

## **NAISSANCE D'UN CHANT PROTESTATAIRE : LE GROUPE MAROCAIN NASS EL GHIWANE**

Mohamed DERNOUNY - Boujemâa ZOULEF

La présente étude est consacrée à un groupe de chanteurs marocains, Nass El Ghiwane. Elle a, entre autres, pour ambition, de fixer le moment, le lieu et la manière de l'apparition d'une activité culturelle et artistique qui a servi et sert encore à refuser l'hégémonie culturelle d'une classe, d'un groupe dominant ou d'un modèle étranger. Ce refus puise la substance de ses modèles (qu'un peuple entend vivre et/ou par lesquels il conçoit de s'affranchir de toute domination) au fond de sa propre mémoire.

D'aucuns, et nous leur répondons ici, se demanderont par quelle incorrection congénitale un peuple qui a faim revendique toujours que le pain qu'il a(urait) le droit de manger le soit de plus selon le luxe indécent de ses rites et de ses manières. C'est d'ailleurs cette « obscénité », telle que Nass El Ghiwane se l'est appropriée, qui n'a pas fini de choquer les nantis de notre pays, voire même ceux qui nous imaginent un avenir plus civilisé, progressiste et rationnel et un territoire linguistique et culturel homogénéisé et nivelé à partir d'un modèle imposé et unique considéré comme plus évolué.

La manière et le style que Nass El Ghiwane ont (ré)inventé pour le chant, mais pas seulement pour lui et qui dure bientôt depuis une dizaine d'années, n'ont pas cessé de nous être renvoyés en écho, parfois médiocre du reste du Maghreb. Celui-ci étant parcouru depuis quelques années par des secousses politiques et des soubressauts culturels dont les devises étatiques (arabisme, socialisme, islamisme, tiers-mondisme...) ne sont pas assez nombreuses pour jüguer les manifestations indésirées qui ne tombent pas sous la loi des « ismes » qui certifient à l'endroit de l'exercice autoritaire d'un pouvoir de minorité, sa légitimité.

Nass El Ghiwane a inauguré l'avènement d'une série d'actions culturelles où le peuple prend le droit de parler. Cela se passait en 1971. Depuis, ce groupe a, à son actif, près de vingt-cinq chansons et le bilan est largement positif. Il a donc fallu à ce quartier populaire de Casablanca (Hay Mohammadi) d'où sont issus pour la majorité les membres du groupe une lente maturation alchimique pour brasser des apports géo-culturels divers : berbère, arabe, africain, européen, pour nous offrir la première maghrébine, le spectacle d'une esthétique populaire inédite, nous donner l'impression qu'un « Grand œuvre » culturel était en train de s'accomplir.

L'art de Nass El Ghiwane a ré-orienté la pratique du chant vers ses bases populaires et en direction des origines. Origines fréquentées d'abord dans le théâtre populaire où le groupe a exercé durant les années soixante (expériences diverses avec Tayeb Saddiki au Théâtre Municipal de Casablanca et dans une troupe amateur, Rouad El Khachaba), et plus tard au contact de textes poétiques anciens et des sources musicales régionales ou traditionnelles dont ils ont pu vérifier la force dans leur expérience théâtrale. Nass El Ghiwane n'a fait, selon son propre dire, que transposer leur thématique d'un mode d'expression à un autre et continue à considérer leur chant comme un « spectacle total ». D'où une puissante dramatique qui travaille les quasi-récits que sont les chansons de notre groupe, récits tramés pour des rôles ou des actions qui théâtralisent la vie du peuple, sa misère, ses souffrances et sa révolte. Synopsis d'un destin.

Nass El Ghiwane n'a pas fait que puiser dans un patrimoine ancestral des thèmes, des sonorités et des rythmes ; il a aussi et surtout reformulé cet héritage selon des modèles eux-mêmes originels et parfois tout simplement originaux. C'est pourquoi ce travail artistique ne saurait être réduit à une réaction passéiste. Il comporte, certes, une part de retraditionnalisation mais celle-ci tire sa justification d'un impératif majeur : appréhender selon ses propres schèmes l'actualité et la modernité, saisir par soi les mouvements de transformations qui parcourent la société marocaine.

Si l'art de Nass El Ghiwane a dérangé les versions officielles sur la culture, c'est qu'en bousculant les formes et les contenus en place, le groupe joue sa propre version de l'histoire, de la société et des rapports sociaux si tant est que le chant est une façon de dire ceux-ci et de chercher à refaire le monde.

L'intervention de Nass El Ghiwane sur le patrimoine artistique marocain dont les formes sont traditionnellement réparties selon les groupes sociaux ou 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 hiérarches établies, d'où les implications socio-politiques dont la plus importante est l'atteinte au statut des dominants. On admet ici l'existence d'une hiérarchie des modèles esthétiques au Maroc, entre les formes rurales et citadines, les formes

arabo-andalouses ou égyptiennes d'une part et les formes négro-berbères d'autre part, qui sont connotées positivement ou négativement selon qu'elles sont dominantes ou dominées.

Les manipulations formelles introduites par Nass El Ghiwane dans ce domaine et qui menacent la stabilité pyramidale des formes et des styles peuvent toucher tous les niveaux du chant (poésie, musique, chorégraphie...) et leur modalité combinatoire. Ce jeu sur et à partir des formes déplace les connotations socio-culturelles qui attachent les styles à certains groupes sociaux et à leur mode de vie. (La musique andalouse connote chez le peuple le raffinement insolent de l'aristocratie citadine, sa richesse et son pouvoir, ses mœurs libertaires, etc.).

Si, d'autre part, et comme nous le pensons, les formes musicales dominantes (ici le style arabo-oriental et andalou) renvoient à des normes sociales, l'attitude esthétique de Nass El Ghiwane ne manquerait pas d'inspirer aux supporters des pratiques et des comportements contre-normatifs aux implications plus larges. Certains tirent du chant ghiwanien un enseignement politique ou philosophique, des manières et des conséquences d'être dont il sera question au cours de notre excursion thématique.

Reste la tactique singulière et l'occasion qui a permis au groupe d'introduire un esprit troubadour (d'où ils tirent son nom) dans l'univers désaffectant de la chanson marocaine et assumé courageusement l'héritage des anciens poètes (El Mejdoub, Kaddour El Alami, Tehami Medeghri...) et des musiques populaires, acculés à la défensive (la Ayta de la plaine atlantique, l'Ahidus du Moyen Atlas, le chant et les rythmes gnawi, etc.). Apparemment, Nass El Ghiwane s'est infiltré dans l'univers culturel à la manière d'une confrérie, secrètement, par le biais d'une analogie dressée entre deux époques historiques qui ont toutes les deux suscité une résistance culturelle populaire en retournant aux sources et en défiant les pouvoirs établis. La période moderne est vécue comme le retour du temps de la résistance confrérique contre la pénétration étrangère (à partir du XVI<sup>e</sup> siècle) : même menace culturelle, même désarroi du peuple, même rejet des greffes extérieures qu'elles viennent de l'Orient ou de l'Occident.

Avant Nass El Ghiwane, l'héritage populaire était voué soit à la marginalisation (début d'une entropie certaine) soit à la folklorisation (involution) ; et toute création devait passer par le mimétisme servile des modèles étrangers, sauf peut-être dans les campagnes où les formes locales persistent. Celles-ci serviront plus tard à fournir des schèmes pour un retour à des formes (ici du chant) plus authentiques.

Ce retour aux sources populaires prend, dans le cadre politique et culturel marocain un sens nouveau dans la mesure où les formes étrangères ont été assimilées et « nationalisées » par les classes dominantes. Etant donné que chaque groupe social ou ethnique reconduit, produit ou s'approprie des formes qu'il fait siennes et par lesquelles il se différencie des autres ou s'affirme contre eux, la pratique artistique telle que la conçoit Nass El Ghiwane occupera dans le champ de la

confrontation entre les groupes une fonction polémique. Le conflit entre différentes esthétiques transfigurera la lutte politico-idéologique — autour du pouvoir et de la domination culturelle et économique — en joutes artistiques ayant pour enjeux des intérêts sociaux antagonistes cristallisés dans des styles et des formes esthétiques. En ouvrant ce front culturel, Nass El Ghiwane ne compte pas y occuper une position neutre mais active et militante.

Leur projet explicite est de combattre le chant dominant, l'arabo-oriental, celui de la bourgeoisie citadine avec toutes les variations formelles auquel 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. La possibilité de dresser un chant contre un autre ne repose pas uniquement sur les différences formelles des musiques ou les contenus poétiques du chant mais aussi et surtout sur la dimension historique qui charge ces formes d'un sens social.

Le recours au chant gnawi chez Nass El Ghiwane ne s'explique pas uniquement par l'écart formel entre ce chant et la musique andalouse par exemple. Il retourne le mépris que le bourgeois manifeste à l'égard de cette minorité négro-africaine descendante d'anciens esclaves dont le chant est construit sur une thématique complaintive et un rythme cathartique alors que le chant arabo-andalou parle fièrement le langage de la grandeur. On retrouve là deux histoires distinctes : l'une faite de suprématie (l'âge d'or andalou qui continue), l'autre de l'oppression et de l'asservissement d'une petite communauté sud-saharienne qui est toujours restée au plus bas de la pyramide sociale.

Notre perspective, si l'on peut se permettre cette métaphore, a été d'adopter pour éclairer la problématique culturelle au Maroc, une « focale » importante, de découper dans la profondeur d'un champ trop vaste un angle de vue restreint : le chant d'un seul groupe mais couvrant une dizaine d'années et fournissant un modèle à toute une génération d'artistes dont certains ont été directement encouragés et soutenus par Nass El Ghiwane. Nous essayerons d'abord d'appréhender l'environnement socio-culturel et politique, les confrontations qui travaillent le champ esthétique au temps de l'apparition de notre groupe, ne retenant souvent que les éléments qui éclaireront le second volet de notre analyse : le travail spécifique effectué par Nass El Ghiwane sur le patrimoine artistique qui sera éclairé lui-même par la genèse biographique et le cheminement du groupe. La deuxième partie et la plus importante, s'attachera à esquisser les grandes lignes de la construction thématique du corpus.

Nous profitons de cette introduction tardive (rédigée longtemps après les autres parties) pour dire combien nous avons été satisfaits de constater que les deux nouvelles chansons (Lebṭana et Taḡunja 1979) respectent et affermissent le canevas utilisé pour la lecture thématique du corpus disponible en 1978.

