle. A ce sujet, il semble exister deux façons différentes de se positionner par rapport au patrimoine. Certains le jugeraient comme une écriture sacrée, historiquement et contextuellement ancrée, qu'on ne peut modifier. En revanche, pour d'autres, le patrimoine constituerait une sorte de source d'inspiration et d'élan indispensable pour aller de l'avant dans la création. Mais ce que semblent partager ces artistes, c'est leur volonté d'accomplir une

³³ Titre d'une chanson signifiant: « Allah, notre seigneur ! ».

mission qui consisterait avant tout à sauvegarder le patrimoine musical marocain et à le faire découvrir au peuple marocain et en particulier aux nouvelles générations.

Fait à noter également certains musiciens semblent se considérer véritablement responsables de la continuité voire de la survie même du genre musical qu'ils pratiquent et se considèrent comme un pont entre l'ancienne et la nouvelle génération. Ainsi, Touria décrit le rôle qu'elle joue par rapport au *melhun* :

Je chanterai toujours le *melhun* parce que je me sens responsable vis à vis du *melhun* vu qu'il y a peu de gens qui le chantent, les jeunes ne s'y intéressent pas et les vieux qui se sont consacrés à ce chant sont entrain de mourir. Et si les deux ou trois vieux qui en pratiquent meurent, il n'y aura plus personne. (VI : 6)

Bouzoubaa souligne aussi que le *melhun* est un genre musical qui est appelé à disparaître.

J'ai accompli une mission par rapport au *melhun*, j'ai joué un grand rôle dans la société marocaine, le *melhun* n'était pas connu par les jeunes à l'époque où j'ai commencé à le chanter. Il n'était connu que par les vieux et les gens très traditionnels. Alors quand j'ai débuté, j'avais entre 20 et 30ans, donc les jeunes ont commencé à s'y intéresser. De plus, il y a plusieurs étudiants et étudiantes que j'ai aidé et qui ont fait des recherches sur le *melhun* (...) Il faut voir aussi que le *melhun* est arrivé à se perpétuer. Je pense qu'après ma mort, la civilisation du *melhun* va s'éteindre également. (XVII : 2)

Finalement, la troisième relation s'opère entre le musicien et le public. Ici, les musiciens s'identifient à travers le public qu'ils visent ou qu'ils croient avoir atteint. Ce public est perçu en terme de caractéristiques socio-démographiques et culturelles (âge, appartenance ethnique, statut social, classe sociale, etc.)

3.1.2- Quête de l'universel :

Comme on vient de le voir, les musiciens interviewés voient dans le Maroc le point de départ sinon l'enracinement originel de leurs musiques. Toutefois, cela ne les

empêche pas de considérer celles-ci comme des musiques à vocation universelle par lesquelles s'expriment leur volonté de dépasser les frontières géopolitiques sur le plan artistique. C'est ce qui ressort notamment du témoignage de Batma (II) qui présente sa musique comme un art qui émerge du Maroc et du continent africain pour devenir universel:

Sur le plan musical, on a essayé de dépasser les frontières, notre musique [celle de son groupe] est mondiale et je présenterai ma musique comme quelque chose de "mondial", non pas comme une musique limitée par un continent, une musique d'envergure mondiale qui représente un continent nommé Afrique. *Nass Elghiwane* n'ont jamais cru aux frontières, les frontières en ce qui concerne la musique n'ont pas de place (II:1).

Selon Batma, l'un des aspects de cette universalité réside dans les thèmes abordés dans les chansons : il s'agit de textes socio-politiques qui mettent l'accent sur des phénomènes communs au monde entier et non pas propres à un peuple en particulier:

Je ne cherche pas à m'adresser à un seul individu ou à un peuple en particulier, je cherche à m'adresser au monde entier, "*Ya bani elinsane!*"³⁴, ça ne m'intéresse pas de parler à toi toute seule en tant que marocaine. Là où il y a des peuples qui meurent, ça m'intéresse, hors frontières. C'est ça ma musique. C'est ça mes textes. C'est ça mon message. Quand je dis que la faim règne au Maroc, cette faim existe au Maroc, au Soudan, aux USA, partout, c'est universel. Alors pourquoi limiter mon message au sein de ces frontières? (II:5)

Ainsi le rôle socio-politique conféré au chant *ghiwaniens* ne se cantonne pas à un ensemble géopolitique déterminé mais aurait comme visée idéologique de transcender les frontières. Le musicien chercherait-il alors à être vu comme un porte parole universel et plus précisément des injustices et des souffrances populaires universelles?

³⁴ *Ya bani el insane* : Oh êtres humains ! C'est une chanson dans laquelle le groupe questionne le Monde : « les malheurs aujourd'hui m'ont poussé/à m'interroger et à dire au nom des *ghiwaniens*/ O êtres humains !/ Pourquoi sommes-nous ennemis ?/ Pourquoi la guerre et la tyrannie ?/ Pourquoi le mensonge et la fourberie ?/ Ne sommes-nous pas tous frères ?/ Ne sommes-nous pas tous voisins ? ». Traduction proposée par Dernouny et Zoulef (1980 : 28).

Quant à Ammouri (VIII), il se présente comme un artiste marocain qui chante en langue *tamazight* et il précise lui aussi que sa chanson n'est pas destinée à une région ou à une localité en particulier: "je suis un compositeur de chansons et de musiques (...) chanteur en langue *tamazight* bien sûr, mais dans un contexte que je ne dirai pas local ou régional mais je n'hésiterai pas à le voir comme universel" (VIII:1). Ammouri semble considérer sa musique comme un langage universel. Ainsi, il exprime aussi sa volonté de pouvoir dépasser les barrières géopolitiques: "Il ne faut pas qu'il y ait de frontières dans ce que je fais, il ne faut pas qu'il y ait de limites. Toute personne, quelle que soit sa nationalité, peut l'écouter et l'apprécier." (VIII:1). De même, Malek pense que tout artiste souhaite atteindre une sorte d'universel par son art, c'est-à-dire arriver à séduire des gens de cultures très différentes:

Moi je crois au mélange, je crois à l'acceptation des influences extérieures dans ce qu'elles ont de bon. J'essaye de partir du concept suivant, c'est qu'une chanson doit toucher, il faut pas y voir un but forcément commercial, mais une chanson devrait pouvoir toucher des gens de cultures très très différentes, je crois qu'on rêve tous d'une universalité de la démarche artistique. (IV: 1)

Il semble que pour Malek, la quête de l'universel devrait s'effectuer par le biais des mélanges musicaux et notamment par l'absorption des influences extérieures. Il estime d'ailleurs que sa volonté de s'ouvrir au monde et à d'autres peuples est due à l'influence de sa double culture (franco-marocaine)³⁵. Pour lui, le "monde" va au delà des considérations géographiques:

Disons que l'influence de ma biculture en tout cas m'a apporté quelque chose: c'est qu'il est important de ne pas s'enfermer mais de s'ouvrir en permanence, de recevoir. Le monde ne se cantonne pas au quartier, à la ville, au pays dans lequel on vit, le monde est vaste. On doit en faire partie

³⁵ Dans une entrevue accordée à une journaliste, il a d'ailleurs été interrogé sur le problème de la double culture. A ce sujet, il répond que sa "double appartenance" lui a fait comprendre que "l'identité" ne se limitait pas à des normes géopolitiques: "Mais elle [sa double appartenance] m'aura fait comprendre quelque chose de capital: l'identité ne se réduit pas à des conventions géopolitiques, l'identité ça n'est pas "être de là-bas", d'être ci ou ça; non! L'identité, c'est Être." (Malek Belarbi, 1990 : 28).

et on doit essayer de toucher une espèce de culture universelle même si c'est un grand sujet. On est avant tout quelqu'un de vivant comme n'importe quel être vivant, dans n'importe quelle partie du monde et à ce titre on doit continuer à chercher l'autre et aller vers l'autre en permanence, quel qu'il soit, en se gardant bien d'être régionaliste. (IV:8)

Malek se considère avant tout comme un être vivant partageant les mêmes besoins et les mêmes souffrances que n'importe quel autre de ses « concitoyens » dans le monde. Cette vision, qui pourrait être qualifiée d'humaniste et d'idéaliste, peut-elle être appliquée à un monde quadrillé de frontières géopolitiques et de barrières à l'entrée au sein duquel il est extrêmement difficile de circuler librement? L'un des musiciens rencontrés s'est en effet vu refuser son visa pour la France alors qu'il avait l'intention d'y séjourner pour un enregistrement (VII :6). La circulation des artistes voire des populations, issus des pays africains, dans les pays du Nord est loin d'être libre de barricades et de pressions diverses. Il est d'ailleurs étonnant que dans une ère où les discours politiques ne prêchent que le libéralisme économique et où les entraves à la circulation des produits et des marchandises sont de plus en plus démolies, l'on se soucie si peu de la libre circulation des personnes humaines.

Par ailleurs, la conception qu'a Malek de son rapport à une identité « universelle » ne semble pas faire l'unanimité des artistes rencontrés qui expriment au contraire celle-ci par des facteurs objectifs ancrés dans un patrimoine ancestral, un contexte historique vécu, un territoire d'origine, une langue partagée et des cultures singulières. Ainsi, Rouicha (XIII) se présente d'abord en évoquant sa marocanité, son africanité et plus singulièrement son appartenance à la culture *amazigh*. En effet, quand il parle de sa musique, il procède à un ancrage géopolitique mais quand il parle de l'art en général voire de la musique, il considère celle-ci comme quelque chose d'universel : « ce qui m'est le plus proche mais malheureusement, c'est impossible, c'est que l'art n'a pas de frontières mais c'est vrai je ne peux pas dire que je suis un occidental. Nous [les Marocains] sommes des Africains, l'Afrique comprend le Maroc et chaque pays comprend son patrimoine, sa

civilisation, donc je suis tout d'abord un artiste *amazighi*.» (XIII :1). Il en est de même pour Younès, artiste originaire de la ville de Oujda : « La musique peut avoir un point de départ mais pour moi la musique ne s'arrête pas à des frontières (...) le langage de la musique n'est pas occidental, n'est pas arabe, n'est pas chinois, il n'est rien, c'est un langage universel.» (XIX :4)

La musique est certes un phénomène universel. Mais peut-on la considérer comme un langage universel ? Cette question peut susciter de nombreux débats. Si certains musiciens l'affirment, d'autres pourraient s'opposer à ce point de vue. Car pour comprendre un idiome musical autre que le sien, cela suppose une éducation et une familiarisation avec la culture dont on est issu, en admettant que chaque tradition musicale est enracinée dans sa culture et que chaque culture repose sur plusieurs paramètres, à savoir la religion, la langue, les traditions, etc. Un Marocain peut-il être un virtuose de musique classique européenne et de la même façon un Allemand du *melhun* ou de la musique andalouse ? Y a-t-il des musiques universelles et d'autres qui ne le sont pas ? Sur quels critères peut-on juger de l'universalité ou non d'une musique ? Toutes les musiques sont-elles accessibles à tous ? Ou alors certaines d'entre elles ne seraient pas transmissibles parce qu'elles correspondraient à des prédispositions innées ? Des questions épineuses que soulèvent les entrevues. Mais qui, dans le cadre de ce mémoire, ne pourront être résolues.

3.2 - Pratiques musicales.

Au cours de cette section, nous soulèverons les faits marquants qui ont modulé les pratiques musicales des artistes interviewés. De même, il sera question de montrer la part des influences exogènes sur leurs musiques ainsi que les réponses des musiciens au contact de ces influences. Comment ces musiciens marient-ils les univers sonores endogènes et exogènes, le national et l'international ? Finalement, il sera question de voir dans quelle mesure une participation à la scène musicale internationale fait partie de leurs préoccupations. Pour les fins de l'analyse, nous

nous inspirerons en partie des différentes dimensions proposées par Appadurai pour étudier le phénomène de la globalisation (voir section 1.1). Comme nous le verrons, il n'est pas toujours évident de tracer une frontière précise entre chacune des dimensions que distingue l'auteur. Force est de reconnaître qu'elles sont dans bien des cas interreliées, sinon indissociables.

3.2.1 Influences musicales

a) Influence d'autres artistes

Certains musiciens disent avoir été très influencés par des individus avec qui ils ont entretenu des rapports personnels. Il s'agit par exemple d'un rapport maître-élève où l'élève tente de reproduire les pratiques musicales du maître tout en restant fidèle à ses enseignements. C'est le cas notamment de Briouel et de Touria qui considèrent leurs maîtres de musique comme un élément déterminant dans leur carrière. Pour Briouel, ce maître était en même temps son premier professeur, il incarnait un idéal à atteindre aussi bien sur le plan musical que sur le plan humain (ses valeurs, son comportement avec autrui, etc.). C'est ainsi qu'il témoigne de l'influence qu'il a pu avoir sur lui:

J'ai eu beaucoup de chance d'avoir eu *Haj Abdelkrim Rais* comme professeur, c'est un nom que je répète beaucoup mais je ne pourrai jamais oublier ce nom. C'est le *Cheikh*³⁶ des musiciens au Maroc, et il est connu mondialement et a beaucoup donné donc il est tout à fait normal de l'évoquer puisque c'est grâce à lui que nous avons pénétré ce domaine musical [musique andalouse]. C'est quelqu'un qui a beaucoup travaillé et dans les cours qu'il nous donnait, il nous apprenait ce que c'était l'éducation du goût.(...) Donc, Haj Abdelkrim Rais est un grand monument de la musique andalouse, c'était notre idéal à atteindre. Tout était parfait en lui, c'est le symbole de la musique andalouse. Tout ce qu'on voulait atteindre, c'était de réaliser ce que lui désirait, que ça soit au niveau du travail, du comportement, du respect, etc. " (XVI:3).

³⁶ *Cheikh*: autre forme de respect. Dans ce cas, le terme signifie maître (de musique).

Touria considère également son professeur de musique comme un individu qui a joué un rôle important en lui apprenant à aimer le *melhun*, le genre musical auquel elle s'identifie.

J'ai rencontré un *cheikh*, le maître qui enseignait le *melhun* et c'était tout à fait par hasard. *Haj Benmoussa*, c'était un ancien chanteur du *melhun* (...) puis il m'a demandé de lui chanter un morceau de *fatma*³⁷, d'abord j'étais surprise par la qualité du texte, c'était extraordinaire, ensuite la mélodie m'a beaucoup plu (...) et donc il s'est créé une sorte d'histoire d'amour entre le *melhun* et moi. C'était une découverte comme si j'avais rencontré un homme, j'étais éblouie et au fur et à mesure je commençais à voir le *cheikh*, il y avait comme une histoire d'amour entre nous. A travers cette histoire d'amour, on sait qu'il y a un échange, lui me donnait un patrimoine, un trésor précieux et moi je lui donnais ma voix qui le rendait heureux lui aussi, d'une certaine manière. Donc c'est comme ça que j'ai commencé. (VI : 2)

Par ailleurs, la plupart des musiciens disent avoir été plus ou moins influencés par d'autres artistes ou groupes qu'ils n'ont pas connus personnellement mais qui à un titre ou à un autre, les ont marqués. Il s'agit dans ces cas de rapports médiatisés qui se feraient par l'intermédiaire des produits marchands (cassettes, disques, vidéo-clips diffusés par satellite et autres produits de l'industrie transnationale de musique) que l'on peut concevoir, à l'instar d'Appadurai, comme parties prenantes des *mediascapes*» qui

(...) provide (especially in their television, film and cassette forms) large and complex repertoires of images, narratives and *ethnoscapes* to viewers throughout the world, in which the world of commodities and the world of « news » and politics are profoundly mixed. (Appadurai, 1990 : 299)

Contrairement au rapport maître-disciple, ce type de rapport est moins nettement défini dans sa forme et ses buts. Il s'agit parfois d'une admiration pour un artiste qui représente un modèle musical, une source d'inspiration, etc.

Abdelwahed, par exemple, dit avoir été influencé au début de sa carrière par la musique populaire marocaine et il cite particulièrement des groupes tels:

³⁷ *Fatma*: nom propre féminin qui désigne le titre d'un poème de *melhun*.

Elmchaheb, Nass Elghiwane, Jil Jilala, etc. (I:1). Ces deux derniers ont eu un impact également sur Ammouri, au début de sa carrière :

A l'époque, il faut bien savoir que c'était le phénomène, c'était le début de la chanson populaire Nass Ghiwanienne, Jil Jilala, Nass Elghiwane, c'était les deux groupes qui existaient et qui avaient inauguré ce mouvement. Donc automatiquement, je pense que dans toutes les villes marocaines, tout individu, toute jeunesse était bien sûr orientée vers ça. Tous ceux qui voulaient faire de la musique, qui aimaient faire de la musique et qui voulaient s'exprimer, avaient suivi cette orientation, ce phénomène-là, ce style-là³⁸. (VIII: 1)

Par ailleurs, les trois artistes de la région du Sous semblent idéaliser la même vedette. Il s'agit de Haj Belaid qui est une vedette locale issue de la même région et du même groupe ethnique. Ainsi, Haj Belaid représente pour eux tantôt un "monument" de la chanson berbère, tantôt un "mythe" ou une "légende éternelle".

Si on parle d'ici [région berbère du Sous], les vedettes de la chanson berbère sont représentées par les anciens comme Haj Belaid³⁹ qui a vécu dans les années 30, 40. C'est vraiment un monument de la chanson berbère, esthétiquement parlant, il est parfait que ça soit en ce qui concerne la voix ou les paroles chantées. (VIII: 3)

Cet avis est également partagé par Rais Ayssar qui note la notoriété de Haj Belaid sur les plans national et international:

Haj Belaid était un musicien très talentueux, d'une très grande valeur, il était beaucoup aimé et le reste encore malgré sa mort. Haj Belaid était connu par tout le monde, en France, en Europe, dans les années 40. Haj Belaid est une légende éternelle, c'est un mythe qui ne s'effacera jamais. Ses paroles sont beaucoup appréciées par tout le monde. (X: 2)

Ainsi, Rais Ayssar chante à la manière de ses prédécesseurs, notamment Haj Belaid, des textes qui traitent de valeurs morales, de l'éducation etc. C'est ce qui ressort par exemple du témoignage suivant:

³⁸ En 1977, on estime à 2500 le nombre de groupes qui se sont inspirés du modèle de Nass Elghiwane. (Dernouny, Zoulef, 1980 : 10).

³⁹ Haj Belaid: est considéré comme une référence par les *rwâyes* de la région du Souss.

Je chante sur l'éducation, les parents, les valeurs morales parce que c'est ce que les anciens *Rwâyes* chantaient, donc je reprends à ma façon ces thèmes et j'essaye de les transmettre comme un professeur. (X:2).

Notons également que les maîtres à penser ne sont pas tous des vedettes locales. Il a parfois été question de vedettes étrangères (occidentales ou orientales). Par exemple, Malek témoigne de son admiration pour Bob Dylan dont il apprécie les textes et la musique:

Quand j'étais jeune, j'écoutais beaucoup de choses mais enfin disons que peut être la personne qui m'a le plus marqué, tous genres confondus, ça a dû être Bob Dylan, sûrement, sûrement, des gens comme Neil Young, la génération des années 70. Et dans Dylan je trouvais tout, c'est-à-dire je trouvais une manière de dire les choses, une imagination absolument fantastique et des textes sociaux, des textes réalistes et des musiques à mon avis qu'on n'a pas fini de découvrir. Parce qu'à peu près, tous les musiciens aujourd'hui y compris les plus grands, se disent influencés par Dylan et de plus en plus y compris les très grands musiciens actuels. Dylan a marqué réellement, a fait rentrer disons la variété rock moderne dans l'inconscient collectif, je crois. (IV: 2)

L'influence de Dylan sur Malek se serait vraisemblablement répercutée sur le choix du genre musical qu'il pratique, lequel s'inspire beaucoup des musiques occidentales et notamment du rock.

Par ailleurs, certains noms de la musique qualifiée de "classique arabe" ou de "musique orientale" ont été cités comme des références artistiques par la majorité des répondants, toutes pratiques musicales confondues. Parmi ces noms, on retrouve notamment plusieurs artistes égyptiens tels Om Kalthom, Abdelhalim Hafez, Farid Al Atrache, Mohammed Abdlouahab, etc. Ainsi Touria explique que c'est en découvrant Om Kalthom et en essayant de l'imiter qu'elle a pris conscience de son propre don pour la chanson:

J'ai découvert la musique quand j'étais enfant entre 10, 11 ans. J'ai vu Om Kalthom pour la première fois, c'était en 60, c'était le début de la télé au Maroc et c'était la première soirée d'Om Kalthom à l'Olympia (...) elle m'a beaucoup plu, j'aimais beaucoup ses chansons et donc je me suis mise à les apprendre et à les chanter (...) c'était en plus ma période d'adolescence, que j'ai passée entièrement avec Om Kalthom, donc j'étais constamment ailleurs, au collège par exemple, j'étais toujours à la récréation entourée de

mes copines qui m'écoutaient chanter. Donc petit à petit, je me suis découverte un don et ma voix a pris le timbre d'Om Kalthom parce que j'ai essayé de l'imiter. (VI: 1)

De même, Rouicha, artiste *amazighi*, attribue à Om Kalthom l'essor de la musique égyptienne et son expansion à l'extérieur des frontières: "ce fut le développement de la musique égyptienne qui a été mondialement reconnue grâce notamment à Om Kalthom que Mohammed Abdlouahab considérait comme étant un emblème de l'Égypte au même titre que le Nil" (XIII: 7).

b) Influence des différents courants musicaux

Ici, nous aborderons les genres musicaux qui ont influencé les artistes rencontrés. Nous distinguerons les musiciens qui disent s'inspirer uniquement des genres musicaux locaux ou endogènes de ceux qui affirment avoir été marqués par des musiques issues d'ailleurs ou exogènes. Certains musiciens semblent pratiquer à la fois des musiques de couleur locale et « étrangère », soit à des moments différents de leur carrière soit simultanément.

Ainsi, quelques musiciens considèrent leurs pratiques comme le fruit de sonorités musicales exclusivement locales. Certaines d'entre elles semblent être plus à caractère régional alors que d'autres seraient à caractère national. Le Maestro (XIV), par exemple, pratiquerait une musique régionale : il se dit fidèle héritier, depuis soixante ans, de la tradition musicale de *l'ahidus*.⁴⁰ D'autres musiciens disent interpréter également des musiques aux couleurs régionales. C'est le cas de *Râyes Ayssar* et de *Râysa Zoubida* qui jouent une musique issue du territoire du Souss et qui est exécutée principalement par les Berbères de cette région, parlant le *tachelheit*.

⁴⁰ Comme nous l'avons signalé auparavant, *l'ahidus* est une danse collective propre aux groupes ethniques ayant en commun le parler *tamazight* et qui sont issus du Moyen Atlas.

D'autre part, les artistes de *melhun* rencontrés se consacrent plutôt à des musiques qu'ils jugent être à caractère national. Le *melhun* étant un chant qui serait né au Sud du Maroc et qui se serait propagé dans la plupart des villes marocaines (Taroudant, Marrakech, Fès, Oujda). De plus, les artistes de *melhun* interviewés ont un point commun qui est de chanter le *melhun* en arabe dialectal, généralement compris par la majorité des Marocains. Notons cependant que ceci n'est pas forcément le cas de tous les artistes de *melhun*. Évoquant l'idée selon laquelle l'usage d'un dialecte régional pourrait être un handicap à la notoriété nationale, JB affirme en effet que :

Le problème c'est que l'on trouve certains vieux qui chantent le *melhun* d'une façon traditionnelle et avec des langues régionales. Par exemple, on peut trouver un poète et un chanteur de Marrakech qui va chanter avec le dialecte *Marrakchi*; celui-ci ne sera alors compris que par les gens de Marrakech, et un autre de Fès avec le dialecte *Fassi*. Mais si l'artiste chante en dialecte marocain avec des mots prononcés de façon juste, il peut trouver une écoute jeune et la preuve c'est que Toulali de Meknès interprète le *melhun* d'une façon tellement éloquente et avec une prononciation tellement claire qu'il a pu toucher tous les jeunes marocains. Il ne chante pas avec un dialecte régional et il emploie des mots clairs. Le *melhun* appartient à tous les Marocains et doit être chanté avec un dialecte marocain qui sera compris aussi bien par les gens du Sud que ceux du Nord. (V :8)

Par ailleurs, d'autres musiciens disent avoir été surtout marqués par des musiques occidentales. Ainsi, en évoquant ses premières influences, Mosker souligne : «c'est surtout la musique de l'extérieur qui m'a le plus marqué et spécialement Julio Iglesias, quand j'étais jeune, je n'écoutais que Julio. Maintenant c'est moins fréquent (...) j'aime ses mélodies, sa voix. » (VII : 2). Par ailleurs, dans une entrevue accordée à la presse écrite, Mosker parle également de l'impact des influences occidentales sur sa carrière et de son retour aux musiques marocaines locales:

Vous savez, nous sommes très influencés par la musique occidentale, c'est notre point de départ, on imitait les chanteurs en vogue, puis un jour, on se dit, tiens pourquoi ne pas essayer de voir ce que ça donne de chanter cette musique en arabe et c'est parti, puis petit à petit, j'ai commencé à m'éloigner de mes premières influences pour m'enraciner dans les rythmes marocains. (Mosker cité par Mouride Abdelaziz, 1993: 10)

Au cours de ce même entretien, on lui a demandé pourquoi les jeunes chanteurs marocains cherchaient surtout l'inspiration dans le *rock*, le *rai* et ne s'intéressent pas aux musiques africaines [autres que marocaines]. A cette question, il répond :

C'est vrai, je crois que c'est une question de négligence. J'allais te dire que le souci de la jeune génération est de développer une musique typiquement marocaine, mais c'est vrai les influences occidentales ne manquent pas, alors pourquoi ne pas se tourner vers l'Afrique. Je pense que l'explication de cette négligence est que la musique africaine ne nous a pas accompagné depuis l'enfance contrairement à la musique occidentale. Son succès et sa propagation [de la musique africaine] dans le monde est un phénomène récent, je pense qu'avec le temps ça viendra. (Mosker cité par Mouride Abdelaziz, 1993 :10)⁴¹

Pour sa part, Younès semble avoir été également influencé par les musiques occidentales diffusées par les dispositifs de l'industrie transnationale de musique.

Dans les années 60, il y avait les Beatles, Pink Floyd ; il y avait tellement d'artistes occidentaux qui nous matraquaient au niveau des ondes, au niveau de l'écoute. Les Beatles ont fait un tabac partout pas seulement au Maroc, donc c'est tout à fait normal que l'on soit influencé. (XIX : 6)

Signalons à ce sujet que le style « des Frères Migré » dont Younès constituait l'un des membres, a fait l'objet, dès son apparition sur la scène marocaine, de plusieurs critiques de la part des puristes qui ont considéré ce genre musical trop « occidentalisé ».

D'autres musiciens semblent avoir été surtout marqués par des musiques venant d'Orient. Ceci apparaît nettement chez Abdelwahed par exemple : « je m'inspire surtout de la musique classique purement arabe [représentée] par les grandes stars de la musique arabe, telles que Mohammed Abdouhab, Oum Kalthoum, Farid

⁴¹ Il est vrai que les autres musiques africaines sont très peu diffusées par les médias nationaux. De même, rares sont les artistes issus du continent qui donnent des concerts ou qui participent à des manifestations culturelles au Maroc. Il existe en fait peu d'échanges culturels entre le Maroc et les autres pays africains.

Alatrach, Abdelhalim Hafid; et surtout des *muwashshah*⁴², qui sont des musiques purement arabes qui ont pris racine au 15^{ième} et au 16^{ième} siècle quand les arabes étaient en Espagne » (I :1). D'ailleurs, la musique orientale et plus précisément la chanson égyptienne a marqué indéniablement une pléthore d'artistes marocains, les amenant parfois à reproduire d'une façon identique ce modèle ou alors à s'en inspirer pour recréer leur propre style. Là encore, les critiques ne manquent pas pour accuser ce genre de musiciens d'avoir perdu leur identité marocaine et d'être « aliénés » par une culture autre que la leur, à savoir la culture égyptienne. Samira Bensaïd⁴³ le conteste dans une entrevue accordée à la presse écrite :

Je réponds à cela que Samira est marocaine et elle le restera. Là où je vais, je porte encore ma carte d'identité marocaine dont je suis d'ailleurs fière. Lorsqu'on parle de moi en Égypte ou ailleurs, on ne dit pas Samira l'Égyptienne mais Samira la Marocaine. C'est plus simple qu'on le croit, j'ai choisi de voyager en Égypte et de chanter en égyptien pour des considérations purement professionnelles. (Bensaïd citée par Ridouane, 1996 :27)

Finalement, dans plusieurs cas, les musiciens rencontrés affirment s'inspirer de courants musicaux à la fois locaux, occidentaux et orientaux. Ainsi, en plus des musiques occidentales, Younès aurait été marqué également par des musiques endogènes régionales et par des musiques orientales :

Ma première école est d'ailleurs complètement loin de l'auditeur, loin de ce que je produis actuellement alors que ça en constitue peut être la base. C'est la musique *gharnati*. C'est une musique de Grenade mais ce qui est intéressant dans la chose, c'est que ce n'est pas une musique qu'on peut trouver partout. On peut la trouver à Oujda, à Tlemcen⁴⁴. Il y a aussi la

⁴² *Muwashshah* : Poème qui serait né en Andalousie, de forme libre s'opposant à la *qasîda* [poème monorime arabe] classique de construction rigoureuse. Il peut être déclamé ou chanté, et fait partie du patrimoine littéraire comme musical. (Poché, 1995 : 149)

⁴³ Chanteuse Marocaine qui pratique un genre musical oriental et qui a résidé en Égypte.

⁴⁴ Oujda : ville à l'Est du Maroc. Tlemcen : ville algérienne. Oujda constitue avec Rabat, Tlemcen, Alger et Constantine l'un des principaux centres du style *gharnati*. Mais si à Rabat le style *gharnati* est adopté aujourd'hui par quelques musiciens, Oujda a en effet su en élargir l'audience par le

musique indienne, c'était une époque où je travaillais beaucoup de musique indienne (...). Il y a l'école classique [arabe et occidentale]. (XIX : 2)

Pour sa part, Malek s'inspire de différents courants musicaux et affirme ne pas vouloir se restreindre à un style particulier: « moi, j'essaye de dire des choses sur toutes sortes de musiques qui m'intéressent, alors j'ai des périodes *Rock*, j'ai des périodes *Rai*, etc. » (IV:1). « Dans certaines de mes chansons, j'ai pu être influencé par le *gnaoui* en tout cas un peu, par le *chaabi* pas mal, etc. » (IV:4). Cette « hybridité » musicale se présente d'une manière encore plus explicite chez Sidonie qui pratique un genre de musique que l'on pourrait qualifier de musique « métissée » ou encore de musique « translocale ». Ainsi Sidonie qualifie son style de *world music* et explique que ses sources d'inspiration sont de couleurs occidentales et locales.

Je dirais que ça fait partie de la *world music*, c'est-à-dire je chante en marocain sur des musiques occidentales comme la *funk*, le *rock*, le *reggae* et même sur des rythmes marocains de *chaabi*, de *gnaoui*, enfin c'est tout un mélange. J'essaye de mixer entre la musique occidentale et marocaine et je ne suis pas encore arrivée à ce que je veux vraiment. (XVIII:1)

Ces musiques « hybrides » telles que le *rai* ou la *world music* ne sont pas toujours bien acceptées de la part de certains musiciens et sont sujettes à de nombreuses polémiques. Ainsi, en parlant de la *world music*, Batma explique :

A mon avis, les musiques mixtes présentent une carence en créativité, un manque. Ils [ces artistes] collectent par ci et par là et finalement leur création se réduit à un ajustement. Bon c'est un genre de création mais il y a un manque, car ça ne leur appartient pas [ceux qui empruntent des styles musicaux exogènes à leur terroir]. Ce n'est pas possible qu'un canadien interprète de la musique iranienne comme un iranien, comme quelqu'un du pays. Non on ne peut pas, on ne peut pas, ça c'est un genre de musique qui ne dure pas. Moi je parle d'une musique qui dure, qui est éternelle, mais ce genre de musique ce sont des accidents qui marquent une étape, le *rap*, le *rai*, etc. Elles marquent une étape et disparaissent. Les Beatles sont encore là, pourquoi? Parce que c'est authentique. La musique des peuples qui a une identité de ces peuples dure parce que tu présentes à un peuple des idées et une musique d'un autre peuple. Mais quand il y a un mélange, les

foisonnement des associations spécialisées qui assurent la relève parmi les jeunes Oujdis. (Aydoun, 1995 : 42)

choses se perdent et à mon avis, peut-être que j'ai tort, ces musiques sont vouées à disparaître. (II : 4)

De telles critiques nous incitent alors à nous interroger sur l'authenticité de la musique marocaine. Comment se définit-elle ? Sur quels critères et qui peut juger de cette authenticité ? Certains musiciens interviewés considèrent, comme seules musiques authentiques, des musiques à caractère local comme les musiques du « patrimoine ». En revanche, les autres musiques de couleur occidentale comme le *rai* par exemple, remplissent selon eux un rôle prétendument néfaste auprès de la jeunesse marocaine. Ainsi, certains décrivent alors leur approche (qui nous semble plutôt puriste) de ce qu'ils considèrent être la « vraie » musique. Pour Briouel, par exemple, le rôle du musicien marocain serait d'éduquer le goût du public en contrant les influences négatives issues du *rai* et de la *pop music*, en faisant aimer aux jeunes marocains leur patrimoine et plus particulièrement la musique andalouse :

On doit bâtir cette société et on doit l'éduquer parce que ces nouvelles musiques qui entrent comme le *Rai*, le *Pop*, sont des musiques passagères mais elles ont une grande influence sur la jeunesse, donc nous on essaye à chaque fois que l'on peut de gagner le public qui vient nous écouter pour qu'il reconnaisse la valeur de son patrimoine et pour qu'il acquiert une certaine éducation. On ne doit pas imiter toute chose qui vient de l'extérieur. On a notre propre musique, qu'elle soit populaire ou autre. (XVI: 6)

Ainsi, Briouel semble avoir comme objectif principal de faire découvrir la musique andalouse à la jeunesse marocaine et de combattre les stéréotypes qui la caractérisent : en effet, elle est souvent étiquetée de « musique de vieux », de « musique qui fait dormir ». Par ailleurs, pour Briouel, le Jeune Marocain doit s'accrocher à son identité par l'intermédiaire de son patrimoine musical et notamment la musique andalouse, au même titre que d'autres pays voisins. Il pose l'équation selon laquelle « être marocain » signifierait parler la langue marocaine et écouter de la musique marocaine. Il déplore alors l'attitude du marocain « francisé » ou encore « occidentalisé » qui serait « aliéné » par les musiques occidentales.

On remarque qu'en Tunisie, les jeunes apprécient énormément leur *maalouf*⁴⁵ parce qu'il y a une éducation. On doit faire la même chose ici. Ce jeune marocain "francisé", qui habite au Maroc, mais qui a la tête en Europe, en n'écoulant que de la musique européenne et en ne parlant que la langue occidentale [le français], je trouve que c'est quelque chose de dur à avaler. A partir du moment où je suis Marocain et que j'habite dans mon pays, il faut que je m'accroche à mon identité et à ma langue, pour que l'on puisse communiquer entre nous, pour créer des liens entre nous (...). Donc les jeunes doivent être éduqués dans ce sens et doivent connaître leur musique et à chaque fois que j'ai l'occasion, j'essaye d'atteindre cet objectif. (XVI :8)

JB suppose aussi que le *Rai* est une musique passagère contrairement au *melhun* qui, selon lui, est ancré dans l'histoire. Par ailleurs, il attribue la popularité du *rai* au fait qu'elle soit une musique arabo-occidentale, ce qui permettrait aux jeunes de s'y retrouver.

L'art du *melhun* n'a été créé par ses maîtres que grâce à une grande souffrance. C'est pour cette raison qu'il a pu pénétrer les portes du patrimoine contrairement au *Rai*. Je ne peux pas comparer le *rai* au *melhun*, le *rai* est une "période passagère", c'est une vague qui va se casser. Même si le *Rai* attire la jeunesse aujourd'hui, moi même j'aime le *rai*. C'est une musique arabo-occidentale, on aime écouter la musique occidentale mais on ne se retrouve pas là dedans alors que le *rai* contient une musique occidentale dans laquelle on se retrouve. Mais cela ne veut pas dire que le *rai* va concurrencer le *melhun*. Au contraire je pourrais même chanter le *melhun* lors d'un concert *rai* et être applaudi. (V: 8)

En revanche, Malek pense qu'il ne faut pas sous-estimer le *rai*. Selon lui, c'est une musique importante du point de vue « sociologique » car elle s'adresse à 100% à la jeunesse maghrébine, ce qui justifierait son succès auprès des jeunes:

Avec le *Rai* les jeunes maghrébins ont trouvé leur musique, le *rai* est au Maghreb ce qu'a été le *Rock* dans les années 70 pour l'Occident, cette espèce de vague (...) C'est la musique la plus importante sociologiquement qui soit actuellement mais pour les raisons que je viens de vous exprimer, c'est-à-dire, une musique qui colle parfaitement, dans une langue [l'arabe dialectal] que les gens comprennent (...) Il faut se méfier aussi beaucoup de cette espèce de mépris qu'ont beaucoup d'intellectuels pour le *rai* (...) ces intellectuels là partent du principe que plus quelque chose touche du monde plus c'est douteux. Moi je ne suis absolument pas d'accord.

⁴⁵ *Maalouf*: genre musical faisant partie du patrimoine Tunisien.

Maintenant évidemment il faut combattre le mauvais *rai*. Mais il n'y a pas que du mauvais *rai*, il y a du bon *rai*. Et puis aujourd'hui vous savez, *rai* ne veut plus rien dire, c'est comme quand on dit *rock*, il faudrait plutôt parler de variétés *rai*, c'est à dire de la chanson moderne en fait, de la variété moderne. Le *rai* a l'impact qu'il a parce qu'il colle parfaitement à ce que font les jeunes. Le Maghreb doit comprendre 70% de jeunes de moins de 20 ans et cette musique leur parle à 100% donc ne serait ce qu'à ce titre là, on ne peut la mépriser ou la négliger. (IV : 3)

Dans une entrevue accordée à un journal hebdomadaire marocain, Malek affirme: « le *rai* est aussi important que la chanson classique parce qu'il exprime une époque, une culture ». (Malek cité par Hansali, 1996 : 43).

3.2.2- Vers l'international

Dans cette section, il est question de voir dans quelle mesure les musiciens rencontrés sont préoccupés par une participation à la scène musicale internationale. En se référant à Appadurai (voir section 1.1), les propos des artistes ont été abordés ici en termes d'*ethnoscapes* car d'aucuns manifestent le désir, si ce n'est pas déjà fait, de faire connaître leur art à l'extérieur des frontières.

Plusieurs musiciens interviewés ont déjà eu l'occasion de quitter le territoire national pour participer à des festivals, à des concerts ou autres événements culturels. Quelques uns ont été invités, par exemple, à des manifestations ponctuelles⁴⁶ organisées par des institutions culturelles comme l'Institut du Monde Arabe (IMA), l'Organisation des Nations Unies pour la Science, l'Éducation et la Culture (UNESCO), ou encore par des associations d'émigrés maghrébins, etc. D'autres musiciens sont connus à l'étranger par l'intermédiaire des dispositifs de l'industrie transnationale de la musique, soit par la distribution des produits marchands (cassettes, CD) ou encore par les médias transnationaux. Rouicha évoque d'ailleurs le rôle des médias contemporains dans la diffusion de son art à l'extérieur des frontières et attribue cela à l'évolution des nouvelles technologies,

⁴⁶ Voir annexe II.

notamment les satellites : « aujourd'hui grâce à la réalité satellite, notre travail est diffusé par les canaux de Turquie, de Dubai. Il y a ART [chaîne arabe] aussi qui viennent me voir pour que je leur donne un de mes enregistrements. » (XIII: 3). Malek soulève aussi l'impact positif des nouveaux médias sur la promotion des artistes:

Ce qui est bien, et c'est récent, c'est-à-dire que même si on ne le voulait pas, maintenant avec les paraboles, la première chaîne de télévision marocaine [RTM] est diffusée par satellite et on a été très étonné avec Hamid⁴⁷ pour le premier clip, on a reçu du courrier de gens qu'on ne touchait jamais avant, à savoir les Marocains qui vivent en Italie et un peu partout dans le monde (...). Sinon, ce dernier clip a été diffusé en dehors des créneaux marocains par TV5 (...), MCM [chaîne de musique française] l'a diffusé aussi beaucoup, etc. (IV: 15).

Toutefois, quelques artistes pensent que la présence des musiciens marocains à l'étranger est limitée aux seuls ghettos de la *world music* et aux communautés d'émigrés marocains. Ils souhaitent alors que la musique marocaine soit découverte par un plus large public :

Ce qui me ferait plaisir, c'est de ramener le rythme marocain à l'étranger et de le faire découvrir sur le plan international parce que la musique marocaine n'a pas encore été exportée et ça reste toujours dans la communauté maghrébine, dans les universités, etc. Mais, j'ai vraiment envie de faire un tube avec un rythme marocain. (XVIII: 4)

Cette chanteuse pense qu'il faut être connu aux États Unis pour acquérir une notoriété internationale. Elle désire d'ailleurs y poursuivre sa carrière: "Écoute, si tu atteins les USA, tu seras connu partout c'est normal, c'est comme quand tu es connu en Égypte, tu l'es aussi dans le monde arabe. Donc les USA c'est un tremplin pour ailleurs." (XVIII: 4). En effet, il est important de noter que plusieurs chanteurs marocains ont décidé de faire carrière en Égypte et tout particulièrement au Caire. Ce phénomène n'est pas récent et remonterait à l'aube des années soixante (Houdaifa, 1995:12). L'expérience Cairote serait considérée par ces artistes comme un tremplin vers le monde arabe. Parmi ces chanteurs, on

⁴⁷ Il s'agit de Hamid Bouchnak, autre chanteur marocain avec qui il a enregistré une chanson en duo.

retrouve Aziza Jalal, Rajaa Belmlih, Laila Ghofrane, Samira Bensaid et bien d'autres encore. Dans une entrevue accordée à un journal hebdomadaire, interrogée sur les étapes de sa carrière, Samira Bensaid témoigne de ce qu'a représenté son départ en Égypte :

Il y a ensuite le voyage en Égypte. Une étape décisive. C'est là où j'ai commencé ma vraie carrière professionnelle. Fréquenter le monde de la chanson, côtoyer les plus grands compositeurs, comme Baligh Hamdi, qui a signé mon premier succès, cela compte. L'Égypte c'est aussi les maisons de production, les grandes chaînes de distribution de cassettes. Et c'est en Égypte que j'ai été lancée et confirmée comme artiste. (Bensaid citée par Ridouane, 1996 : 27).

Ses propos suggèrent que la « fuite » des artistes marocains vers l'Égypte serait due à l'absence de véritables structures de distribution et de production au Maroc. On pourrait ajouter à cela l'absence de réglementation adéquate et de statut légal pour le musicien dont on parlera ultérieurement.

Par ailleurs, Malek manifeste aussi son désir de voir la musique marocaine plus présente sur la scène internationale. Pour lui, l'une des solutions est de développer des standards techniques qui permettent aux produits marocains de rivaliser avec les produits occidentaux.

J'aimerais que la musique marocaine continue à se développer et intègre un niveau technique international, ce qu'elle est loin d'atteindre pour l'instant (...) Pour que quelque chose soit mondialisé, il faut aussi quelque chose de même niveau technique, donc il faut développer des studios, il faut qu'on arrive au même son un jour, il faut que ça soit du même niveau pour être diffusable, c'est pas avec des cassettes mal dupliquées et des choses comme ça qu'on arrivera à vendre la musique marocaine (IV: 14).

Malek souligne aussi que "mondialiser" la musique marocaine, c'est aussi rester ouvert à tout apport musical. Il pense que ce sont les mélanges qui feraient « évoluer » la musique marocaine. Selon lui, les artistes marocains devraient participer à un maximum d'échanges musicaux afin de découvrir d'autres musiques et de les intégrer à leur propre culture (IV: 14). Sa conception de la « mondialisation » rejoint sa quête de l'universel évoquée au début de ce chapitre.

Celle-ci doit être effectuée, selon lui, par l'absorption ou la ré-appropriation des standards techniques occidentaux par les « acteurs » locaux d'une part, puis par la re-production de musiques « métissées » d'influences diverses d'autre part.

Certains artistes soulèvent un autre point, celui de la langue utilisée pour le chant. Ils pensent que cet élément peut représenter un handicap qui empêcherait l'interprète marocain de percer sur le plan international.

Au Maroc, il y a beaucoup de musiciens qui ont atteint un niveau non pas international mais qui participent à des festivals internationaux, comme Samira Bensaid qui a participé à l'Eurovision avec sa chanson célèbre "nous, les enfants du monde!". D'autres sont très connus du monde arabe comme Abdulhab Doukkali, Abdelhadi Belkhiat. Mais ils n'ont pas une réputation internationale car ils ne sont pas connus par les Européens. Je crois qu'il y a un surtout l'handicap de la langue. (I: 7)

Je ne pense pas que l'on puisse arriver au vedettariat international au Maroc, il y a des obstacles qui peuvent t'empêcher de le devenir. D'abord, la langue. Ni les Anglais, ni les Français ne voudront écouter l'arabe. Ils ne peuvent pas comprendre. Cheb Khaled est arrivé mais c'est parce qu'il y a des gens qui le poussent et qui lui ont composé une musique d'enfer, une production d'enfer et une distribution internationale. Pour arriver à être connu mondialement, il faut avoir une grande maison de production derrière soi, mais on ne peut y arriver comme ça même si on compose la meilleure musique au monde. Un européen ne peut écouter un marocain qui lui chante en arabe, je ne pense pas. (VII :7)

Par ailleurs, Samira Bensaid soulève la problématique du dialecte marocain et considère son usage comme un frein à la notoriété de l'artiste marocain dans le monde arabe également :

Les artistes marocains restent peu connus du public arabe. La chanson marocaine reste cloisonnée au Maroc et ne franchit pas les frontières, à une exception près. La chanson de Abdelouhab Doukkali « *mersoul el houb* » qui a eu un grand succès dans les pays du Golfe. En plus du dialecte marocain peu accessible au public arabe, nos artistes font peu d'efforts pour faire connaître la chanson marocaine. Et souvent, ils ne disposent pas des moyens pour le faire. La chanson égyptienne et dans une moindre mesure, la chanson des pays du Golfe, domine le marché de la chanson arabe. (Bensaid citée par Ridouane, 1996 : 28)

Le fait de considérer la langue comme un handicap à l'internationalisation ne contredit-il pas la conception, évoquée au début de l'analyse, selon laquelle la musique est un langage universel ?

Plusieurs musiciens rencontrés, malgré leur désir de percer à l'étranger, adressent une critique sévère au fonctionnement du *star-system* et aux vedettes internationales qui ne feraient plus selon eux de la « vraie » musique mais du commerce. Ainsi, certains apparentent « la vedette internationale » à un produit de consommation courante et pensent que c'est une fabrication de toutes pièces. (VI: 7).

Les grandes valeurs artistiques ne vous permettent pas de passer un certain seuil dans la commercialisation et dans tout ce qui est en train de se voir actuellement pour des chanteurs américains ou anglais, où en fabriquant un artiste, on lui donne une image qui n'est plus celle d'un artiste mais d'un produit comme Coca Cola ou OMO, comme Michael Jackson ou Madonna (...) A mon avis ce n'est plus de l'art c'est un pur produit parce que derrière lui, il y a toute une équipe de je ne sais pas combien de personnes, une équipe de spécialistes et ensuite des milliards de dollars en jeu (VIII:3).

De même, Touria pense que les plus belles musiques ont été le fruit d'une grande souffrance et non pas le résultat d'une société de production et d'énormes moyens investis: "les plus belles musiques ont été le fruit d'une lutte, d'un combat, c'est pourquoi on aime encore Piaff ou Brel, car ce sont des musiques déclenchées par la souffrance des gens et non pas grâce à Sony ou une autre boîte de production." (VI: 8).

Pour conclure cette section, nous nous sommes interrogés sur les artistes étrangers considérés par les répondants comme des vedettes internationales. Pour JB, le concept de vedette internationale est un concept réducteur car il inclut seulement les stars américaines ou européennes.

Le concept de vedette internationale exclut plusieurs noms. Pourquoi ? si on dit international, ça veut dire qu'il est américain ou européen (...) les Américains et les Européens ont plus d'avance parce que leur système

d'information est très sophistiqué. Pour Fairouz⁴⁸ par exemple, tu peux aller demander à n'importe quel Français, s'il la connaît, la réponse sera négative. Mais si tu lui cites un nom américain, il va le reconnaître et il sera connu par tous les gens du tiers monde. C'est pour cela que ce concept est réductionniste. (V :12)

Pour JB, Bob Marley représente « la véritable star internationale » par l'impact qu'il a sur le public marocain et par la profondeur des textes de ses chansons:

C'est un grand créateur, une grande musique et une chanson pleine de sens, ses paroles avaient un but (...) Bob Marley c'est quelque chose de grand, c'est le seul que je considère comme la vedette internationale, qui a eu un immense succès, à tel point que dans certains *derbs* [quartiers] de Casablanca; il y a des gens du *derb* qui me racontent qu'ils lui ont fêté sa quarantaine. Tu imagines pour qu'un peuple qui se trouve aussi loin de sa culture et de son pays, le célèbre et lui rend hommage, c'est bien parce que c'est un grand homme, il y a même des gens qui essaient de lui ressembler physiquement, et ses chansons passent toujours à la radio. (V :12)

Malek pense également que ce sont les chanteurs de reggae en général qui ont le plus de succès auprès du public marocain. Il explique la popularité du reggae au Maroc par deux choses : d'une part, la similitude qui existerait entre les rythmes reggae et maghrébin et d'autre part le contenu des textes du reggae qui expriment pour la plupart un fond de revendication ethnico-sociale qui ne laisseraient pas indifférent le public populaire marocain:

A mon avis les artistes comme Prince, Madonna, Michael Jackson, etc. ne touchent pas le public populaire marocain. Les seuls artistes internationaux, à ma connaissance qui ont un impact important sur le public populaire marocain en général, ce sont les chanteurs de reggae et ça c'est intéressant parce qu'il y a deux choses: il y a cette espèce de pulsion reggae qui colle parfaitement à l'esprit marocain, les marocains aiment le reggae et ça s'explique par le rythme qui est pratiquement naturel, le reggae aurait pu être maghrébin. Deuxième chose, dans le reggae il y a toujours un fond de revendication sociale et c'est ça qui touche aussi beaucoup alors il y a le problème évidemment de la négritude, pour certains chanteurs, c'est un problème qui existe chez nous aussi donc il y a une espèce de revendication ethnico-sociale dans le reggae. (IV :3)

⁴⁸ Chanteuse libanaise très connue dans le monde arabe en général.

Par ailleurs, il souligne que ce sont des chanteurs comme Michael Jackson, les Beatles qui jouissent d'une notoriété mondiale:

Les chanteurs les plus connus, tout genres confondus, mondialement, ça doit être M. Jackson, les Beatles ou Rolling Stones, des gens comme ça. Le vedettariat international, je trouve ça très bien pour les gens à qui ça arrive parce qu'effectivement ils peuvent se dire qu'ils ont touché une espèce d'universalité dont on parlait tout à l'heure. Maintenant aussi je crois que si un truc marche, il y a quand même quelque chose; j'étais tenté de vous dire tout dépend de la pression médiatique et des énormes moyens qu'on met en route c'est vrai, c'est vrai que pour vendre un artiste international comme Michael Jackson, je n'imagine même pas moi les millions de dollars investis mais en même temps si ça marche c'est qu'il y a quelque chose [sur le plan musical], c'est que ça touche quand même les gens. Parce que vous pouvez mettre des millions de dollars pour vendre un truc mais si ça ne plaît pas, ça ne marchera pas. (IV : 15)

Mosker considère aussi Cheb Khaled et Michael Jackson comme les seules vedettes internationales de cette époque, le premier représentant le monde arabe et le second le monde occidental :

Quand tu regardes MCM où n'importe quelle station [de télé] on parle toujours de Michael Jackson ou de Khaled, ce n'est pas qu'un simple passage, quand Michael sort un album tout le monde l'achète, Américains, Marocains, etc. Quand quelque chose arrive à Michael tout le monde est au courant, même s'il n'est pas aimé par tout le monde, il est connu par tout le monde. Si je vais chez ma mère et que je lui pose la question, elle le connaîtra certainement. Tu demandes à n'importe qui dans la rue, ils le connaissent en tant que chanteur. (VII : 7)

Finalement, ont été cités également comme vedettes internationales des artistes orientaux et plus particulièrement égyptiens, déjà décédés tels qu'Om Kalthom, Farid Alatrach, Mohammed Abdlouahab, Abdelhalim Hafez etc. Selon certains interviewés, ces derniers sont aussi perçus comme des vedettes internationales, par le public marocain: « Il n'y a pas un seul musicien marocain qui n'aime pas Abdelhalim, Om Kalthom ou Farid. Et pas seulement les musiciens, n'importe quel Marocain aime ces chanteurs là. ». (VII : 2)

3.3- Contexte organisationnel

Dans cette section, il sera question des relations qu'entretiennent les musiciens avec les différents acteurs de l'industrie musicale, c'est-à-dire les producteurs, les distributeurs, les médias ainsi que leur rapport avec les outils technologiques en matière d'enregistrement et d'exécution. Nous discuterons également du rapport entre l'artiste et les différentes instances publiques au Maroc.

3.3.1- La sphère technique

Ici, nous discuterons des relations entre les artistes et les différents intervenants du milieu de l'industrie musicale, qui peuvent être conçus à l'instar d'Appadurai comme parties prenantes des technoscapes (voir section 1.1). Nous soulèverons dans un premier temps les liens entre les artistes et les médias nationaux, ensuite nous parlerons des relations qu'ils entretiennent avec les producteurs et de leur rapport avec les différentes technologies en matière musicale.

a) Musiciens et médias nationaux

Précisons tout d'abord, qu'avant l'ouverture de studios d'enregistrement, la Radio Diffusion et Télévision Marocaine (RTM) était la seule institution qui permettait à certains musiciens d'enregistrer leurs chansons et de les diffuser. Aujourd'hui cette institution, en plus de la deuxième chaîne (2M) et de la Radio Méditerranée Internationale (Médi 1) constituent les principaux médias audiovisuels nationaux qui permettent la diffusion des musiques marocaines. Bien qu'il existe maintenant des studios d'enregistrement privés, certains musiciens continuent d'enregistrer leurs chansons à la RTM. Ainsi, celle-ci possède ses propres orchestres nationaux qui jouent différents genres musicaux (*melhun*, musique andalouse, etc.). Abdelwahed est par exemple, un instrumentiste de l'orchestre national de la musique moderne de la R.T.M. De même Bouzoubaa travaille au sein de l'orchestre de *melhun* qui relève de la radio régionale de Fès. De plus, plusieurs musiciens rencontrés ont effectué des enregistrements à la R.T.M.