### *Éléments contextuels : historiques, socio-culturels, esthétiques*

En situant dans un cadre général socio-historique l'émergence du phénomène Nass El Ghiwane nous espérons l'ancrer légitimement dans les mouvements de transformations sociaux d'une société soumise longtemps et encore à la pénétration étrangère, au modelage progressif imposé par les classes dominantes en vue du nivellement et de l'unification culturelle et linguistique. Ce processus a suscité de tout temps des réactions qui ont marqué le paysage culturel. Les facteurs de transformations, exogènes jusqu'ici, ont été toujours accompagnés d'une certaine violence, alors que les facteurs de maintenance se sont situés « négativement » tout en gardant l'avantage de la profondeur historique. Par sa profondeur, le champ culturel historique, mémoire et garant de la spécificité, ressurgit à l'occasion de la crise (et en mettant en crise) des normes culturelles imposées ou de leur faillite auprès des populations. C'est ainsi que la référence à un patrimoine ancestral devient, dialectiquement, la mise à l'index des formes culturelles « modernes » vécues comme étrangères et aliénantes. Dans un second temps, ce noyau culturel profond, cette matrice de modèles virtuels accède à la contemporanéité. Le redéploiement d'un fond culturel traditionnel s'accompagne ici de transformations internes. Il devient une dynamique endogène qui supplée les modèles importés et souvent imposés d'en haut. Aussi, si cette dynamique est dans un premier temps arc-boutée sur le passé, elle ne signifie nullement qu'elle se complait dans le vétuste, l'archaïque, le vestigieux comme dans un exil intérieur ou une retraite « nombrilique ».

Ce redéploiement à partir des sources débouche sur une redistribution des catégories où la mémoire et l'imagination créatrice sont à l'œuvre dans la définition de la modernité, de l'historicité et de l'authenticité. On verra avec NG (1) qu'une tradition peut offrir de quoi récuser certains aspects de la modernité, de même qu'une certaine acceptation de celle-ci peut s'insurger contre des formes de la tradition. Les matrices inspiratrices se voient alors obligées d'inventer de nouvelles significations pour des codes anciens ce qui leur confère un cachet nouveau.

Restituée dans le cadre des antagonismes et des affrontements sociaux et humains, cette pratique se voit attribuer une fonction socio-critique dont le champ culturel est son lieu d'opération. L'émergence de NG sous la forme provisoire d'une réplique mimétique du modèle « folk » n'est que le résultat similaire à l'origine duquel se retrouve la même fonction, celle de la critique des normes esthétiques citadines ou dominantes par un apport rural et traditionnel. L'hétérogénéité de la culture marocaine étant décelable hors du cadre citadin, aussi bien au niveau architectural, vestimentaire, linguistique, qu'au niveau des coutumes et de l'art, des pratiques rituelles, de la cuisine, des fêtes, de l'organisation communautaire et familiale, est souvent voilée par un discours « officiel » dont les leitmotivs sont l'Arabité, l'Islam, la Nation et dont les références demeurent la Cité, le Machreq,

la Umma. La classe dominante, tout en jouant sur ces trois pôles, n'ignore pas que la réussite politique, les élections ou l'exercice autoritaire du pouvoir dépendent bien plus des réalités locales des groupes ethno-culturels manipulés sur la base de leurs différences que des conflits proprement sociaux des classes<sup>2</sup>. La solidarité régionale, ethnique, familiale déjoue et déjouera encore les pronostics basés sur les seules catégories socio-professionnelles (sauf peut-être dans les grandes villes et plus particulièrement à Casablanca).

#### *Contre le Machreq et le Gharb, l'inspiration locale*

Le retour de NG à un patrimoine traditionnel, pratique de redéfinition (de la place) des genres populaires, qu'ils soient figés ou dynamiques, s'effectue suivant un modèle spatio-temporal de « déplacement » : monde rural vers monde citadin, passé vers présent. Les modèles traditionnels (ruraux ou historiques) ainsi réactualisés supposent des transformations adaptatives perçues comme des nouveautés. Par delà les contenus explicites, ces formes-contenus renvoient à leur moment et lieu d'extraction, à leur situation d'origine : sociale, humaine, régionale et historique. Seul, cet ancrage légitime la réformulation de ces modèles qui accèdent à un rôle contestataire dans un champ culturel soumis aux affrontements entre les styles et les formes artistiques<sup>3</sup>.

Le chant ghiwanien s'insurge essentiellement contre les deux formes dominantes du chant national : le chant moderne d'inspiration orientale (Machreq) avatar de l'occidentalisation des formes populaires arabes surtout égypto-libanaises (Umm Kaltum, Abdelwahab, les compositions de Baligh Hamdi et Riyad Sanbati et, dans une certaine mesure, celles des Rahbani pour Fairouz) et les formes typiquement occidentales dont l'expérience fut malheureuse (nous pensons entre autres aux Frères Migri mais surtout aux groupes de musiciens dont les mélodies, l'instrumentation et le rythme nous viennent tous de l'occident que ces groupes aient adopté ou non des langues étrangères au niveau du chant). De même, la modernisation instrumentale et orchestrale chez les tenants de la musique andalouse (musiqat el ala, elmelhun, elmusiqat) elgernatiya(t)), se voit critiquée dans le chant même par l'apport du groupe Jil Jilala tourné vers le patrimoine andalou. Cette contestation ne s'arrête pas à ces seuls niveaux, elle s'attaque à la conception même du chant, à la distribution vocale et instrumentale sans parler des thèmes, des contenus et de la langue utilisée. En se différenciant de ces genres, NG s'approche par là même du genre populaire régional et rejoint dans une certaine mesure les chanteurs populaires qui ont fait la gloire des années d'avant et d'après l'indépendance (Bouchaïeb Elbidaoui, Houcine Slaoui, Qechbal et Zeroual, Fouiteh). Si on corrèle les genres critiqués aux groupes sociaux qui en sont les supports, on voit se profiler les implications socio-culturelles et politiques de la pratique artistique de NG. La « critique » est bien dirigée contre les classes dominantes et les canons qu'elles diffusent : le groupe arabo-andalou des centres citadins (pères) et la nouvelle

génération occidentalisée ou orientalisée (fils), la vieille génération traditionaliste ou fondamentaliste, les élites urbaines, technocratiques ou aristocratiques modernistes ou conservatrices. Face à tous ces courants, NG développe une stratégie de retour aux sources à un espace et à une époque d'avant la « pollution », à une identité brimée ou franchement sabotée par les intrusions étrangères qui la nient ou la dégradent. Ce sabotage est d'autant plus subtil et sournois qu'il est fait au nom de l'arabisation moderniste, de la « nationalisation » des formes esthétiques non-autochtones. C'est le cas du genre en arabe moderne et du chant à mélodies et rythmes empruntés à l'étranger des chanteurs cosmopolites tels que Abdelhadi Belkhayat, Doukali, Ahmed Elbidaoui ou Samira Bensaïd pour ne citer que quelques-uns<sup>4</sup>.

#### *Le retour à l'esthétique rurale défonctionnalisée*

La logique professionnaliste aboutit, chez NG, à la défonctionnalisation des formes reconduites qui sont représentées (montage musical et scénique) de manière à cadrer avec l'esprit de spectacle de la Cité. L'opération de retour polycentrique aux formes traditionnelles s'accompagne de l'éclatement et de la recombinaison de celles-ci. Un décalage se fait jour, correspondant à une manière d'indiquer les limites des chants fonctionnels liés à leur situation d'occurrence, compensé ingénieusement par la verbalisation des situations d'origines du contexte cérémonial ou rituel accompagnant une forme musicale donnée, allant jusqu'à y inclure la fonction de l'orchestre lui-même (voir Elheççada).

On relèvera ainsi une constante de la pratique musicale de NG, faite de découpage dans un patrimoine artistique, d'un motif, d'un thème, d'une séquence ou d'un air et de leur combinaison avec d'autres éléments musicaux appartenant à une autre sphère culturelle régionale ou historique<sup>5</sup>. On peut aussi repérer des « citations » (taqsim oriental servant de prélude dans quelques chansons) visant, soit à souligner la compétence et le capital artistique du groupe, soit simplement à pasticher et à parodier des œuvres répandues. Une véritable volonté « nationalitaire » se manifeste chez notre groupe dans la mesure où les ensembles ethno-culturels régionaux éclatent dans le cadre de la Nation et portent les particularismes à un statut supra-régional où ils auront à lutter sur le même pied d'égalité contre les formes nationales dominantes. Cependant, les formes portées à cette hauteur correspondent à peu près aux formes régionales ou ethniques les plus répandues et déjà en concurrence sérieuse avec les formes orientales ou andalouses ou entre elles-mêmes, comme dans le cas des chants de l'Atlas du Sud et de la plaine atlantique. Leur diffusion se fait généralement au prorata des communautés régionales présentes dans les grandes villes et ayant plus ou moins une influence socio-politique ou démagogique.

Ainsi, à l'intérieur même de la Nation, s'est constituée une hiérarchie symbolique des formes musicales supportées par l'importance humaine ou politico-économique des régions représentées aussi dans les villes.

Ces formes musicales sont doublées des langues et dialectes utilisés en poésie (arabe moderne, dialectes arabes, dialectes de la Tamazight). Car dans ce conflit qui n'épargne pas le champ linguistique, NG renverse en partie seulement la hiérarchie établie dans laquelle l'arabe moderne ou médian (celui de la presse et de l'audio-visuel) se trouve du même côté que le français face aux dialectes arabes ou berbères<sup>6</sup> ; les deux premiers n'étant ni des véhiculaires ni des langues de l'expression de l'expérience et du vécu populaires. NG, dans l'optique d'une langue à la fois nationale et populaire, développe un dialectal arabe travaillé, dépourvu d'accents régionaux<sup>7</sup>, mordant sur le moderne ou simplement archaïsant, ne correspondant à aucun parler précis mais recoupant des sociolectes évidents : le parler campagnard et surtout le parler confrérique des poèmes mystiques en arabe « dégradé », extrait à une époque historique donnée<sup>8</sup>.

#### *Du caractère national des formes esthétiques réactivées*

Les frontières implicites des formes poético-musicales de NG correspondent curieusement aux dimensions historiques et géographiques du pays. Même si les formes empruntées ne coïncident pas toujours avec les formes populaires répandues mais procèdent d'un éclectisme savant dont les causes sont à chercher du côté des histoires et des origines des éléments du groupe. Origines repérables par ailleurs dans le choix instrumental et mélodique.

Cependant, l'opération d'éclat national de notre groupe, qui répond dans le cadre nécessaire qui est devenu aujourd'hui la Nation a des exigences nouvelles, risque de couper l'herbe sous le pied de troupes à vocation locale habituées à vivre sur le rythme et la spécificité d'ensembles géo-culturels restreints. D'autre part, si certains autres groupes (ils étaient estimés à 2 500 en 1977) ont continué le modèle de NG, un grand nombre d'entre eux a compris qu'il fallait tirer de cette nouvelle formule de groupe les avantages de la mode pour relancer tant bien que mal un héritage poétique et musical régional. Cette relance ne va pas sans une dénaturation de l'acquis culturel (modernisation instrumentale, extrapolation musicale, faiblesse thématique). Les nouveaux groupes dont certains ont été soutenus et encouragés par NG (Imazighen, Ousmane) inscrivent aussi leurs stratégies spécifiantes au niveau national.