En ce qui concerne la diffusion, il semble que certains genres musicaux jouissent de plus de temps d'antenne que d'autres. En effet, Aydoun, souligne par exemple que la radio joue un rôle très important dans la promotion et la diffusion de la chanson dite moderne : «Elle [la radio] a jusqu'à présent opté pour le soutien de la chanson moderne. La diffusion régulière parfois, plusieurs fois par jour, de certaines chansons entretient le star-system. » (Aydoun, 1995: 141). Ce soutien de la chanson moderne semble se faire au détriment d'autres genres comme celui de la chanson des « groupes ». Batma nous parle des obstacles que son groupe a rencontré au début de sa carrière :

Quand les groupes ont commencé, il y avait plusieurs obstacles pour les arrêter, mais ils n'ont pas pu car le public marocain a accepté cette chanson et l'a respectée. Donc ils ont laissé le temps et plus le temps passe, plus il y a des obstacles qui sont contre cette chanson et parmi ces actions, on retrouve ce matraquage qu'on passe à la télé qui consiste à diffuser la chanson orientale ou occidentale sur RTM ou 2M, mais c'est voulu, c'est pour casser en quelque sorte la chanson des groupes. (II: 9)

Les chansons de Nass Elghiwane et d'autres groupes populaires comme Jil Jilala, Elmchaheb contiennent des textes à connotation politique et sociale. Est-ce cela qui expliquerait le fait que ces chansons soient peu diffusées par les médias nationaux ? Batma a aussi évoqué le « matraquage » de la chanson orientale et occidentale. Bien que ces genres musicaux soient largement diffusés par les médias, on retrouve également des genres musicaux nationaux, comme la chanson moderne, citée précédemment, le *chaabi*, la musique andalouse, les chants religieux, etc. Ces genres musicaux rempliraient, selon nous, une fonction plutôt ludique ou religieuse.

Par ailleurs, même quand les chansons sont dépourvues de connotation politique, le passage à l'antenne n'est pas systématique. Lorsqu'il a été interrogé sur le temps qu'il doit attendre pour être diffusé, Mosker, chanteur de *chaabi* répond:

ça dépend parfois trois mois, parfois tu ne passes jamais, c'est vrai, il y a des fois où tu ne passes jamais, certaines chanteuses ne sont jamais passées, il y a des fois où on te passe une fois et ils arrêtent. (VII:8)

Par ailleurs, certains artistes se plaignent des courtes et rares opportunités offertes par les médias, notamment la télévision et la radio, pour diffuser leur art. Ainsi, JB se dit obligé de réduire la durée de ses compositions [ou chansons] afin de respecter les standards de diffusion : "on nous donne seulement 5 ou 6 minutes, ce qui est très court alors que dans le *melhun*, il n'y a pas une seule chanson qui dure moins de 10 minutes, si tu veux la chanter avec toutes ses lois et ses normes." (V:5). Le respect des standards de diffusion conduirait-il alors à une forme de standardisation musicale ? De plus, la transformation ou la réduction d'une œuvre de *melhun* poserait un problème d'authenticité pour les « puristes » qui considèrent le patrimoine comme une « entreprise » sacrée, voire intouchable et immuable.

Un autre problème a été soulevé, relié cette fois à la réglementation. Ainsi, certains artistes interviewés disent ne pas recevoir des médias les droits qui leur reviennent. Ils soulignent l'absence d'une réglementation rigoureuse: "je suis enregistré pour les droits d'auteur mais je ne touche rien. C'est la même chose pour la télé et la radio, je reçois presque rien, pour 500 chansons, j'ai reçu 800 dh⁴⁹, c'est rien." (X:5) ou encore: "je n'ai même pas été payé par la radio pour mes droits d'auteur, alors qu'ils ont diffusé plusieurs fois ma chanson". (IX:7).

b) Musiciens et producteurs

Rares sont ceux qui se disent satisfaits de leur relation avec les producteurs⁵⁰. Ceux qui le sont entretiennent avant tout une relation basée sur l'amitié, la confiance, la fidélité et le contrat moral.

J'enregistre avec une société depuis 1971, avec Tichkaphone. C'est à Casablanca. Son propriétaire est quelqu'un de bon et de religieux. Tout ce que je veux, je l'obtiens, que ça soit monétaire ou autre. J'ai rencontré cet

⁴⁹ Dh : dirham : monnaie nationale. 1\$CDN équivaut à environ 6 ou 7 dh.

⁵⁰ Rappelons que dans le cas du Maroc, les producteurs sont également des distributeurs et des vendeurs de cassettes. (Voir section 1.4)

homme durant les années 70 et je suis resté avec lui jusqu'à aujourd'hui.
(XIV: 4)

Ma relation avec mon producteur est avant tout amicale, il y a une relation de confiance, je sais qu'il ne m'arnaque pas. (X:5)

A l'exception de ces deux cas, les autres musiciens se disent mécontents à cause des contraintes particulières dues à la production et à la distribution avec lesquelles ils doivent composer. Certains musiciens ont connu, par exemple, de grandes difficultés pour rencontrer des producteurs qui acceptent de les enregistrer. La plupart des producteurs ne s'intéressent qu'à des types de musique qu'ils jugent rentables, la production musicale obéissant à une logique marchande qui s'aligne sur la demande du public. Cette situation est ressentie notamment par quelques artistes du *melhun*. Nous citerons à titre d'illustration le témoignage de Touria qui évoque les obstacles rencontrés au début de sa carrière.

Tout d'abord, personne n'aime enregistrer le *melhun* parce qu'ils disent que ça ne va pas marcher commercialement, ils préfèrent des chansons légères et éphémères qui disparaissent en trois mois. Les producteurs achètent ce genre de musique et en vendent beaucoup. Et pour le *melhun*, il faut quelqu'un qui y croit et qui le comprend, donc ça c'était un grand problème. (VI: 7)

De même JB pense que: "financièrement, la musique du patrimoine [*melhun*] ne rapporte pas, je chante pour l'amour de cet art mais c'est pas du tout rentable". (V:8). Il pense que les producteurs ont plus de facilité à écouler leur stock lorsqu'il s'agit de certains genres de musiques qu'il qualifie d'éphémères comme le *chaabi* ou le *rai* (V: 10) :

Je pense que les producteurs rencontrent des problèmes de distribution lorsqu'il s'agit des musiques du patrimoine, la distribution est lente et ça se vend doucement, si j'ai 20 ou 30 cassettes dans une boutique, il va s'en vendre une de temps à autre dans un délai d'un à deux mois. Il faut un certain temps pour que le stock s'écoule alors que les cassettes de *chaabi* ou autres musiques temporaires comme le *rai*; quand une cassette sort ça se vend comme des petits pains. (V :10)

Par ailleurs, le même problème est soulevé par d'autres artistes qui ne chantent pas nécessairement le *melhun*. C'est la cas de Chraïbi, luthiste et compositeur qui

se plaint de la difficulté à trouver un producteur: « il y a beaucoup de problèmes en ce qui concerne la musique que je compose, il n'y a pas un seul qui veut me produire »(III: 8). Abdelwahed pense que les producteurs s'intéressent uniquement aux "produits" qu'ils peuvent vendre en grande quantité: "même si on lui ramène une oeuvre de qualité, il ne voudra pas la produire s'il pense que ça ne va pas plaire au grand public. Les producteurs marocains s'intéressent surtout au *chaabi*⁵¹, aux *chikhates*⁵², etc. " (I: 6).

Pour sa part, Mosker dit qu'il est obligé de se soumettre aux contraintes de production et aux goûts du public pour pouvoir vivre de sa musique. Il ne se sent pas libre de créer ce qu'il veut. Il faut que le genre musical soit commercial, donc accepté par le producteur et par le public :

La musique actuellement est un commerce (...) pour moi, c'est encore un commerce, je n'ai pas encore atteint le stade de faire de la musique par plaisir, je fais une musique commerciale pour pouvoir la vendre et la donner au producteur et pour attendre la réaction du public afin que je sache si elle est acceptée ou pas, je fais du *chaabi* et du *rai* sachant que le public va aimer. (VII :7)

Aydoun confirme la popularité dont jouit le *chaabi* et la musique « dansante » en général :

Sur les marchés ou dans les quartiers populaires situés en médina ou à la périphérie, la musique qu'il vous est donné d'entendre le plus souvent est le *chaabi*. Les marchands de cassettes assurent que les chiffres de vente sont assez élevés malgré les « repiquages » et « la piraterie des cassettes ». La population citadine, de plus en plus nombreuse, de plus en plus hétéroclite demande surtout à la musique de la divertir. Cette population venue de régions différentes consomme, en plus du « folklore », un genre « moyen » puisant dans tous les styles populaires et privilégiant exclusivement les rythmes dansants. La musique doit jouer tous les rôles sauf peut être celui du plaisir intellectuel (...) La musique devient uniquement un support pour les paroles, le texte ou pour accompagner une danse. C'est ce besoin que remplit la chanson populaire citadine issue de

⁵¹ Voir annexe III

⁵² *Chikhates*: groupes de femmes qui chantent et dansent.

plusieurs traditions: *aïta*, *izlân*, la tradition *gnaoui*, etc. (Aydoun, 1995: 141)

Par ailleurs, certains artistes accusent, d'une manière violente, le milieu de la production de supercherie et de vol. Ils disent qu'ils ne sont pas payés à leur juste valeur et préfèrent fonctionner avec un système de *royalties*. De même, ils relèvent le problème de la piraterie : les enregistrements de cassettes pirates sont vendues moins cher sur le marché et sont souvent très mal copiées:

Ce sont des grands voleurs [en parlant des producteurs et des distributeurs]. Ici, l'artiste marocain souffre beaucoup. Il ne peut que vendre son album au producteur. Il ne peut pas faire appel aux *royalties* comme en Europe. En Europe, il existe une certaine franchise, si le producteur dit qu'il a vendu 200000 cassettes, il ne ment pas. Par contre, ici au Maroc, il peut produire 40000 ou 50000 et te dire qu'il en a vendu seulement 1000. (II : 8)

Sans parler de la piraterie qui est un véritable fléau. Tu produis une cassette à tel prix et un autre la vend à moitié prix (...) Dans certains quartiers tu peux trouver un magasin où l'on vend des cassettes et dans la cave on peut trouver 10 enregistreuses alignées et branchées par un seul fil électrique : donc les deux ou trois premières cassettes sont plus ou moins bien enregistrées et les dernières sont de qualité médiocre (...) Nous on travaille avec Sonya Disc⁵³, qui à mon avis se respecte, mais on s'engage à ce qu'il nous paye, et le minimum qu'on lui demande c'est un bon enregistrement et une bonne bande, et même s'il est honnête, il peut produire une cassette qui se vend à 20dh et on la retrouve 6 jours plus tard à 12 dh. C'est normal à ce moment là que l'on préfère une cassette à 12 dh plutôt qu'à 20 dh et quand on la trouve de qualité médiocre, c'est Nass elghiwane [le nom de son groupe] qu'on accuse. (II :8)

Le même chanteur pense que le consommateur a également sa part de responsabilité dans l'existence de la piraterie:

Même le consommateur ne nous aide pas. Qui refuse la piraterie? Si le consommateur refusait la cassette de mauvaise qualité, il payerait plus cher mais bon là, c'est un autre sujet, il y a la pauvreté et plusieurs autres considérations, mais bon, il n'empêche pas que j'en subisse les conséquences néfastes, je préfère qu'il n'achète pas la cassette et qu'il n'encourage pas cette situation. (II :9)

⁵³ Sonya Disc : société de production à Casablanca.

La piraterie représente également un obstacle pour les producteurs. Ainsi, Malek, nous parle de ce qu'il considère comme le premier problème de la production et de son expérience en tant que producteur :

Le problème de la production au Maroc, la gangrène de la production au Maroc, c'est le piratage, voilà pour résumer en un mot ce qui est en train de tout foutre en l'air (...) Il m'est arrivé de produire un album de Marcel Khalifa⁵⁴ par exemple et de voir le même album pirate vendu à 100000 exemplaires (...) C'est quoi le pirate? Le pirate c'est quelqu'un qui est peu scrupuleux évidemment, qui prend quelque chose qui existe et qui le duplique, donc ça lui coûte rien, il n'a pas acheté de droits d'acquiescer des choses, ça lui coûte le prix de la cassette vierge, de la duplication (...) Je trouve que les pouvoirs publics ne prennent pas leur part de responsabilité dans la lutte contre le piratage et ils ont tort car ils perdent énormément d'argent aussi, parce qu'une cassette pirate par définition ne lui rapporte rien, rien du tout. (IV :9)

De même, du fait des *ethnoscapes*, la distribution du produit pirate transcende les frontières car la communauté d'émigrés marocains résidant en Europe est loin d'être négligeable et représente une clientèle potentielle. Les artistes ne peuvent avoir aucun contrôle sur ces pratiques illicites par manque de preuves :

Je ne sais pas combien de cassettes j'ai vendues (...) je pense qu'il y a un piratage, j'ai trouvé mes cassettes en Hollande alors que normalement, c'est interdit parce que l'éditeur n'avait d'exclusivité que sur le Maroc. Bon je ne l'attaque pas lui, en personne, c'est peut-être des magouilles, c'est peut être quelqu'un d'autre et pour les contrôler, non c'est impossible, parce qu'il n'y a pas de droits d'auteur. C'est pas comme en Europe, sur chaque CD, tu as un numéro et tu peux contrôler chaque six mois combien de tes cassettes sont sorties et sont vendues mais je pense que ça va venir. (XVIII: 5)

Pour certains artistes, la piraterie participerait à promouvoir leur produit surtout quand il s'agit de leur premier album : «je dis que c'est bénéfique [la piraterie] pour mon premier CD, il vaut mieux que tout le monde sache qu'il y a un produit marocain, pour le premier, je les laisse faire parce qu'ils participent au lancement de la chose et quand il y aura un deuxième, les gens qui connaissent le premier album, iront acheter le second.» (III: 9)

⁵⁴ Chanteur Libanais.

Par ailleurs, quelques musiciens contestent aussi le manque de professionnalisme des intervenants dans le milieu de la production, de l'édition et de la distribution, combiné surtout à une absence de réglementation adéquate :

Rien n'est réglementé ici. La société d'édition ne mérite même pas cette dénomination parce que c'est tellement archaïque alors on ne peut même pas dire, d'abord, qu'on a un marché de la chanson ou de la musique. Parce que généralement tu trouves des éditeurs qui n'ont rien à voir avec la profession (...) La relation entre l'éditeur et l'artiste ou le groupe musical n'est pas contrôlée; même les droits d'auteur ne sont pas contrôlés. Je pense que ce genre de transaction qui existe ici, n'existe pas ailleurs. Vendre au forfait, ça n'a jamais existé (...) Par exemple en France ou en Angleterre, on a affaire à des *royalties*. Ici, non. C'est comme si tu vendais des pommes de terre. (VIII :6)

D'autres musiciens réclament aussi le développement d'un certain type d'expertise technique et commerciale qui ferait visiblement défaut au Maroc mais qui existerait à l'étranger, notamment en Occident.

Au Maroc, on a de bons créateurs mais on n'a pas vraiment des ingénieurs du son, d'agences de marketing spécialisées dans des études de musique. C'est pas comme à l'étranger, pour lancer un artiste, ils font une étude de marché. On n'a pas de maisons de disques et de production, on n'a que des marchands de cassettes. Il n'y a pas d'investisseurs, d'organiseurs (...) d'imprésarios etc. (XVIII : 5)

La production musicale dans notre pays manque de sociétés privées pour prendre en charge ce domaine et y investir. On a trop compté sur la radio et la télévision et les organismes d'état alors qu'à l'étranger on trouve des studios d'enregistrement, des boîtes de production. D'autre part on manque aussi d'ingénieurs du son, de caméramen professionnels, d'équipements et de matériels à l'instar de la deuxième chaîne privée [de télé]⁵⁵ qui a un bon matériel à l'américaine et des jeunes bien formés dans ce domaine. On espère la même chose pour la première chaîne. (XIII : 9)

Ces artistes semblent concevoir les techniques occidentales en matière de gestion artistique comme un modèle à appliquer au Maroc, techniques qui reposent notamment sur des méthodes de gestion capitalistes, un corps de métier spécialisé, une technologie sophistiquée, une privatisation du domaine musical, une gestion universelle des droits d'auteur, etc. La ré-appropriation de ces

⁵⁵ Il s'agit de la 2M dans laquelle l'État est désormais actionnaire majoritaire.

instruments homogénéisants et exogènes peut-elle être adaptée au contexte « local » sans porter atteinte à la singularité des cultures et aux modes de vie des populations marocaines ? Le développement de l'industrie musicale marocaine doit-il nécessairement être envisagé d'une manière linéaire [du Nord vers le Sud] et se donner le modèle occidental comme idéal à atteindre ? N'y a-t-il pas d'autres alternatives ?

c) Musiciens et nouvelles technologies

Selon les propos des musiciens, on remarque que même si les nouvelles technologies en matière d'enregistrement et d'exécution (synthétiseur, ordinateur, etc.) leur semblent utiles, elles sont employées avec prudence. La majorité des artistes pensent, par exemple que le recours au synthétiseur est un moyen économique et utile pour présenter une maquette au producteur ou à l'interprète. Toutefois, ils préfèrent ne pas l'utiliser lorsqu'il s'agit de réaliser le produit fini.

Je ne suis pas contre le progrès, c'est bien pour faire des maquettes (...) tout ce qui est technologique doit servir pour un travail de préparation et le reste doit être fait par des vrais musiciens. Je n'aime pas l'interprétation synthétique. (III : 8)

Je préfère les sons naturels, mais c'est difficile de constituer un orchestre, ça coûte un peu cher. Alors l'ordinateur est, dans ce sens là, économique pour faire des maquettes. Mais pour enregistrer une chanson d'une façon définitive pour un public, il faut utiliser des instruments naturels. La maquette, c'est ce qu'on présente à un producteur ou à un chanteur mais elle est à retravailler avec des instruments et un orchestre. (I :2)

De même Malek pense que ces nouvelles technologies sont à double tranchant car si elles facilitent la tâche pour certains, elles ont rendu d'autres paresseux en les incitant à « tricher ». Par ailleurs, ces nouvelles technologies seraient en partie responsables du chômage de toute une génération de musiciens puisqu'il suffit à présent d'un synthétiseur pour avoir tous les sons que l'on veut.

Aujourd'hui ces machines ont permis à des gens de trouver d'abord le son et puis, au dernier moment de trouver une mélodie. Donc forcément ça peut donner des choses très très erronées, ça peut générer la triche. Bon

maintenant, fort heureusement, il y a un retour très marqué à l'acoustique, et ça je m'en félicite parce qu'on était allé un peu loin dans les machines et en plus ça a mis au chômage toute une génération de musiciens. Le type était capable de faire son album tout seul sans musiciens, sans rien, en faisant jouer chaque partie de manière synthétique. (IV : 13)

D'autres musiciens insistent sur le fait que la machine ne peut remplacer le sentiment humain, la manière de jouer du musicien et l'émotion qui en émane. La machine ne peut pas se substituer à l'homme (XIX :1). JB, chanteur de *melhun* n'aime pas les sons synthétiques mais il n'est pas contre certaines technologies comme celles des amplificateurs du son parce qu'elles sont au service de la musique et non pas l'inverse.

La machine a des mouvements instrumentaux et non pas humains, et l'humain bouge de façon spontanée. Par exemple si je souris, tu souris ; si je m'énerve tu peux t'énerver, tes mouvements émergent de tes états d'âme alors qu'avec une machine ce n'est pas le cas. La machine ne peut jamais remplacer la nature humaine; la différence entre une boîte à rythmes et le musicien, c'est que ce dernier effectue des changements de rythme d'une façon naturelle à peine perceptible, ce qui n'est pas le cas pour le synthétiseur. Je n'accepte pas ce genre de machines mais je ne vois pas d'inconvénients à ce qu'il y ait des amplificateurs de son, ça équilibre les sons entre les différents instruments qui existent dans un orchestre de *melhun*. Ce genre d'appareil est bien parce que ça sert la musique alors que les autres machines remplacent les musiciens et constituent donc une menace pour la musique. (V : 12)

3.3.2- La sphère publique

Ici, nous discuterons de la relation entre l'artiste et les différentes instances publiques. Plusieurs artistes rencontrés manifestent une insatisfaction vis-à-vis du manque d'organisation, de structures et de réglementation dans le domaine musical. Ils réclament en fait une révision du statut juridique du musicien, un encadrement, des lois pour protéger l'artiste, une reconnaissance officielle par le biais de cartes professionnelles.

Abdelwahed, par exemple, souhaiterait que le statut du musicien au Maroc soit mieux défini : « Si l'artiste cherche à faire des documents, un visa, un passeport, il rencontre des obstacles, il n'y a rien qui atteste qu'il est musicien. Beaucoup

d'artistes sont considérés comme des chômeurs. Ils n'ont pas d'attestation pour établir leur travail." (I:5). De même, Ammouri aimerait que l'État établisse des lois pour protéger l'artiste dans sa relation avec les différents acteurs du domaine musical (producteurs, distributeurs, médias, etc.). Il souhaite également un système de retraite pour la protection et la sécurité des musiciens (VIII: 7). Pour sa part, Malek nous décrit l'état de la structure de l'industrie musicale au Maroc et pense que l'organisation du métier de l'artiste, notamment par des statuts solides, une réglementation rigoureuse, pourrait être un moyen efficace pour combattre la piraterie:

Il y a une espèce maintenant d'émergence de conscience qu'il faut un métier, un métier cela veut dire une structure, un encadrement mais à ce jour, il n'y a pas de *show business* réellement marocain. Il y a quelques groupes qui travaillent ensemble, qui s'entraident mais ça ne suffit pas à faire un métier et ça s'est clair et il faudrait absolument structurer ce métier parce que ça réglerait beaucoup de choses y compris le piratage. Je veux dire avec une structure solide et des statuts solides, il est évident que tout ce qui est hors la loi, apparaîtrait de manière évidente et on le combattrait. (IV: 9)

Par ailleurs, certains musiciens revendiquent la formation de syndicats pour mieux défendre leurs droits. Par exemple, Mosker pense qu'il serait souhaitable d'avoir un syndicat pour défendre les droits de la nouvelle génération de musiciens: «je demanderai la formation de notre syndicat. Il y a un syndicat⁵⁶ mais il ne représente pas notre génération. » (VII: 9). Une autre artiste berbère souhaite la création d'un syndicat régional pour défendre les musiciens de sa tradition musicale et de son origine ethno-culturelle: "pour les *rwâyes*, ce qui est important, c'est d'avoir une loi et un syndicat pour défendre leurs droits." (XI: 6). Le manque de structure, d'organisation et de réglementation serait attribué à la perception que se feraient les instances publiques (État, ministères, etc.) de la

⁵⁶ Il s'agit du Syndicat National des Musiciens et des Créateurs de la Chanson Marocaine (SNMCCM). Il existe également le syndicat des artistes autonomes créée en 1996 et présidé par un Abdelouhab Doukkali, qui fait partie des chanteurs marocains les plus connus sur la scène nationale et arabe. Ce syndicat est supposé être un organe de représentation des artistes. Il leur permet de se retrouver, de

musique, de la chanson, de l'art et de la culture en général. Ainsi, certains artistes signalent que la chanson et que l'art en général sont peu ou mal considérés par les pouvoirs publics et qu'il y a une absence d'aide financière pour le soutien des artistes.

Il ne peut avoir d'aide de la culture, si ce n'est une aide morale, mais le problème, c'est souvent de finances dont on a besoin (...) il n'y en a pas parce qu'il n'y a pas de budget et plus on s'enfonce dans la crise, moins il y aura de budget pour des choses dont les décideurs pensent qu'on pourrait se passer. Alors que plus il y a de crise, plus on devrait se ressourcer dans des choses essentielles [les arts et la culture] donc plus il devrait y avoir de manifestations culturelles, je pense. (IV: 13)

Il y a des gens qui considèrent les arts comme un troisième temps, comme un loisir (...) J'avais une réunion qui tournait un peu autour de ces questions [aide à la culture] et je leur ai dit : « comment voulez-vous que nos artistes écrivent des chansons alors que leur priorité est de soigner d'abord leurs enfants, ils ont besoin d'argent pour payer l'eau, l'électricité, le loyer ». Avant de penser à la créativité, il faut que l'artiste ait d'abord son confort matériel. Combien sont-ils à traîner dans des états pitoyables ? Non, il n'y a pas d'aide, peut-être plus tard. Il y a seulement des efforts individuels. (II :11)

De même JB, juge que le soutien à la culture et à la musique en particulier devraient faire partie des priorités des instances publiques et ceci dans une optique de développement:

On est obligé d'accorder une importance à la culture si on veut se développer, le problème c'est que dans les pays du tiers monde on considère que la culture est quelque chose de secondaire, il faut d'abord manger, se vêtir et ensuite vient la musique mais une personne cultivée et éduquée finit par pouvoir manger et se vêtir, parce qu'on ne vit pas pour manger mais on mange pour vivre. Notre objectif est d'abord humain et culturel. (V :13)

D'autres musiciens pensent que l'État devrait jouer aussi un rôle en matière d'éducation et d'enseignement dans le domaine musical notamment :

discuter de leurs problèmes en essayant de trouver des solutions adéquates et de défendre leurs intérêts.

Et là il y a un point essentiel, c'est que l'éducation musicale doit être obligatoire pour tout le monde et doit faire partie de l'éducation de base parce que l'enfant quand il entre à l'école doit pouvoir apprendre la musique parmi les matières. La musique s'apprend jeune. Si on revient à l'ère platonicienne, la musique était obligatoire, et pas n'importe quelle musique pouvait être écoutée, il fallait que les paroles soient utiles pour la société, parce que si les paroles sont mauvaises, elles peuvent avoir une influence néfaste sur la société. Et malheureusement aujourd'hui il y a des musiques dont les paroles sont d'un niveau très très bas. Il faut que l'enfant ait une éducation musicale pour pouvoir la développer par la suite au conservatoire s'il le désire. (XVI : 6)

Rouicha semble vouloir dire aussi que l'éducation musicale doit être obligatoire : « comme l'art en général est une nourriture spirituelle, il faut que ça soit quelque chose de solide parce que la chanson est culture. Ainsi, ce qu'ont fait les Allemands par exemple, c'est quelque chose de très bien. La musique est devenue obligatoire depuis l'école primaire »(XIII : 5). Le même artiste soulève également une autre revendication qui serait plus à caractère ethnique. Elle concerne l'enseignement de la culture musicale *amazighi* dans les conservatoires. Ainsi, il constate la chose suivante: "A mes débuts, par exemple la chanson *amazighi* n'était pas considérée par l'État (...) aujourd'hui heureusement les portes s'ouvrent et les responsables s'intéressent à ce domaine mais c'est pas suffisant." (XIII: 6). Il voudrait également que *loutar* soit enseigné dans les conservatoires au même titre que d'autres instruments:

Loutar doit être enseigné dans les conservatoires comme on enseigne la musique andalouse (...) Si la musique andalouse et le *melhun* s'enseignent, pourquoi ne fait-on pas de même avec *loutar*. Donc s'il y a une étude de *loutar* dans les conservatoires, les résultats seront meilleurs, c'est comme ça que l'on peut protéger notre patrimoine marocain. (XIII: 2)

4. Discussion

Nous avons parcouru au cours de l'analyse des entrevues trois points essentiels. Le premier fait ressortir les différentes conceptions de l'identité marocaine formulées par les musiciens rencontrés. Le second concerne les faits marquants qui ont modulé leurs pratiques musicales. Le dernier soulève les rapports entre les musiciens et les divers intervenants du milieu industriel musical.

Ainsi, dans un premier temps, nous avons pu voir que l'identité marocaine peut être modulée, selon les répondants, par trois types de relations. La première s'établit entre le musicien et son « individualité ». L'identité est associée ici à des caractéristiques ethnoculturelles ou sociales (appartenance ethnique, territoire d'origine, langue, classe sociale, etc.). La seconde relation se tisse entre le musicien et sa musique. Ainsi, plusieurs artistes modulent leur identité culturelle par leurs pratiques musicales (préférence pour un genre musical, instrument privilégié, identification à un patrimoine musical, etc.). Le dernier lien s'opère entre le musicien et son public. Ici, les artistes s'identifient à travers le public qu'ils visent ou qu'ils croient avoir atteint. Ils perçoivent ce public en termes de caractéristiques ethno-culturelles et socio-démographiques. La deuxième section de l'analyse aboutit à la conclusion selon laquelle les pratiques musicales des artistes sont le fruit de diverses influences. Celles-ci relèvent d'univers endogènes et exogènes. Ainsi, certains artistes s'inspirent exclusivement de traditions musicales marocaines. D'autres pratiquent simultanément des musiques de couleurs locales et étrangères (orientales ou occidentales). Dans cette section, nous avons vu également que la majorité des artistes manifestent le désir, si ce n'est pas déjà fait, de faire connaître leur art à l'extérieur des frontières nationales, soit par leur participation directe à des concerts ou des manifestations culturelles ou encore par la diffusion de leur musique à travers les médias. La troisième section montre d'une part les relations entre l'artiste, les producteurs,

les médias et les moyens technologiques et d'autre part le lien entre l'artiste et les instances publiques.

Dans le présent chapitre, à la lumière des éléments précédemment décrits, il est question de discuter le musicien marocain en tant que *culture broker* (voir section 1.5). Nous examinerons les différentes façons dont il agit comme un intermédiaire actif reliant un ensemble de dimensions d'ordre social, culturel et économique. Soulignons que ces dimensions sont dans bien des cas interreliées. Autrement dit, il n'est pas toujours facile de tracer une frontière précise entre le politique, le culturel et le social : ce qui est politique peut être également ethnoculturel et/ou socioculturel, et vice versa. Ici, nous pourrions établir également un parallèle avec les différentes *scapes* proposées par Appadurai, qui ne sont pas également des catégories mutuellement exclusives. Dans une seconde partie, nous proposons une piste de réflexion qui explique les différences entre les points de vue des musiciens, selon laquelle ces divergences seraient attribuables au genre musical pratiqué par les répondants.

4.1- Le musicien comme agent culturel

Ici, en nous inspirant du concept de *culture broker*, nous verrons comment les musiciens, au-delà des parcours et des carrières individuelles, agissent en tant qu'intermédiaires actifs entre plusieurs réalités. Dans un premier temps, nous montrerons comment ils négocient entre leurs pratiques musicales et différentes catégories sociales. Ensuite, il est question de les présenter comme des agents ethnoculturels. Dans un troisième temps, les artistes seront vus comme des négociateurs entre la sphère technique décrite dans la section 3.1.1 et leurs expressions musicales. Finalement, nous clôturerons cette section en discutant du rôle du musicien en tant qu'intermédiaire entre les sphères musicales endogènes et exogènes.

4.1.1- Le musicien comme agent socioculturel

La première partie de l'analyse montre que l'identité marocaine est associée chez certains répondants à des caractéristiques sociales (classe d'âge, classe sociale, etc.). En effet, nous avons remarqué par exemple que plusieurs musiciens rencontrés désirent séduire un public jeune. Dans ce cas, ils nous laissent supposer qu'ils jouent le rôle d'intermédiaire entre les jeunes générations et le genre musical qu'ils pratiquent, le souci étant dans certains cas d'assurer la pérennité du genre musical. Pour ce faire, il semble que les musiciens doivent composer avec un ensemble de considérations. Parmi celles-ci, on retrouve les goûts musicaux et la tendance actuelle des jeunes à préférer des musiques dominées par le rythme, qui sont de courte durée et dont la fonction principale serait de divertir, une tendance observée par plusieurs répondants, toutes pratiques musicales confondues. Certains artistes doivent alors renouveler leurs pratiques musicales, notamment en réduisant la durée de leurs compositions pour réussir à capter l'attention des jeunes. Comme le soulève JB, interprète de *melhun* :

On est obligé de réduire la *qsida*, parce que même si l'auditoire est composé de spécialistes de *melhun*, il faut tenir compte aussi de la majorité qui découvre, notamment les jeunes (...) Donc pour faire aimer le *melhun* à cette génération, on est obligé de réduire les *qsaid* pour qu'elle puisse les écouter surtout que l'auditeur moderne et contemporain n'a plus cette habitude d'écouter une chanson très longue, il faut que ça soit un flash. (V: 14)

Dans la même optique, d'autres musiciens participent au renouvellement de leur genre musical en lui conférant un caractère rythmé et dansant. Cette démarche est entreprise aussi bien dans la musique andalouse (Haj Abdelkrim Raiss, Briouel), que dans le styles des *rwâyes* rencontrés (Ayssar, Zoubida) ou dans d'autres genres musicaux. D'autre part, au-delà du rythme et de la durée, certains musiciens optent pour des thèmes qui, selon eux, sont susceptibles de plaire au public jeune :

Le public âgé me connaît déjà et connaît ma poésie. Ce sont des chansons qui parlent de valeurs humaines, de justice alors que pour les jeunes, j'essaye de capter leur audience en chantant *taghazul* [l'amour] (...) mais il ne faut pas que ça soit vulgaire. (X: 4)

Par ailleurs, nous avons constaté que certains musiciens modulent leur « marocanité » à travers une classe sociale déterminée. Ils agissent alors en tant qu'intermédiaire entre cette dernière et leurs pratiques musicales. Nous avons vu par exemple que Rouicha dissocie la chanson engagée chantée dans des soirées privées pour un public étudiant, de la chanson commerciale destinée à un auditoire plus large. (XIII : 8). D'autre part, nous avons vu aussi que le groupe Nass Elghiwane, comme l'a suggéré le témoignage de Batma, représente un groupe social bien défini, à savoir la classe populaire dont les musiciens se veulent un porte parole du vécu et des souffrances⁵⁷. Leur démarche vise à permettre la rencontre de cette couche sociale avec le patrimoine musical marocain et ceci à travers un ensemble de manipulations. Le groupe a choisi par exemple de s'inspirer de styles et d'instruments musicaux populaires.

Nass el Ghiwane sont les fils de la rue, les fils du théâtre, les fils du peuple, leur chanson devait alors absolument se soumettre à quelque chose qui s'appelait le peuple (...) Il était donc nécessaire d'agir en fonction du public, du peuple, donc ce qui lui était le plus proche, c'est le *melhun*, la chanson des confréries (*hmaddcha*, *gnawa*, *jilala*), la *aita*. (II : 2)

En admettant l'hypothèse d'une hiérarchie des modèles esthétiques musicaux au Maroc entre les formes arabo-andalouses (la musique arabo-andalouse connote par exemple le raffinement de l'aristocratie citadine, sa richesse et son pouvoir) ou égyptiennes et les formes négro-berbères, Dernouny et Zoulef soulignent dans une

⁵⁷ Il est important de préciser que le phénomène Nass Elghiwane a vu le jour à Casablanca, d'où sont issus la majorité des membres du groupe, au début des années 70. Capitale économique et cœur financier, cette ville représente le poumon industriel du Maroc. Comme plusieurs grandes cités du dit « Tiers monde », Casablanca a subi une urbanisation sauvage caractérisée par un déferlement d'une population rurale, pour des raisons le plus souvent économiques, et par la formation de quartiers populaires miséreux qui ceinturent la ville. La jeunesse constitue une proportion importante de cette nouvelle population et vit une existence précaire. Frappée par tous les maux sociaux et particulièrement par le chômage, cette population périphérique se sent par conséquent exclue des privilèges et des bienfaits du Centre. Notons également que le groupe Nass Elghiwane est née dans une période marquée par une poussée de revendications sociales et culturelles manifestées par les révoltes paysannes, les grèves des étudiants et du prolétariat ou par le recours à la transe et aux ordres confrériques.

étude intitulée « Naissance d'un chant protestataire: le groupe marocain Nass Elghiwane » que :

L'intervention de Nass Elghiwane sur le patrimoine artistique marocain dont les formes sont traditionnellement réparties selon les groupes sociaux et ethnico-culturels prend une coloration subversive à partir du moment où elle redistribue autrement la valeur symbolique des styles liés aux différents groupes et cherche par là à renverser, ne serait-ce qu'au niveau des représentations, les hiérarchies établies, d'où les implications socio-politiques dont la plus importante est l'atteinte au statut des dominants. (Zoulef, Dernouny, 1980:4)

Ainsi la démarche de NG aurait été de déplacer les connotations socio-culturelles qui rattachent les styles musicaux à certains groupes socio-culturels et à leur mode de vie.

Le projet explicite [de NG] est de combattre le chant dominant, l'arabo-oriental, celui de la bourgeoisie citadine avec toutes les variations formelles auxquelles il a donné lieu (l'andalou, l'égyptien, le classique comme le moderniste) en intégrant souvent l'apport européen et de lui opposer un chant populaire, objet souvent de mépris et de discrédit. (Zoulef, Dernouny, 1980:6)

L'une de leurs actions par exemple est d'avoir eu recours au chant et aux instruments *gnaouis*. Par ce recours, ils retournent alors le mépris que le « bourgeois » manifeste à l'égard de cette minorité négro-africaine descendante d'anciens esclaves, toujours restée au plus bas de l'échelle sociale.

Toutefois, nous devrions préciser que Nass Elghiwane n'ont pas procédé uniquement à une retraditionnalisation (en puisant dans le patrimoine traditionnel endogène) mais à partir de celle-ci, ils ont aussi re-créé un genre contemporain investi de nouvelles significations. Envisagée en termes d'identité, leur opération a été de renouer alors avec l'héritage ancestral, non pas dans une optique de « mimétisation » passiviste et passive mais plutôt de re-production d'une nouvelle identité qui reflète les transformations et préoccupations sociales de son époque. A la lumière de Hall (section 1.2), nous soulignons, d'un point de vue analytique, que l'identité n'est pas envisagée ici comme un ensemble fixe et immuable mais elle est en perpétuel devenir. Elle s'ancre dans le passé mais se transforme au gré de l'histoire et de la société.

Nous pouvons aussi envisager l'intervention de Nass Elghiwane comme une résistance culturelle aux influences exogènes. L'optique serait alors de renforcer une identité locale et endogène, dans le but de la protéger d'une sorte d'impérialisme culturel, manifesté notamment par «l'invasion» des musiques orientales et occidentales dans l'univers sonore «marocain», un impérialisme culturel qui aurait comme principal instrument les médias.

La chanson ghiwane qui a dépassé les frontières a dû se soumettre au patrimoine car à cette époque, l'individu marocain était colonisé et dominé par une musique qui venait de l'Est et une autre qui venait de l'Ouest. L'individu de la rue, l'individu du peuple cherchait alors sa chanson. (II :3)

L'identité définie ici n'est pas fermée mais reconnaît également l'échange et s'en enrichit (si l'on en juge par l'emprunt de quelques instruments étrangers comme le « banjo », ou encore la forme réplique du modèle folk, etc.). Cette identité s'ancre en elle-même pour mieux dialoguer et s'ouvrir au patrimoine culturel mondial auquel elle chercherait aussi à apporter sa contribution en y amenant sa différence et sa singularité. De plus, le chant Ghiwanien peut être considéré comme une passerelle entre le local et l'universel dans le sens où il cherche à transcender les frontières locales en abordant par exemple des thèmes que nous pouvions qualifier d'universels (l'exploitation de l'homme par l'homme, la misère, l'injustice, la corruption, etc.).

4.1.2- Le musicien comme agent ethnoculturel

Dans certains cas, nous avons vu que les musiciens définissaient leur identité marocaine par des caractéristiques ethnoculturelles, en évoquant par exemple leur appartenance à un groupe ethnique, à la langue spécifique de ce groupe ou à un territoire d'origine. Certains associent aussi au choix d'un instrument des considérations ethniques. Ici, nous pouvons considérer ces artistes comme des arbitres entre leur groupe ethnoculturel et leurs pratiques musicales. On constate cela notamment chez quelques musiciens berbérophones. Ainsi, Zoubida revendique par exemple un syndicat à caractère plutôt ethnique qui représenterait

la musique des *rwâyes* : "pour les *rwâyes*, ce qui est important, c'est d'avoir une loi et un syndicat pour défendre leurs droits." (XI: 6). Aussi, dans le discours de Rouicha, on peut déceler une volonté de préserver la culture *amazighi* avec toutes ses composantes, sa langue, ses traditions musicales, sa littérature, etc. Cette sauvegarde devrait s'opérer notamment, selon lui, à travers l'enseignement officiel de cette culture dans les écoles (XIII :2) et sa mise en valeur dans des festivals culturels : « chaque région [au Maroc] doit avoir son propre festival sur ses traditions, son artisanat, ses poètes, ses chansons, ses musiques *amazighi* (...) pour que les fils de cette région ou une autre apprennent leur culture et leur art.» (XIII : 10). Ammouri semble tenir un discours similaire qui se confirme dans l'une des entrevues qu'il a accordées à la presse écrite.

Q) Vous avez toujours chanté en dialecte *amazigh* et fait l'apologie du « berbérisme » à travers votre musique et vos textes. Quels messages oeuvrez-vous à transmettre au public ?

R) Comme je vous l'ai précisé, étant berbère de pure souche, le contenu de mes chansons reflète et traduit mes origines culturelles. Cette culture *amazighi*, tout le monde le sait est aussi riche qu'ancienne. Elle est trop longtemps restée dans l'ombre; le temps est venu, je crois d'en reparler, de l'écrire, de la chanter et de la promouvoir car elle fait partie intégrante du patrimoine culturel marocain. Quand je m'adresse au public, je me « défonce » pour lui sortir quelque chose de pur, de vrai, d'authentique qui lui rappelle en même temps et l'extrême richesse de son patrimoine national et la profondeur de cette part berbère que chacun de nous porte dans son cœur sinon dans son sang. A travers mes chansons, je chante toujours des réalités inhérentes à l'homme *amazighi* propres à son social; je chante la couleur et le parfum de la campagne berbère du Sud; je chante les mariages et le labour qui se font différemment chez nous. C'est là aussi, je pense, un message qui transporte l'auditeur ou le public dans un univers aussi proche que méconnu. (Hassan El Arch, 1986 : 20)

Dans ce cas, la chanson semble être un moyen qui permet à l'auditeur de renouer des liens avec un territoire bien déterminé à savoir la région berbère du Sud, sa culture et son mode de vie spécifiques. Nous inspirant de Deleuze et Guattari (1976 : 170; cité par Pelinski, 1995 :36), nous pourrions évoquer la territorialité de cette chanson en tant qu'elle constitue des noeuds identitaires formés ici avec

la région du Souss en particulier et servant de support à une réalité propre à la culture *amazighi*.

Fait à préciser, la volonté de préserver la musique *amazighi* manifestée par ces artistes s'inscrit dans un mouvement de revendications générales de la culture *amazighi*. En effet, plusieurs associations ont vu le jour au Maroc pour la défense et la préservation de l'identité berbère et pour la revendication d'une présence autochtone vieille de 5000 ans en Afrique du Nord. A propos de ces revendications, Joël Donnet souligne dans un article du *Monde Diplomatique*:

En fait, dès le 5 août 1991, six associations signaient la charte d'Agadir, « relative à la langue et à la culture *tamazighes* au Maroc ». Elles y déploraient la marginalisation systématique de la langue et de la culture *tamazighes* et se mettaient d'accord sur sept « objectifs à atteindre », dont « la stipulation dans la Constitution du caractère national de la langue *tamazight* à côté de la langue arabe ». Elles demandaient aussi « l'intégration de la langue et de la culture *tamazighes* dans divers domaines d'activités culturelles et éducatives, et leur insertion dans les programmes d'enseignement », et encore le « droit de cité dans les mass médias écrits et audiovisuels ». (Donnet, 1995 :18)

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà signalé, les instruments de musique sont considérés également comme un moyen d'identification ethnique. Abdelwahed a choisi par exemple l'*oud* pour la sauvegarde du patrimoine culturel marocain et arabe en général. Il associe cet instrument au patrimoine arabe. Pour sa part, Ayssar dit avoir choisi le *rebab* parce qu'il représente son origine berbère *Soussi* (I:2). Ces artistes peuvent être vus alors comme des intermédiaires entre l'instrument de musique et leur groupe ethnoculturel.

Pour conclure, nous remarquons que les propos des artistes concernant leur identité ethnique sont empreints de plus de ferveur et d'émotion que ceux qu'ils tenaient à propos de leur identité sociale. Ce qui nous ramène à constater que l'identité semble être envisagée ici comme quelque chose d'essentielle qui prend naissance au passé. En effet, à la lumière de Hall, elle s'apparente dans ce cas à une sorte de tout homogène avec des références et des codes culturels stables et

continus, partagés par des groupes ethnoculturels. Ceci contraste alors avec la manière dont l'identité est considérée sur le plan social discutée antérieurement, où les témoignages des artistes nous ont laissé croire qu'elle était plutôt conçue comme quelque chose de moins essentielle, en matière de devenir et pouvant être transformée.

4.1.3- Le musicien comme agent technique

Dans cette section, nous voulons mettre l'accent sur les passerelles qui s'établissent entre l'artiste et les intervenants du milieu industriel à savoir les producteurs, les distributeurs, les médias et la sphère publique, qui peuvent être considérés à l'instar d'Appadurai comme partie prenante des *technoscapes* (voir section 1.1).

Ainsi, la majorité des répondants peuvent être vus comme des intermédiaires économiques dans le sens où ils sont impliqués dans la commercialisation et la mise en marché de leur musique. Nous avons vu que dans bien des cas, il semble très difficile pour un musicien de vivre de son art au Maroc. Les rentrées financières qu'il réalise sont limitées. De plus, il ne jouit pratiquement d'aucune aide gouvernementale. Certains sont obligés de trouver d'autres sources de revenus parallèlement à leur métier de musicien : « C'est surtout la situation financière du musicien qui est discutable, surtout pour la majorité, ils travaillent dur dans des cabarets, jusqu'à quatre, cinq heures du matin pour un salaire de misère.» (I:3).

Par ailleurs nous avons vu aussi que l'artiste doit constamment négocier avec différents intervenants pour se faire produire et pour se faire connaître. Tout d'abord, il doit chercher un studio d'enregistrement performant capable de lui enregistrer une « bande » avec un « bon » son. Comme le témoigne Malek (IV :14), il existerait deux ou trois studios d'enregistrement avec un bon niveau technique à Casablanca. Une fois, le studio trouvé, l'artiste doit négocier le coût

de l'enregistrement. Pour cela, il doit parfois faire des concessions. Said est obligé par exemple de réduire le nombre des musiciens pendant l'enregistrement pour diminuer ses frais. Il préfère avoir recours alors au synthétiseur durant cette étape :

Si j'emmène un orchestre je vais devoir le payer et ils vont occuper le studio et me faire perdre du temps en me disant non ça c'est faux...Et le studio tu dois le payer tous les jours au minimum 40.000 rial à 60 000 rial⁵⁸. Avec des musiciens, il faut répéter au moins 3 jours, ils vont me faire perdre du temps au niveau du studio car ils vont demander plus de temps que je ne voulais et en plus je dois les payer. (VII : 4)

Par la suite, l'artiste doit trouver un producteur sérieux qui accepte de produire sa musique et à qui il doit réussir à vendre sa cassette en négociant un prix convenable.

Parce qu'au Maroc c'est pas comme à l'étranger, ici tu dois faire une cassette puis tu vas chez l'éditeur pour qu'il l'écoute. Ensuite, il réfléchit pour voir si elle va marcher ou pas, s'il croit que ça va marcher, il va accepter et il va te payer tout de suite mais si tu commences à peine, il ne va pas bien te payer, il te donnera juste assez de quoi amortir les coûts de l'enregistrement et de quoi avoir un peu d'argent de poche. Si tu es déjà connu, il offre un prix plus élevé. (VII : 2)

Là encore, l'étape de la production exige souvent des compromis de la part de l'artiste. Des compromis qui concernent directement le contenu musical :

Quand je fais un album ici [au Maroc], je ne le fais pas pour le plaisir, je le fais en fonction du producteur, ou de l'éditeur qui va me prendre. Je dois faire quelque chose qui peut être vendu sur le marché sinon, je vais perdre. Si je fais quelque chose que j'aime, il va dire que ça ne va pas marcher donc je suis obligé de me soumettre au goût du producteur et du public, c'est pour ça que l'argent c'est important, parce qu'à ce moment là je pourrai lui imposer mon choix personnel et je pourrai faire de la musique par plaisir. Une fois connu, les gens vont te respecter et vont acheter tes cassettes (VII :2).

Quant à la distribution, elle est généralement effectuée par le producteur. En ce qui concerne la diffusion, l'artiste ne peut avoir aujourd'hui qu'affaire à deux

⁵⁸ Soit 2000 à 3000 dh. Notons que le Salaire mensuel minimum est à 1600 dh environ.

télévisions et radio nationales⁵⁹. Toutefois, comme ils travaillent en général seuls, c'est-à-dire que rares sont ceux qui ont des imprésarios ou des gérants pour les représenter, ils doivent alors souvent se battre avec les médias pour que leur musique soit diffusée. Ceci est d'autant plus dur lorsqu'il s'agit d'un débutant. Comme l'ont souligné certains musiciens, le passage de leur musique à la radio ou à la télévision semble aléatoire et dépend parfois du réseau de connaissances ou des relations personnelles que l'artiste entretient avec les journalistes ou autres figures qui travaillent dans les institutions médiatiques. De même, le passage à l'antenne dépend parfois du genre musical qu'ils pratiquent. Certains genres musicaux comme le *chaabi* ou la « chanson moderne » semblent être plus privilégiés que d'autres.

Par ailleurs, du fait des *médiascapes* et des avancées technologiques en matière de satellite, certains artistes peuvent aussi négocier avec des médias internationaux pour que leur art soit diffusé par le biais de canaux étrangers. Comme le soulève Rouicha, il existerait un intérêt de plus en plus croissant de certaines chaînes étrangères pour l'art musical marocain: «aujourd'hui grâce à la réalité satellite, notre travail est diffusé par les canaux de Turquie, Dubai, il y a ART [chaîne arabe] qui vient me voir pour que je leur donne un de mes enregistrements.» (XIII : 3). De plus, il existe également des programmes d'échange entre les télévisions nationales et les chaînes étrangères (MBC, Dubai, etc.). Ce qui participe alors à la diffusion extra territoriale des produits culturels notamment musicaux marocains.

4.1.4- Le musicien comme agent entre le national et l'international

Nous avons vu que les pratiques musicales des répondants sont soit le fruit de sonorités exclusivement locales ou encore qu'elles sont le résultat d'un mélange endogène et exogène. Les musiciens peuvent être vus alors comme des

⁵⁹ Au moment d'écrire ces lignes, la rumeur veut qu'un décret permette aujourd'hui la création de radios privées au Maroc. Chose qui risque de bouleverser le paysage audiovisuel marocain.

intermédiaires entre l'univers musical marocain et ce qui lui est jugé extérieur. Nous aborderons ici les différentes réponses des artistes au contact de ces deux univers.

D'une part, nous avons remarqué que plusieurs d'entre eux semblent manifester une réaction de résistance en optant pour des styles endogènes, à caractère régional ou national, soucieux de sauvegarder et de préserver « une identité marocaine » avec ses différentes variantes. Nous avons perçu cette réaction notamment dans le discours de plusieurs musiciens qui s'identifient aux musiques dites de patrimoine comme le *melhun* (V, VI, XVII, XV) ou la *musique andalouse* (XVI). Ainsi, Briouel (XVI :6) qui joue de la *musique andalouse*, souligne l'impact prétendument négatif de certaines musiques [*pop, rai*], issues de l'extérieur, sur la jeunesse marocaine. Impact qui semble se traduire selon lui par une acculturation et une perte d'identité chez les jeunes. En désirant séduire les jeunes, cet artiste semble poser l'hypothèse suivante: l'identification du jeune marocain à la musique andalouse contribuerait à l'affirmation de sa « marocanité ». De même, Touria et JB semblent résister également aux influences exogènes en s'identifiant à un genre du patrimoine musical ancestral, à savoir l'art du *melhun*. Ainsi le *melhun* servirait de pont, selon eux, entre l'individu marocain et son identité. Toutefois comme nous l'avons déjà mentionné, leurs démarches diffèrent par leur conception du patrimoine. JB opte pour le renouvellement et l'actualisation du *melhun* alors que Touria semble avoir une approche que nous considérons plutôt puriste et tente de préserver une image « authentique » de ce genre musical. Quant à la présence sur la scène internationale de ces musiciens, elle s'opère soit par la transmission de leur musiques du fait des *médiascapes* soit par leur participation directe, plutôt limitée, au sein des circuits et des associations de quelques mélomanes passionnés des dites musiques du monde. Cette qualification est équivoque et désignerait les musiques extra européennes en y incluant les musiques de tradition savante. Signalons à ce sujet que la création de centres dédiés aux arts traditionnels et

l'établissement de réseaux internationaux ont facilité cette décennie la circulation de ces musiques du monde. Les responsables de ces centres se distingueraient des tenants de la *world music* en appliquant des critères de sélection tels que l'authenticité (l'artiste doit être représentatif de sa culture), la qualité de l'œuvre et de l'exécution, l'exportabilité (la prestation transposée hors de son contexte doit garder le plus possible sa signification) (Aubert, 1995 : 22).

D'autre part, afin de mieux comprendre la dialectique entre le national et l'international dans laquelle le musicien participe, nous aimerions revenir sur l'étude de *Music at the Margins* citée à la section 1.5. En effet, nous remarquons que quelques artistes traversent différentes étapes dans leur carrière musicale. Ainsi, en établissant un parallèle entre les démarches de Sidonie et de Mosker, on remarque que dans un premier temps, ils ont imité et reproduit intégralement des chansons occidentales. Ensuite ils ont introduit quelques variations en reprenant les mêmes chansons dans leur langue maternelle, à savoir l'arabe dialectal. Puis intervient la dernière phase au cours de laquelle ils ont élaboré une musique hybride, qui combine à la fois des sonorités locales et des formes occidentales. Cette troisième étape peut être qualifiée de transculturation. (voir section 1.2.1, p 22). Toutefois, ces étapes ne se manifestent pas toujours telles que les auteurs les ont présentées, c'est-à-dire de manière linéaire. On peut retrouver des artistes (Abid par exemple) qui tout en composant leurs propres chansons imitent d'autres chanteurs. De plus, il n'est question ici que des réponses des musiciens aux influences occidentales, on peut retrouver un scénario similaire concernant l'impact de la musique orientale sur les artistes marocaines. Comme nous le précisons dans l'annexe sur la définition formelle des genres musicaux, Aydoun souligne que la pénétration du modèle égyptien et sa ré-appropriation par les musiciens locaux se seraient déroulées en deux périodes. Durant la première, les orchestres marocains étaient des copies de leurs homologues du Caire dans le sens où ils imitaient les modes, les rythmes mais aussi les styles d'habillement et

le dialecte. Ce n'est que durant la seconde période que l'on assiste à une étape de création et d'innovation.