On assiste dans ce processus de re-création culturelle à une dialectique particularisme/homogénéité nationale, à une émergence de plusieurs esthétiques concurrentes ayant pour horizon le triomphe hégémonique de la culture du groupe sous-entendu. Le triomphe national a été toujours compromis par l'absence d'un consensus autour d'un facteur commun (lala ngue surtout), qui rend l'existence d'une « culture nationale et populaire » problématique.

Cette problématique nationale qui préoccupe la plupart des groupes, souvent obligés de passer par les médias pour avoir un impact étendu, a pour cause l'élargissement des frontières du vécu et du champ de

l'expérience. De réalités régionales et de préoccupations locales, on passe à la Nation, à l'arabité voire à la Umma, mais on reste attaché à des codes et formes particulières par lesquelles on essaie de saisir cette nouvelle réalité introduite par les médias, les élections, l'Etat, les antagonismes frontaliers (Algérie, Sahara). Ce n'est donc pas par hasard que ces groupes ont vu le jour dans les grandes villes où ils ont trouvé la majeure partie de leur public.

Ce phénomène de groupe se constitue dans sa globalité en antagoniste des formes esthétiques dominantes. Mais c'est NG qui porte à l'extrême cette double activité critique touchant à la fois les référents socio-culturels et politiques et les langages qui les expriment. Néanmoins, ces groupes peuvent favoriser en leur sein des choix culturels et sociaux antagonistes ou concurrents (Jil Jilala vs NG) trouvant leur expression dans des choix esthétiques différents.

#### *Société et urbanisation*

C'est en marge des institutions et en défiant les normes esthétiques établies que NG a émergé, ignorant les parrainages et les introductions dans le milieu de la chanson. Ce cadre d'expression était déjà fortement secoué par les crises successives importées du Machreq et par la faillite des groupes occidentalissants. L'apparition de NG étant accompagnée d'une effervescence culturelle et politique touchant tant le Maghreb que le Machreq, notre but ne sera pas de décrire la conjoncture socio-historique que de signaler sa liaison avec la recherche effrénée des nouvelles voies de créations remarquées dans un certain nombre de domaines artistiques<sup>9</sup>. Toutes ces tentatives étaient centrées sur le patrimoine culturel, l'identité et ont puisé leur inspiration dans l'héritage aussi bien berbère, arabe qu'africain.

Le climat social et politique (en allant des événements du Rif en 1958 et du Sud, de mars 1965 aux coups d'états successifs de 1971 et 1972), les transformations brutales de la société marocaine, surtout l'exode rural et l'urbanisation, la poussée démographique qui a favorisé la classe des jeunes, l'occidentalisation de certains secteurs de la société et leur mépris des choses populaires et traditionnelles, le désarroi culturel d'une grande partie de la population ainsi que sa misère et son chômage sont autant de facteurs qui ont accentué les revendications sociales et culturelles ; revendications manifestées tant par les grèves et les révoltes paysannes que par la résurgence de phénomènes de catharsis collectives, de recours à la transe, aux ordres confrériques sécurisants ou simplement au repli sur un Islam rigoriste ou égalitariste comme réaction contre l'enrichissement ostentatoire, la corruption morale et financière des couches dirigeantes. Cet aspect des réactions est d'autant plus révélateur qu'il reproduit des modalités culturelles et des comportements anciens dans ce qu'ils ont d'appropriation par une expression traditionnelle (dans laquelle les formes esthétiques-rituelles ne sont pas absentes) de la réalité vécue et des conditions subies.

Parmi les facteurs évoqués, l'urbanisation demeure la plus déterminante. Elle s'est effectuée rapidement et en désordre, entraînant une saignée rurale et son corollaire la formation de quartiers populaires miséreux qui ceinturent les grandes villes. Cette population périphérique continue d'entretenir des relations réelles ou sentimentales avec le bled ou un va-et-vient incessant pendant les fêtes et la période des travaux agricoles. La diversité géographique et culturelle de cette population est aussi déterminante que sa misère et sa prolétarianisation. Elle se sent, par conséquent, exclue des bienfaits et des privilèges de la cité, réservés à la minorité des centres-villes, des quartiers résidentiels, au mode de vie hybride, occidental-andalou. Entre le centre et la périphérie se trouve coincée une classe de petits fonctionnaires, d'usuriers moyens, de commerçants, d'entrepreneurs et d'intellectuels. De formation généralement récente, cette catégorie est encore éblouie par son ascension et présente la double caractéristique d'appartenir par son extraction aux campagnes ou aux couches moyennes citadinisées, mais aspirant contradictoirement à des statuts, valeurs et mode de vie qu'elle ne peut assumer<sup>10</sup>. Quant aux couches populaires issues des campagnes lointaines ou environnantes, leur situation est précaire et leur déracinement certain. La jeunesse y constitue une proportion importante et sa déculturation est douloureusement sentie. Les promesses d'intégration par la scolarisation, jamais tenues malgré les tentatives du premier gouvernement d'union nationale, débouchèrent en 1965 sur les événements qu'on connaît. Cette situation est poussée à son paroxysme dans une ville comme Casablanca au passé colonial prestigieux, devenue le poumon industriel du pays avec concentration d'un prolétariat actif à la périphérie. La ville a aspiré depuis des décennies des groupes humains de différentes aires géo-culturelles. Il n'est donc pas étonnant que cette métropole ait accouché d'un phénomène comme NG, de même que de la plupart des groupes à vocation régionale ; ceci dans une atmosphère d'affrontements et de crises perpétuelles de la culture placée entre le choix difficile du repli ou de l'occidentalisation, du renouveau ou de la folklorisation, de la maintenance ou de la disparition, de l'authenticité ou de l'hybridation, du national ou du régional. Ces dichotomies ont travaillé l'expression de ces groupes (de chanteurs) qui ont tenu à revaloriser les temps précitadins à l'intérieur d'un espace urbain formé de deux ensembles architecturaux et humains superposés, sans réelle communication entre eux sinon économique.

#### *Nass El Ghiwane*

L'émergence de NG est redevable, dans une certaine mesure, à la réussite du chant folk (grâce à l'Autre revalorisant son propre héritage rural et traditionnel, et du regard sympathique qu'une pléiade d'artistes étrangers n'a cessé de jeter sur le patrimoine esthétique local) et à la conception de groupe qu'ont certaines de ces formations, conception qui est aussi une constante du chant « folklorique ». La

réussite de notre groupe est due aussi au développement fulgurant du marché de la cassette qui a ébranlé le monopole de la diffusion radio-télévisuelle.

On comprendra mal les préoccupations initiales de NG si on néglige les deux noms d'artiste sous lesquels il s'est présenté au public : *Nass El Ghiwane* et *New Dervich*. A première vue, cette opération visait deux publics : le premier déjà imprégné des formes étrangères et le second plus large mais exigeant quant au respect des formes locales. La radio marocaine émettant en français et en anglais pour un public occidentalisé a, à sa manière, ébauché une réponse en assimilant le groupe à une formation « folk » ou « pop », le faisant disputer la place d'honneur des hit-parades hebdomadaires avec les groupes étrangers ou occidentalisés. Notre groupe, resté pourtant fidèle à l'esprit des noms qu'il s'était choisis, ne tarda pas, aussitôt lancé et implanté, à abandonner son nom à consonnance étrangère (*New Dervich*) qui n'a d'ailleurs figuré que timidement et momentanément sur un coin des premières pochettes de disques (45 tours).

C'est ainsi qu'on croit retrouver dans « *New Dervich* » un aspect du projet initial, à la fois un renouvellement (new = nouveau) et une filiation traditionnelle<sup>11</sup>. Cet aspect confrérique dont l'histoire du Maroc est si riche est le creuset de l'inspiration de NG. Ces derniers recourent aussi à certains procédés soufis-confrériques en poésie comme en musique ; ils reproduisent parfois, de manière distillée ou fragmentaire, le répertoire de telle ou telle zawiya particulière (il en sera question plus loin) dont les formes populaires de religiosité vont parfois au delà du religieux et rentrent souvent en conflit avec l'orthodoxie officielle.

L'appellation *New Dervich* destinée à un groupe restreint sera recouverte par l'appellation définitive *Nass El Ghiwane* dont on retiendra la traduction la plus plausible et la moins restrictive, *les gens de la bohème* et l'explication la plus étendue connotant l'aventure, l'errance, le chant et la fête, l'aspect troubadour des poètes inspirés. On retrouve ce cheminement dans le milieu même (théâtre) d'où NG sort et qu'il prétend continuer<sup>12</sup>. Regroupés à partir de 1967 autour de T. Seddiki directeur à l'époque du Théâtre Municipal de Casablanca, certains éléments ont participé dans des pièces célèbres comme « *Elħerraz* » (adaptation de *Tartuffe*), « *Sidi 'ebderrehman el Mejdub* » ou « *Maqamat Badi' Ezzaman Elhamadani* » reprise et présentée plusieurs fois en Europe. Il est intéressant de noter que des membres du groupe concurrent Jil Jilala avaient aussi participé dans certaines de ces pièces. Le travail de Seddiki, tout en renouant avec les formes arabes traditionnelles du spectacle (la *ħelqa*, par exemple) et avec la tradition orale, cultivait à l'excès le jeu formel et l'extravagance stylistique, gestuelle, vestimentaire et prosodique qui écrasaient en retour des contenus critiqués pour ne pas être assez branchés sur les réalités socio-culturelles. La thématique appauvrie devient un prétexte à l'exploitation et à la dégradation du patrimoine. Ce travail a été dénoncé dans un procès aux accents nettement politiques par plusieurs troupes amateurs.

A partir d'un tronc commun et de préoccupations esthétiques communes avec le théâtre, NG a choisi le moyen le plus efficace parce que le plus populaire : la chanson. La chanson officielle a réagi par l'indifférence ou le mépris hautain mais parfois avec inquiétude à ce retour original à l'acquis populaire. La réaction a été d'autant plus vive que le groupe présentait apparemment un « caractère confrérique », combattu aussi bien par la génération fondamentaliste-réformiste que par les modernistes occidentalisans, et renouait avec les différentes formes de transe considérées par certains comme des manifestations primitives, anti-modernistes mais surtout anti-conformistes. Les aînés ne comprenaient pas non plus ce renouvellement qui n'est pas l'exacte réplique de la tradition. Par contre, le message était mieux reçu par les jeunes générations écartelées entre la tradition des parents et la modernité, la soumission à l'ordre social et la révolte. L'élite progressiste urbaine ne pouvait pas non plus admettre ce retour aux temps mythiques, elle qui se croit dépositaire d'un projet historique novateur mais ne laisse, en fait, aucune place à une « authenticité » réactivée, opérante et modernisante sinon dans les plates-formes et les discussions idéologiques, ne parlant de patrimoine qu'une fois assurée que celui-ci est vraiment éteint et qu'il ne peut, par conséquent, plus gêner le projet unificateur.