Par ailleurs, nous avons remarqué que certains artistes pensent que l'internationalisation de la musique marocaine devrait se produire notamment par la réappropriation de certains instruments de travail occidentaux comme les nouvelles technologies en matière d'enregistrement et de production mais aussi par la production d'une musique métissée qui associe des sonorités locales et étrangères. D'ailleurs, notons que la pratique d'une musique hybride est une tendance actuelle qui se remarque chez plusieurs groupes de musiciens marocains résidant à l'étranger. S'inspirant de Deleuze et Guattari, nous pouvons dire que cette musique est translocale dans la mesure où elle se déterritorialise, elle abandonne ainsi son territoire d'origine pour se greffer sur d'autres cultures musicales avec lesquelles elle établit un dialogue. Pour ne citer que quelques noms, on retrouve Hassan Hakmoun résidant à New York dont le genre musical est un mélange *gnaoui-rap-reggae*, le groupe Aicha Kandisha, le groupe Dissidenten et bien d'autres encore. Tous auraient comme point commun de composer des musiques « occidentales » avec leurs différentes variations (*techno, rap, rock*) mélangées à des styles puisés dans le terroir (*chaabi, gnaoui, melhun*). L'une des questions que nous nous posons est de savoir si la production contemporaine de ce type de musique est le fruit d'une sincère volonté d'échanges musicaux voire culturels ou si elle n'est pas plutôt uniquement la réponse aux impératifs des multinationales de musique qui exigeraient un type plutôt qu'un autre ?

En conclusion, il est important de souligner que toutes ces musiques marocaines « hybrides » ou « à caractère authentique » sont victimes d'une « labellisation » réductrice et sont généralement exposées sur les rayons des disquaires [notamment en Occident] sous l'appellation de *world music* au même titre que

toutes les musiques non occidentales ou non européennes à l'exception des musiques « traditionnelles ». A propos de la *world music*, Touma explique :

La *world music* est entrée dans la sphère commerciale par l'intermédiaire de la *pop*; initialement, on utilisait d'ailleurs le terme *ethno-pop*. Pourquoi *world music* et non *music of the world* ? Les producteurs de musique pop et les disquaires qu'ils contrôlent tentent de promouvoir une musique qu'ils croient unique et globale. Ses compositions mélangent des éléments musicaux et des instruments empruntés à diverses cultures avec les structures musicales et les instruments propres à la musique pop occidentale. Depuis peu, le terme *world music* est également utilisé pour désigner des formes purement traditionnelles. (Touma, 1995 : 31)

4.2 - Le genre musical : intersection et transgression

Ici, nous montrerons dans un premier temps comment le genre musical représente l'une des principales causes des différences entre les points de vue des répondants tout en agissant en tant qu'intermédiaire actif entre l'artiste et les dimensions qui l'entourent. Ensuite, nous proposons une deuxième section qui explique comment le genre musical est une catégorie qui évolue en fonction d'un ensemble de transgressions opérées par les musiciens. .

Ainsi, si le statut d'agent culturel conféré au musicien permet de rendre compte des façons dont il prend activement part des diverses régions de la vie sociale, culturelle et technique marocaine, il ne met pas en valeur les modalités contrastées dont les artistes conçoivent leurs rôles, leurs pratiques, leurs publics, leurs positionnements sur la scène industrielle, etc. C'est pour cette raison que l'on suggère une seconde piste de réflexion selon laquelle les principales divergences entre les musiciens seraient plutôt attribuables au genre musical pratiqué.

Soulignons tout d'abord qu'au cours de l'analyse thématique, la majorité des artistes ont fait souvent appel au genre musical pour parler d'eux, de leur identité, de leur musique, pour justifier leur position à l'échelle de l'industrie musicale ou encore pour se définir par rapport à d'autres musiciens. Nous avons vu par

exemple que certains artistes se présentent directement par leur genre musical : « j'appartiens intégralement à mon *melhun*, je me consacre exclusivement à mon *melhun*, je n'ai pas d'autre culture à laquelle j'appartiens. » (XV :4) ou encore « moi, je vous parle en tant qu'interprète du *melhun* » (XVII :1). Aussi, plusieurs artistes font référence à cette catégorie pour évoquer leurs sources d'inspiration musicales : « ma première école est d'ailleurs complètement loin de ce que je fais actuellement (...), ce n'est pas de la musique andalouse mais du *gharnati*... » (XIX : 2). Batma formule les sources d'inspiration de son groupe de la même manière : « (...) je parle au nom de Nass Elghiwane, ce sont des gens qui s'inspirent du patrimoine marocain, africain, donc le *melhun*, le *gnaoui*, *hmadcha*, *jilala*, *aita*, *haddawa*, etc. , c'est notre puits dans lequel on s'inspire. » (II : 2). Par ailleurs, nous avons constaté aussi que plusieurs artistes justifient leur position sur la scène industrielle en fonction du genre musical qu'ils performaient. Revenons par exemple sur le témoignage de Touria lorsque nous lui avons demandé de nous parler des obstacles qu'elle a rencontrés durant sa carrière musicale: « Tout d'abord, personne n'aime enregistrer le *melhun* parce qu'ils disent que ça ne va pas marcher commercialement, ils préfèrent des chansons « légères », »(VI : 7) ou encore sur celui de JB : « Je pense que les producteurs rencontrent des problèmes de distribution lorsqu'il s'agit de musique du patrimoine, la distribution est lente (...) alors que les cassettes de *chaabi* ou autres musiques temporaires comme le *rai*, se vendent comme des petits pains, quand une cassette sort. ». De même Batma nous explique que son groupe a connu des problèmes de diffusion à cause du genre musical adopté :

Quand les groupes ont commencé, il y avait plusieurs obstacles pour les arrêter, mais ils n'ont pas pu car le public marocain a accepté cette chanson et l'a respectée. Donc ils ont laissé le temps et plus le temps passe, plus il y a des obstacles qui sont contre cette chanson et parmi ces actions, on retrouve ce matraquage qu'on passe à la télé qui consiste à diffuser la chanson orientale ou occidentale sur RTM ou 2M, mais c'est voulu, c'est pour casser en quelque sorte la chanson des groupes." (II: 9).

Ainsi, ces témoignages révèlent que le genre musical se présente comme une catégorie quasi omniprésente qui permet aux artistes de se définir et de se

positionner sur la scène artistique et industrielle. Le genre musical apparaît alors comme une entité à priori, qui posséderait ses propres caractéristiques et qui obéirait à des règles connues et partagées implicitement par les artistes, les producteurs, le public, etc. Or, ce que l'on peut ajouter en nous inspirant de Frith, c'est que le genre musical peut être vu autrement qu'une entité close et invariable :

Popular music genres are constructed- and must be understood - within a commercial and cultural process; they are not the result of detached academic analyses or formal musicological histories. (Frith, 1996 : 89)

Certes, chaque genre possède des attributs particuliers qui lui permettent de se distinguer des autres. La musique *andalouse* par exemple a une esthétique musicale qui la dissocie du *rai* ou du *chaabi*. Mais ce que l'on peut avancer, c'est que le genre musical peut être vu aussi comme une force active qui organise un ensemble de réalités, autres que sonores ou formelles : sociales, culturelles, industrielles etc. Dans cet esprit, le genre musical pourrait être conçu alors comme un intermédiaire actif, dans le sens où il se trouve au centre d'un ensemble d'éléments - l'artiste et des groupes sociaux, l'artiste et des groupes ethnoculturels, l'artiste et la sphère industrielle...- et qu'il participe surtout activement à l'organisation des relations qui se tissent entre ces éléments.

Ainsi, tout en étant un agent commercial reliant les musiciens aux acteurs de l'industrie musicale (producteurs, diffuseurs, imprésarios), le genre musical permet aussi d'organiser le processus commercial. Lorsqu'un artiste veut se faire produire, par exemple, l'un des premiers critères de sélection repose bien souvent sur le genre musical qu'il pratique. Le producteur dépend dans ces cas là aussi du goût du public qui a des préférences pour certains genres musicaux plutôt que d'autres. Nous avons vu par exemple que les artistes de *melhun* rencontraient plus de problèmes de production que les musiciens de *chaabi* ou de *rai*.

De même, la catégorisation générique est utilisée par les moyens de diffusion, télé, radio, journaux, revues de musique, etc. Pour qu'un artiste soit diffusé, il faut que son genre musical soit « reconnu » en quelque sorte par les médias. Ainsi, nous constatons que le genre musical permet à l'artiste de se définir dans le marché de la musique. Toutefois, la catégorisation par genre est une arme à double tranchant car si elle paraît pratique en facilitant la promotion et la mise en marché du produit musical, elle peut être aussi réductionniste et contraignante pour l'artiste. Le musicien, dont le style musical est « inclassable » va rencontrer des difficultés à être produit et à être diffusé. Nous pouvons observer cela chez un de nos répondants dont l'une des activités est de composer une musique qui nécessite un long travail de recherche et qui puise son inspiration dans plusieurs traditions musicales (flamenco, musique persane, indienne, turque, etc.). Ce type de musique serait destiné à un public restreint et ne semble pas intéresser les producteurs :

Il y a un travail que je nommerai de "laboratoire", c'est de la musicologie pure (...) il faut un public très avisé pour un travail recherché, des spécialistes de la musicologie ou de la musique de telle ou telle époque, etc. (III:3)

(...) Je donne un exemple. Il y a une galerie avec laquelle j'ai fait de la musique à l'occasion d'un folio. Il y avait des poèmes, ensuite des tableaux et sur le tout, il y avait une musique. Le thème traitait de la subdivision du carré, le peintre et le poète se sont inspirés du mathématicien, chacun a apporté un travail. Moi-même, je me suis inspiré de tout ça pour apporter une musique. On a donc fait une exposition commune dans laquelle j'ai joué. C'est la manière avec laquelle on peut diviser le carré et y apporter des couleurs, inspirée de Tabit Ibnu Kharraz, qui est un mathématicien philosophe, ayant vécu à Cordoue. Donc on a vendu [sur place] le folio avec la cassette, c'est traduit en anglais et en français, et ceux qui voulaient la cassette seulement pouvaient l'avoir aussi. (III:6)

(...) ici, le producteur n'est pas assez mûr, il se dit que l'art que j'appelle de laboratoire ou "musicologie" ne va rien lui apporter. Le public est restreint, donc il ne s'y intéresse pas et va chercher autre chose de beaucoup plus accessible et commerciale. (III:9)

De plus, nous avons vu qu'au Maroc, certains genres musicaux comme le *chaabi* ou la chanson moderne semblaient jouir par exemple de plus de temps d'antenne que d'autres. Ceci sanctionne par conséquent les artistes qui n'en jouent pas.

Par ailleurs, le genre musical peut être considéré aussi comme un intermédiaire socio-culturel dans le sens où il peut véhiculer, au-delà d'une esthétique musicale, des références sociales et culturelles. Ainsi, il peut être vu comme un moyen qui participe à la formation de l'identité. Au cours de l'analyse thématique, nous avons vu par exemple que le genre musical était parfois étroitement relié à l'identité culturelle: « n'importe quel Marocain doit écouter et lire le *melhun* pour rester toujours attaché à sa marocanité... » (V :6) ou encore « au Maroc, il y a une culture du mépris de soi, le mépris de son identité (...) donc moi j'essaye de faire découvrir [par le *melhun*] un mode de vie qu'on a oublié, de belles choses qu'on a vécues et qu'on ne connaît plus et de nous revaloriser" (VI:5). Un discours similaire ressort chez d'autres artistes qui performant des musiques dites de patrimoine. En tant qu'artiste de musique andalouse, Briouel évoque le lien entre le patrimoine et l'identité marocaine :

Le patrimoine est quelque chose que l'on te confie et qu'il faut garder tel quel. Ça doit être la passion de tout marocain. Quand on sort de chez nous on représente notre pays grâce à notre patrimoine. Le patrimoine n'est pas seulement musical, on le retrouve dans le folklore, dans la cuisine. Tout cela représente notre identité on ne peut l'ignorer ni l'effacer et quand on reconnaît sa valeur, l'on peut que s'attacher encore plus. (XVI : 4)

Nous pourrions revenir également sur le témoignage de Malek dans lequel il annonce sa position par rapport au *rai* et le rôle de ce dernier dans l'identification de la jeunesse maghrébine :

Avec le *rai*, les jeunes maghrébins ont trouvé leur musique, le *rai* est au Maghreb, ce qu'a été le *rock* dans les années 70 pour l'Occident. Cette espèce de vague (...) C'est la musique la plus importante sociologiquement qui soit actuellement mais pour les raisons que je viens de vous exprimer, c'est-à-dire, c'est une musique qui colle parfaitement, dans une langue [l'arabe dialectal] que les gens comprennent...(IV :4)

Nous avons vu que cette position vis-à-vis du *rai* n'est pas adoptée par les musiciens essentialistes pratiquant des genres musicaux dit du patrimoine qui considèrent plutôt le *rai* comme une musique non authentique, voire non représentative de la « vraie » musique marocaine.

D'une manière plus particulière, le genre musical peut participer aussi à affirmer une identité socio-politique. Reprenons par exemple ce témoignage de Batma :

Les groupes font ce que l'on appelle de la chanson "populaire", et les autres de la chanson "moderne", chacun est un genre et a son public...La chanson moderne est une chanson du *ghazal*⁶⁰ que je déteste personnellement : "mon chéri, je t'aime à mourir, si je ne te vois pas je me suiciderai... ». Et bien suicide toi si tu veux! Non, il y a un proverbe qui dit "si tu dois t'asseoir à côté de quelqu'un qui ne t'apporte rien, sa présence est inutile". Donc si j'enregistre une cassette dans laquelle je vais pleurer du début jusqu'à la fin : "Il m'a quitté sans m'épouser et je l'ai aimé, etc. ", tu finis par jeter cette cassette, alors que si je pleure l'injustice, la misère, la corruption, à quand l'action : "Oh Sahraoui au milieu du combat!", ce sont ces choses qui peuvent te faire vibrer. Ça, c'est différent ! Les autres frères, ceux des groupes, leur rôle se situe à ce niveau là, ils essayent aussi de construire des choses dans ce sens.» (II : 4).

En établissant une analogie entre la chanson des groupes et la chanson « moderne », Batma semble conférer au genre musical qu'il pratique des références socio-politiques et idéologiques. D'ailleurs, chacun de ces deux genres serait relié à des caractéristiques comportementales dans le sens où ils organisent à la fois le processus de la performance musicale mais aussi celui de l'écoute musicale. Ainsi, ils agencent aussi bien l'attitude de l'artiste que celle du public durant le spectacle, c'est-à-dire leur façon de s'habiller, leur comportement, etc. Le genre musical peut annoncer aussi l'ambiance et l'atmosphère du spectacle.

La différence se passe à la salle (...) Devant le groupe, le public est en train de crier, il est en transe, il sue, il se déchaîne, il est en colère alors que l'autre public [de la chanson moderne] est parfumé, est en cravate....ils sont assis poliment pour écouter. (II : 5)

⁶⁰*ghazal*: amour

Je ne peux pas chanter une chanson en étant calme....il faut que je sois d'abord en sueur et que j'éprouve de la fatigue. Si l'artiste ne sue pas, le public ne pourra pas non plus, si tu me vois jouer du *tam tam* d'une façon hystérique, en transe, c'est pratiquement sûr que je t'entraîne avec moi, là se situe la différence, les autres chanteurs de la chanson moderne avec tout le respect que je leur dois, chantent avec leur luth, d'une façon calme, c'est donc normal que leur public soit calme, mais je ne peux pas te chanter une chanson de Nass el Ghiwane calmement, c'est une chanson qui te pousse malgré toi à la révolution, aux cris, à la rébellion. (II :5)

D'autre part, nous pouvons avancer que le genre musical peut être aussi un intermédiaire entre les sphères nationales et internationales. Nous avons constaté, par exemple que certains artistes optent pour des genres musicaux endogènes afin de faire face aux influences exogènes. Revenons par exemple sur le témoignage de Briouel dans lequel il annonce son rôle en tant qu'artiste de musique andalouse :

J'aimerais laisser mon empreinte en tant qu'artiste. On doit bâtir cette société et on doit l'éduquer parce que ces nouvelles musiques qui entrent comme le *rai*, la *pop* sont des musiques passagères mais elles ont une grande influence sur la jeunesse . Donc nous, on essaye à chaque fois que l'on peut de gagner le public qui vient nous écouter pour qu'ils reconnaissent la valeur de leur patrimoine et pour qu'ils apprennent une certaine éducation, on ne doit pas imiter toute chose qui vient du "dehors". On a notre propre musique, qu'elle soit populaire ou autre etc. (XVI : 6)

Cette position vis-à-vis des musiques étrangères contraste radicalement avec celle qui est adoptée par des artistes comme Malek, Sidonie ou Mosker qui optent au contraire pour un genre musical hybride mixant des sonorités locales et exogènes. Ces artistes, comme nous l'avons précisé auparavant, considèrent que la création de ce nouveau genre musical participerait à l'internationalisation de la musique marocaine et à son exportation sur le marché international de la musique. Ainsi, Sidonie travaille aujourd'hui pour une musique hybride dans laquelle elle combine la *pop*, le *gnaoui* et le *chaabi*. Quant à Malek, il conjugue également le *rock* au *rai* et au *chaabi*. D'ailleurs, on attribue à ce dernier la naissance d'un nouveau courant musical : «Malek est peut-être le premier chanteur ayant contribué à la naissance du courant musical, génération 80-90 au Maroc. Il a

notamment participé à l'ouverture de la chanson marocaine au *rai* à une musique hybride *rai-rock*. » (Hansali, R, 1996 : 43).

De cette façon, nous pouvons dire que le genre musical est aussi une catégorie mobile qui évolue en fonction de plusieurs paramètres dont notamment les expériences tentées par les artistes. Comme le souligne Frith, c'est dans un tel espace de créativité et d'imagination que naissent de nouveaux genres musicaux :

The final point to make here, is that one way in which genres work in day to day terms is in a deliberate process of rule testing and bending. As Charles Hamm argued, popular musicians, « work within a tradition that allows and even demands flexibility and creativity in shaping piece. Genre is not determined by the form or style of a text itself but by the audience's perception of its style and meaning, defined most importantly at the moment of performance. Performers can thus shape, reinforce or even change « genre ». It is out of such « transgressive » performances that genre histories are written : old genres « fail » when their rules and rituals come to seem silly and restrictive, new genres are born as the transgressions become systematic. (Frith, 1996 :94)

Dans cet esprit, le genre musical peut être reformulé et redéfini suite à un ensemble de transgressions opérées par l'artiste. Toutefois, nous avons vu dans la première partie de ce chapitre que le musicien n'agissait pas tout seul et qu'il était au croisement d'un ensemble de réalités (économiques, socio-culturelles, techniques, etc.) avec lesquelles il devait composer. Nous pouvons déduire alors que le genre musical évolue aussi en fonction de ces mêmes réalités. Ainsi, en raison des influences économiques qui affectent l'artiste dans sa vie quotidienne, celui-ci est parfois contraint de modifier son genre musical. Comme le soulignent les auteurs de l'étude de *Music and The Margins*, la plupart des musiciens souhaitent vivre de leur art et subissent alors des pressions commerciales qui les poussent à changer le contenu et la forme du produit musical. Ces auteurs citent Raymond Williams :

As Raymond Williams (1982, p104) pointed out, even the most idealistic artist is affected by the forces of the market. There is : « evident pressure, at or before the point of production, to reduce costs : either by improving the technical means of production, or by altering the nature of the work, or by pressing it into other forms. It is here..... that manifest commercial

modes of control and selection become, in effect cultural modes.... the contrast between market-originated and producer-originated work cannot be made absolute, once market conditions have been generalized ». (Buck, Cuthbert, Robinson, 1991 : 238).

Ceci dit, la pression économique peut conduire alors à la transgression des critères esthétiques et sonores du genre musical. D'autres paramètres peuvent aussi conduire à la transformation de cette entité :

(...) whereas in fact, genres are constantly changing- as an effect of what's happening to neighboring genres, as a result of musical contradictions, in response to technological and demographic change... (Frith, 1996 : 92)

Ainsi, les facteurs technologiques comme les normes et les standards techniques de diffusion incitent souvent l'artiste à modifier et à ajuster son genre musical pour qu'il soit « diffusable »:

En ce qui concerne par exemple le *melhun*, vu les rares et courtes opportunités qu'on nous offre à la télé ou à la radio, on nous donne seulement 5 ou 6 minutes ce qui est très court alors que dans le *melhun* il n'y a pas une seule chanson qui dure moins de 10 minutes, si tu veux la chanter avec toutes ces lois et ses règles. Donc qu'est ce que tu dois faire? Moi, j'essaye de réduire certaines *qsaid* (...) mais les gens « traditionnels » et les poètes du *melhun* refusent de réduire et de transformer les *qsaid*. Toutefois, le patrimoine n'est pas une écriture sainte, c'est une oeuvre humaine qu'il est possible de transformer pour aller de l'avant. (V :5)

L'innovation du genre musical peut être reliée dans d'autres cas à des considérations sociales. C'est le cas de Briouel par exemple qui désire renouveler la musique andalouse pour arriver à séduire une catégorie sociale particulière, celle des jeunes :

L'étape dans laquelle je suis actuellement, c'est de prendre la responsabilité de l'orchestre, pour pouvoir mener la musique andalouse selon la mesure de mes moyens et de la faire aimer et de la rapprocher aux jeunes. Il faut qu'elle soit de son temps et de son époque donc j'essaye d'effectuer un « renouvellement » tout en gardant et préservant son identité. Le renouvellement est dans la distribution musicale par exemple, dans la façon de la présenter au public, de créer un équilibre entre les différents musiciens, d'atteindre une précision au niveau de l'exécution musicale. De même dans le chant, on a introduit une chorale spécialisée dans la musique andalouse (...) On a introduit un groupe vocal d'hommes et de femmes, il

faut que la musique andalouse prenne une allure d'opéra, qu'elle ne reste pas seulement dans son ancienne forme. (XVI : 5)

Briouel négocie alors à sa manière l'identité première de la musique andalouse en modifiant les composantes esthétiques du genre musical.

Finalement, les questions qui découlent de ces remarques sont de savoir jusqu'à quel point le musicien peut transgresser le genre musical ? C'est-à-dire, quelles sont les limites de ces transgressions et par qui sont-elles fixées ? Y a-t-il des « transgressions » valables et d'autres non ? Qui peut en juger ? Le public ? Les musiciens ? Les musicologues ?

En conclusion, nous avons vu à travers cette section comment le genre musical intervient comme un intermédiaire actif pour organiser la vie musicale de l'artiste et comment il permet d'expliquer les divergences de positions entre les musiciens. Ainsi, cette catégorie conditionne le musicien dans ses démarches de production, de distribution et de diffusion. De même, elle entre en jeu au moment de sa performance musicale. Un musicien de *melhun* et de musique andalouse ne s'habilleront pas et ne se comporteront pas sur scène de la même façon qu'un interprète de *rai* ou de *chaabi*. Par ailleurs, le genre musical peut indiquer aussi dans une certaine mesure la présence de l'artiste sur la scène internationale. Si ce dernier pratique un genre dit du patrimoine, il sera plus appelé à le présenter dans des centres dédiés aux arts traditionnels plutôt que dans des festivals de grande envergure.

Nous avons constaté également que le genre musical est une catégorie mobile qui peut évoluer en fonction de plusieurs facteurs. Nous avons cité d'une part la créativité et les expériences musicales tentées par les artistes, expériences qui peuvent être formulées en terme de transgressions selon Frith. D'autre part, nous avons signalé également que le processus de la mise en marché et de la médiatisation d'une expression musicale pouvait représenter selon le cas, soit une

contrainte ou alors une nouvelle opportunité pour redéfinir et transformer le genre musical. Finalement, l'évolution de ce dernier peut être reliée aussi à des considérations sociales. Plusieurs artistes oeuvrent dans l'optique par exemple de rapprocher le genre musical qu'ils pratiquent des catégories socio-culturelles déterminées en modifiant son contenu et sa forme (ajout d'une instrumentation moderne, de nouveaux rythmes, etc.).

Posée en termes d'identité, la question de la transgression du genre musical pourrait être vue alors comme une manière de reformuler de nouvelles identités musicales. La reformulation de ces identités est un processus, qui nous l'avons vu, fait participer un ensemble de paramètres : des facteurs qui relèvent de l'artiste, de son talent, de son imagination et de sa créativité, des facteurs industriels, c'est-à-dire l'ensemble des acteurs qui prennent part à l'industrialisation de l'art musical, mais aussi des facteurs d'ordre social ou ethnoculturel. Ces derniers relèvent à la fois des caractéristiques socio-culturelles et idéologiques qui participent à l'identification de l'artiste, comme son groupe social, sa langue ou son milieu ethnique mais aussi celles du public que l'artiste veut viser ou a déjà atteint. Ces identités musicales peuvent être vues alors à la lumière de Hall en perpétuel devenir. Certes, elles s'inspirent d'un ensemble d'expressions musicales ancrées dans l'histoire mais elles sont aussi actuelles car elles s'adressent à des publics contemporains, elles se manifestent par le biais de canaux industriels modernes (*médiascapes, technoscapes, etc.*) et elles reflètent des préoccupations sociales actuelles (revendication ethnique, sociale, etc.). Par ailleurs, ces identités musicales ne sont pas fermées car elles se projettent vers l'extérieur en ayant comme visée de dépasser le cadre des frontières régionales et nationales et en voulant parfois se dissoudre dans une espèce « d'universalité » musicale. C'est du moins le désir que semble partager une partie de la nouvelle génération des musiciens au Maroc :

(...) je crois que cette jeune génération [Sidonie, Mosker, etc.] dont je parlais tout à l'heure l'ont très bien compris. Ce sont des musiciens tout en étant Marocains sont d'abord des musiciens, c'est-à-dire qu'ils appartiennent au monde de la musique, non pas forcément au monde

marocain de la musique. Par la langue ils sont marocains, par la musique ils sont aussi mondiaux, universels. (IV : 21)

4.3- Synthèse

A la question principale de cette analyse, comment les musiciens marocains participent à la construction des différentes identités de leur pays et au maintien de la diversité des traditions musicales tout en faisant aux réalités d'un contexte global ? (cf :1.3), nous pouvons esquisser une réponse en deux temps.

Dans un premier temps, par leur position centrale entre « musique » et « société », les musiciens sont comme nous l'avons vu dans la première section de ce chapitre, des agents culturels et des intermédiaires qui relient et interviennent entre plusieurs réalités. Ainsi, ils sont le pont entre leur milieu d'origine, leur quartier, leurs groupes sociaux ou ethnoculturels et leurs pratiques musicales. Mais ils contribuent également à forger des identités musicales qui reflètent ces milieux et qu'ils véhiculent notamment à travers des chants, des textes, des compositions, des instruments ou des genres musicaux choisis. Nous avons vu, par ailleurs, que certains artistes participent à former des identités plutôt locales (régionales ou nationales), supports de réalités locales, alors que d'autres contribuent à formuler de nouvelles identités musicales que l'on peut qualifier, à la lumière de Pelinski de « translocales » et qui se forgent par un processus de transculturation (Voir section 1.2.1). Ces identités s'ancrent au Maroc mais s'ouvrent vers l'extérieur, en intégrant des influences exogènes (musicales, technologiques, organisationnelles, etc.).

Dans un second temps, nous pouvons dire que la diversité des expressions musicales marocaines peut se perpétuer notamment à travers les différentes transgressions que les artistes désirent ou parfois sont contraints d'entreprendre dans le ou les genres musicaux qu'ils pratiquent. Ceci dit, au-delà du facteur artistique, nous avons signalé également que la transformation du genre musical

était reliée à des considérations industrielles, sociales et aux perceptions et goûts musicaux du public. En acceptant le genre musical comme une catégorie en constante évolution, ne pouvions-nous pas dire alors que la diversité des pratiques musicales pourrait se maintenir. Ainsi, en se transformant, le genre musical se reformule par conséquent sous d'autres formes et expressions musicales et ainsi de suite.