Les positions exprimées par les intellectuels dits révolutionnaires se partagent entre celles qui considèrent — dans le sillage de la conceptualisation de l'art de NG comme une expression petite-bourgeoise ou populiste de la réalité sociale et celles proches des « idéologies de masses » qui considèrent la pratique du groupe comme révolutionnaire et enfin celles qui jettent un anathème total sur cette pratique « en collusion avec la stratégie du pouvoir » qui détournerait les jeunes de la réflexion politique et des tâches concrètes de l'organisation révolutionnaire.

Partant d'une réticence certaine vis-à-vis de ce phénomène, certains leaders politiques progressistes n'ont commencé à revendiquer comme « populaire » cet apport nouveau qu'après qu'ils se soient assurés de la radicalisation et de la transparence progressive du message de NG<sup>13</sup>. Quant au pouvoir et aux médias, après les avoir strictement ignorés, ils semblent découvrir leur impact réel sur la jeunesse et essayent de tempérer leur audience et de la canaliser en leur ouvrant de temps à autre les portes de la télévision et de la radio<sup>14</sup>.

Le rapport, sur scène, du groupe et de son public est moins protocolaire qu'ailleurs, plus chaleureux, entraînant ainsi une participation active par la danse ou la reprise du refrain. Cette adhésion du public ne va pas sans mythification du groupe, de ses démêlés avec les autorités et les médias. Toute une légende est née à propos de la mort « suspecte » de Boujemâa qui aurait laissé un héritage compromettant confisqué par les autorités. NG a lui-même, contribué dans une certaine mesure au renforcement de cette légende « martyrologique » qui joue le rôle de mythe de fondation et de légitimité (de la continuité). Les

textes qu'aurait laissés le « parolier des origines » sont ceux-là mêmes qui seraient encore chantés<sup>15</sup>.

Aujourd'hui, chaque quartier de ville et chaque village dispose de son propre groupe, modèle NG, dont la caractéristique frappante est sa jeunesse. Ce mouvement exerce une pression sur les troupes locales et régionales (traditionnellement situées dans une autre classe d'âge). Sous certains aspects, ce décalage des âges fait ressortir un conflit entre générations. L'impact de NG et d'autres troupes a d'ores et déjà dépassé le cadre national pour toucher l'ensemble du Maghreb. La radio algérienne, consciente de cet impact, utilise dans ses émissions de propagande à destination du Maroc un fond sonore ou des interprétations fantaisistes de Jil Jilala ou de Lemchaheb, par exemple, dont les positions sur le Sahara sont pourtant bien connues de tous.

#### POEMES ET MUSIQUE

La réconciliation par NG de matériaux esthétiques disjoints par leurs origines diverses et fragmentaires n'est pas sans rappeler les procédés de « collage » plastique d'éléments anciens revalorisés dans une même unité chers à certains peintres marocains modernes (Cherkaoui, Belkahia, Chebâa...). D'autre part, le texte poétique exerce ici une pression sur le choix musical d'où une certaine correspondance entre certains thèmes poétiques et les thèmes musicaux ou airs. Ceci n'empêche pas des glissements allant jusqu'à mettre en cause ce parallélisme, surtout dans les chants postérieurs à 1975, du fait d'un travail synchrétique plus puissant s'étendant à un patrimoine plus vaste de la tradition musicale populaire. Cette extension musicale s'accompagne d'un développement et d'une exploitation thématique de détails de premières chansons :

- les thèmes confrériques et mystiques amènent souvent des airs et des rythmes correspondants : air *gnawi*, *ḥedra 'isawiya* (rythme et musique de la transe)<sup>16</sup>. Les exemples types sont *Ellah ya mulana* (1972 et *Gir ḥuduni* (1974).
- les thèmes des Lutfiat<sup>17</sup> vont de pair avec des airs arabo-andalous. C'est le cas de *Mezzin mdihek* (1974), *Ḥenn u šfeq*, *Hewluni* (1976-77).
- les thèmes qui ont trait à l'arabité sont dans leur majeure partie soutenus par des airs du Sud. C'est le cas dans *Ḥammuda* (1974), *Wa ennadi ana* (1976), *Day'in* (1977).
- les thèmes à contenu nostalgique sont souvent chantés sur des airs de la 'eyta (plaine atlantique) : *Fin ḡadi biya*, *Eṣṣinya* (1971-73), *Elḥeṣṣada* (1974-75) et *Eṣṣems eṭṭal'a* (1977).

Au niveau musical, deux directions se font jour : un remodelage synchrétique d'airs de provenances diverses et un travail approfondi sur un air localisé auquel s'ajoutent éventuellement des apports parcelaires d'origines diverses ; ce qui permet de rompre avec la monotonie des premières chansons dont certaines débutent sur un *taqsim* (arabo-oriental). Les chants ultérieurs à 1974 sont tournés vers des sources

d'inspirations nouvelles : airs négro-berbères, *aḥidus* du Moyen-Atlas et airs arabo-andalous. D'autres apports interviennent dans la composition sans en changer fondamentalement l'allure. C'est le cas de certains « motifs » de l'histoire de la chanson populaire cités à partir de Houcine Slaoui ou de Bouchaïeb Elbidaoui. On retrouve, par exemple dans *Wa ennadi ana*, un motif de *Bent lemdina* (années 60) et des « extraits » de H. Slaoui dans *Nerjak ana*.

L'apport gnawi et, en général, celui du Sud interviennent dès 1974 en concurrence avec la *'eyṭa* comme modèle jusque là dominant. Il éclate dans *Ġir ḥuduni-ḥammuda* ou le *hejhuj-essentir*<sup>18</sup> trouve une place prépondérante.

A partir de cette date, des séquences entières sont mises en relief (*Narjak ana*, *Day'in*, *Wa ennadi ana*). Les deux airs dominants (*'eyṭa* et air négro-berbère) se retrouvent juxtaposés dans une même chanson *Elḥeṣṣada-Lehmanni* (1975), charnière entre deux époques et inaugurant une ouverture vers d'autres domaines : *aḥidus*, *elmeḥhun*...

Même en rompant avec la rigidité des modèles pré-existants, les techniques éclectiques ou synchroniques du groupe ne constituent pas une attitude négative vis-à-vis des différents patrimoines, ici mariés et revalorisés, mais permettent au contraire de casser la monotonie traditionnelle de la chanson marocaine. Il s'agit moins d'une création originale que d'une interprétation nouvelle qui, si elle ne discontinue pas les modèles connus, ne se présente pas moins comme une critique et une distanciation possibles de leurs formes.

#### Revalorisation du patrimoine littéraire oral

Les mêmes techniques et procédés utilisés en musique fonctionnent aussi au niveau des paroles. Elles consistent soit dans la reprise ou la reformulation de textes poético-mystiques anciens soit dans l'actualisation d'expressions et de formules orales traditionnelles ou dans la réactualisation d'un lexique tombé dans l'oubli. Le travail de la langue populaire (sa poétisation et son enrichissement) demeure l'aspect le plus important de cette (re)création poétique.

Les emprunts effectués à partir de l'œuvre d'un Sidi Abderrahman Elmejdoub<sup>19</sup> poète mystique maghrébin né et mort au Maroc (XVI<sup>e</sup> siècle) sont nombreux. On a ainsi relevé la présence de six quatrains dans trois chansons (*Ah ya win*, 1973 ; *Ġir huduni*, 1974 ; *Wa ennadi ana*, 1976). Les quatrains en question expriment soit la douleur engendrée par l'isolement et la retraite conséquents à la trahison des amis et de l'Histoire, soit la détresse humaine et le drame de la rupture ; le reste est en rapport avec la chaleur confraternelle, la rectitude morale, la sincérité dans les relations et enfin le recours à Dieu et à sa sanctification des liens d'amitié. La deuxième période des emprunts a consisté dans la reprise systématique de textes de Kaddour Elâlami poète marrakchi du début du XIX<sup>e</sup> siècle (*Henn u šfeq*, 1976) ou d'Ibn Elmuouaqt (*Sebḥan Ellah*, 1976). Ces textes sont chantés sur des airs du *meḥhun*. Il est à remarquer que ce genre de chant est contemporain d'Elmejdoub<sup>20</sup>. Aussi, l'inspiration à partir de l'atmosphère d'une

époque historique qui a touché à la fois les textes d'Elmejdoub et le chant aïssaoui, imprègne totalement une des chansons de fondation, *Eṣṣiniya*<sup>21</sup>. Cette inspiration trouve sa justification dans l'analogie dressée entre deux époques historiques : la référence confrérique rapproche l'état de la société actuelle, le pouvoir central et ses compromissions avec les puissants et l'étranger avec ce qui se passait au début des incursions hispano-portugaises qui ont débouché sur le protectorat franco-espagnol. Ici, l'appropriation d'une situation historique nouvelle passe par la grille et les codes stéréotypés du passé et par le recours à une tradition orale séculaire touchant toutes les formes de jeu de langage (maximes, proverbes, sentences, devises, préceptes, paraboles, etc.) servant à ancrer les contenus dans une tradition fortement revendiquée et à renvoyer à une expression culturelle populaire, ou simplement à maintenir une constante prosodique. La chanson qui réunit peut-être le plus grand nombre de ces cas juxtaposés est sans doute *Ya saḥ*, construite à partir d'un proverbe : *ila nsiti eṣṣemla tfut elḥemla* : si tu oublies les soucis, (le torrent de) la crue passera. Comme dans beaucoup de chansons, les proverbes sont détournés de leur signification première, réinterprétés selon de nouvelles convictions voire retournés dans leur expression ou retenus comme simples cadres formels pour des significations nouvelles.

Au niveau lexical, on note la récupération d'un vocabulaire ancien ou désuet, l'utilisation d'archaïsmes, du lexique confrérique et soufi mais aussi de termes littéraires « dialectalisés » et le retour à l'exploitation des possibilités offertes par les racines arabes. Dans tout le corpus, on ne retrouve qu'un court vers dit en arabe classique (dans *Elmaḍi fat*, 1971-73 : *wa yenzula elqamar 'ala eḍḍiya' li yaḥṣula ennahar*).

L'aboutissement de ces procédés est un dialectal « travaillé », émaillé de termes ou d'expressions de provenances diverses donnant lieu à une soudure de paliers linguistiques connotant des univers de référence divers, touchant au sacré comme au profane, au quotidien comme à l'historique, et exprimant avec force les expériences et le vécu populaire. Les techniques poétiques, les structures prosodiques et rythmiques restent quant à elles traditionnelles.

#### EXPLORATION THÉMATIQUE

L'examen des textes poétiques de NG disponibles jusqu'à la fin 1978 a nécessité un découpage restrictif parfois arbitraire. Les catégories et les configurations thématiques utilisées ne rendent pas toujours compte de la richesse et des particularités des contenus. A cet égard, les assemblages thématiques se présentent comme des condensés macro-structurels où certains détails sont gommés, des nuances sacrifiées pendant que d'autres sont mis en relief. Pour pallier cette insuffisance, nous essaierons de conduire pour certaines chansons, surtout pour les premières qui ont l'intérêt de présenter un point de vue programmatique, une analyse qui fasse ressortir le

déroulement linéaire (procès) des contenus. Les deux chansons de fondation concentrent, en effet, la quasi-totalité des thèmes développés ultérieurement. Elles constituent donc une matrice thématique qui joue d'autant plus le rôle de réservoir à contenus que ces chansons se prêtent facilement à la polysémie à cause du travail poétique effectué sur les poèmes initiaux. A l'origine de cette « ambiguïté », on ne trouve pas seulement les contraintes d'ordre poétique mais aussi les possibilités réelles offertes à l'expression, les contraintes socio-politiques qui pèsent sur toute création dont l'idéal est de s'affranchir du discours dominant.