Pour conclure, nous avons constaté que plusieurs genres musicaux étaient le fruit de métissages et d'influences diverses. Ainsi, la musique andalouse serait le produit d'une synthèse où différentes influences se con-fondent : berbères par certains modes pentatoniques, arabes et andalouses. La dite chanson des groupes est un creuset également de plusieurs styles musicaux (*aita, melhun, gnaoui, issaoui*, etc.) où l'on retrouve des influences noires africaines, arabes et berbères. La question ultime que nous nous posons alors consiste à savoir si toutes les musiques ne sont pas toutes finalement métissées ?

Conclusion

Dans cette étude, nous nous sommes intéressés à voir comment la musique, un des phénomènes culturels importants de la société marocaine, se situe dans un contexte de globalisation. La problématique qui a orienté cette recherche consistait à savoir si les expressions musicales marocaines qui participent à l'identification de différents groupes socioculturels conservaient leur diversité dans un contexte dit global. Pour les fins de l'analyse, nous avons choisi de mettre l'accent sur le musicien car il occupe selon nous une position centrale entre l'art musical et la société. Nous avons cherché alors à montrer comment les musiciens marocains participent à la (re)production des identités marocaines tout en faisant face aux réalités et aux contraintes d'un marché global et comment ces derniers participaient à maintenir la diversité des expressions musicales de ce pays.

Sur le plan méthodologique, nous avons mené une recherche exploratoire qui repose sur une démarche d'inspiration ethnographique. Notre étude de terrain a duré environ cinq mois, soit de février 1996 au mois de juin 1996, durant lesquels nous avons effectué des entrevues en profondeur auprès d'une vingtaine de musiciens marocains urbains, pratiquant des genres musicaux variés et appartenant à des groupes socio-culturels distincts.

Ce mémoire a été articulé autour de quatre principaux chapitres. Le premier évoque les différents concepts théoriques qui ont servi à l'articulation de notre problématique. Le deuxième élabore les outils méthodologiques. Dans un troisième chapitre, nous avons fourni une analyse thématique des entrevues. En conclusion, nous proposons une synthèse interprétative des résultats qui se divise en deux points. Le premier discute le rôle de l'artiste en tant qu'agent culturel, c'est-à-dire en tant qu'intermédiaire actif entre un ensemble de réalités. Le second propose une piste de réflexion pour comprendre les différences entre les points de vue des répondants, lesquelles sont attribuables au genre musical pratiqué par les

artistes. En effet, nous avons vu que le genre musical participait activement à organiser les différentes relations qu'entretient l'artiste avec les multiples dimensions qui l'entourent (industrielles, sociales, techniques, etc.). De même, nous avons vu que le genre musical est une catégorie mobile qui évoluait en fonction de certaines transgressions opérées par l'artiste.

Finalement, ce que nous retenons de cette étude, c'est qu'il existe à priori deux mouvements qui dessinent le paysage musical marocain à l'heure actuelle de la globalisation. Le premier est un mouvement de résistance entrepris par certains artistes dans le but de renforcer une identité locale, « territorialisée », « authentiquement » marocaine. Cette résistance se produit notamment par l'engagement de certains musiciens à protéger et à perpétuer des genres musicaux ancestraux, qui sont menacés de disparaître, du moins sous leurs anciennes formes. Sans vouloir généraliser, cette résistance paraît difficile à entreprendre pour certains artistes, notamment ceux qui pratiquent le *melhun*, car la majorité du public jeune et des producteurs ne s'intéressent plus à ce genre musical aujourd'hui. Le deuxième mouvement consiste à promouvoir une nouvelle identité musicale marocaine en s'inspirant de traditions musicales locales et étrangères, parfois orientales ou occidentales. Le résultat se traduit par un métissage qui combine les deux formes. Un métissage qui peut plaire ou déplaire mais qui avant tout semble être parfois, le fruit d'une volonté chez l'artiste de créer, d'innover et de se laisser tenter par les horizons illimités du champ musical. De la même façon, ces musiques métissées ne semblent pas susciter un vif intérêt de la part des producteurs ni du public en général et encore moins des artistes qui pratiquent des musiques plutôt territorialisées.

Par ailleurs, à la question qui est de savoir si la globalisation conduit à une uniformisation des pratiques musicales marocaines ou si au contraire elle participe au maintien de la diversité, nous proposons les réponses suivantes. A la lumière d'Appadurai, nous pouvons dire que la globalisation musicale se

manifeste d'une part par l'absorption, par des musiciens marocains, d'instruments d'homogénéisation (voir 3.2.2) à savoir des techniques occidentales d'enregistrement en matière d'électroacoustique, des formats médiatiques standards, des goûts musicaux qui ont tendance à se ressembler. Ainsi, pour faire découvrir leur art au public, les musiciens sont obligés de respecter des normes et des standards techniques d'enregistrement et de diffusion, des techniques de production basée sur un mode de gestion capitaliste, des moyens standards de promotion, etc. De plus, la majorité des musiciens subissent les contraintes du marché et souhaitent vivre de leur art. Ce désir peut alors les pousser à choisir les genres musicaux les plus commercialisés. Ce qui se traduirait par une uniformisation du paysage musical marocain, notamment celui qui est diffusé et montré par les médias ou celui qui se reflète sur le marché des cassettes.

En revanche, nous pouvons dire que même si certains musiciens sont affectés par une musique internationalisée distribuée par le centre, ces artistes ne restent pas passifs face à ces influences. Certes, il arrive qu'ils imitent au début de leur carrière des musiques occidentales ou orientales mais par la suite, ils peuvent créer et suggérer de nouvelles formes musicales. En effet, nous avons vu que les musiciens sont aussi sous l'influence d'un ensemble de facteurs : leurs vécus personnels, leurs milieux d'origine, leurs milieux ethnoculturels, des conditions sociales particulières, des traditions musicales locales. Autant de paramètres qui les incitent alors à créer parfois des combinaisons éclectiques, conjuguant des éléments endogènes et exogènes.

D'autre part, nous avons vu aussi que les artistes participaient à perpétuer la diversité musicale en procédant à des transgressions du genre musical. En effet, à travers ces dernières, qui se produisent notamment grâce ou à cause d'un ensemble de facteurs (économiques, technologiques, sociaux, etc.), les musiciens marocains participent alors à reformuler et à recréer de nouveaux genres musicaux voire de nouvelles identités musicales.

Pour conclure, nous aimerions soulever les limites de cette recherche. Précisons tout d'abord qu'il s'agit de notre première étude sur la musique en général et sur la musique marocaine en particulier. Tout était alors matière à découverte (le langage musical, l'approche analytique, méthodologique, etc.). En effet, notre formation en sciences de la gestion et de la communication n'a pas de lien direct et ne prépare forcément à aborder ce type de problématique. De cette façon, cette recherche a représenté en quelque sorte un défi à relever ainsi qu'un nouvel apprentissage à réaliser. Nous espérons alors l'indulgence des lecteurs vis-à-vis des glissements et des flous susceptibles d'avoir eu lieu dans cette analyse.

Une seconde limite que nous voulons souligner ici concerne le concept de l'identité. Au cours de notre étude, qui se voulait avant tout comme un travail exploratoire, nous avons jugé qu'il était possible de nous limiter à aborder cette notion en terme de dichotomie essentialiste vs non essentialiste, en nous inspirant principalement de Stuart Hall. Or, nous sommes conscients en fin de parcours que ce concept renvoie à une pluralité d'aspects aussi complexes les uns que les autres. De cette façon, si ce travail était à refaire, sachant la complexité du phénomène, nous aurions eu recours alors à plus d'outils conceptuels et nous aurions établi une revue de littérature beaucoup plus riche concernant la notion de l'identité.

De plus, nous aimerions également accomplir ici un retour critique concernant la catégorie du genre musical. A l'instar des musiciens rencontrés, nous avons nous aussi, en tant que chercheurs, commencé cette analyse en acceptant la notion de genre comme une catégorie qui existe en soi, à savoir un tout qui englobe des propriétés formelles singulières à différents types de musique. Nous avons à cet effet établi en annexe une brève présentation des règles formelles particulières aux genres musicaux marocains auxquels nous nous sommes référés dans cette étude. De plus, sur le plan méthodologique, nous avons choisi d'une manière intentionnelle des musiciens qui pratiquent différents genres musicaux, le but

étant d'avoir un échantillonnage très diversifié. Aussi, parmi les questions formulées dans nos entretiens, plusieurs concernaient directement le genre musical. Nous avons interrogé les musiciens par exemple sur les genres qu'ils pratiquaient, sur ceux qui les ont influencés durant leur carrière artistique, etc. Or, au terme de l'analyse, nous avons remis en cause cette catégorie car nous avons vu qu'elle jouait un rôle important dans la vie musicale de l'artiste. Nous nous sommes alors inspirés de Frith qui propose d'envisager le genre musical comme une catégorie qui n'existe pas en soi plutôt que comme une entité à priori et close. En effet, cette catégorisation serait plutôt née du processus même de l'industrialisation musicale dont l'origine est plutôt occidentale et inventée pour répondre aux besoins de spécialisation, de classification et de simplification créés par le processus d'industrialisation. Par extrapolation, ne pouvions-nous pas élargir la question au genre artistique d'une manière générale? Au Maroc, par exemple, nous avons longtemps assisté et nous apercevons encore certaines expressions artistiques qui marient et conjuguent plusieurs arts à la fois (théâtre, danse, poésie, musique, etc.). L'*ahouach* et l'*ahidus*-en constituent un exemple. Le *melhun* est également de la poésie chantée. L'art *gnaoui* pourrait être abordé en termes de rituel ou dans une certaine mesure sous l'angle d'une représentation théâtrale. Les frontières entre les genres sont parfois difficiles à tracer. Il est donc important en tant qu'analyste d'émettre des réserves quant à l'utilisation abusive de ce genre de catégorisation qui est certes pratique mais qui ne soulèverait pas toutes les nuances.

Par ailleurs, nous aimerions revenir sur la première approche théorique que l'on a adoptée au début de ce mémoire et sur sa transformation au terme de la recherche ainsi que de nos préjugés du départ. Initialement, nous avons pris une position qui fut plutôt essentialiste. Le Maroc étant notre pays d'origine, la question qui nous préoccupait était de connaître l'impact de la globalisation sur l'identité de la musique marocaine. Cette question révèle au moins deux préjugés. Le premier est que l'on avait tendance à considérer la globalisation comme une espèce de

monstre géant issu des pays occidentaux, susceptible d'uniformiser le paysage culturel, voire musical marocain. Le deuxième est que l'identité marocaine était envisagée comme quelque chose d'essentielle, voire une sorte de tout homogène, continu et stable. Force est de reconnaître que par la suite, nous avons pris une position moins essentialiste afin de pouvoir mieux rendre compte des nuances et de la complexité du problème. Ainsi, la globalisation renvoie à des processus et non pas à un seul, de plus on aborde la musique et l'identité marocaine en termes de pluralité et non pas d'unicité. On ne parle plus de la musique marocaine mais des musiques marocaines et de la même façon on ne parle plus de l'identité marocaine mais des identités marocaines. Par ailleurs, au lieu de nous intéresser à l'impact de la globalisation sur les musiciens marocains, nous avons plutôt vu comment ces derniers participaient à ce processus. Cette déconstruction théorique n'aurait pas été alors sans laisser de traces sur le contenu de cette recherche. Nous réclamons alors encore une fois l'indulgence des lecteurs pour ce qui est des idées ambivalentes et contrastées qui sont susceptibles d'exister tout au long de ce mémoire.

En conclusion, nous aimerions rappeler que les musiciens rencontrés ne constituent pas un échantillon représentatif de toute la diversité musicale du Maroc. De plus, dans le cas de cette étude, nous nous sommes préoccupés uniquement des musiciens marocains résidant au Maroc. Il serait intéressant, dans une future réflexion, de se pencher sur ceux qui ont décidé de faire carrière de l'autre côté des frontières et de suivre les transformations des « musiques marocaines » une fois qu'elles transcendent les limites de la terre natale. En d'autres termes, le but serait d'analyser le processus de « nomadisation » ou de « transculturation » de la musique marocaine lors de son passage du national à l'international. Comment celle-ci se déterritorialise et se reterritorialise sur un espace autre que son lieu d'origine ? Comment les musiciens marocains, exilés à l'étranger, interagissent-ils avec les diverses musiques du pays d'accueil et avec celles des communautés étrangères qui y résident ? De plus, cette recherche a

concerné surtout les artistes établis en milieu urbain. On pourrait s'interroger aussi sur la situation de ceux qui vivent dans les régions rurales et effectuer une comparaison entre leurs rôles et leurs fonctions respectives en tant que musiciens. De même, l'exode rural que vit le Maroc depuis quelques décennies entraînerait dans sa foulée de nombreux artistes. L'une des questions qui se pose, c'est de savoir comment ces derniers assument un tel changement. Comment cela se répercute-t-il sur leur rôle, sur leur musique, sur leur genre musical ? Finalement, cette analyse a été produite essentiellement à la lumière des propos des artistes. Il aurait été pertinent de la compléter par une étude sur les autres intervenants de l'industrie musicale (producteurs, studios d'enregistrements, médias, etc.) ainsi que par une analyse du public et du rôle des pouvoirs publics marocains dans le domaine musical. Toutefois, cela dépasserait de loin les limites d'un mémoire et pourrait être plutôt un bon sujet de thèse. A bon ententeurs, salut !

Bibliographie

- ALAOUI MADRGHRI, A et MOLINO, J (1994), « La tradition Orale au Maroc ».
in L'interculturel au Maroc, arts, langues, littératures, traditions populaires, Casablanca : Afrique Orient. p 129.
- ADORNO, T.W et HORKHEIMER, M, (1974), « La production industrielle des biens culturels », *la dialectique de la raison*, Paris : Gallimard.
- AKTOUF, Omar, (1987), *Méthodologie des sciences sociales et approche qualitative des organisations*, Montréal : P.U.Q.
- APPADURAI, Arjun (1990), « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *in Featherstone, M. (éd.), Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, Londres : Sage. pp. 295-310.
- ATKINSON, P et HAMMERSLEY, M, (1983), *Ethnography. Principles in Practice*, Londres : Routledge.
- ATTALI, Jacques (1977), *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : P.U.F.
- AUBERT, Laurent (1995), « Les ailleurs de la musique : paradoxes d'une société multiculturelle », *in Internationale de l'imaginaire (4)*, Maisons de la culture du Monde, Babel.p.13
- AYDOUN, Ahmed (1995), *Musiques du Maroc*, Casablanca : Eddif.
- BANQUE MAROCAINE DU COMMERCE EXTÉRIEUR (1995), *Le Maroc en chiffres*, Casablanca : Direction de la Communication, du Marketing et des Études de la BMCE
- BATMA, Larbi (1995), *Arrahil*, Casablanca : Manchourat Rabita
- BELARBI, Malek (1990), *Malek, m'entendras-tu?*, Casablanca : Eddif
- BENKHEIRA, Mohammed Houcine (1996), « L'absolu de la langue : critique d'un discours berbériste » *in Monde arabe Maghreb Machrek (154)* : Paris. p. 68.
- BENJELLOUN, Tahar (1995), « Défendre la Diversité Culturelle au Maghreb », *in Maghreb Peuples et Civilisations*, Paris : La découverte. p. 94
- BOIS, Pierre (1995), « L'anthologie Al-Ala du Maroc : une opération de sauvegarde

- discographique » in *l'Internationale de l'imaginaire (4)*, Maisons de la Culture Mondiale, Babel. p. 75.
- BOUKOUS, Ahmed (1994), « Le champ culturel au Maroc: de quelques contradictions » in *L'interculturel au Maroc, arts, langues, littératures, traditions populaires*, Casablanca : Afrique Orient. p. 83
- BOURRILLY, Joseph (1932), *Éléments d'ethnographie marocaine*, Paris : Bibliothèque de Culture et de Vulgarisation Nord Africaines.
- BUCK, E, CUTHBERT, M et ROBINSON, D (1991), *Music at the Margins : popular music and cultural diversity*, Newbury Park : Sage Publications
- BURTON, Kim (1994), *world music : The rough guide*.
- CHOTTIN, Alexis (1933), « Musiques et danses berbères du pays chleuh » in *Corpus de la musique marocaine*, fasc II, Paris : Heugel.
- DAOUDI, B et MILIANI, H (1996), *L'aventure du Rai. Musique et Société*, Paris : Seuil.
- DEMNETY Reda, (Juin 1993), «Sidonie, génération 93 ou quand le rock nous vient du Maroc » in *Vision (32)* (Rabat). p.5-6.
- DERNOUNY, M et ZOULEF, B (1981), « L'identité culturelle au Maghreb à travers un corpus de chants contemporains », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Paris : CRESM.
- DERNOUNY, M et ZOULEF, B (1980), « Naissance d'un chant protestataire marocain : Le groupe marocain Nass Elghiwane », in *Peuples Méditerranéens (12)*, Paris.
- DONNET, Joël (janvier 1995), « Renaissance berbère au Maroc », in *Le Monde diplomatique*, Paris. p 18.
- DURING, Jean (1995), « Carnets de voyage au Moyen Orient », in *Internationale de l'imaginaire (4)*, Maisons de la culture du Monde, Babel. p115.
- ELARCH, Hassan (1986): « Mbarek Ammouri : le fric ce n'est pas mon but » in *Matin du Sahara Magazine (3 au 10 Août)* .
- FETTERMAN, David (1989), *Ethnography Step by Step*, Newbury Park : Sage Publication.

- FRITH, S, (1989) *The industrialisation of Music, in Popular Music and Communication*. James Lull, (éd). Newbury, California: Sage Publication.
- FRITH, S, (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, Mass : Harvard University Press.
- GAROFALO, Reebee (1993), « Whose World , What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, Culture and Cultural Imperialism ». *The world of music* 35(2). pp 16-32.
- GUIBAULT, Jocelyne (1993), « On Redefining the "Local" Through World Music ». *The World of Music* (35) 2. pp 33-47.
- HALL, Stuart, (1990), *Cultural identity and Diaspora*, in Rutherford, Jonathan (éd.), Londres : Lawrence & Wishart.
- HUET A, ION J, LEFEBRE A, (1977), *La marchandise culturelle*, Paris : E.C.N.R.S.
- HANSALI, Rita (21-27 Avril 1995), « Sidonie, chanteuse de rai : une musique cosmopolite », in *Maroc Hebdo*. p29.
- HANSALI, Rita (13-20 Janvier 1996), « Malek, naissance d'un nouveau courant musical », in *Maroc Hebdo*. p 43.
- HENNION, Antoine, 1993, *La passion musicale*, Paris : Éditions Métailié
- HOUDAIFA, Et- tayeb (Novembre 1995), « chanson marocaine : l'appel du Caire » in *Téléplus magazine*, No 69. Casablanca.
- IAN NEDERVEEN, Pieterse (1994), « Globalisation as Hybridisation » in *International Sociology* Vol n2. Pp 161-184.
- KANE, HAMIDOU, (1996), *Les Gardiens du Temple*, Paris : Stock
- KHAZNADAR, C. et de Lannoy, M (1995): « les Trois Voies de la Musique », in *l'Internationale de l'imaginaire* (4), Maisons de la Culture Mondiale, Babel. p 37.
- LAKHDAR, Mohammed (1971), *La vie littéraire au Maroc sous la dynastie Alawide*, Éditions techniques nord-africaines.
- LATOUCHE, Serge (1989), *L'occidentalisation du monde*, Paris : La découverte.

- LIPSITZ, Georges (1994), *Dangerous Crossroads : Popular music, Postmodernism and the Poetics of place*, London, New York : Verso.
- LAPASSADE, Georges (1980), « Les gnaouas d'Essaouira : Les rites de possession des anciens esclaves noirs au Maghreb : hier et aujourd'hui » in *Lamalif*
- LORTAT-JACOB, Bernard (1980), *Musiques et fêtes au Haut Atlas*, Paris : Mouton.
- LORTAT-JACOB, Bernard (1981), «Community music as an obstacle to professionalism : a Berber example », in *Ethnomusicology* 25(1). Pp 87-98.
- LORTAT-JACOB, Bernard (1984), « Music and complex societies : control and management of musical production », in *Yearbook of traditional music*. Pp19-33
- LOZATO-GIOTART, Jean Pierre (1991): *Le Maroc*, Paris : Karthala.
- MANA, Abdelkader (1984), « Musique populaire et société aujourd'hui » in *Lamalif*. Casablanca.
- MATTELART, Armand (1983), *Transnationals and Third World : The struggle for Culture*. South Hadley, MA: Bergin and Garvey
- MATTELART, Armand (1992), *Communication - monde, histoire des idées et des stratégies*, Paris : La découverte.
- MATTELART, Armand (1995), « Dangereux effets de la globalisation des réseaux. Les nouveaux scénarios de la communication mondiale. » in *Le Monde Diplomatique*. p24-25
- MIÈGE, Jean - Louis (1994), *Le Maroc*, Paris : P.U.F, Que sais-je?
- MOURIDE, Abdelaziz (6 au 13 juin 1993), « Sortie du premier album de Sidonie le rock, le rap en rai majeur » in *Le Matin Magazine*, Casablanca.
- MOURIDE, Abdelaziz (27 Juin au 4 juillet 1993), « Mosker : chanteur de rai-rock » in *Le Matin Magazine*, Casablanca.
- MOUSTAGHFIR, Wafa (1997), «Entrevue avec Touria Hadraoui » in *La citadine*, Casablanca.
- PACINI HERNANDEZ, Déborah, (1993), « A view from the South : Spanish Carribean Perspectives on World Beat » in *The World of Music* 35(2) : 48-69.
- PÂQUES, Vivianes (1991), *La religion des esclaves : Recherche sur la confrérie*

- des gnawa*, Editori Moretti Et Vitali.
- PEYRON, Michael (1991), *Isaffen ghanin, rivières profondes*, poésies du Moyen Atlas marocain, Casablanca : Wallada.
- PELINSKI, Ramon (1995), *Tango nomade : études sur le tango transculturel*, Montréal : Triptyque
- POCHÉ, Christian, (1995), *La musique arabo-andalouse*, Paris : cités de la musique.
- RAHMOUNI, Mounir, (1985), « Ammouri Mbarek : La chanson berbère est tombée elle aussi dans la stagnation et la routine » in *L'opinion* (16 février).
- RIDOUANE, Khadija (1996), « Samira Bensaïd : le ramage et le plumage », in *Maroc Hebdo International* (226) du 18 au 24 Mai 96. Pp 26-28.
- ROBERTSON, R, (1992), *Globalization*, Londres: Sage.
- ROY, Jean Louis, (1995), *Mondialisation, Développement et Culture*, Montréal : HMH.
- SHUYLER, Philip D, (1979), *A repertory of Ideas : The Music of the Rwaïs, Berber Professional Musicians from Southwestern Morocco*. Thèse. Seattle : University of Washington.
- SHUYLER, Philip D, (1981), « Music and Meaning Among the Gnawa Religious Brotherhood of Morocco », in *ethnomusicology*.
- SHILLER, H, (1976), *Communication and Cultural Domination*. White Plain, NY: International Arts and Sciences.
- TOMLINSON, John, (1992), *Cultural Imperialism*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press.
- TOUMA, Habib Hassan (1995), « De la présentation des musiques extra-européennes en Occident », in *l'Internationale de l'imaginaire* (4), Maisons de la Culture Mondiale, Babel. p 27.
- WALLIS, Roger et Krister Malm, (1984), *Big Sounds from Small People: the Music Industry in Small Countries*. New York : Pendragon Press.
- WATERMAN, Alan Christopher, (1990) *Juju, A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago and Londres : The University of Chicago Press.

YOUSSEF, Abderrahim, (1995) «Un trilinguisme complexe », in *Maghreb, peuples et civilisations*, Paris : La découverte. p 149.

Annexe I

I.- Grille de l'entrevue

1.- Cheminement de la carrière

- présentation géopolitique
- présentation de leur musique
- leur définition de la musique
- leurs sources d'inspiration
- leur éducation et formation musicale.
- instruments joués

2.- Rôle

- conceptions de leur rôle
- de leur place dans la société.
- les thèmes qu'ils abordent
- leurs objectifs

3.- Identité et musique

- langue chantée
- influence religieuse
- influence culturelle
- le public atteint et visé
- influences musicales
- les musiciens avec qui ils (elles) partagent des affinités
- appartenance à une tradition musicale

4.- Contexte industriel et organisationnel

- nombre d'albums
- producteurs, distributeurs
- difficultés rencontrées

- studios d'enregistrement
- rôle des médias
- utilisation de nouvelles technologies
- participation internationale
- conceptions du vedettariat international
- aide gouvernementale et revendications

5.- Profil socio-démographique

- lieu et date de naissance
- sources de revenus

Annexe II

II.- Portrait des musiciens et trajectoires de carrière

Comme nous l'avons précisé au chapitre méthodologique, notre analyse est basée sur des entrevues en profondeur réalisées auprès de 19 individus qui se considèrent tous et toutes comme musiciens ou musiciennes mais dont les trajectoires de vie et de carrière diffèrent singulièrement. Cette section vise à dresser un bref portrait de chacun. En plus de situer les interviewés en termes d'âge, de sexe, d'origine ethnique et de langue, ces portraits permettent de caractériser leurs pratiques musicales respectives (interprète, compositeur, instrumentiste, producteur, etc.), leur statut (professionnel ou amateur), le genre ou le style de musique auquel ils s'identifient (*melhun*, *rai*, musique andalouse, etc.) ainsi que d'indiquer les tournants de leur carrière et le type de scènes musicales sur lesquelles ils évoluent (marocaine ou étrangère; locale, régionale, nationale, internationale).

1- ABDELWAHED

Abdelwahed (I) est né en 1967 à Casablanca où il réside actuellement. Il a commencé sa carrière musicale vers la fin des années 80. Il est instrumentiste, et plus précisément luthiste. Il a fait partie de plusieurs orchestres, notamment l'orchestre national de la radio et de la télévision marocaine. Il a commencé à jouer de la musique par amour et par l'influence de son environnement familial qui l'a encouragé :

Je me souviens, à mes débuts, j'étais influencé par mon frère aîné qui aimait beaucoup la musique et qui jouait de la guitare. On a commencé à fabriquer nos propres instruments, avec du bricolage, des bidons, etc. Après mon père nous a orienté vers les études de musique au conservatoire municipal de Casablanca. Au début, c'était par amour et c'était notre grand frère qui nous a poussés (I :1).

En parallèle à ses études académiques de musique où il a appris le violon et le *oud*⁶¹, il a suivi également une formation en animation socioculturelle à l'Institut royal de la formation des cadres. Célibataire, il dit que la musique n'est pas une profession pour lui et qu'il est difficile de vivre exclusivement de cet art.

Le genre musical qu'il joue s'apparente à de la musique classique arabe. Abdelwahed n'est pas encore compositeur et n'a jamais produit d'album mais cela fait partie de ses projets futurs. Il a par ailleurs participé à des soirées télévisées au Maroc au sein d'orchestres marocains et a donné quelques concerts de *oud* à Casablanca et à Rabat. Il est sollicité aussi pour des festivals et des événements culturels au Maghreb (Algérie, Tunisie), en Europe (Espagne) et au Moyen Orient (Arabie Saoudite).