On aura ainsi une première période de densité thématique accompagnée d'un hermétisme volontaire auquel succèdera une période de travail profond sur des thèmes particuliers plus explicites. Cette clarté thématique va de pair avec une certaine « démocratisation » politique qu'accompagne l'allègement de la censure qui a suivi l'affaire du Sahara. A l'homogénéité des airs musicaux attestés dans les premières chansons correspond une hétérogénéité thématique pendant qu'au synchronisme musical ultérieur répond une restriction thématique.

Les thèmes dégagés, regroupés ici de manière synoptique, présentent les caractéristiques d'un système dont les pôles peuvent être articulés en trois temps thématiques forts : 1) le temps de l'évocation nostalgique du passé et de la tradition, 2) le temps de la prise de conscience des réalités socio-culturelles présentes et 3) le temps des perspectives futures et de la désaliénation. Chaque temps rentre en interférence avec les autres, chaque temps est traversé par les autres. Ainsi, l'évocation nostalgique d'un monde qui n'est plus, prend sa signification dans le rejet du monde moderne considéré comme une inversion des valeurs traditionnelles compromettante pour un avenir authentique. La prise de conscience est soutenue par la mémoire du passé et activée par l'espoir d'un avenir meilleur ; mémoire et avenir ouvrant la voie à la contestation et à la dénonciation parallèlement à la plainte ou au repliement solitaire. L'Avenir est vécu comme le retour glorieux de la tradition mais aussi comme ouverture à des valeurs universelles donnant lieu à une définition « double » de la nouvelle identité.

## I. - LE TEMPS DE LA NOSTALGIE ET SON ESPACE DE RAPPEL

Les moments forts de la nostalgie<sup>22</sup> déroulent des fragments de la mémoire collective faits de rites, de sites, de scènes de la vie et de gestes communautaires, de cérémonies et de fêtes. Cette nostalgie d'un temps autre est renforcée par la conscience aiguë de l'inversion actuelle des valeurs traditionnelles.

### La cérémonie du thé

L'évocation de la chaleur familiale et des liens communautaires se focalisent dans *Eşşinya* sur la cérémonie du thé dans ses détails matériels les plus infimes. Un double procédé rhétorique (métonymique et

métaphorique) permet à l'aspect matériel de la cérémonie — plateau de thé — de désigner l'assemblée réunie à cette occasion et d'utiliser l'image du plateau, lien réunissant des verres disposés en cercle autour de la théière, comme métaphore du cercle humain, voire figuration de deux cercles ou assemblées, spécifié chacun par des traits sémantiques définissant un *cercle spirituel* (diwan) : *ahl enniya, ahl eljud w errda* — gens de bonne foi, d'accueil et de bénédiction — et un *cercle temporel*, familial ou communautaire : *hyati, ħumti, elli liya* — ma vie, mon vécu, mon quartier, mes proches.

Le sujet (ici narrateur) s'identifie à son verre tandis que les proches sont représentés par les autres verres qui le voient autour de la théière. L'intensité de l'attachement traduit par *wa'er blah(um)* fixe le sujet au(x) verre(s) qui se dérobe(nt) pour ne laisser subsister que l'ustensile transmué en fétiche : le verre devient objet autonome de nostalgie ; le plateau, et par conséquent la cérémonie, sont élevés au statut d'objets culturels chargés de passé, de souvenirs, de valeurs propres dont la perte est génératrice d'une hémorragie mélancolique, le cérémonial tendant aujourd'hui à disparaître. L'affection portée au verre exprime la puissance des liens réciproques des membres de la communauté que le sujet promet à une éternité mémorable (ô combien est douloureux l'attachement et n'est point facile de se défaire de l'amour porté au verre...). La remémoration du cérémonial inauguré par cette première fixation ira en se détaillant et finit par répertorier tous les objets de la cérémonie. La description couvrira jusqu'aux ingrédients rentrant dans la composition du thé (sucre, absinthe, menthe, etc.). Il en ira de même pour les différents ustensiles (théière, brasero), la préparation (*ettešhira*)<sup>23</sup> et le feu (charbon, cendres). La façon dont se déplace l'identification, détaillant avec force les objets qu'elle parcourt, du verre à la théière en passant par le thé (contenu), procède comme si l'individualisation découlait d'une communauté d'appartenance fusionnelle.

### Identité, origine et solidarité

Nous n'aurons pas épuisé toute la symbolique de *eşşinya*-plateau si nous nous limitons à ces seuls aspects. En effet, l'inventaire des objets de la cérémonie ne doit pas être mis sur le même plan que celui des ingrédients ou de la préparation. Si le thé n'est plus ce qu'il était (il est devenu amer) c'est que sa composition et sa préparation ne sont plus conformes ni aux normes traditionnelles ni au cadre cérémonial, tous deux affectés par la désagrégation familiale et communautaire. Le contenant-verre relève des relations de voisinage, de la place qui lui est impartie dans l'espace ; par contre, le contenu-thé relève de la composition, de la distribution des ingrédients et de la préparation. On retrouve à ce niveau ce qui pourrait fournir une base analogique pour une définition possible de l'identité culturelle : chaque hôte ou personne du cercle — familial ou communautaire — est identifié à un verre du plateau (*mon verre parmi les autres...*) et la tradition cérémonielle voudrait qu'à chaque personne soit affecté un verre dont il ne

pourra se défaire qu'exceptionnellement. Distribution et préparation sont toujours l'affaire d'un orfèvre en la matière qui est, soit l'hôte invité, soit la personne occupant dans le cercle familial ou communautaire un statut élevé ou respectable. Les verres sont distribués conformément à la position respective de chacun autour du plateau de manière à retrouver dans la cérémonie le statut non équivoque que chacun occupe dans la réalité socio-culturelle ainsi que le caractère hiérarchique de l'organisation sociale et familiale (sexe, âge, richesse, piété, etc.). La reconnaissance et le rappel de ces liens d'affection, de subordination, d'amitié, de religiosité et de parenté constituent un leitmotiv dans les premières chansons.

Quant à la « nature » de l'identité originelle et à sa « formation », il semble qu'elle est exprimée par les ingrédients rentrant dans la composition du thé et par leur maturation dans la théière commune. Ces ingrédients, ce processus de lente infusion débouchant sur le contenu-thé, constituent les paramètres de cette identité originelle commune que la distribution cérémonielle spécifie socialement (à chacun « son » verre). Ce cadre s'étant décomposé, la douceur communautaire et les liens affectifs familiaux cèdent à l'amertume individualiste : « pourquoi mon sucre est-il impuissant à éliminer l'amertume (du thé) ? »

#### *Une fête communautaire : les noces paysannes*

La même insistance sur les détails ethno-culturels travaille une chanson comme *Elheşşada-lehmami* (1975). Celle-ci s'attarde sur le déroulement traditionnel d'un mariage paysan dit sur un ton gai, tranchant nettement avec la dysphorie du reste du corpus. Nous pénétrons dans une atmosphère rurale joyeuse et redécouvrons, à un moment stratégique de la vie de la société marocaine, nos racines paysannes. L'exubérance des détails dans la description élogieuse des traits des jeunes mariés, des participants, du cadre de la fête, la minutie de son déroulement fait apparaître l'aspect local de cette manifestation. Les métaphores utilisées à cet effet sont d'un grand intérêt : le garçon est assimilé à un *ħellab*, pot ocre couleur de la terre locale qui a déteint sur le Patron des lieux : *Buħemriya* de Bled Ĥmer près de Abda. Le garçon porte ainsi les marques du terroir tout comme les filles, colombes de couleur ocre (*leħmat a tħubiyat*). Les qualités des mariés sont soulignées, pour le garçon en termes de courage (*ezz'ama*), d'épaisseur de sourcils (*ħerş le'yun*) d'allure — virilité du cavalier — et d'extraction familiale ; pour la fille, ces qualités intéressent la parure, la chevelure, les bijoux (bagues, broches, *ħelħal* — anneaux autour des chevilles —) l'épargne, le voile, le *khôl* des yeux, le tatouage imprimé sur le menton à cette occasion, la frange irrésistible et enfin le henné des mains mises en valeur par les bijoux. Même les mollets, objets de désir par excellence, sont mentionnés.

Ces traits apparaissent aux différentes étapes de la cérémonie accompagnées du dénombrement des participants selon leur âge, leur sexe

ou leur métier. Le rappel des liens « fraternels » des mariés interpellés ici comme frère et sœur met en valeur le mariage idéal contracté entre cousins parallèles. Une autre distribution des groupes se fait selon leur fonction dans la cérémonie et l'espace de la fête : marieuses, orchestre (ici NG), dignitaires religieux — *eħtulba* et *le'dul* —, parents et convives. Le cadre humain où le mariage se déroule est le *duwwar* (hameau ou village), la saison l'été est connotée par *elħeşşada*, *ederrasa*, *ħeffar lemħamer* qui renvoient aux différentes phases des travaux de récolte (moisson, battage, construction de silos).

Les moments « chauds » de la fête sont placés sous l'égide de saints protecteurs locaux ou lointains (Elgenfawi, Elgezwani et Lehmani), manière de garantir le bon déroulement d'un fait social qui irait parfois à l'encontre des préceptes rigoureux de l'Islam en matière de morale et de rites : les termes de *ezzhu* et de *leqşara* à connotation sensuelle reviennent ici comme chez les traditionnelles *eşşihat*.

La chanson se répartit et répartit la cérémonie en deux temps : une première période qui couvre les préparatifs, *lehdiya* et *edbiħa*, décrit l'acheminement du mouton et de la dot vers la maison paternelle de la fille où l'on procède ensuite au sacrifice de la bête, évoqué en détail dans la chanson. La deuxième période couvre les situations respectives des mariés avant et pendant la consommation du mariage : encouragements, redoublements panégyriques des mariés, commentaire sur le corps de la mariée et sur son déshabillage. Les épreuves de la virilité et de la virginité qui fournissent traditionnellement l'occasion d'une surexcitation et d'une agitation générale, sont aussi soulignées.

Parallèlement à la verbalisation des étapes de la cérémonie, cette chanson fournit au groupe NG le prétexte pour reprendre à son crédit les formules consacrées émises à cette occasion en se faisant le témoin direct, par la participation (identification à l'orchestre qui anime la fête), et la mémoire d'une fête qui tend à perdre de nos jours, son authenticité.