2- BATMA

Né en 1947 et décédé cinquante ans plus tard, Batma (II) a résidé à Casablanca. Il a commencé sa carrière musicale durant les années 70. Figure très populaire sur la scène artistique maghrébine et arabe en général, Batma est l'un des fondateurs⁶² et initiateurs du groupe musical Nass Elghiwane. Compositeur et parolier du groupe, Batma précise ses origines artistiques: « les groupes ne sont pas des chanteurs, ce sont des gens du théâtre mais qui ont des voix valables pour le chant » (II : 6). Interrogé sur les raisons qui l'ont poussé à opter pour la musique, il répond :

On ne choisit pas d'être artiste (...) la musique est d'abord une passion (...) c'est quelque chose de spirituel qui est en toi et tu te retrouves comme ça, il n'y a rien qui te repose sauf la musique, le théâtre, le cinéma ou l'art d'une façon générale. Je n'ai pas choisi, si j'avais eu le droit de choisir, je serai boucher, vendeur de beignets car c'est un métier fatiguant et difficile, je me suis trouvé comme ça, "artiste", malgré moi, je ne peux pas faire autre chose (II : 2).

⁶¹ *Oud*: Il s'agit d'un luth arabe à manche court et à caisse renflée de six cordes (cinq doubles et une simple) que l'on joue avec un plectre.

⁶² Notons que le deuxième fondateur de Nass Elghiwane, Boujemaa, est décédé quelques années après la formation du groupe, en 1975.

Comédien de formation, Batma peut être considéré comme un autodidacte en matière musicale. Avec son groupe, ils ont produit plusieurs albums et ont réalisé de nombreux concerts et tournées dans le monde arabe et en Occident (Europe, Canada, etc.). Batma a réussi à vivre de sa musique mais il précise que c'est uniquement grâce à des efforts individuels et à une continuelle persévérance.

Parolier, compositeur, comédien et acteur, Batma est aussi auteur de pièces de théâtre et de scénarios de films marocains. Il a publié également son autobiographie intitulée « Recueil du départ ».

3- CHRAIBI

Chraïbi. S (III) est né à Marrakech au début des années 50 dans une famille de musiciens. Aujourd'hui, père de famille, il réside à Casablanca. Chraïbi a commencé sa carrière musicale à la fin des années 70. Il dit être connu en tant que ~~luthiste~~ luthiste et compositeur. Il se considère comme un autodidacte mais il a suivi des cours de solfège au conservatoire de musique de Casablanca. Il a également poursuivi des études d'économie qu'il a abandonnées en deuxième année de licence (équivalent du premier cycle universitaire). Aujourd'hui, il se consacre exclusivement à la musique. Il a réalisé deux CD en solo et a composé également pour de nombreux interprètes marocains célèbres dans le milieu artistique local et arabe en général (Samira Bensaid, Naima Samih, Abdelhadi Belkhiat, etc.). Surnommé parfois le roi du *oud*, son expertise dans ce domaine est reconnue aussi à l'extérieur des frontières marocaines, notamment dans le monde arabe. Ainsi, il a gagné le premier prix en Irak lors d'un festival de chanson arabe en 1986. Il a été sollicité également pour des événements culturels ponctuels comme le festival universitaire des cordes pincées de Montréal en 1996, les journées culturelles du Maroc à l'UNESCO en 1993, les « Expos » 92 à Séville, etc.

4- MALEK

De père marocain et de mère française, Malek (IV) est né à Aix-en-Provence en 1959. Résident principalement à Casablanca, Malek s'adonne

professionnellement à la musique depuis les années 80. Après une formation universitaire en anglais et en économie, il s'est consacré exclusivement à la musique qu'il a appris en autodidacte. Auteur, compositeur, interprète, Malek chante surtout en français et parfois en arabe. Il a réalisé jusqu'à présent six albums dont 2 CD et deux vidéo clips enregistrés avec Hamid Bouchnak, autre chanteur marocain. Ces clips ont été diffusés aussi bien par les chaînes nationales qu'étrangères (TV5, MCM). Ses instruments de prédilection sont la guitare et le clavier. Malek considère que la vie artistique est une recherche sur soi, une quête, une aventure permanente. Il n'aime pas se cantonner dans un style musical particulier. Il s'inspire alors de différents courants musicaux (*rock, gnaoui, chaabi, rai* etc.). Malek a participé sur le plan international à plusieurs tournées et concerts, notamment en France, en Afrique Francophone et en Arabie Saoudite.

5- JAMALDIN (JB)⁶³

Auteur, compositeur et chanteur interprète de *melhun*, JB (V) est né en 1961 à Casablanca où il réside actuellement. Il a derrière lui une dizaine d'années de carrière musicale. Il s'est inscrit au conservatoire de musique de Casablanca à l'âge de 15 ans. JB a choisi le *oud* parce qu'il pense que c'est un instrument approprié pour accompagner le chant.

Comme je suis un chanteur, c'était naturel que je choisisse cet instrument. On ne m'a pas donné à choisir entre plusieurs instruments. Le choix était établi depuis mon enfance; le premier instrument que mon père m'a acheté c'est le violon, donc j'ai enlevé l'archet, je l'ai jeté et j'ai commencé à le jouer comme si on jouait au luth sans y penser vraiment. J'étais encore jeune, instinctivement je crois je me suis dirigé vers le luth. (V :4)

Marié et père de deux enfants, JB n'arrive malheureusement pas à vivre de son art. La musique l'aide seulement à arrondir ses fins de mois. JB a réalisé quatre albums et dit que sa dernière cassette s'est vendue à 3000 exemplaires. (V: 9)

⁶³ JB : nous avons utilisé les initiales pour simplifier l'écriture. Il s'agit de Jamaldin Benhaddou.

Il affirme par ailleurs avoir un début de notoriété dans le milieu artistique local. Ainsi, il est souvent sollicité pour des soirées privées organisées par des mélomanes ou par des centres culturels comme l'Institut Français de Casablanca. Il est convoqué également pour des festivals à l'étranger, comme celui d'Avignon auquel il a participé en Été 1995.

6- TOURIA

Âgée de 39 ans, licenciée en philosophie, enseignante et journaliste de profession, Touria (VI) est mariée et réside à Casablanca. Aujourd'hui, elle se consacre exclusivement à la musique qu'elle définit comme quelque chose de très spirituel. Ainsi, en comparant la musique à l'écriture, elle explique :

Quand je chante je suis dans l'absolu; je ne sais plus où je suis, qui je suis, je ressens une certaine fusion avec le monde. Quand je répète chez moi pendant des heures et des heures, je ne sais plus où je suis (...) c'est comme ça que je définis le chant alors qu'avec l'écriture tu es dans le réel, dans la réalité. Dans l'écriture, il y a l'angoisse (...) c'est toujours sur les relations, tu restes dans l'humain (...) le chant c'est plus spirituel. (VI : 4)

Interprète de *melhun*, elle a été initiée à ce domaine par son maître musical Haj Benmoussa qu'elle a rencontré au conservatoire de musique de Casablanca. Touria a entamé sa carrière professionnelle musicale en 1989. Elle a enregistré jusqu'à présent cinq albums dont 2 CD. Elle participe également à des festivals de musique et à des soirées culturelles au Maroc et à l'extérieur du pays notamment des festivals de « musiques du monde » en Europe. Elle a été sélectionnée aussi pour représenter la chanson marocaine lors du Marché des Arts du Spectacle Africain (MASA) de Mars 1997 à Abidjan.

7- MOSKER

Mosker (VII) a débuté sa carrière musicale en 1991. Comme plusieurs musiciens, il a commencé à jouer de la musique dans des hôtels. Compositeur de musique et interprète, âgé de 28 ans, on dit de lui qu'il fait partie d'une nouvelle génération de musiciens qui travaillent dans l'optique de rendre la musique marocaine

« exportable » sur le plan international.⁶⁴ Il a réalisé avec son groupe trois albums dont le premier fut produit par Malek (IV). Ses sources d'inspiration vont du *rai* au *rock* en passant par le *chaabi* et le *gnaoui* etc. Mosker a suivi deux années d'étude au conservatoire de musique de Casablanca pour apprendre le solfège mais il se considère avant tout comme un autodidacte. Comme instruments, il joue de la guitare, de la batterie et surtout du piano. Mosker participe de temps en temps à des festivals à l'intérieur du pays mais ne s'est pas encore produit à l'étranger. Résident à Casablanca, Mosker est célibataire et vit encore chez ses parents qui l'assistent financièrement. La musique ne semble pas encore lui procurer des revenus suffisants.

8- AMMOURI

Ammouri (VIII) réside dans la région du Souss, sa région natale. Né au début des années 50, il a réalisé ses premiers pas dans la chanson au sein d'une chorale alors qu'il était interne dans un orphelinat chez les soeurs franciscaines. Ensuite il a commencé à chanter dans les soirées scolaires du collège où il découvre la guitare, son instrument de composition actuel. Influencé, à ses débuts, par The Beatles, il forme alors un premier petit groupe local d'inspiration *Pop*, dans la ville de Taroudant, qu'il intitule « The birds ». Ammouri nous parle du début de sa carrière:

On avait vraiment commencé avec rien, par exemple la batterie, c'est nous qui l'avions fabriquée à partir d'un tonneau de 200 litres, que l'on a bien découpé. Et comme il y a des tanneurs à Taroudant, ils nous ont aidé à tanner le tonneau. Pour les cymbales, on prenait les assiettes pour touristes qu'on retrouve dans les bazars⁶⁵ et puis on les a fabriquées, donc on est parti de rien sur le plan du matériel. (VIII :2).

Par la suite, il forme deux autres groupes, Souss Five et Ousmane en 1975. Avec ce dernier, il a réalisé une première tournée européenne avec un passage à

⁶⁴ Propos extraits d'une entrevue réalisée par Mouride Abdelaziz pour un journal marocain (Abdelaziz, 1993: 10).

⁶⁵ Il s'agit d'assiettes en cuivre à but décoratif.

l'Olympia de Paris. On caractérise ce groupe comme étant le premier groupe de la chanson berbère « moderne ». Ammouri entame par la suite une carrière solo. Il a produit son premier album solo en 1978 et a participé jusqu'ici à une dizaine d'albums. Compositeur et interprète, il a assisté à de nombreux festivals, notamment celui de la chanson moderne de Mohammedia en 1985 où il a été primé. A l'extérieur du Maroc, il a chanté en Belgique, en Hollande et au Québec. Père de famille, Ammouri vit très difficilement de la musique, son unique source de revenus.

9- ABID

Auteur de quelques paroles de chansons et chanteur interprète de variétés internationales, Abid (IX) chante principalement aujourd'hui dans des hôtels et des restaurants à Agadir, l'une des principales villes touristiques du Maroc. Âgé de 33 ans, il a commencé sa carrière musicale en 1984. A ses débuts, Abid a fait partie d'un groupe (pendant six ans) avant de se consacrer finalement à une carrière solo. Il joue de la guitare, de la batterie et de la basse mais aujourd'hui, il préfère le clavier pour pouvoir performer seul. Abid se considère autodidacte en matière musicale bien que, comme la plupart des autres musiciens interviewés, il a étudié pendant un an au conservatoire de Casablanca afin d'apprendre l'écriture musicale. Son répertoire est composé surtout de chansons qui appartiennent à des genres musicaux non marocains (*tango, boléro, country, rock, reggae* etc.). Célibataire, Abid semble vivre assez bien de sa musique en travaillant dans des hôtels.

10- AYSSAR

Résidant dans les environs d'Agadir, Ayssar (X) est un *Râyes*, à la fois auteur, compositeur et interprète. Âgé de 45 ans, il a écrit ses premières compositions en 1973 : «Au début, j'apprenais les chansons des *rwâyes* mais quand j'ai commencé à comprendre, j'ai composé ma propre musique et j'écris mes propres paroles, donc c'est une nouvelle mélodie et une nouvelle musique » (X :1). Ayssar est

autodidacte: « Quand j'étais encore enfant, j'allais à l'école mais mon esprit était préoccupé par cette passion qui est la musique et donc j'allais écouter les anciens maîtres de musique et j'essayais d'apprendre tout seul ». (X :1). Il avait également un maître de musique, Rais Houssein Abou Alhawa, qui a joué un rôle important dans sa formation. Il dit avoir composé environs 500 chansons. Ayssar est reconnu surtout dans sa région (le Souss) où il est invité à animer des soirées familiales (mariages, circoncisions etc.). Il est parfois appelé aussi pour animer des soirées télévisées au Maroc. Ayssar n'a jamais fait de tournées à l'extérieur du pays. Père de deux enfants, la musique est son unique source de revenus. Il semble en vivre d'ailleurs assez modestement.

11- ZOUBIDA

Âgée de 26 ans, Zoubida (XI) est une *Râysa* résidente dans les environs d'Agadir. Chanteuse interprète, elle a commencé sa carrière à l'âge de 17 ans. Sa famille s'y est opposé au début mais quand elle s'est lancée, ils ont fini par accepter. Elle a appris la chanson avec un *râyes* de sa région pour qui elle a travaillé. Zoubida a réalisé cinq cassettes avec lui et deux en solo. Comme Ayssar (X), Zoubida est connue principalement par le public berbérophone de sa région qui la sollicite pour des soirées privées (mariages, fiançailles etc.). Elle est célibataire et sans enfants et ne peut vivre exclusivement de sa musique. Elle dit être obligée d'avoir recours à une autre source de revenus pour subvenir à ses besoins.

12- MBAREK

Mbarek (XII) est un *maalem gnaoui* qui a été initié par héritage qui se transmet de père en fils. Âgé de trente ans, vivant à Agadir et père de famille, Mbarek vit très modestement de son art. Il est sollicité, lui et son « groupe », par des hôtels pour animer des soirées destinées à un public touristique. Mbarek n'a pas encore produit d'enregistrements commerciaux. Parallèlement à son travail dans les hôtels, Mbarek participe également à des rituels *gnaoui* qui sont exclusivement réservés à des initiés et qui se passent à l'intérieur de maisons privées. Ces rituels

remplissent pour la plupart un rôle thérapeutique. En effet, la plupart des cérémonies *gnawa* ont pour fonction d'apaiser les esprits, bons ou mauvais, qui ont habité une personne ou un endroit. (Shuyler, 1981 :12)

13- ROUICHA

Âgé de 46 ans, Rouicha (XIII) est compositeur et interprète en langue arabe et *tamazight*. Il réside à Khénifra, sa ville natale. Il a abandonné l'école au niveau primaire pour s'adonner exclusivement à la musique et surtout à *loutar*, son instrument de prédilection. Ensuite, il dit que son école est devenue le peuple (XIII :7). Il a appris la musique également dans les *hlaki*:

Partout dans les villes du Maroc, il était courant de trouver des *hlaki*, qui sont des formes de manifestation culturelle, on y trouve de tout : des conteurs, des acrobates, des musiciens, des comédiens arabes et berbères confondus. Ma mémoire enregistrait sons et images, les *hlaki* après l'école, étaient mes lieux d'apprentissage. (XIII :7)

Il a débuté sa carrière professionnelle de musique en 1979. Il dit avoir produit plus d'une centaine de cassettes. Rouicha compte parmi les artistes les plus connus au Maroc et auprès de la communauté maghrébine résident à l'étranger :

Il existe un bon nombre de résidents marocains qui habitent un peu partout, aux U.S.A, en France, et en Belgique et il ne faut pas oublier que la publicité que ces compatriotes font à Rouicha est beaucoup plus efficace que celle des compagnies de production parce qu'elle comporte les deux couleurs *amazighi* et arabe (...) J'ai donc acquis une reconnaissance au Maroc et à l'extérieur des frontières grâce aussi au rôle important que joue ma société de production qui collabore avec des compagnies étrangères résidant dans les pays cités (XIII : 9).

14- MAESTRO

Né en 1908, Moha (XIV), surnommé le Maestro, réside dans la région du Moyen Atlas. Il s'est donné exclusivement à *l'ahidus* qu'il a hérité de son père. Il parle ainsi de son apprentissage : « Personne ne m'a appris, je suis autodidacte, à chaque fois qu'il y avait un mariage, je prenais mon *tar*⁶⁶ et j'allais jouer de la

⁶⁶ *Tar* : instrument de percussion.

musique avec les autres [musiciens] pendant 2 à 4 jours, jusqu'à ce que je sois épuisé puis je revenais à la tente. » (XIV :1). Le Maestro a environ soixante ans de carrière derrière lui. Il a été sollicité pour plusieurs tournées organisées par le ministère du tourisme, en Europe et aux USA où il a donné un spectacle notamment dans le pavillon marocain de Disney Land en Floride. Il a enregistré trois albums. Il avait l'intention de mettre un terme à sa carrière cette année: « C'est mon père qui m'a laissé *Ahidus*, aujourd'hui, j'ai un fils et je lui apprend à mon tour pour qu'il prenne ma relève (...) je vais exercer encore 6 mois à un an puis je vais arrêter. Je veux aller à la Mecque, j'ai 88 ans. » (XIV :2)

15- TOULALI

Né en 1924, Toulali (XV) [relatif à *Toulal*, son village natal] se consacre à l'art du *melhun* depuis une cinquantaine d'années environ. Il apprit le *melhun* notamment en observant les maîtres de musique jouer dans les *hlaki* :

A *Toulal*, à cette époque, on n'étudiait pas et on n'apprenait pas de métiers, on se donnait seulement à l'agriculture, nos parents étaient agriculteurs et m'ont donc transmis leur savoir faire. Quand j'ai eu 20 ans le *melhûn* a commencé à battre dans mon coeur, il y avait parfois quelques *hlaikiin* qui venaient à *Toulal* pour y demeurer un mois ou deux et donc je restais auprès d'eux (XV : 1).

Quand il quitta son village natal pour s'installer à Meknès, où il habite actuellement, il fit la rencontre d'un maître qui lui enseigna le *melhun* :

J'écoutais quelqu'un qui s'appelait Si Mhammed, c'est avec lui que j'ai commencé, c'était durant les années 50. Pendant l'indépendance en 1955, j'avais un *oud* et j'allais jouer avec lui pour chanter des morceaux égyptiens (...) c'est avec cet homme que j'ai appris le *melhun*. (XV :2).

Chanteur interprète et professeur de *melhun*, Toulali a enregistré une centaine de cassettes. La première a été produite en 1971. Toulali a participé à de nombreuses manifestations culturelles à l'intérieur et à l'extérieur du pays, notamment au Maghreb et en Europe. Comme source de revenus supplémentaires, Toulali travaille également en tant que professeur au conservatoire de musique de Meknès, sa ville de résidence.

16- BRIOUEL

Briouel (XVI) est né à Fès en 1955 où il réside en ce moment. Il a commencé à apprendre la musique à l'âge de 8 ans. Il a poursuivi des études académiques de musique à Rabat pendant cinq ans. Toutefois, l'élément central de sa formation revient au Feu *Haj* Abdelkrim Rais⁶⁷ qui lui a « ouvert la porte » de cet art et qui lui en a transmis les règles. Après ses études, Briouel a été recruté en 1974 comme professeur de solfège au conservatoire de musique de la ville de Fès. Ensuite, il entreprit l'écriture de la musique andalouse, transmise depuis toujours de façon orale. Son instrument de prédilection est le violon. Briouel est actuellement chef d'orchestre d'un groupe de musique andalouse. Il a produit 14 albums dont 2 CD. Il participe en moyenne à quatre festivals par an, surtout à l'extérieur du Maroc. Père de famille, Briouel vit de sa musique en tant que fonctionnaire de l'État.

17- BOUZOUBAA

Résident à Fès, Bouzoubaa (XVII) est un chanteur interprète de *melhun*. Il a commencé à pratiquer cet art, après la mort de son père, lui même chanteur de *melhun*. Il a d'ailleurs appris cette pratique avec les musiciens de l'orchestre de son père. Bouzoubaa a enregistré une cinquantaine d'albums et a effectué également plusieurs enregistrements radiophoniques et télévisés: « j'ai passé pratiquement toute ma vie à la télé, depuis 1963, je participe à des enregistrements télévisés. »(XVII:4). Il est aussi sollicité pour animer des fêtes familiales et plus particulièrement des mariages chez des familles originaires de la région de Fès. Il a été invité également à des festivals au Maghreb, au Moyen Orient, etc.

⁶⁷ *Haj* : c'est une forme de respect pour désigner une personne âgée. Se dit aussi de quelqu'un qui a effectué son pèlerinage à la Mecque. En effet, Haj Abdelkrim Rais est une figure très connue dans le domaine de la musique andalouse. Il est mort en Été 1996, quelques mois après l'entrevue que nous avons réalisée avec M. Briouel, l'un des ses disciples.

Bouzoubaa ne vit pas exclusivement de la musique et ce n'est pas un objectif pour lui: « non, ça ne m'est jamais venu à l'idée [de vivre de mon art], la musique est une passion, mon grand-père n'a pas vécu de son art, mon père non plus; il avait son commerce et moi, c'est pareil, j'ai mon travail à côté. Si un musicien ne vit que de sa musique, ses moyens seront très limités. » (XVII :5).

18- SIDONIE

De père français et de mère marocaine, Sidonie (XVIII) est née en 1968 à Paris mais s'est établie avec sa famille au Maroc dès l'âge de deux mois. A ses débuts, durant les années 80, Sidonie était reconnue comme une chanteuse *Pop*. En effet, elle chantait en anglais et elle imitait Madonna, Michael Jackson etc. Ensuite, elle disparaît de la scène artistique et quitte le Maroc pendant deux ou trois ans. A son retour, elle rencontre Mosker (VII) qui lui propose de chanter avec lui un duo de sa composition en arabe: « Je n'avais jamais chanté en arabe auparavant, je ne savais donc pas ce que ça allait donner, mais les paroles et la musique m'ont tellement plu, que j'ai décidé de tenter ma chance. ». (Mosker cité par Mouride Abdelaziz, 1993:12).

Par la suite, sa rencontre avec Malek (IV), producteur de Mosker à cette époque, fut déterminante car il lui a fortement conseillé de chanter en arabe. Depuis, Sidonie s'est consacrée à une musique hybride qualifiée par la presse de « cosmopolite » (Hansali, 1995 :29) ou qu'elle qualifie elle-même de *world music* (XVIII :1). En effet, on y retrouve du *rock*, du *chaabi*, du *gnaoui*, du *rai*, du *rap*, du *reggae* etc. Auteur et chanteuse interprète, Sidonie sort son premier album en 1992, ensuite elle en réalise deux autres. Son compositeur de musique est Mosker (IV). Sidonie a réalisé quelques tournées en Europe, spécialement en Hollande, en France et en Belgique. Elle a été invitée également à chanter à la clôture du Mondial 94 aux U.S.A. A l'intérieur du pays, elle a participé à quelques événements culturels, notamment à la cinquième édition du festival « la Méditerranée a du talent » organisé par l'Institut Culturel Français de Casablanca au festival des arts de Marrakech en 1992.

19- YOUNES

Né à Oujda (ville frontière avec l'Algérie), Younès (XIX) est issu d'une famille de musiciens. Résident à Rabat depuis de nombreuses années, il se consacre à la musique depuis trente ans environ. Concernant ses débuts en 1969, il précise :

Un beau jour, j'ai fait un concours à la radio, c'était un concours réalisé par Rachid Bernard pour une émission qui s'appelait « Tremplin » et effectivement ce fût un tremplin et le premier prix m'a permis de faire des enregistrements en France avec une société qui s'appelle « POP Polidor » et c'est comme ça que j'ai débuté ma carrière ». (XIX :1).

Younès a bénéficié d'une formation académique de musique en France et au Maroc. Compositeur de musique et chanteur interprète, il précise toutefois qu'il est plus spécialisé dans la musique que dans la chanson : « je me suis spécialisé dans la musique, j'ai plus ou moins laissé tomber la chanson, parce que je me sens plus musicien qu'interprète, ça fait un moment que je n'ai plus envie de chanter ». (XIX : 1). Younès est également producteur, arrangeur de musique et fondateur d'un studio d'enregistrement à Rabat. Il a participé à de nombreux événements culturels au Maroc et à l'étranger, particulièrement en Égypte, en France, en Suisse, en Hollande et en Belgique. Younès réussit à vivre de ses activités musicales.

Annexe III

III.- Définition des genres musicaux

Cette section vise à décrire d'une manière sommaire les règles formelles et techniques des principaux genres musicaux évoqués dans cette étude, à donner un bref historique de chacun et à évoquer quelques caractéristiques singulières à chaque genre. Pour les fins de ce travail, nous nous appuyerons sur des études qui ont traité des musiques marocaines notamment l'ouvrage de Aydoun intitulé *Musiques du Maroc*.

1- La musique andalouse

Aydoun définit ce genre musical comme un répertoire lyrique et instrumental transmis depuis des siècles par une importante tradition musicale confortant l'oralité par la conjonction de la théorie modale des *tubû* [mode musical] et d'un système particulier de formules rythmiques. (Aydoun, 1995 : 24). Le répertoire actuel de cette musique comprend aujourd'hui onze suites vocales et instrumentales ou *nûbat*⁶⁸, durant chacune de cinq à dix heures, soit au total plus de 80 heures de musique. Malgré la création de conservatoires de musique andalouse dans les principales villes du Maroc où les élèves reçoivent un enseignement à la fois théorique et instrumental, la transmission se fait essentiellement par voie orale et le répertoire n'est connu dans son intégralité que de quelques vieux maîtres aujourd'hui octogénaires.

Le terme de « musique arabo-andalouse » réunit tous les genres de musique classique du Maghreb. Cette appellation rappelle que la forme générale en fut définie à Cordoue au 9^e siècle par Ziryâb⁶⁹ (789- 857). (Bois, 1995 : 77)

⁶⁸ Le terme *nûba* (pluriel : *nûbat*) désignait à l'origine la « séance de musique ». Par extension, on l'utilisa pour désigner les suites vocales et instrumentales qui étaient jouées lors de ces soirées. Utilisé tout d'abord en Orient et abandonné au moment des conquêtes ottomanes au 16^e siècle, ce terme ne fut conservé qu'au Maghreb. (Bois, 1995 : 75)

⁶⁹ Ziryab : musicien officiel de la Cour de Bagdad qui a été accueilli à Cordoue par un émir omeyyade. Il y fonda un conservatoire et a mis au point les principes de la *nûba* andalouse. Ziryab était également mathématicien et astronome. Il

Cette musique pose d'entrée de jeu un problème de dénomination : au terme *moussiqā andaloussiya*, on oppose l'appellation *al-âla*. Le professeur Mohammed ElFasi⁷⁰ fait remarquer que le terme « musique andalouse » est inadéquat car il nie aux Marocains leur contribution à l'éclosion et au développement de la *nûba* alors que le répertoire actuel leur doit beaucoup. On préfère lui consacrer l'ancienne appellation *al-âla* qui signifie l'instrument et que le peuple utilisait en l'opposant au *sama*, musique essentiellement vocale et sacrée. (Aydoun, 1995 : 24)

Briouel est le seul musicien rencontré qui pratique exclusivement ce genre musical qu'il semble appeler indifféremment musique andalouse ou *al-âla*. Nous utiliserons tout au long de ce travail sans distinction les termes *al-âla* ou la musique andalouse marocaine pour souligner en même temps l'attachement à l'appellation populaire et à l'évolution historique de ce genre musical.