#### *Les transformations socio-culturelles comme inversions des valeurs*

Les changements qui ont affecté la société marocaine (à partir des villes) sont vécus comme un processus d'inversion et de dégradation touchant les choses, les rapports humains et les valeurs culturelles. La « modernité » est ici connotée négativement. L'évolution récente est interprétée comme une transformation destructive et un renversement de l'« ordre naturel », c'est-à-dire traditionnel, des choses. L'insistance sur l'inversion des signes du passé s'accompagne du rappel lancinant du vécu d'antan. La chanson qui illustre le mieux cette opposition est sans doute *Fin ġadi biya* où chaque rappel s'embraye sur *ana ma nsit* — je n'ai pas oublié, je n'oublierai jamais — qui coiffe une ou plusieurs situations :

- le patrimoine artistique et musical : *elbendir*, *elgeşba* (le tambour, la flûte)
- le site : *duwwari*, *blad eşşehba*, *gemħ erreħba* (mon village, la terre

bénie, le marché de grain — souk —, lieu de rencontre)

— la vie communautaire : lešira, nass lemħebba, nasi, ħyati, mejme' eṭṭelba, eddur (la compagnie, le cercle d'amis, le cercle familial, le vécu, l'assemblée des clercs et leurs tournées).

Ces différentes situations sont mises en litanies ou en élégies sur le mode du *dīkr* ou de la transe. L'ordre dénaturé a les traits de la modernité, équivalente ici à l'occidentalisation (*ġurba* : exil à soi-même, perte de l'identité) de la société où la femme constitue le maillon faible :

Ne me blamez pas dans mon exil, ô douleur de l'exil  
Ne me rappelle pas l'occidental(isé)e, Elle n'est que piège (tentation)

Une courte strophe de *Eṣṣiniya* souligne encore mieux l'opposition entre la femme « traditionnelle » et la femme « moderne ». Au regret nostalgique des « promeneuses de l'après-midi » parées de leur *fugiya* (habit traditionnel ample couvrant tout le corps) répondent les traits des filles d'aujourd'hui, dénudées comme leur époque (*U ha[d]eddenya mtelt ha[d] elbus el'ar.ɣa*). Les séquences commençant par *fin* (désignatif par défaut) s'opposent à celles débutant par *u had* (démonstratif-désignatif). Fait poétique important, c'est en jouant sur les appellations traditionnelles, en exploitant leurs composantes morphologiques ou leur étymologie qu'une si brève strophe<sup>24</sup> condense autant de significations : *Ṭa'zz'n* pour exprimer la laideur ((t)da' + ezzin : la beauté est perdue), *Hadda* pour signaler l'émaciation qu'accentue *ħitha* (*hadda* : mince, tranchante, *ħitha* : sa sœur, rappelle aussi *ħit* : fil), enfin, *Rđiya* qui connote des mœurs faciles (de la racine RDY : accepter).

Ces différents prénoms, choisis dans la nomenclature traditionnelle, accentuent le sentiment de l'inversion du signe des choses par leur passage « contre-culturel » dans un système de valeurs exogènes (port d'habits moulants, de pantalons et de jupes courtes, par opposition à la *fugiya*, mentionnée ici comme « modèle », couvrant l'ensemble du corps). Ailleurs (*Eṣṣems Eṭṭal'a*, 1977), ce sont d'autres aspects et gestes de la vie populaire quotidienne qui sont valorisés mais cette fois pour eux-mêmes : manière de s'asseoir (*gelsa šawiya*), de s'habiller (*elbus ħyati*), de monter à cheval (*elħerka*), de travailler en milieu paysan (*elħeṣṣada* : moissonneurs, *elħemmasa* : métayers, *ederrasa* : batteurs) ou de dispenser l'enseignement coranique (*eṣṣerta*).

Les transformations-inversions exprimées par le syntagme *a l'yam malki'ewja* (ô temps pourquoi es-tu tordu, pourquoi as-tu dévié ?) retournent la liberté en asservissement, la rébellion en domestication. *Ya menhu baz f leqfaz... ferruj 'el (el)gendra nšer jnaħu* marque la substitution des rôles où le faucon se retrouve dans une cage et le coq sur la branche. *Ya menhu tellis 'ta deħru l etteġraz... leġzal temši b elmehmaz* identifie l'homme à une bête de somme — métonymiquement exprimée par la pièce d'étoffe rapiécée placée sous la selle et aiguillonnée sans ménagement — et à une gazelle réduite à une monture subissant les coups de l'étrier. L'être humain est déchu de son statut honorable ;

de propriétaire de chevaux, il devient leur berger (*ferraq el ħil ' adu serraħu*) d'être communautaire, il se transforme en solitaire (*dib f leġyab kter syaħu* : un chacal jappant dans la forêt) enfin, de fécond et de doux le monde devient stérile et amer (*'emri ma rit enneħla te'ti ħeb elġaz be'd ettmer u blaħu...*, opposition entre dattier et palmier à drups).

Il est à remarquer que ce sont des scènes et des images de la campagne qui sont convoquées pour figurer les inversions des valeurs décrites. Ce jeu accentue l'opposition ordre naturel/ordre dénaturé qui sous-entend une opposition plus concrète : passé-tradition/présent-modernité ou encore campagne/ville.

## II. - L'AVENEMENT DE LA CONSCIENCE ET SES LIEUX D'INSURRECTION

La conscience du bouleversement du cadre de vie ancien et de ses valeurs éclate d'abord, soit dans une dramaturgie qui revêt des aspects de catharsis, soit dans un cloîtement et une retraite (à la manière soufie). Dans un second temps, on réagit par une contestation en règle, d'abord à caractère religieux et ensuite à accent voulu nettement politique.

Face au drame social et au désarroi culturel, les premières chansons ouvrent une issue traditionnelle, faite d'invocation, de repli ou d'errance, renouant avec une pratique éprouvée chez les poètes mystiques et les confréries. Si initialement le secours était passivement attendu des autorités spirituelles et morales, appelées dans un cadre orthodoxe pour soulager le malheur humain, vers la fin, les intercesseurs, tout en devenant nombreux, changent la nature des recours. Les maîtres spirituels, les génies protecteurs, les saints locaux cadrent mal avec la conception orthodoxe du religieux. En effet, ces « maîtres » sont humanisés et désacralisés au point de disputer sa fonction au *milaf*, objet, personne ou lieu d'un grand attachement affectif, invoqué sur un ton nostalgique, appelé constamment et sans résultat à la rescousse. La Désacralisation et la « laïcisation », accompagnant les vœux d'impuissance des « maîtres » à rédempter le mal général, débouchent dès lors sur une contestation politique où les causes du mal social sont objectivées et les responsabilités humaines définies. La transe elle-même introduite dans le chant, soutient maintenant des contenus revendicatifs. Comme pratique extatique, elle livre sa puissance de ton et de rythme aux paroles qui ne gardent du rituel qu'une résonance lointaine. *Gir ħuduni* (1974) constitue le moment transitoire de ce passage où l'on trouve, soutenus par un air gnawi, la référence à l'injustice généralisée, à la terre perdue de Palestine, la mort d'un élément du groupe NG, la tradition orale perdue (*Jehħa w elġul*), l'enfance glorieuse et heureuse du peuple, sa délivrance dans l'*istišhad* (martyr) et l'abandon aux maîtres protecteurs et redresseurs de torts... coiffés par la répétition en refrain du syntagme *ġir ħuduni* : je vous en prie emportez-moi, délivrez-moi de ce Monde.

*Du refus à la zawiya*

Le refus de l'ordre social et par extension du Monde conduit, par delà la reconstruction fragmentaire d'un passé souligné comme défunt (voir *Elmađi fat*), à une rupture avec un univers plein de déceptions entraînant une coupure douloureuse avec le milieu familial, les amis dont les rapports tissés avec eux présentent une forte résistance. La Grande rupture, prélude aux tribulations et aux pérégrinations, devient ici une nécessité et un salut collectifs. Pourvu que les Maîtres acceptent les nouveaux venus dans leur zawiya, cette venue est présentée comme des retrouvailles :

ô vous qui êtes demeurés sans pitié pour moi, soulagez-moi au moins  
 Je vous quitte, emporté par l'agitation tumultueuse  
 Parents et proches n'ont pu sans regret se faire à mon départ  
 Ce n'est pas de bon gré que je me suis enfoncé dans l'océan de  
 [la bohème]

J'appelle mon cheikh, si de moi l'anxiété s'empare  
 J'ai hâte de te rejoindre ô compagnon que j'aime (milaf)  
 ô toi qui m'a délaissé, sur ta conscience les maux que j'ai  
 De ce monde se porteront si point tu ne fais cas de mon affection  
 Dieu et Bu'lam Ejjilali, je m'en remettrai à leurs soins.

*Eṣṣiniya*

*Fin ġadi biya* insiste par contre sur le caractère collectif de cette aventure. Retraite mystique et aventure collective qui sont deux aspects de l'engagement confrérique se renouvellent ailleurs par le renvoi implicite à la figure d'Elmejdoub, par l'intermédiaire de ses poèmes qui rappellent en tout lieu certains textes aïssaouis. On pourra examiner à loisir la ressemblance du poème ci-dessous avec celui de NG qui vient d'être cité.

J'ai fui les humains sans exception  
 J'ai abandonné mes amis, ma famille et mes voisins  
 J'ai rendu mes enfants orphelins et me suis séparé de mes proches  
 ...  
 Et je me suis enfoncé à tous les degrés dans les mers de la  
 [divination]

...  
 Si tu es affligé, gêné ou atteint par un malheur,  
 Si encore la misère ou la maladie te terrasse  
 Dirige-toi vers le Gharb <sup>25</sup>, presse le pas et dis :  
 ô Ibn Issa, mon cheikh, viens à mon secours  
 Que de chagrins se dissipent en sa seule compagnie.

*Sidi Yahya Maâouaoui*

Contrairement au choix volontaire de la retraite dans ce texte aïssaoui, l'attitude ġiwanienne procède plutôt d'une aventure inéluctable, d'un choix forcé au bout duquel se trouve l'inconnu et l'incertitude (*beħr elġiwan ma dheltu bel'ani*). L'engagement confrérique culmine dans un chant tel que *Ellah ya mulana-Den-dani*, tant par le biais du

rythme (*ħedra*) que par une thématique faite d'invocation, de litanies et de plaintes. Un procédé soufi transforme un nom de Dieu, *Huwa-Lui*, en vocalisation métrique (*ħ)wa, waw, h(wa)*... reprenant ainsi le *hu(wa)* traditionnel combinant le rythme et le souffle (*elħilala*). Cette même chanson reprend le *den-dani*, onomatopée du son grave du *dendun* ou *ħejħu* utilisé dans la transe *gnawie*.

*Conscience du malheur et catharsis*

La description pathétique des états d'âme, de l'exaspération affective et de la souffrance qu'accompagnent les termes de tristesse, de malheur, de solitude, de désarroi, de désorientation, de perplexité, etc., nous parle d'une douleur insupportable à l'endroit de l'existence et de ses conditions. Les deux premières chansons expriment assez bien ces états :

Qu'a-t-il à être le plus attristé d'entre tous, mon verre  
 Pourquoi plaintif erre-t-il renforçant ma peine  
 Pourquoi pleure-t-il solitaire  
 Sans aubaine, tel est ce sort  
 Où le malheur envie le bonheur

...

Pourquoi tout est abandonné, méprisé, nié...

...

Malheur à ma thèière, entre deux braséros écartelée  
 Mon cœur en cendre, par la séparation est calciné <sup>26</sup>

*Eṣṣiniya*

Cette détresse est éprouvée quasi-physiquement : elle est répercutée sur un corps dont les signes invertis sont maintenant offerts à l'exorcisation. Le chant récupère les gestes thérapeutiques de la transe pour régler le défoulement et le coder pendant la manifestation publique (scène, écoute collective). La signification socio-culturelle de cette pratique fait penser aux séances thérapeutiques des confrères à la *jedba* des femmes et autres rites de possession qui expriment des protestations somatiques. La mise en scène poético-musicale de ces situations, par évocation de textes précis ou des Maîtres de la *ħedra*, transposent le langage corporel et sa capacité de dire la révolte sur un nouveau plan. Celui-ci débouchera sur la mise en cause verbale (poèmes) du corps social et politique.

*La mort du confrérique dans la politique*

La survivance tardive de l'invocation religieuse, malgré une nette prise de conscience des réalités sociales et politiques, s'explique essentiellement par l'utilisation quasi instrumentale de la foi et dont le but est de contester l'ordre établi. C'est maintenant la classe politique qui se voit accusée des tares, mensonges, corruption, dont était auparavant incriminée la totalité du corps social sans discrimination aucune des groupes sociaux le formant. C'est dans ce cadre qu'œuvrent les *luḥ'at* (à partir de 1976) où la foi est utilisée comme arme pour délégi-

timiser le pouvoir des despotes (toujours incroyants). Les textes, sans relâcher leur description détaillée du vécu et des malheurs de l'époque, politisent et explicitent les contenus, élargissent le champ de leur vision qui, de locale, devient universelle en s'« arabisant » au préalable (*Day'in et Narjak ana*, 1977). Les périodes initiales et finales présentent, quant à leur ton, un caractère cyclothymique faisant succéder le triomphalisme effervescent au défaitisme dépressif, l'ouverture à l'autarcie, le franc parler à la prudence et à l'ambiguïté, enfin le politique au mystique. Le renoncement au mystico-confrérique est favorisé par le constat de l'incapacité des vieux recours à répondre aux interrogations actuelles et par la déception éprouvée à leur endroit. Constat et déception, parfaitement illustrés par *Eššems eṭṭal'a* — l'Aube nouvelle, le Soleil montant — :

ô caravane qui passe, si tu vois mère-chérie (grand'mère)  
Dis-lui que ton (petit) fils a été refusé par toutes les confréries  
[(zawiyas)]

La nouvelle étape focalise la protestation, initialement diffuse, sur des thèmes tels que l'injustice faite au peuple arabe, son oppression, la Palestine, le Liban, les malheurs et les défaites subies. La responsabilité est portée au crédit de l'insouciance, de l'incapacité et de l'impopularité des dirigeants (*Day'in*, 1977) :

Que d'Arabes, nations entières, endurent la souffrance  
Les despotes se multipliant  
ô ceux qui traversent la nuit de l'oppression  
Et qui y font éclater leur lumière  
Que de drames accablent les justes  
Et la terre arabe comme un hibou hululant toute entière...

L'allusion aux directions arabes chancelantes marque un pas décisif dans la dénonciation des régimes politiques en place :

Les directions titubantes, vacillent  
Et moi je m'accroche craignant de tomber

La dénonciation de l'ordre politico-social qui va avec la mise en relief des valeurs de justice et de fraternité trouve son point culminant dans *Wa ennadi ana* (1976). La valorisation des différents thèmes cités est contemporaine de la guerre civile libanaise. Les événements du Proche-Orient trouvant ici une résonance particulièrement aiguë.

On retrouve, dans le cheminement mis à jour dans cette partie la démarche et le scénario confrériques qui ont animé les campagnes marocaines au cours de plusieurs siècles. C'est le condensé d'un parcours qui va de la dévotion et du réarmement moral et spirituel à la confrontation socio-politique avec le pouvoir en place et ses alliés ; le mouvement confrérique est dans ce contexte généralement porteur de l'espérance des masses déshéritées.

### 3 - LE MOMENT DE LA PROJECTION ET SA SCENE D'INCARNATION

Temps d'un message nouveau, la période qui s'étale sur les trois

dernières chansons (allant de *Wa ennadi ana* à *Day'in*) marque le repli d'une certaine thématique : on y insiste moins sur la retraite mystique bien que l'abandon de la foi explique encore la déchéance sociale. La modernité est de moins en moins soulignée comme une inversion des valeurs traditionnelles, bien que la nostalgie du passé demeure vivace ; mais elle servira plus à relancer l'avenir qu'à le compromettre. L'avenir imaginé est enrichi d'aspects traditionnels convertis en valeurs universelles ne s'opposant plus au progrès. Cette situation tranche avec l'absence d'alternative du début et met fin aux dichotomies tradition/modernité, passé/avenir. L'avenir n'est accepté qu'au prix de l'attachement à des valeurs qui sont, non pas celles du présent, mais celles de la tradition épurée qui sauvegarderait l'identité et la personnalité locale au sein d'une communauté humaine réconciliée dans la paix, la justice et la fraternité (message initial de *Ya bani Insan*, 1971). La fatalité, l'Histoire traîtresse, la passivité devant les événements cèdent à une volonté concrète de changement et à une construction possible d'un avenir meilleur. On retrouve moins l'idée selon laquelle la communauté arabe est impuissante devant le destin sur lequel elle n'aurait aucune prise ; Dieu et les saints l'ayant abandonnée à un sort largement mérité. C'est ainsi qu'à partir de 1973 (guerre d'octobre), l'Histoire ne semble plus peser, par sa lourde fatalité, sur la communauté arabe ; ni la *ḡurba-elḡerbiya* (aliénation occidentale : *Waš ḡna huma ḡna*, sommes-nous encore nous-mêmes) compromettre une identité authentique : après avoir récupéré les legs du passé et s'être ressourcé, la réconciliation avec l'Autre est désormais possible. L'interrogation sur l'identité et l'épanouissement se fait à travers les conséquences de la domination étrangère. Dans *Eššems eṭṭal'a* (1977), le débarquement américain et la période de disette qui lui est contemporaine sont mis en parallèle comme pour mieux souligner les liens existants entre la situation économique actuelle, la pénétration étrangère, l'atteinte aux valeurs séculaires d'un peuple et la complicité du pouvoir. C'est maintenant dans un cadre politico-social que joue la dialectique de l'inversion des valeurs, entre peuple et dirigeants.

L'avenir imaginé, c'est le passé glorieux (grand-mère dans *Eššems eṭṭal'a*) — soleil de jadis — qui est appelé à reluire de nouveau. Le *milaf* de toujours est invoqué pour venir témoigner de cette volonté nouvelle :

ô compagnon, voilà que nous allons ouvrir notre cœur  
Nous y planterons des arbres, terroir de notre liberté à tous

...

Nous allumerons un flambeau dont la lumière rejaillira sur nous tous.

Le rendez-vous donné à l'avenir (*Nerjak ana* : je t'attendrai) suppose le divorce avec un monde sans paix ni sécurité. La situation actuelle est une tourmente pour le cœur meurtri pour les maux et les péchés : *men šerr eddenya ḡelbi mat* — des maux de ce monde mon cœur est mort — ; *kter elbuḡd* — l'oppression s'est renforcée —. Le monde actuel, éphémère (*eddenya ma tduḡ*) s'oppose à la gloire du passé (*liyyam*)

qui est destinée à alimenter un rêve nouveau.

Apparaît dans cette dernière partie une suite de maximes reprises à la sagesse populaire, exprimant que le malheur du monde ne saurait être longtemps dissimulé. Le groupe NG se fait ici le dévoileur des vérités profondes qui sont données à déchiffrer derrière les paroles : un enseignement secret et prodigué, sachez en interpréter le sens et deviner les allusions : *ya same'ni zid esm'ni w fhem šani w ma ngul, 'iq w stafed w rwa* (*Day'in*, 1977 et *Ya bani insan*, 1971). Cette fonction de « conscientisation » est une constante chez NG, groupe d'artistes qui se veut branché sur la vie et porte-parole des souffrances populaires. De *Ya bani insan* à *Day'in* en passant par *Elheššada*, le groupe se nomme aux endroits stratégiques du message, comme témoin, victime et remède à la situation, questionnant le Monde :

Les malheurs, aujourd'hui, m'ont poussé  
A m'interroger et à dire au nom des ġiwaniens  
ô 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

#### *Ya bani insan*

En guise de récapitulation générale, nous dirons que les trois temps thématiques qui viennent d'être parcourus articulent en triade une succession logique d'états — état initial, transformations, état final — correspondants au passé, au présent et à l'avenir. Les catégories thématiques manipulées par et entre ces pôles temporels relèvent de l'identité culturelle au sens large du terme : la place de la tradition, la conception du progrès, la problématique de l'Autre, etc. Questionnés à travers les grilles de la tradition, du passé et de l'univers local, ces lieux névralgiques répondent mal aux préoccupations d'une actualité inscrite dans des cadres sociaux et politiques nouveaux et de plus en plus ouverte sur le reste du monde. Une nouvelle représentation de l'identité devient dès lors nécessaire. Elle mariera l'héritage propre et l'acquis universel, la tradition et le progrès. Le schéma qui suit rendra mieux l'articulation de ces différents aspects.

#### *Temps initial*

- passé (re)construit
- tradition comme remémoration d'une
- identité glorifiée

#### *Temps final*

- avenir projeté
- retraditionnalisation ouverte à la modernité
- identité retrouvée

↘ transformations négatives → *Temps intermédiaire* → transformations positives ↗

- présent vécu
- modernité comme source d'aliénation
- identité brimée et altérée

Lyon, Décembre 1979.

#### NOTES

1. Nous retiendrons l'abréviation « NG » pour « Nass El Ghiwane ».

2. Ces réalités ethno-culturelles agacent et fascinent à la fois le « nationaliste ». Elles l'ont poussé jusqu'à exorciser chaque année, lors du festival folklorique de Marrakech par exemple, l'irréductibilité régionale forte d'une longue tradition : la Siba. La mise en spectacle dans le cadre de la nation de ces différences les figent tout en cherchant à les neutraliser en les détachant de leur contexte. Tel est le cas de la conception actuelle des différents moussems ; le déracinement le plus brutal a été peut-être l'islamisation de ces fêtes collectives et leur officialisation, le renoncement au calendrier agricole avec le dérèglement des rythmes collectifs, la récupération des rites en fonction des exigences musulmanes. Déracinement qui accentue la désintégration du groupe et la perte de sa mémoire collective. Si des formes de chant traditionnel existent toujours, il faut cependant y distinguer les formes culturelles figées et manipulées par le pouvoir, gloire et fierté d'une nation « riche de son folklore et de sa diversité », des formes vivantes insérées dans leur contexte et qui n'ont guère besoin d'une stimulation extérieure ni d'une simulation spectaculaire. Ces formes possèdent leur dynamique propre de transformation : les groupes des Chikhat' du Moyen-Atlas, du Haouz et de Chaouiya, les groupes Jbala, les Raïs et les Raïsat du Haut-Atlas et du Souss... possèdent des racines traditionnelles bien qu'adaptées à des besoins et à des fonctions nouveaux (fêtes nationales, déplacement du Roi, mariages, cabarets, soirées mondaines...)