La musique andalouse marocaine actuelle serait le produit d'une synthèse où différentes influences se con-fondent:

Celle-ci s'opéra principalement dans la ville de Fès qui fut l'une des plus grandes capitales intellectuelles et culturelles du Maghreb. Aux éléments locaux (dont la composante berbère n'est point absente si l'on en juge par l'utilisation importante de modes à structures pentatoniques) sont venus s'ajouter tout d'abord l'apport de Kairaouan [où Ziryab séjourna avant d'aller à Cordoue] puis celui de Cordoue. Au 12^e siècle, le répertoire marocain atteint son apogée grâce aux compositions et aux travaux théoriques d'Ibn Bajja, un musicien qui laissera au Maroc un héritage largement aussi important que celui de Ziryab (...). Le *âla* continue

intégra la musique dans une vaste composition cosmogonique fondée sur le chiffre quatre. Chaque mode musical avait pour tonique l'une des quatre cordes du luth et était associé à la course du soleil, au rythme des saisons, aux quatre éléments (terre, eau, air, feu) et aux quatre humeurs du corps humain (sang, flegme, bile et atrabile). Cette construction était figurée par un arbre, « l'arbre des modes » et tentait d'expliquer comment la musique, dont les principes obéissent aux règles physiques de l'acoustique est également capable d'exercer une influence sur l'humeur humaine. Les Marocains qui s'honorent de n'avoir point subi l'influence de la civilisation ottomane, se considèrent comme les seuls dépositaires de cette représentation cosmogonique et comme les héritiers véritables de la musique arabo-andalouse. (Bois, 1995 : 78)

⁷⁰ Ministre de la culture dans les années 60, homme de lettres et spécialiste de la musique andalouse et de *melhun*.

d'évoluer, mais en se préservant cette fois des influences extérieures, notamment ottomanes. Durant toute la période qui couvre les 16^e, 17^e et 18^e siècles, le répertoire se fixe progressivement sur les onze nûbat connues aujourd'hui selon un processus permanent de disparition et de remplacement. (Bois, 1995 : 79)

Aujourd'hui, chaque grande ville marocaine possède un ou plusieurs orchestres de musique andalouse composé en moyenne d'une douzaine de musiciens. Ces ensembles sont privés ou dépendent d'un conservatoire de musique. Ils se produisent généralement dans les mariages pendant la saison estivale, à la radio, à la télévision et dans les festivals. Ils jouent aussi dans des concerts privés organisés par des associations de mélomanes.

Les instruments utilisés dans cette musique sont le *rbab*, vièle à deux cordes, l'*oud* (à six cordes), l'alto *kamanja kbira* et le violon *kamanja çghira* importés d'Italie dès le 19^e siècle, joués verticalement sur le genou, le tambour calice *darbûka* et le petit tambour sur cadre à cymbalettes *târ*. La présence du violoncelle serait la seule concession au modernisme. Sont proscrits tous les autres instruments européens, particulièrement le piano et l'accordéon même s'ils sont très utilisés depuis plusieurs décennies, et les instruments orientaux tels que la cithare. (Bois, 1995 : 84)

2- Le *melhun*

Le *melhun* est défini comme un vaste corpus de poèmes que perpétue une tradition de chants et de manuscrits. Vu la quantité d'oeuvres du *melhun* créées à travers les siècles, il serait pratiquement impossible d'en dresser un ordre de grandeur. Cet art est doté de plusieurs dénominations tels que *ilm almawhoub* [science du don] ou encore simplement *al-kalâm* [la parole]. L'appellation que nous utiliserons tout au long de cette recherche et à la manière de tous les musiciens rencontrés qui pratiquent cet art est le terme *melhun*.

La définition du mot *melhun* soulève des opinions divergentes. Selon, M. EIFasi, ce terme ne peut être dérivé du *lahn*, qui signifie erreur grammaticale de

vocalisation. Il lui préfère son attachement au terme *talhin* qui désigne la mélodie, car à l'origine le *melhun* est essentiellement une composition vouée au chant.

Quant aux origines du *melhun*, elle ne peuvent être situées avec précision dans l'espace et le temps car le *melhun* en tant qu'art autonome s'est manifesté dans divers lieux et à différentes époques de manière irrégulière et sous l'effet de diverses influences. Toutefois, de l'avis de certains spécialistes, le centre premier du *melhun* est la région du Tafilalet, au Sud du Maroc. De là sont issus les grands poètes de *melhun* qui en émigrant vers les grandes villes du Maroc lui permirent de se propager et de se développer grâce au soutien notamment d'un corps d'artisans et de métiers d'arts. Le lien étroit entre le *melhun* et les métiers de l'artisanat procure alors à cette poésie une terminologie qui emprunte largement aux termes techniques de la *hirfa* [métier]. (Aydoun, 1995 : 56)

Comme la musique andalouse, le *melhun* est traditionnellement transmis par voie orale. Le *melhun* est conservé par les *haffada* [mémorisateurs] qui le transmettent par voie orale aux copistes qui les conservent à leur tour par voie écrite dans des cahiers spéciaux *kanânish* et dans des corpus *dawawin*. Le *melhun* a bénéficié de la musique andalouse en adoptant plusieurs de ses modes. Cependant, il possède aussi ses propres modes et ses propres rythmes qui sont exécutés par un orchestre. Le chanteur soliste représente le personnage le plus important de l'orchestre. Il est accompagné par les autres membres du groupe qui chantent après lui les refrains à chaque fin de couplet.

L'orchestre de *melhun* est composé d'instruments à cordes et de percussion. La section mélodique comprend le violon, l'alto, le *swisdî* (petit luth à deux cordes) et l'*oud* alors que la section rythmique comprend la *taarija*⁷¹ et le *daff*⁷². On ajoute aussi le *nfir* (longue trompette à son unique).

⁷¹ *Taarija* : instrument de percussion fait de céramique couvert en dessus d'un morceau de peau animale et plus particulièrement de chèvre.

3- Le *gnaoui*

L'introduction de l'art musical *gnaoui* au Maroc remonterait au 16^e siècle, avec le développement du commerce subsaharien et la traite des esclaves noirs déportés de l'ancien Soudan français. Le terme *gnaoui* serait dérivé du mot Guinée. Les *gnaouas* sont considérés également comme une confrérie religieuse et leurs cérémonies s'apparentent à des rites de possession où ils évoquent Dieu, le prophète de l'Islam et une série de Saints et d'êtres surnaturels susceptibles de posséder les humains.

La cérémonie *derdeba* des *gnaouas* se déroule dans l'espace d'une nuit désignée par le terme de *lila* à l'intérieur d'une maison. Elle repose sur le chant mais surtout sur la danse et le rythme qui joue un rôle prépondérant. Elle comprend trois principales étapes: *la ada* (coutume), véritable spectacle musical qui consiste en un défilé incitant à la danse et à la vibration, les *kuyus* appelé aussi *Oulad Bambara* [fils de Bambara⁷³]. C'est une série de danses qui précède la scène finale, la transe qui clôture cette cérémonie. Sont invoqués durant cette seconde étape les saints de l'Islam, des personnages aux noms africains et des bribes de leur origine passée d'esclaves. La dernière étape est appelée les *m'louk*. Il s'agit du moment décisif. C'est l'aboutissement des deux actes préliminaires.

Les croyances et les rituels des *gnaouas*⁷⁴ résultent de la fusion de conceptions empruntées à l'Islam et à l'Afrique Occidentale. En effet, les *gnaouas* se disent descendants spirituels de l'Éthiopien Bilal Al-Habashi qui fut le premier muezzin

⁷² *Daff*: désigne un tambour sur cadre de forme circulaire ou quadrangulaire avec ou sans cymbalettes.

⁷³ Rappelons que les Bambaras représentent une grande ethnie dispersée actuellement dans plusieurs pays de l'Afrique de l'Ouest et notamment au Mali où ils représentent la majorité de la population.

⁷⁴ Pour en savoir plus sur la confrérie marocaine des *gnaouas*, nous conseillons l'ouvrage de l'ethnologue Viviane Pâques intitulé « la religion des esclaves » où elle tente de décrire leurs rituels et leurs croyances.

du Prophète Mahomet et reconnaissent et respectent tous les Saints de l'islam. Par ailleurs leurs rituels proviendraient pour la plupart du Sud du Sahara. Ces rites auraient un lien avec le vaudou Haïtien, le *santeria* Cubain, le *candomble* Brésilien et avec les rituels des sociétés de chasse de l'Afrique de l'Ouest. Comme dans une grande partie de l'Afrique noire, la musique est considérée par les *gnaouas* comme un véhicule de communication entre les hommes eux-mêmes et entre les êtres humains et les esprits. (Shuyler, 1981 :5).

De même, les instruments des *gnaouas* auraient tous des antécédents en Afrique Occidentale. Les plus importants sont le *guembri*⁷⁵, appelé également *cintir* ou *hajhouj*. Seul le *maalem gnaoui* (le maître) a le droit d'utiliser cet instrument. Il s'agit d'une sorte de luth à trois cordes et de registre bas. Il est formé d'une longue caisse rectangulaire de résonance en bois, recouverte de peau de chameau et ornée de clous en cuivre, de floches de laine ou de soie et d'amulettes. On retrouve également les crotales *qrâqeb*, deux paires de grandes castagnettes attachées à chaque main par des lacets en cuir et qui produisent des entrechocs. Et finalement le *tbel* qui est une espèce de grand tambour typiquement africain. Il y en a deux, un grand et un petit. Mystiquement, le *tbal* serait la montagne; frapper le tambour, c'est frapper la montagne, c'est « comme si l'on mettait un explosif dans la montagne ». (Pâques, 1991 : 217). Le *tbal* est frappé avec deux bâtons, le premier est courbe et frappe deux coups par la main droite et le second est droit et frappe un coup par la main gauche.

En dehors des rituels qui se déroulent dans les maisons privées, on peut retrouver des *gnaouas* qui se produisent régulièrement dans des places publiques comme

⁷⁵ Le *guembri* est présenté sous plusieurs formes. On peut distinguer deux types. Celui qui est utilisé par les *gnaouas* est d'origine soudanaise alors que le deuxième est d'origine essentiellement marocaine et plus particulièrement berbère et se retrouve dans les régions du Rif et du Souss. (Bourrilly, 1932 : 243). Le *guembri* soudanais est plus volumineux que le deuxième.

celle de *Djamaa ElFna*⁷⁶ de Marrakech. D'autres sont également engagés dans des hôtels pour remplir un rôle de divertissement auprès des touristes. D'ailleurs, le *maalem gnaoui* que nous avons interviewé travaille dans un hôtel à Agadir.

4- Le *chaabi*

Littéralement le terme veut dire populaire. Il désigne un genre de chanson populaire citadine qui emprunte ses éléments à tous les styles populaires tels que la *aita*⁷⁷, le style *gnaoui*, etc. Ce genre musical représente une des principales activités musicales du pays car il intéresse les plus larges couches de la population en plus d'être étroitement lié au développement du spectacle citadin. La particularité du *chaabi* est qu'il privilégie exclusivement les rythmes dansants. En terme de cassettes vendues sur le marché, le *chaabi* jouit d'une grande popularité. De plus, c'est un style qui est également très convoité dans les fêtes familiales :

Le lieu privilégié de création de la chanson populaire est encore et toujours la fête. Dans la fête privée, le public participe par la danse, la répétition des refrains, mais aussi par la suggestion. D'ailleurs la réussite du spectacle dépend de l'aptitude du chanteur à assurer cette participation et satisfaire son auditoire (...) Le chanteur populaire de la ville doit avoir une voix forte, de préférence aiguë, savoir manier les rythmes et les thèmes, et avoir une mémoire assez développée pour reproduire le cycle des chansons en vogue. (Aydoun, 1995 : 143).

L'auteur mentionne que la chanson populaire citadine passe progressivement, aujourd'hui, du particularisme régional à l'audience nationale grâce notamment

⁷⁶ *Djamma Alfna* : place publique très populaire qui fourmille de spectacles vivants et où se retrouvent conteurs, troubadours, comédiens, charmeurs de serpent, etc.

⁷⁷ *Aita* : on peut avancer deux interprétations différentes de ce mot. Selon la première, il s'agirait d'une dérivation du verbe *ayyat* (appeler en arabe dialectal) ; d'après la seconde, il s'agit d'une déformation de *ghayta* (hautbois populaire). Aydoun privilégie la première version car il y a effectivement un appel : « presque toutes les *aita* commencent par l'invocation d'Allah et des saints; le fait d'appeler a aussi d'autres connotations : celles d'anticiper, de rechercher et de demander l'inspiration. » (Aydoun, 1995 : 108).

au rôle de la radio et du disque qui auraient largement contribué à la célébrité de certains chanteurs comme Husayn Slaoui⁷⁸, Zahra al Fassia, etc.

Il note également que cette chanson est influencée par les changements qui s'opèrent dans la vie musicale du pays en général, notamment par l'introduction des sonorités électroniques :

Les musiciens populaires n'hésitent pas à reprendre certains thèmes musicaux de la chanson « moderne ». De même après les années soixante dix et l'avènement des groupes « néo-populaires » (genre Nass Elghiwane) et des groupes *rai*, la musique populaire citadine commence à emprunter de nouvelles voies basées sur le renforcement des sections rythmiques (batterie de jazz en plus de l'ancienne percussion) et l'emploi accru des instruments électroniques. (Aydoun, 1995 : 144)

5- La chanson dite « moderne »

Nous utiliserons ce terme pour désigner à la manière de certains musiciens rencontrés, un genre de musique marocaine qui s'apparente à la musique arabe. La chanson arabe moderne serait née en Egypte au 19^{ème} siècle. La diffusion du modèle égyptien dans les autres pays arabes doit notamment au disque, à la radio et au film. Au Maroc, les oeuvres "classiques" égyptiennes sont connues par le grand public vers les années 30. Comme le mentionne Aydoun, l'initiative de faire connaître cet art au Maroc a été entreprise notamment par une haute instance :

Sa Majesté feu Mohamed V avait choisit Morsi Barakat, un égyptien pour encadrer les musiciens marocains et leur apprendre les principes du modalisme arabe et de la rythmique arabe. C'est à partir de cet événement que la chanson d'Egypte a été imitée et diffusée, essentiellement par le chanteur-compositeur [marocain] Ahmed Al Bidawi. (Aydoun, 1995 : 145).

⁷⁸ Chanteur populaire qui était considéré dans les années 40 comme une sorte de troubadour car il voyageait de ville en ville pour exprimer la réalité de ces villes avec leur propre dialecte.

Les chansons égyptiennes auraient véritablement conquis le public marocain. Parmi les idoles, on retrouve Oum Kaltoum, Farid el Atrach, Asmahan, Mohamed Abdelwahab etc.

Selon Aydoun, la pénétration du modèle égyptien et sa ré-appropriation par les musiciens locaux se seraient déroulées en deux périodes essentielles. Une première époque durant laquelle les orchestres étaient des copies de leurs homologues du Caire dans le sens où ils imitaient les modes, les rythmes mais aussi le style d'habillement et le dialecte. Et une seconde période de création et de démarcation qui remonterait aux premières années de l'indépendance du Maroc et qui marquerait le véritable départ de la chanson marocaine dite « moderne ». Deux grandes tendances sont relevées durant cette période: l'une adoptant l'arabe classique et l'autre l'arabe dialectal. A l'aube des années 70, en raison de l'absence d'un véritable art académique, la chanson moderne serait devenue anachronique et répétitive. Aujourd'hui, on a tendance à dire que cette chanson traverse une crise. Ce point a été notamment soulevé par Said Chraïbi, un luthiste compositeur que nous avons interviewé : «ça fait assez longtemps que je n'ai pas composé de chanson, il y a une crise au Maroc, ça ne marche pas très bien pour la chanson alors depuis à peu près 1990 je ne travaille que pour l'instrument.»

(III : 2) .

D'autres appellations sont également utilisées pour désigner cet art. On retrouve notamment la musique classique orientale ou la musique savante arabe ou encore la musique du *makam* (intervalle musical) (III :6).

6- La chanson des « groupes ».

Cette appellation fait appel à un type de formation caractérisé par l'apparition d'une *band* composée de cinq ou six musiciens par opposition à l'orchestre nombreux traditionnel qui encadrerait le chanteur soliste, et que l'on retrouve par exemple dans la chanson dite « moderne ». La naissance de la chanson des « groupes » remonte aux débuts des années soixante dix. Ce mouvement est appelé également le courant *folk* :

On appelle *Folk* au Maroc les groupes qui existent depuis 1970. Sur la scène internationale des jeunes, le terme *Folk* a désigné depuis les années 60 un mouvement de retour aux sources. Contre la musique commerciale, les jeunes sont partis à la recherche des traditions pour y puiser de nouvelles inspirations. C'était souvent un mouvement écologique et politique. (Mana, 1984 : 43)

Parmi les groupes précurseurs de ce nouveau courant musical, on retrouve le groupe Nass Elghiwane, Jil Jilala ou encore le groupe berbérophone Ousmane.

Avec ces groupes, Aydoun explique que la chanson marocaine entrait dans une ère nouvelle :

Le groupe Nass Elghiwane s'inscrivait en effet d'emblée dans un mouvement de réaction contre la chanson moderne qui languissait dans d'interminables plaintes d'amour et ennuyait par son caractère relativement figé. Nass Elghiwane ne pouvait soupçonner ce que sa prestation allait réveiller en un public avide de renouveau à l'aube des années 70, années difficiles sur le plan social et politique. L'idée était simple : il fallait re-questionner le patrimoine pour créer des textes portant sur des questions de société. Il fallait ensuite écrire des textes « engagés » en dépassant le cadre local. (Aydoun, 1995 : 152).

Ainsi, le chant *ghiwanien* serait la synthèse de plusieurs styles musicaux qui appartiennent essentiellement au patrimoine traditionnel marocain. Il emprunte à la fois au *melhun*, à la chanson *hassanie*⁷⁹, aux musiques des confréries, au style *gnaoui*, à la transe, etc. Par ailleurs, on assiste avec ce groupe à un mariage d'instruments qui n'aurait jamais existé auparavant. Ils ont puisé à la fois dans les instruments traditionnels tels que le *cintir gnaoui*, le *bendir*⁸⁰, le *tbel* des *Aissawa*⁸¹ mais également dans les instruments plutôt modernes tels que le banjo ou la mandoline au son métallique.

⁷⁹ Le chant *hassani* : Il s'agit d'une forme de chanson *sahraouie*, fruit d'une synthèse entre le système modal et rythmique berbère et celui de la Mauritanie du Nord.

⁸⁰ *Bendir* : instrument de percussion : tambourin fait d'un cercle de bois percé d'un trou pour permettre à la main gauche d'introduire le pouce et de saisir l'instrument. Le *bendir* doit être au préalable bien chauffé pour une meilleure vibration de sa peau.

⁸¹ *Aissawa* : confrérie religieuse

On pourrait établir un lien entre « le mouvement des nouveaux groupes » au Maroc et le tropicalisme brésilien, ce courant culturel oublié depuis les années 20 et qui remonte à la surface en 1968. A propos de cette analogie, Lapassade souligne :

Ce mouvement [le tropicalisme] a pour objectif de renouer avec les richesses authentiques et spécifiques de la culture nationale, surtout dans les aspects afro-américains. La transe, le *candomble*, le *macumba* tiennent ici une place importante en tant que signifiants culturels - et non plus en tant que rituels. Un mouvement analogue se développe aujourd'hui au Maroc. On l'appelle le mouvement des « nouveaux groupes ». Les premiers ensembles qui l'ont marqué sont bien connus : le groupe des « nouveaux derviches », d'abord [Nass Elghiwane]⁸²; ensuite Jil Jilala. (Lapassade : 209).

Le mouvement *ghiwani* a eu des émules dans tout le Maghreb et auprès de la communauté maghrébine en Europe qui fut conquise par la force du rythme et des textes chantés.

Toutefois, Aydoun mentionne que dans la décennie 80, on assiste à l'enlèvement progressif de la chanson marocaine façon Nass Elghiwane et qu'elle a tendance à se répéter et à se banaliser malgré une volonté sincère de rénovation musicale. Il explique que les nouveaux groupes ne ressemblent pas à leurs aînés du début des années 70. Il attribue cette situation aux changements qui se sont opérés sur la scène politique et sociale tels que le déclin des contestations politiques, les mutations sociologiques et démographiques. Autant de facteurs qui auraient pu tempérer l'ardeur de la nouvelle chanson et de son public :

⁸² « New derviches » et « Nass Elghiwane » sont les deux noms d'artistes sous lesquels le groupe s'est présenté au début de sa carrière. L'appellation définitive est Nass Elghiwane. Nous proposerons deux traductions de ce nom. La première a été suggérée par Zoulef et Dernouny : « les gens de la bohème » et évoque l'aventure, l'errance, le chant, la fête et l'esprit troubadour des poètes inspirés. (Zoulef, Dernouny : 13). Quant à Aydoun il traduit Nass Elghiwane par les « gens de l'amour » où *ghiwani* signifierait amour des hommes, de la liberté, de l'égalité et donc répulsion envers la répression. (Aydoun, 1995 : 152)

L'après Nass elghiwane se transforme en chaos, glissement vers le populaire citadin, celui des fêtes de mariage, le *rai oujdi*, retour vers le système et le chanteur unique accompagné d'un orchestre (Aydoun, 1995 : 154).

Nous avons eu la chance de pouvoir interviewer le parolier principal du groupe Nass Elghiwane, Al-Arbi Batma qui malheureusement est décédé au courant de cette année.

7- Le *rai* :

Le terme qualifierait « d'une manière familière certains chants répétitifs où s'exprimaient les déconvenues sentimentales ou sociales des chanteurs et poètes dans la tradition d'inspiration rurale, le *bédoui*⁸³ ou dénommée encore *riffi* (rural) exécutée à la *gasba* (flûte en roseau), accompagnant très souvent des poèmes du *melhun*⁸⁴. » (Daoudi, Miliani, 1996 : 107). Ces auteurs datent la naissance de ce genre musical en Algérie dans l'entre-deux-guerres. Néanmoins, la véritable période où le *rai* prend sa forme actuelle date des années 70 avec l'introduction de certains instruments comme le saxophone et la trompette jumelés à la batterie, l'accordéon, la guitare électrique et le synthétiseur. A la fin des années 70, la chanson *rai* rajeunit par son public et ses producteurs et commence alors la période des *chebs*⁸⁵ et des *chabete*⁸⁶. Malgré la popularité de cette nouvelle vague musicale auprès de la jeunesse algérienne, les médias officiels algériens (télévision et radio) ont adopté une indifférence totale et condamné sévèrement ce genre en le considérant comme une « pure déviation » :

C'est en 1988 que la télévision algérienne retransmet enfin des concerts entiers à l'occasion d'un festival donné au Palais des Sports d'Oran. Soit à

⁸³ Genre musical algérien.

⁸⁴ Il s'agit ici du *melhun* algérien.

⁸⁵ *Cheb* : littéralement jeune. Parmi les plus populaires, on retrouve Cheb Khaled, Cheb Mami et Cheb Hasni qui a été assassiné en 1994 en Algérie.

⁸⁶ Féminin de *cheb*.

peu près dix ans après, l'apparition de cette nouvelle vague musicale, qui s'était déjà imposée dans toute l'Algérie, commençait à conquérir entièrement le Maroc et se faisait connaître en Europe depuis deux ans par les tournées de ses plus grosses vedettes, notamment le coupe Fadela et Sahraoui qui, avec Cheb Mami, donnaient le plus de concerts hors de leur pays. (Daoudi, Miliani, 1996 : 21)

C'est à la fin des années 80 que s'est imposé le *rai* d'une façon durable au Maroc. Cette période correspond également à l'ouverture des frontières maroco-algériennes. Ainsi, plusieurs tournées et festivals de *rai* ont été organisés dans les stations balnéaires marocaines. De même de nombreux musiciens marocains ont adopté le *rai* comme pratique musicale. Nous n'avons pas eu l'occasion de rencontrer des chanteurs marocains qui s'adonnent exclusivement au *rai*, toutefois certains d'entre eux s'en inspirent parfois.

8- Ahidus :

Cet art désigne la danse collective rurale des tribus ayant en commun le parler *tamazight*, c'est-à-dire celles qui peuplent le Moyen Atlas, le Haut Atlas oriental, et certaines plaines environnantes. L'*ahidus* exprime une joie collective, accompagne et ponctue tous les cycles de la vie sociale (naissance, circoncision, mariage, etc.). Cette danse collective consiste en un spectacle complet qui déploie rythme, musique, poésie ainsi qu'une multitude de signes perpétués à travers les siècles :

L'*ahidus* est généralement constitué par un grand cercle⁸⁷ où épaule contre épaule, des hommes et des femmes reproduisent des mains, des pieds et du corps entier les mouvements et fluctuations du rythme, tout en alternant les deux fragments de la phrase musicale. Les danseurs et danseuses, après des mouvements faiblement perceptibles, abandonnent leur corps à la tension de l'ensemble; ils captent rythmes et vibrations, ils résonnent au diapason des chants et de la percussion ; ils semblent flotter, bercés par les pulsations qui décuplent d'intensité en se transmettant d'épaule à épaule. (Aydoun, 1995 : 87)

⁸⁷ Selon le cas et les tribus, l'*ahidus* peut se présenter aussi en une seule ligne de danseurs, un seul demi cercle, deux lignes opposées ou deux demi-cercle opposés.

La musique est accompagnée par un seul instrument le *bendir* appelé également *allân* ou *tarth* et par les claquements des mains. L'*ahidus* est dirigé par un percussionniste central qui mène le jeu grâce au *bendir*. Le Maestro Moha ou Lhousine, qui nous a superbement bien reçu, compte parmi les figures les plus populaires de l'*ahidus* au Maroc.

9- La musique des « *rwâyes* »

Les *rwâyes* sont des artistes polyvalents. En effet, ils sont à la fois poètes, musiciens, compositeurs et chorégraphes. Issus de la région du Souss⁸⁸, ces artistes berbérophones auraient à l'origine un mode de vie nomade. Toutefois, ceux avec qui nous nous sommes entretenus sont sédentaires et résident à Agadir, l'une des villes principales du Souss. La tradition musicale des *rwâyes* puise dans trois groupes de chants : la musique et les rythmes *gnaouis*, la psalmodie des textes coraniques et islamiques récités dans les écoles coraniques et la musique villageoise particulière à la danse *ahwach*⁸⁹.

Les *rwâyes* auraient un rôle de journalistes, d'historiens et de moralistes car au cours de leur voyages, ils collectent des informations qu'ils transmettent aux gens du village.

L'orchestre des *rwâyes* peut atteindre quinze musiciens et danseurs. Traditionnellement, il est composé d'instruments à corde et de percussions. Les cordophones regroupent le *ribâb* et le *loutar*. Le *ribâb* consiste en un instrument monocorde à archet recourbé. Les *rwâyes* seraient les seuls musiciens au Maroc à

⁸⁸ Souss : région berbérophone au Sud du Maroc.

⁸⁹ L'*ahwach* avec l'*ahidus* désignent les deux grandes danses collectives berbères et villageoises du Maroc. Les frontières entre les deux restent mal définies. Néanmoins, elles se distingueraient au niveau du rythme, des échelles modales, de la chorégraphie et de l'instrumentation. L'*ahwach* est en général triplement conduit par un *rwâyes* percussionniste qui commande la section rythmique, par un *a'allâm* qui dirige les danseurs et par un joueur de *tal'uwât*, flûte métallique qui fixe le ton du chant et qui souligne tous les changements dans les airs chantés.

utiliser cet instrument. *Loutar*⁹⁰ est un instrument à plectre qui comporte trois (parfois quatre) cordes accordées en quinte. Parmi les instruments de percussion, on retrouve le *nâqus* (littéralement cloche), tube en fer, posé par terre et percuté par deux baguettes de fer, les *nwiqsât* (diminutif de *naqûs*), cymbalettes en cuivres. Chaque danseur a trois *nwiqsât*, deux dans la main gauche et une dans la main droite. Le *bendir* est aussi utilisé parfois. Les nouvelles tendances marquent l'introduction du genre féminin dans le spectacle des *rwâyes* qui était jusqu'à récemment un art exclusivement masculin et par l'utilisation de nouveaux instruments tels que la guitare, le clavier, le banjo, etc.

⁹⁰ Il s'agit en fait du *guenmbri* berbère. (Chottin, 1933 : 20)