3. Nous renonçons à la typologie classique basée sur le thème, l'espace et le degré de travail « artistique » présente dans la distinction chant religieux/chant profane, chant rural/chant citadin et chant savant/chant vulgaire, pour présenter une distinction plus pertinente qui favorise la dimension spatio-temporelle : le chant rural peut développer à la fois des thèmes « sacrés » ou « profanes » mais dont l'inspiration musicale-rythmique-vocale souvent locale est différente de l'inspiration citadine. La cité elle-même développe en son centre des formes historiques arabo-andalouses-orientales, inspirant aussi bien le chant religieux que profane et à sa périphérie des musiques empruntant leurs formes au fond campagnard (le peuple des quartiers populaires périphériques et des bidonvilles est encore familialement et spirituellement attaché à ses origines rurales). Ainsi le chant confrérique des *Aïssawa* par exemple dont le centre se trouve à Meknès mais qui participent à des Moussems lointains (Tamesloht et Moulay Brahim dans la région de Marrakech) développe à la fois des airs arabo-andalous et ruraux, alors que le chant *gnawi* s'appuie sur un air négro-berbère, que cette confrérie soit originaire des villes impériales ou des campagnes berbères du Sud. Par contre des confréries aristocratiques comme la *Tijania* retiennent les formes citadines de la classe dominante. Diverses combinaisons peuvent toutefois avoir lieu à partir du moment où des formes se répandent et se popularisent. La langue chantée et ses variantes dialectales sont aussi concernées par cette typologie.

4. Ce conflit est répercuté à plusieurs reprises par les spectateurs dans des manifestations offertes en commun par NG avec d'autres chanteurs. Lors d'une représentation donnée à l'occasion du premier festival culturel de Casablanca en août 1979, les spectateurs ont hué Doukali, S. Bensaïd. Les réactions de la presse (*L'Opinion*, *Le Matin du Sahara* proches du pouvoir) ont été violentes à l'égard de NG accusé de soutenir le « vandalisme » des spectateurs.

5. Ce travail rappelle le procédé de « collage » cher à certains peintres marocains dont il sera question plus loin. La combinatoire de NG peut couvrir comme dans *Err'gaya* un motif des années soixante, un rythme et un air de l'Ahidus (Moyen-Atlas).

6. L'arabe médian est parfois vécu comme un code ayant assimilé des valeurs occidentales dans la mesure où il tend à remplacer le français comme langue de la science, du savoir et du pouvoir (administration, clercs, étudiants, etc.). Le vocabulaire

administratif utilisé dans les rapports quotidiens des employés, même dans le cas de non-bilinguisme, est une espèce de sabir franco-arabe (dialectal) appelé souvent 'aransiya ('arabiya+ faransiya) dans les milieux populaires.

7. Les accents régionaux (arabes) sont aussi hiérarchisés quant à leur statut symbolique. Cependant les accents qui sont les plus objet de dévalorisation sont ceux des berbères bilingues. En est témoin le nombre considérable d'anecdotes produites à cet effet pour railler le berbère parlant l'arabe.

8. A partir du XV<sup>e</sup> siècle, le développement du mouvement confrérique et le retour des Andalous après la Reconquista ont marqué profondément le parler des grandes villes.

9. Pour nous limiter au Maroc, on peut citer les initiatives d'un Seddiki ou des troupes comme la Comédie de Marrakech. En ce qui concerne les arts plastiques, rappelons la percée à partir de 1965 du groupe de l'Ecole des Beaux Arts de Casablanca (Chebâa, Belkahia, Melihi Ataala, Hamidi), celle de Miloudi et du défunt Charquaoui ou de Châabia. Certains ont participé à l'organisation du récent festival d'Azila et ont animé pendant quelque temps la revue « Integral ». Pour le cinéma, on retiendra les tentatives de Bennani (Wechma-traces) et plus récemment Smihi (Chergui), Maânouni (Aliyam Aliyam), Ben Barka (Mille et une mains).

10. Parmi les signes extérieurs d'une frange de cette catégorie : les cigarettes d'importation américaine (Marlboro), la *gendoura* locale, la lecture distraite d'un journal à la terrasse d'un café, la voiture et l'utilisation qui en est faite (la chasse aux jeunes filles ou aux prostituées), la consommation rituelle de l'alcool et du Kif, etc... Ce mode de vie est payé lourdement à coups de crédit.

11. Référence aux Derviches tourneurs, confrérie sunnite toujours active malgré la répression d'Ataturk. On les appelle les *Mawlawi* par référence à leur fondateur Mawlana Jalal ed-Dine er-Rumi, poète mystique anatolien d'origine persane (1207-1273). La tariqa Mawlawiya a son centre à Konya (Turquie). Son « spectacle » est fait de chants et de danses extatiques, d'invocations religieuses et rituelles.

12. Ceci est à entendre comme représentation, transcodage des mêmes contenus culturels élaborés initialement dans les ateliers théâtraux, et la reprise dans le chant des rôles qui leur étaient dévolus dans différentes pièces. Car c'est bien du théâtre que la majorité des éléments du groupe sont issus qu'ils aient découvert individuellement ou non leur vocation à l'intérieur des troupes théâtrales proliférantes à partir des années soixante. La biographie officielle répartit ainsi les éléments du groupe : Allal YOUALA se trouve dès 1960 comme compositeur musical pour des troupes d'amateurs ; Boujemâa IBRAHIM et Omar SAYED participent dès 1963 au théâtre de « Ruwad el hasaba ». Quant à Lâarbi BATMA, « il jouait et écrivait » dans diverses troupes d'amateurs. Enfin, Moulay Abdelaziz TAHIRI qui a quitté NG pour Jil JILLALA en 1972, était actif dans diverses troupes de Marrakech. Abderrahman PACO transfuge de J.J. est un ancien gnawi originaire d'Essaouira ; il inspira une orientation nouvelle au groupe dominé jusque là par la stature de Boujemâa disparu en 1975.

13. Témoin de ce changement l'intervention durant l'été 1978, de A. BOUABID (secrétaire général de l'U.S.F.P.) au cours d'un débat télévisé sur les luttes d'indépendance nationale.

14. Ces manipulations grossières ont été par exemple illustrées cet été (1979) par la manière dont a été organisée autour du thème de « la Révolution du peuple et du Roi » l'émission de variétés de la télévision où l'on a vu succéder à une série de chants panégyriques (tout l'establishment) un enregistrement vidéo de NG, sans rapport avec le thème choisi et, de plus, amputé vers la fin.

15. La chanson testamentaire et prémonitoire de Boujemâa (Gir huduni), pendant longtemps reprise de manière « hagiographique », rappelle le théâtre de la *Ta'ziyé*, commémoration du martyr de Hossein chez les shi'ites. Ce chant dominé par les lamentations et renforcé par l'exhibition sur scène des instruments, voire du portrait du défunt.

16. Les Gnawa et les Aïssaoua sont deux confréries qui, entre autres, pratiquent la transe « thérapeutique ». La première est d'origine africaine, la seconde trouve son origine plus au nord. Son fondateur est Sidi EL HADI BENAÏSSA de la *tariqa Jazoulia*.

17. Chants d'invocation religieuse d'origine andalouse.

18. Le *Hejhuj-Essentir* appelé *guembri* est un instrument probablement d'origine africaine. Il est fait d'une caisse de bois rectangulaire et d'un long manche orné de coquillages et d'anneaux métalliques. Ses trois cordes grattées donnent des sons graves. Cet instrument répond à la *Esnitra* qui est un banjo occidental aménagé pour la gamme locale donnant des sonorités aiguës. Les autres instruments traditionnels remis à l'honneur sont pour la percussion le *bendir*, les *tbilat*, la *derbuka* et la *ta'rija*. Sauf la *derbuka*, ces instruments, toujours couverts de peau de mouton, sont d'origine maghrébine.

19. Voir J.-S. Millie et B. Khalifa : *les quatrains de Mejdoub le sarcastique*, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1966.

20. Il est à noter qu'un siècle avant naissait la fameuse confrérie des Aïssaoua dont l'Histoire atteste ses démêlés avec le pouvoir central, les autorités et les puissants de l'époque, au milieu d'un siècle de troubles, de décadence, d'invasions et d'affaiblissement du pouvoir central et la prise en main du destin de la population par les confréries, à la fois ordres mystiques et militaires.

21. Voir plus loin l'extrait de Sidi Yahia Maâouaoui reproduit dans l'étude de Mehdi Haïmeur, Lamalif, n° 35, décembre 1969, page 21.

22. Ces moments sont encadrés dans les premiers chants par les refrains ou des expressions embrayeuses : *ah ya essiniya, fin elli et a ya ndamti...* dans *Essiniya. Fin gadi biya et ana mansit* dans *Fin gadi biya*.

23. *Etteshira*, étape centrale dans la préparation, tend à désigner l'ensemble de cette opération. Elle est le processus d'infusion d'ingrédients proportionnellement répartis nécessitant un savoir-faire en rapport avec l'âge ou le statut social.

24. « *Ta'zzin, Hadda, hitha u Rdiya* ».

25. Il s'agit probablement du lieu de « l'exil intérieur » (*gurba*) et non de la plaine atlantique (*garb*).

26. Dan *Fin gadi biya* le cœur, figuration du sujet, remplace le verre de *Essiniya*. Cette substitution est d'autant plus justifiée que la séquence concernée se trouvait déjà sous une autre forme dans le premier enregistrement de *Essiniya* (sur 45 tours). La description met en évidence un cœur meurtri, écartelé entre la perplexité et l'adversité, les proches et les lointains, placé entre le feu et les cendres. Dans *Gir huduni* ce même cœur en feu est placé entre l'enclume et le marteau :

Galbi ja bin [lem'ellem u ezzebra] yeddin elheddad

Elheddad [ma sum] ma yhen ma yesfeq 'lih

Yenzel derba 'el edderba

Wila [wida] bred [izid] zad ennar 'lih

les termes placés entre crochets correspondent à la version d'Elmejdoub dont voici la traduction selon J.-S.-Millie et B. Khalifa :

Mon cœur se situe entre l'enclume et le marteau

Le ferronnier, dur, n'a aucune tendresse

Ces coups répétés, il faut qu'il les encaisse

Et s'il refroidit le feu le met à chaud.